

A CHARLES TOURNEMIRE

Professeur au Conservatoire de Paris,  
Organiste du Grand Orgue, à Sainte-Clotilde.

---

# L'ESTHÉTIQUE DE L'ORGUE

PAR

JEAN HURÉ

AVEC PRÉFACE DE M. Ch.-M. WIDOR

Organiste du Grand Orgue à Saint-Sulpice,  
Secrétaire perpétuel de l'Institut,  
Professeur au Conservatoire de Paris.



ÉDITIONS MAURICE SENART

20, RUE DU DRAGON, PARIS

—  
1923

TOUS DROITS RÉSERVÉS



**L'ESTHÉTIQUE  
DE L'ORGUE**

## ÉDITIONS MAURICE SENART

---

### Librairie.

|  | Fr.  |
|--|------|
| A. DANDELLOT. — <i>Résumé d'histoire de la musique.</i> . . . . .                        | 7 »  |
| CH. BOUVET. — <i>Une leçon de Giuseppe Tartini.</i> . . . . .                            | 5 »  |
| R. CODECA. — <i>Les termes italiens usités en musique.</i> . . . . .                     | 3 »  |
| H. de CURZON. — <i>Histoire et gloire de l'ancienne salle du Conservatoire</i> . . . . . | 2 »  |
| — <i>L'œuvre de Richard Wagner à Paris et ses interprètes.</i> . . . . .                 | 15 » |
| WANDA LANDOWSKA. — <i>Musique ancienne</i> . . . . .                                     | 8 »  |
| J.-G. PROD'HOMME. — <i>Richard Wagner et la France.</i> . . . . .                        | 5 50 |

### Musique.

|   |              |
|---|--------------|
| FRESCOBALDI. — <i>Fiori Musicali</i> (Préface et notes de A. Guilmant et J. Bonnet) . . | 15 »         |
| LES MAÎTRES CONTEMPORAINS DE L'ORGUE. 7 volumes à . . . . .                             | 24 » et 30 » |

---

### DU MÊME AUTEUR :

|  |      |
|--|------|
| Technique de l'Orgue . . . . .                         | 12 » |
| 2° quatuor à cordes ( <i>part. séparées</i> ). . . . . | 10 » |
| — ( <i>partition de poche</i> ). . . . .               | 3 »  |

---



A CHARLES TOURNEMIRE.

Professeur au Conservatoire de Paris,  
Organiste du Grand Orgue, à Sainte-Clotilde.

---

# L'ESTHÉTIQUE DE L'ORGUE

PAR

JEAN HURÉ

AVEC PRÉFACE DE M. CH.-M. WIDOR

Organiste du Grand Orgue à Saint-Sulpice,  
Secrétaire perpétuel de l'Institut,  
Professeur au Conservatoire de Paris.

---

ÉDITIONS MAURICE SENART

20, RUE DU DRAGON, PARIS

—  
1923

TOUS DROITS RÉSERVÉS

*Copyright 1923 by Éditions Maurice Senart.*

## PRÉFACE

---

Depuis Vitruve on a quelque peu négligé de parler de l'orgue, instrument vieux comme le monde. Vieux en effet, car nous savons que près de deux cents ans avant notre ère, on cherchait déjà à en perfectionner la soufflerie; que la pression du vent s'obtenait alors par l'introduction de l'eau, et que l'hydraulis était en honneur à Rome, au temps des Césars, à peu près comme le piano chez nous. La description qu'en donne Vitruve est assez complète, assez précise pour qu'il soit facile de la reconstituer (*Technique de l'orchestre moderne*, page 135).

Avec les empereurs, l'orgue émigre à Byzance, d'où, quelques siècles plus tard, il revient dans les pays d'Occident, sous le règne de Pépin ou de Charlemagne. Les chrétiens, ayant eu le temps d'oublier l'instrument du cirque aux sons duquel on avait martyrisé leurs ancêtres, crurent à une nouvelle invention et s'empressèrent de l'adopter dans leurs sanctuaires....

Ces sonorités, qui, seules parmi tous les autres instruments, n'avaient ni commencement ni fin, évoquaient l'idée de l'Éternité et de cette idée de l'Infini résultait le sentiment religieux.

Rares chez nous sont les écrits sur l'orgue.

Le premier, sans doute, est celui de Raison, organiste de l'abbaye Sainte-Geneviève, aujourd'hui Saint-Étienne-du-Mont : *Livre d'orgue contenant cinq Messes et un offertoire sur le rétablissement de sa « Majesté heureusement opérée de la fistule »*, Paris, 1688. Avec cet ouvrage, la Bibliothèque du Conservatoire possède encore, du même auteur, un manuscrit où se trouve le thème

de la *Passacaglia* dont Bach, un demi-siècle plus tard, fera le chef-d'œuvre que vous savez.

Le second est celui de Schwartzendorf, l'auteur de *Plaisir d'amour*, plus connu sous le pseudonyme de Martini, maître de chapelle de Louis XVI, de Joséphine, impératrice et reine, à laquelle son livre d'orgue est dédié, enfin de Louis XVIII (1741-1816).

Le troisième, celui très étudié, très documenté, très complet, date de 1849 : le *Manuel du facteur d'orgue, de Hamel, contenant l'orgue de don Bédos et tous les progrès et perfectionnements de la facture jusqu'à ce jour précédé d'une notice historique et d'une biographie des principaux facteurs d'orgues français et étrangers* (Encyclopédie Roret).

Or, à cette même époque, nous trouvons quelques études de F. Danjou sur l'*Origine de l'orgue*, sur la *Facture au XIX<sup>e</sup> siècle*. Quelques brochures d'Adrien de la Fage sur les instruments nouvellement construits de Saint-Denis, Saint-Eustache, la Madeleine.... Et depuis lors presque rien.

Et il faut attendre jusqu'à ces dernières années pour constater la renaissance de cette littérature spéciale, articles de journaux, préfaces, chapitres d'ouvrages théoriques et pratiques, livres de technique instrumentale concernant l'orgue.

A peu près en même temps que Guilmant, dans ses éditions de classiques le signataire de ces lignes avait eu l'occasion d'émettre quelques idées générales sur le sujet, en guise de préface à ses *Symphonies*, plus tard en collaborant avec Schweitzer au livre de Bach, le *musicien-poète*; plus tard encore dans la *Technique de l'orchestre moderne*; enfin dans les commentaires et analyses de la grande édition de Bach (Schirmer, éditeur, New-York).

Or, voici qu'il y a deux ans à peine, M. Alexandre Cellier publiait un livre très intéressant sur les jeux de l'orgue, le mécanisme et les combinaisons, la registration ancienne et les procédés modernes (Delagrave, éditeur).

Et voici maintenant un nouveau livre non moins intéressant par la qualité et le nombre des documents recueillis; par ses théories raisonnées de l'harmonisation des registres; par ses appréciations sur les « Mixtures »; par ses opinions sur les claviers électriques pneumatiques, plus ou moins asthmatiques ou neurasthéniques; par

ses descriptions des instruments anciens, ses résumés des principes de la registration, ses études sur les maîtres et sur l'interprétation de leurs œuvres, etc.

Dans une page fort curieuse, M. J. Huré décrit l'expérience par lui faite sur l'orgue de Harlem (Saint-Bavon), contemporain de Jean-Sébastien Bach, et, depuis sa naissance, resté sans modifications. Et il souhaite que la dite expérience, à lui si profitable, profite aussi à ceux qui ne craignent pas de charivariser la polyphonie contrapunctale à grand renfort de trompettes.

L'art de l'orgue n'est donc point en décadence chez nous. Alors qu'il y a cinquante ans, la production était nulle, consultez les catalogues et jugez de ce que nos admirables instruments modernes ont fait naître de musique. D'où est né le mouvement? Je l'ai dit ailleurs : « Un artiste belge, Lemmens, revenait d'Allemagne où il était allé recueillir chez Hesse, à Breslau, la pure traduction de Bach; Cavaillé-Coll disposait ses plans de Sainte-Clotilde, Saint-Sulpice, Notre-Dame, etc. Les conseils de l'un venaient à point pour guider l'autre jusqu'alors livré à lui-même et marchant un peu à l'aventure. De là, nos instruments magnifiques.

De là le désir de composer pour eux, le besoin de parler d'eux, de conter leur histoire, leur rôle dans le développement de la musique, d'analyser, de critiquer leurs tendances, leurs moyens, leur caractère.

Notre pays doit justement s'enorgueillir d'avoir produit un homme du génie d'Aristide Cavaillé-Coll, créateur de l'orgue moderne, inspirateur de tant de grandes œuvres, de tant de travaux de si grand intérêt non seulement en musique mais encore en littérature.

CH.-M. WIDOR.



## AVANT-PROPOS

---

On a soutenu, non sans raison, que l'orgue est le plus ancien des instruments.

Il semble cependant le moins familier à la foule; elle voit en lui une énigme musicale, une sorte d'orchestre mystérieux, réservé uniquement à l'église, déplacé au concert et paradoxal dans un salon.

En France, peu d'auditions lui sont consacrées, et on le trouve rarement dans les salons où, fréquemment, des pianos à queue occupent autant de surface qu'un orgue de quelque importance et où l'on admire, en des vitrines, ou entre les mains d'amateurs, de virtuoses, des Stradivarius dont le prix égale celui d'un orgue de cathédrale.

Faire connaître et aimer l'orgue est une œuvre utile à l'art musical.

Tous les grands compositeurs des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles furent des organistes de talent qui dotèrent leur instrument des plus belles œuvres de la musique ancienne.

Par contre, au XIX<sup>e</sup> siècle et de nos jours, l'école d'orgue française n'est guère représentée par plus de trois grands maîtres.

\*  
\* \*

Le but de cet ouvrage est de laisser entrevoir les ressources nombreuses de cet instrument; de mettre en valeur la science et le génie de nos virtuoses et de nos organiers; de signaler les erreurs

que parfois ils ont commises en ce qui concerne l'exécution des œuvres anciennes et les exigences de la musique moderne; de rendre les dilettantes curieux de posséder chez eux un orgue bien composé, avides de l'entendre souvent, de connaître les chefs-d'œuvre qu'il a inspirés.

Il sera consacré, aussi, quelques lignes à l'harmonium, instrument très spécial qui, perfectionné par des facteurs ingénieux et, en particulier, par Mustel, mériterait une littérature toute différente de la littérature d'orgue.



# ESTHÉTIQUE DE L'ORGUE

---

## Tuyaux de l'Orgue.

---

### JEUX DE FONDS. — JEUX D'ANCHES

Comme chacun sait l'orgue est un instrument à vent.

L'air, accumulé dans des réservoirs par l'action d'une soufflerie<sup>1</sup>, est précipité dans des tuyaux : à la base<sup>2</sup> du tuyau, il passe par une fente étroite appelée « lumière » et se brise contre un « biseau », formé par « la lèvre supérieure » d'une « bouche » percée dans la paroi du tuyau. La colonne d'air contenue dans le tuyau est ainsi mise en vibration. De cet ébranlement résulte un son, dont la fréquence de vibrations est en raison inverse de la hauteur de la colonne d'air. L'on sait, d'autre part, que la hauteur du son est en raison directe du nombre des vibrations. Par conséquent, plus un tuyau est long, plus grave est le son qu'il produit. Une flûte donne exactement le modèle des tuyaux que nous venons de décrire; ils ne sont que des flûtes de différentes dimensions, et, comme on l'a dit souvent, un orgue est une flûte de Pan, considérablement agrandie.

Les tuyaux d'un orgue sont d'étain, de zinc, de plomb ou de bois.

1. Actionnée par des souffleurs ou par un moteur électrique ou hydraulique ou à air comprimé.

2. Appelée *pied* du tuyau. Le pied est un cône dont la base communique avec le sommier. Au sommet du cône se trouve la *bouche* (lumière-lèvres) du tuyau. Cette partie du tuyau, inférieure à la colonne d'air en vibration, s'appelle le « bloc » (Voir figure).

Une rangée de tuyaux de même timbre et de même intensité, mais de hauteurs différentes, s'appelle « jeu ».

Les tuyaux construits sur le modèle de la *flûte* s'appellent *jeux à bouche* ou *jeux de fonds* (parce qu'ils forment la base sonore de l'orgue.)

D'autres tuyaux résonnent par la mise en vibration d'une *languette* de métal (généralement en cuivre) placée à la base du tuyau. Les vibrations de cette languette (sonore par elle-même) ébranlent la colonne d'air contenue dans le tuyau<sup>1</sup>; elle vibre alors selon les lois habituelles que nous n'avons pas pour but d'expliquer ici. On les trouvera dans les ouvrages d'acoustique d'Helmolst, Mahillon, Anglas, etc.

Les séries de tuyaux vibrant de cette dernière manière sont appelés *jeux d'anches*<sup>2</sup>, parce que la *languette* mise en vibration est fixée contre une sorte de petite guérite qui porte ce nom (Voir figure).



Il y a deux sortes de *jeux d'anches* : les jeux à *anches libres* et les jeux à *anches battantes*.

Dans les jeux à *anches libres*, la *languette* vibre sans toucher la paroi de l'*anche*; dans les jeux à *anches battantes*, elle choque la paroi de l'*anche* à chaque *vibration double*.

Un orgue complet fait entendre toute l'étendue chromatique de sons perceptibles pour l'oreille, et cela au moyen de tuyaux dont la hauteur va de quelques millimètres jusqu'à 32 pieds<sup>3</sup>.

Ce n'est pas seulement par la hauteur sonore que les tuyaux d'un orgue varient entre eux, c'est aussi par le *timbre*. On sait que

1. Le tuyau joue ici le rôle de résonateur.
2. a) Pour atténuer le choc de la languette sur la paroi de l'*anche*, on garnit parfois cette dernière avec une peau de cygne ou de daim.  
b) Quelques facteurs ont construit des languettes en bois.  
c) On a souvent construit autrefois, en bois, les corps des jeux d'anches, d'où il résultait une sonorité mate qui avait parfois beaucoup de charme.
3. Le pied est l'unité de mesure que l'on emploie pour désigner la hauteur des tuyaux.

le *timbre* est le caractère qui différencie deux sons de même hauteur et de même intensité.

Un orgue possède une infinité de tuyaux de timbres divers qui, cependant, peuvent être classifiés comme il suit :

## Tableau synoptique des familles de jeux d'Orgues.

### JEUX DE FONDS

I. FLUTES : a) bouchées<sup>1</sup>, *Bourçons ou quintatons*; b) ouvertes; c) harmoniques<sup>2</sup>.

Tuyaux à *diapasons* larges, dits « grosse taille », c'est-à-dire de large section<sup>3</sup>.

II. DIAPASONS (Montres, Principals).

Tuyaux à *diapasons*<sup>4</sup> moyens, dits « moyenne taille ».

III. GAMBES.

Tuyaux à *diapasons* étroits, dits « menue taille ».

1. Lorsqu'un tuyau est bouché, il résonne à l'octave de sa *fondamentale naturelle*. On trouvera l'explication de ce phénomène dans tous les traités d'acoustique.

2. Ces flûtes font résonner le son 2 de la série harmonique. Chacun de ces tuyaux aura donc la longueur double d'un tuyau ouvert ayant pour fondamentale un son de même hauteur, et quadruple d'un tuyau bouché de même diapason (Voir figure). Les *flûtes harmoniques* furent inventées par Cavaillé-Coll.

3. Au moins en est-il généralement ainsi. Mais, exceptionnellement, on construit des flûtes d'assez menue taille, des montres à large diapason et des gambes assez grosses.

4. Dans la facture d'orgue le mot *diapason* possède plusieurs significations : 1° hauteur d'un son pris comme étalon (*diapason normal*) par rapport à la hauteur absolue des sons; 2° rapport de la hauteur à la largeur (section) d'un tuyau; 3° famille de *jeux de fonds* appelés aussi *Montres*; 4° vergette de métal accordée au *diapason normal* et dont on se sert pour accorder les instruments de musique.

## JEUX D'ANCHES

I. TROMPETTES. — II. BASSONS. — III. CROMORNES. — IV. VOIX HUMAINES.  
— V. CORS.

Chacune de ces familles est représenté par des types nombreux variés (Voir plus loin : *harmonisation*).

Des *jeux* de même timbre et de même hauteur peuvent différer entre eux par l'*intensité*.

## JEUX DE MUTATION

Cependant ce ne sont pas là encore toutes les ressources sonores de l'orgue.

Dès les premiers âges de la facture d'orgue on a construit des jeux destinés à renforcer les *harmoniques naturels* de chaque tuyau.

On sait qu'un son quelconque ne se compose pas seulement de la *fondamentale* que notre oreille perçoit, mais d'une série de *sons partiels*, appelés aussi *sons harmoniques*, ou *sons concomitants*, et formés par les divisions de plus en plus petites de la colonne d'air. Lorsque ces sons partiels sont nombreux, le *timbre* du tuyau est riche, mordant; lorsqu'ils sont rares, le timbre est pur, mat et sans éclat. C'est assurément la *variété* dans l'*ordre* et l'*intensité* de ces sons concomitants qui est la cause première du *timbre*.

On a donc pensé à créer artificiellement dans l'orgue des timbres nouveaux, en accompagnant les *sons fondamentaux* de l'instrument de *sons harmoniques*, formés par des tuyaux accordés *sans battements* et appelés *jeux de mutation*. Nous y reviendrons plus loin.

\*  
\* \*

Tel est, en résumé, le matériel sonore dont l'orgue dispose. Quant à la manière dont tous ces tuyaux sont commandés par l'organiste, on ne peut guère que l'esquisser ici. Le mécanisme de l'orgue est, en effet, d'une complication incroyable; nous en donnerons seulement les lignes générales.

## Claviers et registres de l'orgue.

Les tuyaux d'un orgue communiquent, par leur *pied* avec un *réservoir* plein d'air comprimé. Cet air comprimé peut pénétrer dans les tuyaux au moyen de l'abaissement de *soupapes*, placées dans l'intérieur même du *réservoir*. Ces *soupapes* sont actionnées par un mécanisme <sup>1</sup> qui les relie aux touches d'un ou plusieurs claviers « manuels », de tous points semblables à celui d'un piano, et d'un clavier pédalier (Voir figure).

Les claviers manuels ont 56, parfois 61 et jusqu'à 85 touches; le pédalier 30 ou 32. Chaque touche des claviers fait manœuvrer une des soupapes commandant l'introduction d'air dans les tuyaux dont le son correspond au degré de l'échelle musicale indiqué par cette touche.

Par ailleurs, nous avons dit que l'étendue d'un orgue atteint parfois dix octaves, ce qui fait 120 degrés chromatiques tempérés; or, nous avons vu que les claviers d'un orgue ont, le plus souvent, 56 touches, rarement davantage. Ces 56 touches ne donnent qu'une étendue de quatre octaves et demi. Que deviennent donc les cinq octaves et demi des tuyaux supplémentaires?

C'est là qu'apparaît une des caractéristiques de l'orgue.

La touche extrême du côté gauche d'un clavier d'orgue (manuel ou pédalier), est uniformément un ut; de quelle « octave » sera cet ut?

Voici comment la difficulté a été résolue.

Les tuyaux de l'orgue sont répartis, comme nous l'avons dit, en séries, en rangées, plus ou moins nombreuses, appelées *jeux*, composées de tuyaux de différentes dimensions, échelonnés de manière à faire entendre une gamme chromatique tempérée, et semblables entre eux par la structure, en conséquence, par le timbre et l'intensité. Chaque rangée de tuyaux, chaque *jeu*, peut être mis en

1. Ce mécanisme peut se composer simplement de lattes en bois, très minces, très flexibles et très résistantes appelées *vergettes*; ou de *tubes* agissant pneumatiquement sur des soufflets mobiles qui ouvrent les soupapes; ou de fils électriques combinés ou non avec le système pneumatique (Voir plus loin).

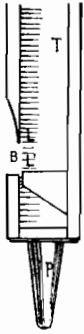


Figure schématique d'un « bloc » de tuyau en bois (à section rectangulaire).

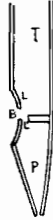


Figure schématique d'un « bloc » de tuyau de métal (à section cylindrique).

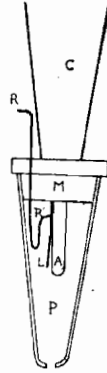


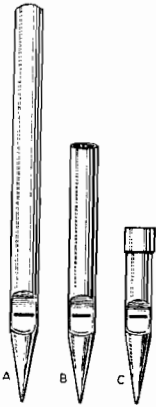
Figure schématique d'un jeu d'anche.



Entaille placée au sommet des tuyaux de métal pour les accorder.

T. Tuyau où vibre la colonne d'air, après que l'air venu du sommier s'est brisé sur les lèvres L. L'; — L. Lèvre supérieure; — L'. Lèvre inférieure sur les bords de laquelle sont gravées les dents; — B. Bouche; — P. Pied du tuyau, par où arrive le vent du sommier.

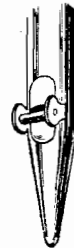
A. Anche; — L. Langue; — R. R'. Rasette pour accorder; — P. Pied par où arrive l'air du sommier; — M. Manchon; — C. Corps résonateur.



3 tuyaux dont les rapports des longueurs sont entré eux comme les nombres 4, 2, 1, et dont le son est de même hauteur. Le plus haut tuyau A est harmonique, le deuxième ouvert B, le troisième bouché C.

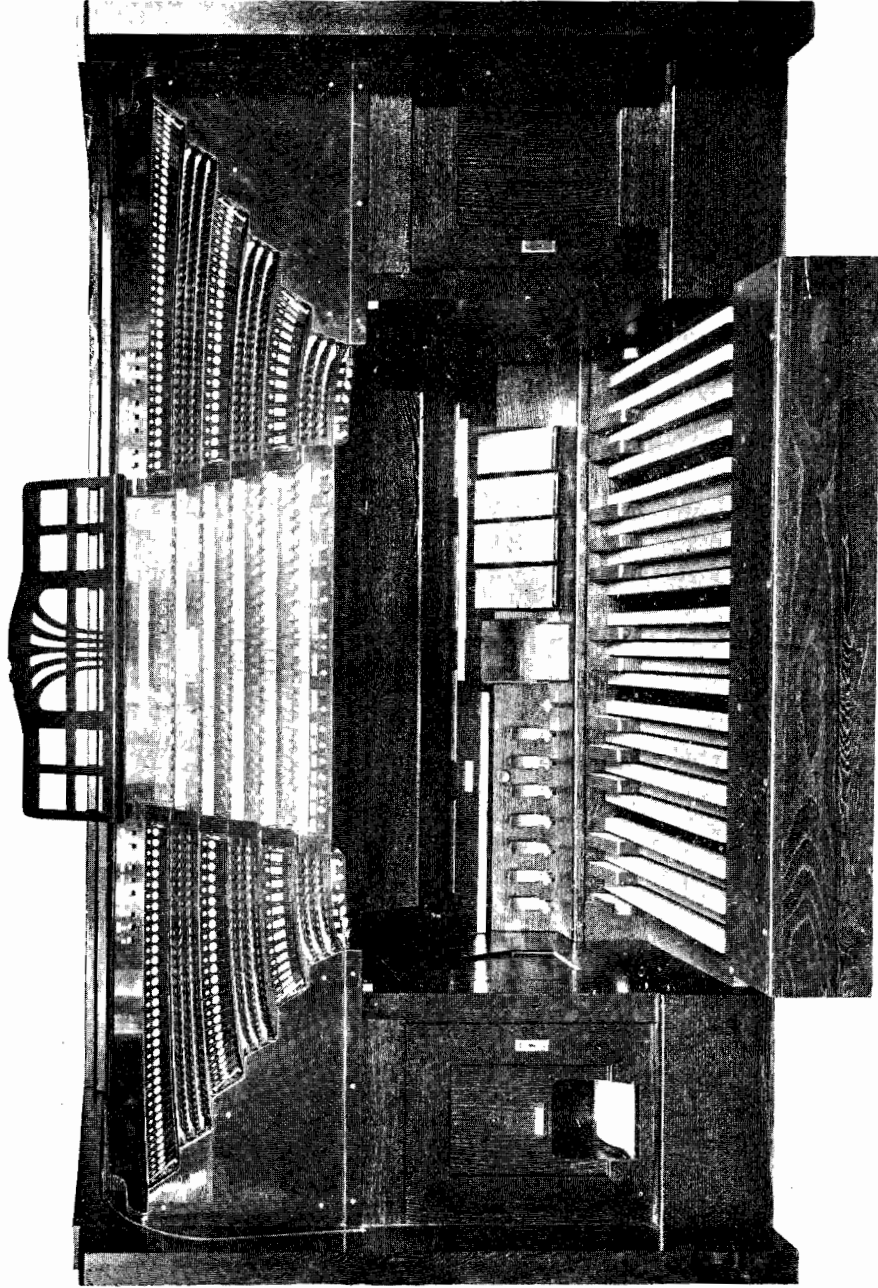


Tuyau de Diapason avec « oreilles ».



Tuyau de gambe avec « frein »

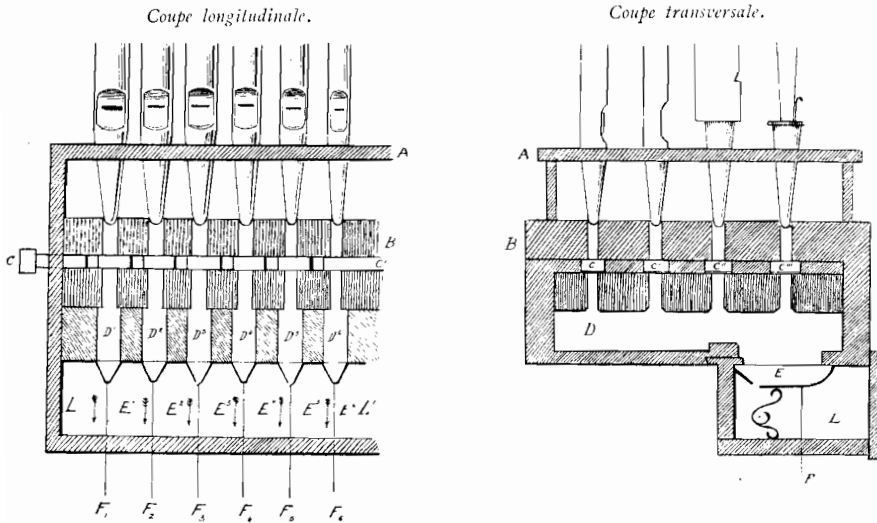
ORGUE MODERNE



Console de l'orgue du Conservatoire de Vienne,  
construit par la maison Rieger, de Jägerndorf (Tchéco-Slovaquie).

Photo Rieger.

FIGURE SCHEMATIQUE MONTRANT L'INTERIEUR DU SOMMIER  
D'UN ORGUE A TRACTION DIRECTE



A, faux sommier.

B, chape.

CC', registre (relié à la coupole des claviers). Ce registre est percé de trous, correspondant, lorsqu'il est ouvert, aux conduits des gravures et de la chape.

D, D<sub>1</sub>, D<sub>2</sub>, D<sub>3</sub>, D<sub>4</sub>, D<sub>5</sub>, D<sub>6</sub>, gravures.

E<sub>1</sub>, E<sub>2</sub>, E<sub>3</sub>, E<sub>4</sub>, E<sub>5</sub>, E<sub>6</sub>, soupapes.

L, L', laye (remplie d'air comprimé dans la soufflerie (à pression constante) et fermée de toutes parts).

F<sub>1</sub>, F<sub>2</sub>, F<sub>3</sub>, F<sub>4</sub>, F<sub>5</sub>, F<sub>6</sub>, vergettes dont chacune correspond à une touche des claviers. Lorsqu'une de ces touches est enfoncée, la vergette correspondante s'abaisse, entraînant la soupape E, qui, en s'ouvrant, permet à l'air, comprimé dans la laye L, et venant de la soufflerie, de pénétrer dans les gravures D, et de là dans les tuyaux dont les registres qui les commandent sont ouverts.

*Nota.* — A. Dans un orgue à mécanique pneumatique, les vergettes sont remplacées par des tubes remplis d'air, communiquant, d'une part, avec de petits soufflets, également remplis d'air, et attachés aux soupapes, d'autre part avec les touches des claviers. Lorsque celles-ci sont enfoncées, les tubes correspondants se vident de l'air qu'ils contiennent; les soufflets auxquels ils commandent, vidés d'air également, s'abaissent et ouvrent les soupapes.

B. Dans un orgue électro-pneumatique, les tubes sont remplacés par des fils de laiton aboutissant, d'une part, aux touches où se fait le contact, d'autre part, à une soupape capable d'ouvrir un conduit d'air communiquant avec le petit soufflet moteur placé dans la laye. L'enfoncement de chaque touche des claviers établit le contact, le soufflet est vidé, la soupape abaissée et les tuyaux correspondants se font entendre, si le registre qui les commande est ouvert.

C. Dans l'orgue muni de leviers de Barker, les soufflets sont remplis ou vidés de l'air qu'ils contiennent par l'enfoncement des touches. Ces soufflets mettent en mouvement des vergettes et des soupapes semblables à celles décrites ci-dessus.



DIVERS TUYAUX D'ORGUE



*Flûte à section rectangulaire (en bois), au sommet du tuyau se trouve l'entaille avec glissière servant à accorder le tuyau; il y a d'autres procédés d'accord.*



*Bourdon à section rectangulaire; au sommet du tuyau on voit le tampon servant à l'accord.*



*Gambe.*



*Flûte conique rétrécie au sommet.*



*Flûte grosse taille.*



*Flûte conique évasée au sommet.*



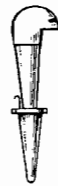
*Trompette.*



*Hautbois basson.*



*Cromorne.*



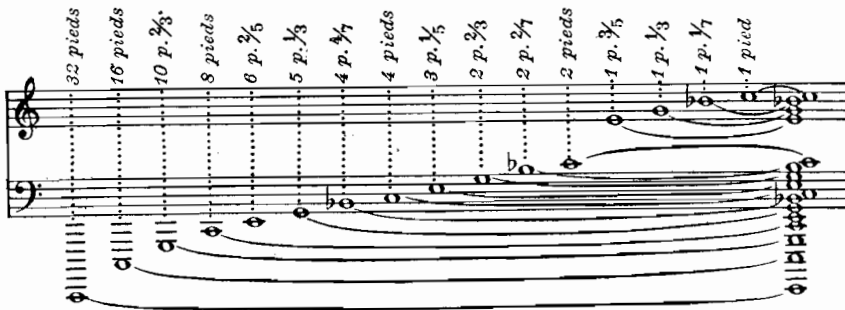
*Voix humaine avec calotte.*

communication avec les touches qui commandent les soupapes, au moyen d'un registre <sup>1</sup> que l'exécutant fait manœuvrer à volonté. Si le registre est tiré, les touches font parler le jeu ; sinon, celui-ci est muet.

On peut donc, au moyen de ces registres, faire entendre tous les jeux de l'orgue ou un seul, ou quelques-uns d'entre eux, dans l'ordre que l'on veut. En effet, lorsqu'un registre est tiré, l'air comprimé dans la laye placée à la base du *sommier* (voir plus haut) est introduit dans ceux des tuyaux dont la soupape est ouverte par l'abaissement des touches.

Les jeux, dont le son le plus grave est produit par un tuyau de 8 pieds de hauteur (ou 4 pieds, s'il est bouché), s'appellent *jeux de 8 pieds*. D'autres, sont limités au grave par un ut plus aigu d'une octave (*jeux de 4 pieds*) ou de deux ou trois octaves (*jeux de 2 et de 1 pied*) ; d'autres par les sons inférieurs d'une ou de deux octaves (*jeux de 16 ou 32 pieds*, ces derniers réservés, généralement, au pédalier). Enfin les *jeux de mutation* donnent, comme nous l'avons dit, les harmoniques divers de ces sons : 10 pieds  $\frac{2}{3}$  ; 5 pieds  $\frac{1}{3}$  ; 2 pieds  $\frac{2}{3}$  ; 1 pied  $\frac{1}{3}$  ; 6 pieds  $\frac{2}{5}$  ; 3 pieds  $\frac{1}{5}$  ; 1 pied  $\frac{3}{5}$  ; 4 pieds  $\frac{4}{7}$  ; 2 pieds  $\frac{2}{7}$  ; et différentes combinaisons polyphones de ces harmoniques (cornets, pleins jeux, fournitures, cymbales, etc.) (Voir plus loin).

La première touche, à gauche, du pédalier d'un orgue complet, dont tous les jeux sont tirés fait donc raisonner l'accord ci-après :



1. Tige de bois, à l'extrémité de laquelle se trouve un bouton portant le nom du jeu. Dans les orgues pneumatiques électriques, les tiges de bois sont remplacées par de petites manettes de différentes formes.

Cet ensemble est dominé par les *jeux de 8 pieds*, et les *jeux de mutation* sont absorbés par le *son fondamental* qu'ils doivent renforcer, s'ils sont bien accordés et bien équilibrés.

Ces jeux sont répartis sur un ou plusieurs claviers. Certaines orgues en ont jusqu'à six, généralement échelonnés ainsi :

CLAVIERS DONT LES TOUCHES SONT ACTIONNÉES MANUELLEMENT.

|                              |   |   |                          |
|------------------------------|---|---|--------------------------|
| 6 <sup>e</sup> Écho :        | réservé plus particulièrement aux jeux très doux. |   |                          |
| 5 <sup>e</sup> Récit :       | —   | — | — de solo.               |
| 4 <sup>e</sup> Bombarde :    | —   | — | — éclatants.             |
| 3 <sup>e</sup> Positif :     | —   | — | — à articulation rapide. |
| 2 <sup>e</sup> Grand orgue : | —   | — | — profonds et puissants. |

CLAVIER DONT LES TOUCHES SONT ACTIONNÉES PAR LES PIEDS DE L'ORGANISTE.

1<sup>er</sup> Pédalier réservé, plus particulièrement, aux jeux très graves.

Le *clavier-pédalier* est évidemment placé à la partie inférieure de la *console* qui supporte les claviers manuels et les registres, sous les pieds de l'exécutant, un peu en avant du banc sur lequel il est assis (Voir figures).

Par contre, la disposition des autres claviers est arbitraire.

Dans les orgues anciennes, le premier était le *Positif*; de nos jours le troisième est souvent le *Récit*. Certains claviers de *Bombarde* s'appellent claviers de *Solo*; certains claviers de *Grand Orgue* s'appellent claviers du *Grand Chœur*<sup>1</sup>.

Les orgues à cinq claviers réunissent, sur le quatrième, les caractères respectifs de *Récit* et de l'*Écho*.

Les orgues à quatre claviers ont souvent, de nos jours, cette disposition.

4<sup>e</sup> Récit, comprenant et limitant les ressources du *Récit*, de la *Bombarde* et de l'*Echo*.

1. Dans les orgues allemandes le Positif s'appelle *Ruck positiv* et le Récit *Oberwerke*.

3° POSITIF.

2° GRAND ORGUE.

1<sup>er</sup> PÉDALIER.

Les orgues à trois claviers offrent, au *Grand Orgue*, les ressources habituelles (généralement limitées) du *Positif* et du *Grand Orgue*; au *Récit*, celles des autres claviers.

En langage courant, on ne compte pas le *pédalier* dans la numération des claviers d'orgue; c'est ainsi que l'on dit qu'un orgue est à cinq claviers, lorsqu'il a cinq *claviers manuels* et un *pédalier*; à deux claviers, lorsqu'il a deux claviers manuels et un pédalier.

*Cette habitude dont l'insanité n'offre pas grand inconvénient, est tellement répandue et acceptée de tous que nous nous y conformerons désormais tout au long de cet ouvrage.* Elle ne serait embarrassante que s'il s'agissait d'un orgue à un seul clavier manuel, sans pédalier<sup>1</sup>; or, nous ne parlerons pas, ici, d'orgue n'ayant pas, au moins, deux *claviers manuels* et un *pédalier* (en effet, sur un orgue à un seul clavier manuel, la plupart des chefs-d'œuvre sont inexécutables et sur un orgue sans pédalier il n'y a qu'un petit nombre d'œuvres qui puissent être jouées).

## Pédales de combinaisons et boutons accessoires.

Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, l'orgue qui, primitivement, n'avait guère d'autres ressources que celles que nous venons d'indiquer, s'est enrichi de *pédales de combinaisons* placées au-dessus du pédalier, à portée des pieds de l'organiste (Voir figures).

Il est bon d'en donner une description rapide.

1. a) En effet, il faudrait l'appeler orgue à un clavier, comme on nomme un orgue qui a un clavier manuel et un pédalier.

b) Dans certaines orgues modernes, construites à l'étranger, on réunit électriquement à la console de l'orgue un buffet séparé de la masse principale des tuyaux et dans lequel on place quelques jeux d'écho. Les facteurs allemands l'appellent *tonhalle*.

## I. — TIRASSES

Ces pédales permettent d'accoupler le pédalier à chacun des claviers manuels. Par exemple, dans un orgue à trois claviers, on peut ajouter, à volonté, aux jeux de pédalier, ceux d'un ou de deux claviers manuels, ou bien des trois ensemble, au moyen des trois Tirasses (1<sup>o</sup> tirasse du *Grand Orgue*; 2<sup>o</sup> tirasse du *Positif*; 3<sup>o</sup> tirasse du *Récit*).

II. — Copulas<sup>1</sup>.

A) *A l'unisson*. — Ces pédales réunissent les claviers manuels entre eux, chacun à chacun. C'est ainsi que, sur un orgue à trois claviers, par exemple, l'organiste peut, en jouant sur le *Grand Orgue*, faire entendre les jeux tirés au *Récit* et au *Positif*, ou bien au *Récit* seulement; ou encore, en jouant sur le *Positif*, les jeux tirés au *Récit*; trois copulas y suffisent (1<sup>o</sup> Positif sur le Grand Orgue; 2<sup>o</sup> Récit sur le Grand Orgue; 3<sup>o</sup> Récit sur le Positif).

Dans les orgues de facture ancienne, on pouvait accoupler deux claviers en « tirant » le clavier supérieur sur l'inférieur. Plus tard, on eut des registres d'accouplements, semblables aux Pédales que nous avons décrites.

B) *A l'Octave aiguë*. — Même effet à l'octave aiguë. Mais, lorsque l'on arrive à la dernière octave du clavier qui accouple, le clavier accouplé ne fait entendre l'octave aiguë que si une octave de tuyaux supplémentaires a été prévue par le facteur; c'est une complication réelle, mais indispensable, comme il est facile de s'en rendre compte avec un peu de réflexion<sup>2</sup>.

C) *A l'Octave grave*. — Même effet à l'octave grave.

1. Nous donnerons le pluriel français à tous les mots étrangers qu'un long usage a francisés. Ainsi nous dirons des crescendos, des trémolos, des solos, des copulas, des staccatos, etc.

2. a) L'accouplement à l'octave supérieure s'appelle en anglais *fifteenth* c'est-à-dire quinzième. Nous le trouvons dans les orgues allemandes sous le nom de super-octave.

b) *Tutti* (en allemand *generalkoppel*, c'est-à-dire accouplement général), registre ou plus souvent pédale permettant le fonctionnement simultané de tous les accouplements. On donne aussi le nom de *tutti*, ou plus exactement de *forte général*, à un registre, ou à une pédale, qui met simultanément en action les diverses pédales destinées à l'appel des anches.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR LES COPULAS D'OCTAVES  
GRAVES ET AIGUËS.

Les *copulas* à l'octave grave et aiguë ont une grande importance, et l'on ne saurait trop en préconiser l'emploi (il est même regrettable que l'on ne construise pas, également, des octaves aiguës du Pédalier sur lui-même ou sur l'un des claviers manuels<sup>1</sup>... A l'octave grave ce serait un non-sens).

Que l'on considère, en effet, un petit instrument à deux claviers, n'ayant qu'un jeu d'anches et quelques jeux de fonds, au second clavier, et, au premier, deux jeux de fonds de 8 pieds, un de 16 pieds, et un de 4. Si l'on accouple le premier clavier au chœur un peu grêle du second, on obtiendra une sonorité assez vulgaire, assez plate, ne rappelant en rien celle du Grand Orgue. Si, au contraire, les mélodies, les traits ou les accords joués au premier clavier sont reproduits au second, à l'octave grave et aiguë, il en résultera, surtout dans les grands chœurs, une sonorité plus riche et plus étoffée; on n'aura certes pas un timbre nouveau, mais la force de l'orgue sera doublée et, sans avoir ajouté un seul tuyau, on possèdera plusieurs jeux supplémentaires. Les octaves graves et aiguës peuvent aussi donner lieu à de belles sonorités dans les nuances douces.

Certains instruments sont pourvus, à chaque clavier, d'octaves graves et aiguës, agissant sur ces claviers même.

Voici les copulas d'un orgue projeté à Vienne (elles ne doivent pas être commandées — sauf une pour le *tutti* — par des pédales, mais par des registres ce qui est regrettable).

UNISSON.

| <i>De haut en bas.</i>                              |  | <i>De bas en haut.</i>                               |  |
|---|--|--|--|
| I <sup>er</sup> clavier sur II <sup>e</sup> clavier |  | IV <sup>e</sup> clavier sur III <sup>e</sup> clavier |  |
| I <sup>er</sup> — III <sup>e</sup> —                |  | IV <sup>e</sup> — II <sup>e</sup> —                  |  |
| I <sup>er</sup> — IV <sup>e</sup> —                 |  | IV <sup>e</sup> — I <sup>er</sup> —                  |  |
| II <sup>e</sup> — III <sup>e</sup> —                |  | III <sup>e</sup> — II <sup>e</sup> —                 |  |
| II <sup>e</sup> — IV <sup>e</sup> —                 |  | III <sup>e</sup> — I <sup>er</sup> —                 |  |
| III <sup>e</sup> — IV <sup>e</sup> —                |  | II <sup>e</sup> — I <sup>er</sup> —                  |  |

1. Voir plus loin les plans d'orgues que j'ai donnés.

OCTAVES GRAVES RÉELLES.

I<sup>er</sup> clavier sur lui-même  
II<sup>e</sup> — —

III<sup>e</sup> clavier sur lui-même  
IV<sup>e</sup> — —

*De bas en haut.*

*De haut en bas.*

II<sup>e</sup> clavier sur I<sup>er</sup> clavier  
III<sup>e</sup> — I<sup>er</sup> —  
IV<sup>e</sup> — I<sup>er</sup> —  
III<sup>e</sup> — II<sup>e</sup> —  
IV<sup>e</sup> — II<sup>e</sup> —  
IV<sup>e</sup> — III<sup>e</sup> —

III<sup>e</sup> clavier sur IV<sup>e</sup> clavier  
II<sup>e</sup> — IV<sup>e</sup> —  
I<sup>er</sup> — IV<sup>e</sup> —  
II<sup>e</sup> — III<sup>e</sup> —  
I<sup>er</sup> — III<sup>e</sup> —  
I<sup>er</sup> — II<sup>e</sup> —

Même disposition et même nombre de registres pour les accouplements à l'octave aiguë.

En tout 43 copulas<sup>1</sup>.

### III. — APPEL ET RENVOI DES JEUX D'ANCHES

Ces Pédales tirent ou poussent les registres correspondant aux jeux d'anches et de mutation; ou bien elles introduisent l'air de la soufflerie dans les sommiers réservés aux mutations et aux anches.

Il y a généralement une de ces pédales par clavier, parfois deux : la première étant réservée au jeux d'anches, la seconde aux jeux de mutation.

L'emploi en est très pratique.

Par elles, en effet, l'organiste peut « préparer » les jeux d'anches et de mutation, en tirant les registres qui leur sont particuliers, et ne les faire entendre que lorsqu'il lui plaît, abaissant à cet effet la pédale qui y est destinée. Toutes les anches étant ainsi « préparées » il peut jouer d'abord les jeux de fonds, y ajouter bientôt les anches d'un des claviers, puis celles de quelque autre clavier, puis d'un troisième, de plusieurs autres encore, s'il y a lieu, du pédalier, tout cela dans l'ordre qui lui convient; il peut les supprimer de même.

Il lui est loisible, encore, de les appeler ou de les supprimer toutes ensemble au moyen d'une pédale de Tutti.

Dans certaines orgues ces pédales commandent à d'autres jeux :

1. Est-il besoin de faire remarquer que c'est là un abus ridicule?

aux 16 pieds, ou aux 8 pieds, ou aux jeux aigus (parfois elles sont remplacées par des registres. Voir plus loin : *combinaisons libres*).

Il m'a été donné de jouer d'un orgue où ces pédales sont disposées ainsi :

- 1° La moitié des jeux de fonds de 8 pieds, sur tous les claviers ;
- 2° Seconde moitié des 8 pieds sur tous les claviers ;
- 3° Fonds de 16 pieds ;
- 4° Fonds doux de 4 pieds ;
- 5° Mutations et jeux suraigus ;
- 6° Anches douces ;
- 7° Grand chœur.

#### IV. — PÉDALES DE CRESCENDO

A) *Boîtes expressives à jalousies*. — Au XIX<sup>e</sup> siècle, on eut l'idée d'enfermer tous les jeux d'un ou plusieurs claviers de l'orgue dans une boîte garnie, sur l'une de ses faces (celle qui est tournée vers l'auditeur), de lames de bois, en forme de jalousies, pouvant être ouvertes ou fermées au moyen d'une pédale placée à portée de l'organiste (Voir figures).

C'est cette boîte que l'on appelle « boîte expressive » ; c'est cette pédale que l'on appelle « pédale d'expression » (improprement d'ailleurs car le crescendo à quoi sert ce dispositif est une des formes de l'expression musicale, mais non la seule).

On conçoit *a priori* que, les jalousies étant fermées au moyen de la pédale d'expression, les jeux qui sont contenus dans la boîte expressive prennent soudain une sonorité lointaine, alors que, les jalousies étant ouvertes, leur sonorité est normale. Comme ces jalousies s'ouvrent progressivement et dans le mouvement qui plaît à l'organiste, il en résulte la possibilité pour lui de faire entendre des crescendos ou des decrescendos absolument réguliers.

Dans certaines orgues, les jeux de chacun des claviers sont respectivement enfermés dans des boîtes séparées ; on en peut tirer des effets très séduisants, par exemple augmenter progressivement la sonorité d'un clavier, pendant que l'on diminue celle d'un autre.



\*  
\* \*

On ne saurait trop réclamer des facteurs, des boîtes expressives bien closes et d'assez forte épaisseur pour que la sonorité de l'orgue, les jalousies étant fermées, soit tout à fait mystérieuse. Rien n'est impressionnant comme un ensemble de 15 à 20 jeux enfermés dans une boîte dont les parois et les jalousies ont six ou huit centimètres d'épaisseur.

Au reste, ces boîtes sont encombrantes et de construction coûteuse, c'est pourquoi généralement un seul clavier en est pourvu; c'est pourquoi, aussi, leurs parois et leurs jalousies ont bien rarement plus de trois centimètres d'épaisseur.

On me racontait dernièrement que, pour construire les trois boîtes expressives d'un grand orgue, dont chaque clavier possédait un ou plusieurs jeux de 16 pieds, il fallut employer cinq mille francs<sup>1</sup> de matière première et une main-d'œuvre considérable. Les parois de ces boîtes et leurs jalousies avaient 8 centimètres d'épaisseur; elles étaient formées de deux lames très minces, en bois des îles, contre-plaqué, recouvrant une couche épaisse de poussière de liège, matière à la fois légère et difficilement perméable aux ondes sonores. L'effet, dit-on, fut miraculeux. Les jalousies ouvertes, la sonorité éclatait, formidable; lorsqu'elles étaient fermées, on pouvait, avec le grand chœur, accompagner un solo vocal.

Il est inexact de dire que le résultat obtenu au moyen d'un tel dispositif n'est pas en rapport avec ce qu'il coûte, et qu'il serait préférable d'ajouter des jeux doux.

Prenons, par exemple, un petit orgue dont l'on veut tirer une grande sonorité et qui ne doit avoir que 10 jeux; supposons-le ainsi composé :

2<sup>e</sup> CLAVIER (muni d'une pédale d'expression, d'effet moyen) : Trompette 8, Plein jeu, Cor de nuit 8, Gambe 8, Céleste 8, Flûte 4.

1<sup>er</sup> CLAVIER : Bourdon 16, Montre 8, Flûte harmonique 8, Prestant 4 (pédale empruntée) (Voir plus loin : *emprunts*.)

1. C'était avant 1914.

Si la flûte de Grand Orgue n'est pas très douce, elle ne pourra servir d'accompagnement à la gambe du Récit jouée en solo; moins encore au cor de nuit, même boîte ouverte. Si elle est très douce, elle sera trop faible pour accompagner un solo de trompette; par contre, si la boîte ferme mal, la gambe et la céleste ne pourront accompagner la flûte du Grand Orgue, jouée en solo, etc. Il faudra donc ou se passer de ces effets sonores, et de bien d'autres encore, ou diminuer la force de l'orgue, ou l'augmenter au détriment de sa douceur, ou bien, pour avoir à la fois cette douceur et cette force, ajouter un bourdon de 8 au Grand Orgue, une flûte chantante au Récit; atténuer la gambe et la céleste, ajouter une gambe de solo, que sais-je encore? Mais s'il y a une boîte expressive d'un effet bien intense à chaque clavier, on pourra donner la force maxima à tous les jeux; la puissante flûte sera, boîte entr'ouverte, une flûte douce, et, boîte fermée, un bourdon; la montre elle-même pourra, boîte fermée, devenir un jeu d'accompagnement; une trompette éclatante, boîte ouverte, semblera lointaine et mystérieuse, boîte fermée; la gambe et la céleste paraîtront, tour à tour, un chœur de voix immatérielles ou un puissant orchestre d'instruments à archets. Le plein jeu, boîte fermée, servira à soutenir les jeux du Grand Orgue, la boîte ouverte, appuiera assez fortement la trompette; de multiples combinaisons sonores naîtront de soi et le petit orgue semblera augmenté de 10 jeux.

Voilà à quoi il convient de réfléchir, sans croire, comme on le fait généralement, que l'importance d'un orgue réside uniquement dans le nombre de ses tuyaux. Je sais des orgues de près de dix mille tuyaux où les effets sonores sont bien plus restreints que ceux que l'on peut demander à un orgue de 30 jeux (2 000 tuyaux environ) composé intelligemment<sup>1</sup>.

1. Dans les orgues de plus de deux claviers, il est bon d'avoir un certain nombre de jeux à air libre : il en résulte des timbres d'une fraîcheur inimitable. Les bourdons et flûtes d'un *Positif* ne devraient jamais être enfermés dans une boîte et les anciens facteurs agissaient sagement en plaçant tout les jeux de ce clavier en avant du buffet principal de l'orgue.

\*  
\* \*

Dans certaines orgues étrangères les boîtes expressives furent classées ainsi : I, Boîte des diapasons et gambes; II, Boîte des flûtes et bourdons; III, Boîte des mutations; IV, Boîte des anches. Je crois que cette innovation vient d'Angleterre. Elle peut donner lieu à des effets curieux... mais pas du tout indispensables.

ROULEAU. — Dispositif qui, au moyen d'une pédale à bascule, ou d'un cylindre rotatif, que l'on fait fonctionner avec le pied (voir figure), peut appeler ou supprimer alternativement, mais toujours dans le même ordre (ordre d'ailleurs calculé d'après leur intensité respective), tous les jeux de l'orgue. Il en résulte un crescendo régulier et formidable dont l'organiste peut, à son gré, varier la rapidité (Voir plus loin).

C'est sur le premier clavier et sur le pédalier que le Rouleau appelle progressivement *tous* les jeux de l'orgue<sup>1</sup>.

## V. — LECTEURS DE REGISTRES

(dits combinaisons ajustables).

Dans certaines orgues modernes, chaque registre se trouve placé au-dessus de petits boutons superposés dont le nombre varie entre un et six<sup>2</sup>. Chaque rangée de ceux-ci correspond à une pédale. Cette pédale a pour but de faire parler les jeux commandés par le registre sous lequel se trouvent placés les petits boutons, si toutefois ces derniers sont tirés, et d'annuler tout autre registre tiré ou non.

1. Le *rouleau de crescendo* (en allemand *rollschweler*) est souvent dédoublé dans les orgues allemandes. L'un des appareils placé à portée des pieds de l'organiste et l'autre, en dehors de la console de l'orgue, peut être actionné par un auxiliaire, au cas où l'organiste aurait les deux pieds occupés.

Il y a lieu, à ce sujet, de mentionner aussi le cadran indicateur, placé généralement à côté du pupitre de la console, et permettant à l'organiste de constater le nombre des jeux en action, soit au moyen de petits boutons d'ivoire ou même de petites lampes électriques s'allumant alternativement ou s'éteignant selon le nombre des jeux tirés par ce registre.

2. On pourrait les faire plus nombreux, mais je ne sais pas d'orgue où il y en ait davantage.

Les boutons, donc, étant « préparés », l'organiste commence à jouer; la sonorité est celle des registres qu'il a tirés. Une des pédales, correspondant à l'une des rangées de petits boutons, étant abaissée, la sonorité des registres tirés est supprimée et remplacée par celle des registres placés au-dessus des boutons préparés, et dont la rangée correspond à cette pédale. Il en va de même pour les pédales correspondant aux autres rangées de boutons.

Un exemple plus concret fera comprendre le fonctionnement et l'utilité de ce dispositif.

Supposons que l'organiste ait à jouer une œuvre où il devra faire entendre : 1<sup>o</sup> les jeux de fonds; 2<sup>o</sup> les voix célestes du Récit et du Positif, une flûte de Grand Orgue et une Pédale douce; 3<sup>o</sup> un dialogue de cromorne, de trompette et de cornet; 4<sup>o</sup> tous les jeux de fonds et les mutations; 5<sup>o</sup> la voix humaine du Récit avec solo de Principal au Grand Orgue, écho de flûte douce au Positif; puis, de nouveau la première combinaison, puis la troisième, etc.

Je suppose son instrument muni de cinq combinaisons libres; il n'aura qu'à préparer, avant de jouer, les boutons des cinq rangées correspondant aux cinq pédales. Chaque fois qu'une des pédales sera abaissée, la sonorité sera modifiée comme l'aura prévu le désir de l'organiste.

Le dispositif imaginé par M. Charles Mutin, pour la construction de l'orgue de la salle Gaveau, est aussi riche en effets sonores et, cependant, de maniement plus simple; il suffit que l'organiste tire les jeux de la première combinaison sonore qu'il désire, puis qu'il les enregistre au moyen du bouton n<sup>o</sup> 1; il agit de même pour les autres combinaisons souhaitées, au moyen des boutons 2, 3, 4. Au moment de l'exécution, les pédales 1, 2, 3, 4, lui amèneront à volonté les mélanges qu'il aura préparés (Voir plus loin : *la description d'un autre lecteur de registre.*)

Dans certains instruments, lorsque les boutons des registres ordinaires sont *tournés*, ils peuvent être appelés ou renvoyés par deux pédales : l'une pour l'appel, l'autre pour la retraite.

Dans l'orgue que je possède<sup>1</sup>, j'ai fait appliquer le dispositif suivant : les registres tournés à droite sont appelés et renvoyés par

1. Construit par C. Mutin, successeur de Cavaillé-Coll.

une première pédale à double effet, les registres tournés à gauche, par une deuxième pédale également à double effet; il en résulte que l'organiste a toujours à sa disposition au cours d'une exécution :

1° La sonorité des registres tirés;

2° La sonorité des registres tournés à droite que l'on peut à volonté repousser ou amener par la pédale 1;

3° La sonorité des registres tournés à gauche que l'on peut actionner de la même manière.

Cet appareil, très pratique et peu encombrant, est à recommander dans les orgues de moyenne dimension; il permet, dans beaucoup de cas, d'exécuter des œuvres de musique ancienne écrite pour trois et quatre claviers.

TREMOLO (ou *tremblant*). — (Voir plus loin.)

PÉDALE D'ORAGE. — (Voir plus loin.)

ÉVACUANT. — Un registre ou pédale dont on ne voit pas bien l'utilité et que l'on rencontre souvent dans les orgues des Pays-Bas est le *ventiel* que les Allemands appellent *évacuant*. Il sert à vider les soufflets de l'orgue.

## Emprunts, transmissions, extensions, dédouplements, etc.

---

Il ne doit être question ici que de l'esthétique de l'orgue; c'est pourquoi il n'y aurait aucun intérêt à décrire des mécanismes divers et compliqués, par lesquels un même jeu, une même rangée de tuyaux peuvent, commandés par plusieurs registres, « parler » indépendamment à plusieurs claviers.

Ce système, peu employé en France, est très répandu en Amérique. Il m'a été donné de jouer d'un petit orgue américain d'une quinzaine de jeux, à deux claviers, et un pédalier, où chaque jeu avait trois registres : par le premier il parlait au pédalier, par le deuxième, au premier clavier, par le troisième, au deuxième. Il en

résultait pour l'organiste la faculté de pratiquer tous les accouplements possibles de jeux, chacun à chacun.

Supposons, par exemple, un orgue composé ainsi :

2<sup>e</sup> CLAVIER. — Cor de nuit 8, Gambe 8, Céleste 8, Flûte octaviante 4, Octavin 2, Plein jeu, Trompette 8.

1<sup>er</sup> CLAVIER. — Dulciane 16, Grosse flûte harmonique 8, Principal 8, Viole d'amour 4, Nasard 2 2/3, Tierce 1 4/5, Voix humaine 8.

CLAVIER DE PÉDALE. — Flûte 16, Flûte 8.

Si l'on veut faire entendre, en solo, un mélange de la voix humaine, du cor de nuit, de la dulciane de 16 et de la viole d'amour de 4 et l'accompagner par des accords de gambe et de voix céleste, avec, à la pédale, une basse de bourdon de 8, et de dulciane de 16; on ne le peut évidemment pas; cependant la combinaison serait normale et ravissante.

Si l'on veut accompagner un solo de principal par la voix humaine; on ne le peut pas.

Si l'on veut faire dialoguer avec les flûtes de 8 et de 4, un cornet formé par l'adjonction de la tierce et du nasard à l'octavin et au cor de nuit; on ne le peut pas.

Toutes ces combinaisons et mille autres, séduisantes et nécessaires, sont sur cet orgue matériellement impossible. Or, si nous le supposons muni des mêmes jeux, ainsi empruntés :

| CLAVIER DE PÉDALE.                     |       | 1 <sup>er</sup> CLAVIER<br>mêmes jeux (2 <sup>e</sup> rangée<br>de registres). | 2 <sup>e</sup> CLAVIER<br>mêmes jeux (3 <sup>e</sup> rangée<br>de registres). |
|--|-------|--|---|
| Cor de nuit . . . . .                  | 8     | . . . . .  | . . . . .   |
| Gambe . . . . .                        | 8     | . . . . .  | . . . . .   |
| Céleste . . . . .                      | 8     | . . . . .  | . . . . .   |
| Flûte . . . . .                        | 4     | . . . . .  | . . . . .   |
| Octavin . . . . .                      | 2     | . . . . .  | . . . . .   |
| Plein jeu.                             |       | . . . . .  | . . . . .   |
| Dulciane . . . . .                     | 16    | . . . . .  | . . . . .   |
| Grosse flûte harmo-<br>nique . . . . . | 8     | . . . . .  | . . . . .   |
| Principal . . . . .                    | 8     | . . . . .  | . . . . .   |
| Viole d'amour . . . . .                | 8     | . . . . .  | . . . . .   |
| Nasard . . . . .                       | 2 2/3 | . . . . .  | . . . . .   |
| Tierce . . . . .                       | 1 4/5 | . . . . .  | . . . . .   |
| Trompette . . . . .                    | 8     | . . . . .  | . . . . .   |
| Voix humaine . . . . .                 | 8     | . . . . .  | . . . . .   |
| Flûte . . . . .                        | 16    | } jeux spéciaux de la pédale,  |   |
| Flûte . . . . .                        | 8     |  |   |

toutes les combinaisons sonores, seront praticables, même les plus inusitées.

On pourra jouer, au pédalier, un solo de voix humaine, ou bien un carillon d'octavin, de tierce et de cor de nuit, et l'accompagner, au Récit, d'un dessin de cornet et, au Grand Orgue, d'un dessin de fonds et plein jeu.

On pourra avoir les mêmes jeux à chaque clavier, mélangés à d'autres jeux divers; ici cor de nuit, gambe et céleste; là cor de nuit, gambe, octavin; au pédalier, Soubasse de 16 et cor de nuit, etc.

Le seul inconvénient de pareilles combinaisons, c'est que la construction en est très compliquée et le plus souvent défectueuse. Pour l'exécuter d'une manière satisfaisante, on a recours aux transmissions électriques ou pneumatiques; nous en dirons plus loin les désavantages et aussi les qualités.

\*  
\* \*

Dans la plupart des orgues françaises, on pratique volontiers l'emprunt de plusieurs jeux de claviers manuels pour en faire des jeux de pédale.

Il est excellent, sur un orgue composé comme celui que nous envisageons plus haut (sans les dédoublements que nous avons indiqués) d'ajouter aux deux gros jeux de pédale, destinés à soutenir l'ensemble, des jeux doux empruntés aux claviers manuels et capables de servir de basse aux sonorités atténuées.

\*  
\* \*

Un autre système, inusité en France et fort aimé à l'étranger, consiste à prolonger les séries de tuyaux de plusieurs octaves et à y emprunter des jeux supplémentaires; en un mot, à fractionner ces rangées de tuyaux en séries correspondant aux touches des claviers. C'est le système de *dédoublement*, appelé par les Anglais *extension system* et *unit organ* par les Américains.

Par exemple, un bourdon de 16, de 10 octaves, se divise ainsi en cinq jeux : bourdon de 16, bourdon de 8, bourdon de 4, octavin 2, piccolo 1.

On n'a pas pour cela un timbre de plus dans l'orgue, mais ce système de dédoublements a de réels avantages. Il a aussi les inconvénients mécaniques des emprunts décrits plus haut.

Voici à titre de document les combinaisons d'un orgue étranger dont le plan me fut demandé il y a quelques années :

|                                     | 1 <sup>er</sup> CLAVIER. | 2 <sup>e</sup> CLAVIER.<br>Emprunt<br>des mêmes jeux. | 3 <sup>e</sup> CLAVIER.<br>Emprunt<br>des mêmes jeux. | CLAVIER DE<br>PÉDALES.<br>Mêmes jeux. |
|-------------------------------------|--------------------------|---|---|---------------------------------------|
| <i>Bourdon</i> . . . . .            | 16 pieds.                | ----  | ----  | ----                                  |
|                                     | par                      | ----  | ----  | ----                                  |
|                                     | dédou-<br>blement.       | ----  | ----  | ----                                  |
|                                     | 8 —                      | ----  | ----  | ----                                  |
| <i>Flûte</i> . . . . .              | 4 —                      | ----  | ----  | ----                                  |
|                                     | 2 —                      | ----  | ----  | ----                                  |
|                                     | 1 —                      | ----  | ----  | ----                                  |
| <i>Gambe stentor</i> . . . . .      | 8 —                      | ----  | ----  | ----                                  |
|                                     | 4 —                      | ----  | ----  | ----                                  |
|                                     | 8 —                      | ----  | ----  | ----                                  |
| <i>Diapason</i> . . . . .           | 8 —                      | ----  | ----  | ----                                  |
| <i>Principal</i> . . . . .          | 8 —                      | ----  | ----  | ----                                  |
|                                     | 4 —                      | ----  | ----  | ----                                  |
|                                     | 16 —                     | ----  | ----  | ----                                  |
| <i>Céleste, Plein jeu</i> . . . . . | 8 —                      | ----  | ----  | ----                                  |
|                                     | 4 —                      | ----  | ----  | ----                                  |
|                                     | 10 —                     | ----  | ----  | ----                                  |
| <i>Quinte</i> . . . . .             | 5 —                      | ----  | ----  | ----                                  |
|                                     | 2 —                      | ----  | ----  | ----                                  |
|                                     | 1 —                      | ----  | ----  | ----                                  |
| <i>Tierce</i> . . . . .             | 2 —                      | ----  | ----  | ----                                  |
|                                     | 1 —                      | ----  | ----  | ----                                  |
| <i>Tuba mirabilis</i> . . . . .     | 8 —                      | ----  | ----  | ----                                  |
| <i>Trompette</i> . . . . .          | 16 —                     | ----  | ----  | ----                                  |
|                                     | 8 —                      | ----  | ----  | ----                                  |
|                                     | 4 —                      | ----  | ----  | ----                                  |
| <i>Hautbois</i> . . . . .           | 8 —                      | ----  | ----  | ----                                  |
| <i>Clarinette</i> . . . . .         | 8 —                      | ----  | ----  | ----                                  |



## JEUX PARTICULIERS A LA PÉDALE.

|                            |                             |                                   |   |                             |                      |
|----------------------------|-----------------------------|-----------------------------------|---|-----------------------------|----------------------|
| <i>Bourdon</i> . . . . .   | } par<br>dédou-<br>blement. | { 32 pieds.<br>16 —<br>8 —<br>4 — | N. B. — Il est évident que, dans les accords d'une certaine étendue, les redoublements d'octaves sont incomplets si l'on emploie, en même temps, des jeux distants d'une ou plusieurs octaves tirés de la même rangée de tuyaux. Il sera prudent, pour y obvier en partie d'utiliser, par exemple, les bourdons de 16 et 4, comme octaves de la flûte 8; la flûte ou la jambe de 4, comme octaves du diapason 8, etc., etc. |                             |                      |
| <i>Flûte</i> . . . . .     |                             |                                   |   | } par<br>dédou-<br>blement. | { 16 —<br>8 —<br>4 — |
| <i>Bombarde</i> . . . . .  |                             |                                   |   |                             |                      |
| <i>Principal</i> . . . . . | { 8 —                       |                                   |   |                             |                      |

De plus d'innombrables pédales de combinaisons.

\*  
\* \*

En France on utilise le *unit organ* au pédalier.

Pour éviter un trop grand encombrement, on fait d'une rangée de gros tuyaux, commandée par trois registres, trois jeux, l'un de 16, les autres de 8 et de 4 pieds.

Un pédalier, composé comme il suit, peut soutenir un instrument de grande importance.

|                                |  |
|--------------------------------|--|
| <i>Même rangée de tuyaux</i> : | Soubasse 32, Soubasse 16, Bourdon 8, Octave 4. |
| —                              | — Grosse quinte 10, Quinte 5, Quinte 2 2/3.    |
| —                              | — Violoncelle 8.                               |
| —                              | — Principal 8.                                 |
| —                              | — Flûte 16, Flûte 8, Flûte 4.                  |
| —                              | — Bombarde 16, Trompette 8, Clairon 4.         |
| —                              | — Tuba 8.                                      |

Ce pédalier de 7 jeux réels (en tout 318 tuyaux) est d'une sonorité parfaitement équilibrée; les jeux de 8 pieds y dominant, les jeux de mutation y renforcent les 8, 16 et 32 pieds.

Si chaque jeu y était réel, le résultat sonore ne serait guère meilleur et les 480 gros tuyaux demanderaient un emplacement considérable.

Dans de petits instruments les avantages d'un tel système sont particulièrement appréciables. Un orgue d'une dizaine de jeux peut très bien n'avoir au pédalier qu'un gros bourdon de 16, donnant

par extension : grosse soubasse de 16; bourdon de 8; octave de 4.

Un emprunt au bourdon de 16 du Grand Orgue et un emprunt aux jeux d'anches du Récit et le pédalier se trouve complété.

\*  
\* \*

M. Louis Debierre, le facteur nantais bien connu, a eu l'idée de diminuer encore, tout en pratiquant les emprunts susdits, l'encombrement occasionné par les dimensions des tuyaux graves, en faisant donner, au moyen de soupapes semblables à celles du basson et du saxophone d'orchestre, plusieurs sons à un seul tuyau.

Il avait remarqué que jamais, dans les octaves graves de 32, 16 et 8 pieds, on n'utilise des intervalles plus petits que la tierce.

Il tira donc de chaque tuyau trois sons : par conséquent il n'y a plus dans ces orgues « polyphones » que quatre gros tuyaux par octave grave (jusqu'à l'ut de quatre pieds qui cesse d'être trop encombrant).

Il en résulte que des orgues considérables peuvent être placées en un espace restreint — en effet, les tuyaux de l'octave grave d'un Grand Orgue tiennent, à eux seuls, autant de place que le reste de l'instrument.

Cependant, il convient de remarquer qu'un tel système est, théoriquement, assez contraire aux lois de la facture d'orgue.

Un même tuyau se trouve diminué de hauteur sans que son diamètre et ses lèvres aient été modifiés — c'est anormal. Il est déjà assez regrettable que l'on ne puisse avoir une pression indépendante pour chaque tuyau.

Dans la pratique, les inégalités sonores qui résultent de l'invention de M. Debierre, ne se remarquent guère, surtout dans un grand vaisseau.

Cette invention est assurément très ingénieuse et offre des avantages sérieux.

## Harmonisation<sup>1</sup> de l'orgue.

La besogne la plus délicate dans la facture d'orgue est celle que les spécialistes appellent l'« harmonisation », c'est-à-dire l'art de modifier le *timbre* de tuyaux absolument achevés au point de vue de la construction. Prenons, par exemple, un jeu entier de *montre*, dont les tuyaux sont polis avec perfection, soudés, la bouche et les lèvres parfaites, les pieds terminés. Il reste, pour que ce jeu soit au point, deux opérations à accomplir : l'*harmonisation* et l'*accord*.

On sait qu'un orgue est *accordé* selon le système tempéré à douze degrés. Dans des ouvrages spéciaux on trouvera l'énumération des procédés employés pour l'*accord* d'un orgue; ils n'ont aucun intérêt ici.

Par contre, l'*harmonisation* a une grande importance esthétique. Il est extrêmement rare de trouver un instrument bien harmonisé. Nous allons examiner sous ses différents aspects, les caractères esthétiques de l'*harmonisation* d'un orgue.

ÉGALISATION. — Lorsque les jeux des différentes familles sont construits, posés et approximativement accordés, on remarque qu'ils contiennent rarement deux tuyaux de même *intensité*. L'harmoniste devra donc *égaliser* ces intensités diverses; il le fera par des procédés subtils et qui souvent sont un secret personnel. Le plus élémentaire consiste à « donner du vent », par le pied, aux tuyaux trop faibles, et à en enlever aux tuyaux trop intenses. Mais il arrive souvent que, modifiant l'intensité d'un tuyau, on en altère le *timbre*; de même, le *timbre* et l'intensité peuvent, en certains cas, être altérés par les modifications de la *hauteur*. On voit donc comment s'unissent et se heurtent à la fois ces trois facteurs de l'*harmonisation* d'un orgue : l'*égalisation* des intensités, la *modification du timbre* et la *modification de la hauteur* (accord).

MODIFICATION DU TIMBRE. — Si, ne nous occupant plus ni de

1. On dit aussi : *Mise en harmonie*.

leur *accord*, ni de leur *égalisation*, nous considérons seulement le *timbre* que l'harmoniste doit donner aux jeux de l'orgue, nous remarquons, d'abord, deux *espèces* de timbres, bien tranchées, mais reliées entre elles par un nombre infini de familles diverses, en une parfaite solution de continuité sonore :

1° Le *timbre pur* (en langage d'organier, le *timbre rond* ou, encore, *flûté*).

2° Le *timbre riche* (en langage d'organier, *timbre mordant* ou *gambé*).

Ces deux caractères du *timbre* sont indépendants de l'*intensité* et c'est là ce que comprennent fort peu de facteurs d'orgue. Pour la plupart d'entre eux *mordant* veut dire *fort*, et *rond* veut dire *faible*.

C'est de cette erreur<sup>1</sup> qu'est venue la regrettable habitude de construire des instruments où tous les *jeux d'anches* et *jeux gambés* (jeux mordants) sont *puissants* et où tous les *jeux purs* (jeux flûtés) sont *doux*.

On perd beaucoup de variété à une telle disposition sonore; de plus ces orgues manquent de distinction et, ce qui est plus grave encore, ne sont pas à proprement parler des *orgues*.

En effet, ce qui caractérise la sonorité de l'*orgue*, c'est la prédominance des flûtes.

A cause de l'étroitesse de son tuyau, et, aussi, pour d'autres raisons, la flûte d'orchestre a un timbre beaucoup moins pur que la flûte d'orgue; son tuyau est court et ne peut donner, par conséquent, de sons graves; la *flûte* est un détail dans le médium, l'aigu et le suraigu de l'orchestre.

Par contre, celui-ci est merveilleusement fourni en timbres *mordants*; sans parler des cuivres et des instruments à anches, son quatuor à cordes forme un orgue immense, composé de jeux de *gambes*.

C'est cette sonorité qu'affectent volontiers les orgues modernes,

1. Les secrets de facture par lesquels on modifie le *timbre* d'un tuyau, sont innombrables, si complexes et si délicats que les harmonistes eux-mêmes ne sauraient toujours les énoncer. Ces artistes acquièrent, avec l'expérience, une habileté incroyable, faite autant d'inspiration esthétique et d'une sorte d'instinct de métier, que de connaissances raisonnées. Le bon harmoniste est un véritable créateur.

et comme l'armée de leur tuyaux *gambés* ne possède ni l'émotion, ni la souplesse dans les nuances du quatuor à cordes, ces orgues se trouvent manifestement inférieures à l'orchestre, dont elles ne sont qu'une caricature.

Les anciens facteurs employaient fort peu de *jeux de gambes* et plaçaient dans leurs orgues les timbres que précisément ne fournit pas l'orchestre : la *grande flûte*<sup>1</sup> et les *jeux de mutation*.

Or, de nos jours, nos connaissances acoustiques, nos progrès dans l'art de construire les sommiers et les souffleries, nous permettent de réaliser des *flûtes* plus puissantes et plus belles encore que les *flûtes* anciennes.

C'est donc sur ce point qu'il convient d'attirer l'attention des facteurs d'orgues. Qu'ils ne considèrent plus la *flûte* comme un jeu forcément doux, la *gambe* comme un jeu forcément intense. Il n'est rien de plus délicieux à entendre qu'une *gambe* très atténuée, à la fois, et très mordante; c'est le son du violon avec sourdine, et même idéalisé. On peut construire ainsi des *voix célestes* irrésistibles<sup>2</sup>.

Mais c'est surtout sur les jeux *flûtés* qu'il convient d'insister. Les *bourdons*, de sonorité intense ont, surtout dans les basses, un timbre admirable de *rondeur*, que rien ne saurait remplacer, et, dans les *dessus*, une sonorité pure qui rappelle la *harpe* ou la *célesta*. Les *flûtes* de grande intensité sont d'une beauté unique; par le fait que le timbre n'en n'est pas *mordant*, elles ne choquent jamais l'oreille, ne sont jamais criardes. Il semble que la puissance en pourrait être poussée à l'infini sans que l'oreille soit impressionnée désagréablement. On entend très rarement de ces belles flûtes et c'est fort regrettable.

Les deux familles intermédiaires entre les *flûtes* et les *gambes*, s'appellent familles des *montrés* (ou *diapasons*) (jeux de fonds) et des *cors* (jeux d'anches inventés par M. Mutin). On les peut concevoir *ronds* ou *mordants*, puissants ou faibles à différents degrés.

1. Les *Montrés* anciennes étaient d'amples flûtes à peine plus mordantes que les flûtes douces.

2. Il en va de même pour les *jeux d'anches*; s'il semble assez rationnel d'en tirer des sonorités éclatantes, à quoi l'on parvient très facilement, il est d'un suprême bon goût de créer des *jeux d'anches* de sonorité très douce; ils ont une distinction toute particulière.

Les *cors*, en particulier, méritent une mention spéciale. Il semble paradoxal d'avoir tiré d'un *jeu d'anche* un timbre plus pur que celui des *gambes*, c'est pourtant ce qui fut réalisé par M. Mutin, et, à l'audition de ses *cors harmoniques*, beaucoup d'organistes professionnels pourraient croire qu'ils entendent un *principal* de sonorité très *ronde* et de très *grosse taille*<sup>1</sup>.

La *taille* des tuyaux, c'est-à-dire leur *diamètre*, a la plus grande importance pour la *rondeur du timbre*. On ne saurait exagérer la largeur de diamètre des tuyaux flûtés; c'est par elle qu'on en peut augmenter, presque à l'infini, *l'intensité sonore*, sans perdre la *rondeur du timbre*.

Un autre problème s'est souvent posé : celui qui a trait à la matière avec laquelle sont construits les tuyaux. Sauf pour les tuyaux très graves des *flûtes* et des *bourdons*, l'étain (aloi, étoffe) est généralement adopté. De nos jours, on a renoncé aux jeux aigus et moyens construits en bois<sup>2</sup>. Ils offrent, en effet, beaucoup d'inconvénients, s'accordent, s'harmonisent et s'égalisent difficilement et subissent avec une déplorable facilité l'influence du froid, de la chaleur et de l'humidité.

Tout acousticien protestera que la discussion au sujet de leurs qualités sonores est oiseuse, car, théoriquement, la matière d'un tuyau n'a pas la moindre influence sur son timbre. En effet, c'est la colonne d'air qui vibre et non la paroi. Tout dépend donc de la largeur du tuyau, de sa forme, de la structure de ses lèvres et de sa bouche. Dans la pratique, il n'en n'est pas toujours ainsi; je l'avais constaté maintes fois *de auditu* et suis arrivé, approximativement, à m'expliquer cette sensation. J'avais remarqué que les *flûtes* en bois ont une sonorité plus mate, plus pure, une attaque plus nette que les *flûtes*, de mêmes dimensions et de même structure, construites en métal. Ces dernières sont, malgré tout, toujours un peu *gambées*, surtout au moment précis de l'attaque; sitôt après son émission, le son semble se purifier et se rapprocher, un peu, de celui de la *flûte* en bois, mais sans en égaler la rondeur. Je pense que cette différence, apparemment contraire aux lois de la

1. Et d'une distinction très spéciale que n'a jamais un *jeu de fond*.

2. On ne construit en bois que les octaves de 32, 16 et 8 pieds des *flûtes* et *bourdons*.

physique, peut s'expliquer justement par ces lois mêmes : les lèvres supérieures et inférieures d'une *flûte* en métal sont très minces; l'air, en s'y brisant, trouve en elles comme deux lames vibrantes dont les vibrations, évidemment complexes, font entendre un *bruit*, formé par des *harmoniques* suraigus et désordonnés. De là ce sifflement dans l'émission. En outre, le « poli » intérieur du tuyau de métal agit aussi à sa manière sur la production de ces vibrations innombrables, suraiguës et inanalysables. La nature moléculaire de la matière d'un tuyau a donc une certaine importance sur la sonorité qu'on en peut tirer <sup>1</sup>.

Dans plusieurs instruments anciens, dont un orgue placé dans l'église de Beaufort, restauré par Bonn, de Tours, et plus tard par Debierre, de Nantes, dans le petit orgue de Notre-Dame-des-Rosiers (Maine-et-Loire) construit par Debierre, j'ai pu constater que les grosses *flûtes* en bois ont une précision d'attaque, une beauté de timbre et surtout une personnalité inimitable qui les rendent au moins égales aux plus belles *flûtes* de métal, auxquelles d'ailleurs il est assez difficile de les comparer; *ce sont des jeux qui diffèrent entre eux presque autant qu'une flûte diffère d'une gambe*.

Les jeux de *bourdons* en bois offrent les mêmes qualités (et les mêmes inconvénients pratiques). Il en est de même des *gambes* en bois; elles ont à la fois leur *mordant* caractéristique et une matité spéciale qui leur donne un grand charme.

On utilise aussi le plomb, matière inerte, qui possède à un plus haut point encore, les qualités sonores du bois. Les tuyaux de plomb ont une sonorité sourde fort agréable. Les anciens les préconisaient. J'ai entendu, en de vieilles orgues flamandes, des *bourdons* en plomb dont rien, dans la facture moderne, ne saurait donner idée <sup>2</sup>.

CARACTÈRE DES PRINCIPAUX JEUX D'ORGUE. — Une énumération rapide et une description brève des principaux timbres de détails de l'orgue laissera entrevoir la multiplicité de ses ressources sonores.

1. On a souvent construit autrefois, en bois, les corps des jeux d'anches, d'où il résultait une sonorité mate qui avait parfois beaucoup de charme.

2. On a essayé, sans insister beaucoup, de construire des tuyaux en carton.

Au lieu de suivre l'ordre accoutumé (jeux de fonds bouchés et ouverts, jeux d'anches, jeux de mutation), nous commencerons par les jeux de « timbre pur » et arriverons progressivement aux jeux de « timbre mordant », puis nous consacrerons un chapitre spécial aux *jeux de mutation*.

BOURDON<sup>1</sup>. — Comme nous l'avons dit, le *bourdon* n'est rien autre qu'une *flûte bouchée* de sonorité mate et généralement douce (Voir plus haut).

COR DE NUIT<sup>2</sup>. — *Bourdon* d'un timbre lumineux tout en restant très pur, très suave. Quand il est bien construit, son émission est si nette qu'on le croirait accompagné par la percussion d'un diapason de métal (célesta) ou d'une harpe. On peut construire de charmants *cors de nuit* de 4 pieds, de 2 pieds, et même d'un pied. S'ils sont harmonisés avec soin, ils sonnent alors, mélangés aux jeux de 8 pieds, comme une vibration de clochette. *Les cors de nuit* de 16 pieds sont également très sympathiques et font dans le mélange des jeux, comme une ombre sonore très savoureuse.

BOURDON A CHEMINÉE. — Flûte bouchée à son sommet par une calotte surmontée d'un petit tuyau. Son timbre est un peu plus clair que celui du *bourdon* complètement bouché<sup>3</sup>.

QUINTATON<sup>4</sup>. — C'est un *bourdon* à tuyau étroit et construit de manière à faire entendre légèrement, en même temps que le son fondamental, l'*harmonique 3* (quinte supérieure de l'octave du son fondamental). Ce jeu donne un peu l'impression d'une *clarinette* très atténuée. Lorsqu'il est bien harmonisé et ne quintoie pas

1. a) Le bourdon dans certaines orgues anciennes est parfois appelé *copula*, sans aucun doute parce qu'on l'accouplait volontiers aux autres jeux.

b) *Gedackt*, nom allemand du bourdon.

c) *Lieblich gedackt*, en allemand; (traduction littérale : bourdon aimable).

d) La soubasse de 16 s'appelle souvent *basse d'écho*; en allemand *Lieblich gedackt bass* (basse aimable bouchée). La soubasse de 32 s'appelle *untersaiz* ou *majorbass*.

e) Dans certaines orgues anciennes j'ai trouvé de larges flûtes, ou bourdons, en bois de 8 et 4 pieds, sous le nom de *Portunal*, ou *portunalfûte*.

2. Cor de nuit s'appelle en allemand *nachthorn*; (parfois il n'est pas bouché).

3. Dans les orgues anciennes, la flûte à cheminée est souvent appelée *Fistula*.

4. J'ai parfois rencontré le quintaton sous le nom de *quintadena* ou *quintadena-bass*.



trop, il peut être employé en solo. Dans l'ensemble des jeux de fonds, un *quintaton* de 16 pieds à moins de lourdeur et plus de mordant qu'un *bourdon*; il conserve néanmoins la *matité* des *jeux bouchés* et ce n'est pas son moindre charme d'unir ces deux qualités, qui semblent contraires : une rondeur un peu sombre et un léger mordant.

FLUTE BOUCHÉE (ou *flûte douce*). — La *flûte bouchée* n'est rien autre qu'un *bourdon* dont les dessus sont construits en *flûtes ouvertes*. Les flûtes bouchées de deux pieds s'appellent *octavins doux*<sup>1</sup>.

FLUTES BOUCHÉES HARMONIQUES (ou *bourdons harmoniques*). — On appelle ainsi des *flûtes* dont la première octave est bouchée et dont les dessus sont construits en *flûtes harmoniques*<sup>2</sup>, le médium restant *bourdon* ou *flûte ouverte* à volonté.

Le *passage* entre la partie *bouchée* et la partie *ouverte*, puis, entre la partie *ouverte* et la partie *harmonique* est difficile à réaliser sans qu'il y ait, dans le timbre, solution de continuité.

FLUTES PYRAMIDALES ou *coniques rétrécies par le sommet*. — Cette famille de jeux qui, sans être des *flûtes ouvertes*, ne sont cependant pas complètement bouchés comme les *bourdons*, est remarquable par sa sonorité très douce et très suave, moins sourde et moins pure que celle des *bourdons*, moins lumineuse que celle de la *flûte* et surtout moins puissante. Les Allemands la désignent par le nom générique de *gemshorn* (cor de chamois), avec des dérivés nombreux : *Spitzfloete*, *Bockfloete*, *Spillfloete*, *Pyramidfloete*, etc.; les Anglais l'appellent *Goat-horn*.

FLUTES HARMONIQUES. — *Flûtes* de timbre pur, à tuyaux ouverts et donnant l'*harmonique 2* (octave). Leur sonorité est d'une grande pureté, d'une grande pénétration, et, en même temps, savoureuse. La *flûte harmonique* peut être intonnée très doucement ou avec beaucoup d'intensité, elle n'en conserve pas moins son timbre caractéristique qu'on ne saurait confondre avec celui des *bourdons*, ni des *flûtes ouvertes*. La flûte harmonique de 4 pieds

1. La petite flûte s'appelle en italien *flautino*.

2. Voir plus loin : *flûtes harmoniques*.

s'appelle *flûte octavante*, celle de 2 pieds *octavin*, celle d'un pied *piccolo*.

GROSSE FLUTE OUVERTE. — Sa sonorité est d'une pureté et d'une rondeur admirables; elle « attaque » avec la même netteté qu'un *bourdon*.

FLUTE CREUSE<sup>1</sup>. — *Flûte ouverte* que l'on trouve fréquemment dans les vieilles orgues et dont le timbre, tout en conservant beaucoup de rondeur, est moins pur que celui des *flûtes harmoniques* : il rappelle déjà le timbre de la *montre*.

FLUTE CONIQUE A TUYAUX ÉVASÉS PAR LE SOMMET. — Jeu admirable que l'on construit rarement à cause de la place considérable qu'il occupe et aussi des frais que nécessitent sa construction. Il est d'une pureté et d'une rondeur étonnantes et, s'il a la « taille » suffisante, peut aisément dominer les jeux d'anches de force moyenne; tous les instruments de quelque importance devraient en être enrichis<sup>2</sup>.

DIAPASON HARMONIQUE. — Ce jeu est, avec la *flûte creuse*, le

1. Flûte creuse, en allemand *Holzflute*.

2. a) *Amorosa*, nom que l'on donne parfois à l'étranger à la flûte d'amour.

b) Certaines flûtes ouvertes de 8 pieds d'un timbre lumineux, construites le plus souvent en métal, portent, en Hollande, le nom de *baarpijp*.

c) *Claribella* ou *clarabella*, jeu anglais de 8 ou de 4 pieds qui n'est rien autre qu'une flûte ouverte d'un timbre assez clair.

d) *Flauto amabile* (synonyme italien de flûte d'amour). Sous le nom italien de *flauto dolce*, les facteurs allemands construisent des flûtes, le plus souvent en bois, remarquables par leur douceur et d'ailleurs semblables en tous points à nos flûtes douces. On peut les employer en solo.

e) Certaines flûtes douces en bois portent aussi le nom de *melodia*.

f) Dans certaines orgues hollandaises on trouve sous le nom de *mélophone* des flûtes ouvertes d'une sonorité très suave.

g) Flûte bouchée se dit, en allemand, *gedachtflute*.

h) La flûte traversière prend souvent le nom italien de *flauto traverso*.

i) Hugo Riemann, Rieger, Walcker, Sauer, Locher et autres musicographes experts et facteurs d'orgue, emploient, pour distinguer les unes des autres, les flûtes de différents timbres, des appellations innombrables : *Zartflute*, *Holzflute*, *Bauerflöte*, *Blackflöte*, *Spießflöte*, *Orchesterflöte*, flûte d'écho, flûte de concert, *tibia*, *rohrflöte*, *spitzflöte*, etc.

Dans les orgues des Pays-Bas on trouve des dénominations à peu près semblables et non moins nombreuses : *speelfluit*, *Rohrfluit*, etc.

j) C'est en bois qu'est construite la flûte *viennoise* (*wienerflöte*), jeu de solo assez doux.

trait d'union qui relie la famille des *flûtes* à celle des *diapasons*. Il est formé par des tuyaux à large section, *harmoniques* dans les octaves supérieures et un peu *flûtés*.

DIAPASON<sup>1</sup>. — Appellation générique de toute la famille intermédiaire entre les *flûtes* et les *gambes*. On peut en accentuer le mordant jusqu'à ce qu'il se confonde avec les *gambes*, ou l'atténuer au point qu'il ressemble à une grosse *flûte* (c'est ainsi que le construisaient les anciens). Le *diapason* s'appelle aussi *Principal*; dans ce cas, il domine par son intensité tous les *jeux de fonds* du clavier où il est placé; *Montre*, lorsque les tuyaux en sont situés sur la façade de l'orgue; *Jubal*<sup>2</sup> (diapason de grande sonorité); *Prestant* (diapason de 4 pieds); *Doublette* (diapason de 2 pieds), placé à la pédale, on le nomme aussi *Contrebasse* (16 ou 32 pieds), *Basse* (diapason de 8 pieds), *Octave* (diapason de 4 pieds)<sup>3</sup>.

Le *Kéraulophone* est un *diapason* un peu *gambé*, c'est-à-dire un peu mordant (Voir plus loin : *gambes*).

En Angleterre, en Amérique et en Allemagne les *diapasons* possèdent des noms variés : *Open diapason*, *principal séraphone*<sup>4</sup>, *Stentor diapason*, etc. Il est assez habituel, dans les orgues modernes, de donner aux *diapasons*, *montres*, *principals*, etc., une plus grande intensité qu'à tous les autres *jeux de fonds*. On peut discuter cette habitude et nous avons déjà dit pourquoi les Flûtes doivent dominer les *jeux de fonds* d'un orgue.

1. a) Appellation anglaise. En France on dit volontiers « famille de *montres* ».

b) A la famille des *diapasons* se rattachent, comme l'on sait, l'*octave*, le *principal aimable*, le *principal de flûte*, le *principal de gambe*, le *principal de violon* (geigen principal) le *violina diapason*, etc.

2. Le *jubal* est classé par beaucoup de facteurs dans la famille des flûtes sous le nom de *flûte de jubal*. C'est une flûte ouverte à deux lèvres et d'une grande puissance. A deux lèvres également la *flûte double* ou *bifara*, que j'ai rencontrée sous le nom de *tibia bifara*. On l'appelle assez souvent aussi *Philomela*.

3. Parfois la *gambe* de 8 pieds ou le *principal* de 8 pieds, porte simplement le nom de *basse* par opposition à la *contrebasse*. On l'appelle aussi *basse ouverte*. Dans ce dernier cas, elle est, le plus souvent, de 16 pieds.

4. Dans les orgues allemandes certains jeux d'une grande puissance sonore portent le nom de *séraphone*. J'ai vu dans l'orgue de Musikverein à Vienne, construit par Rieger, une *gambe séraphone* et un *principal séraphone*, d'une grande beauté. Cette appellation est synonyme du mot *stentor* employé dans le même sens par les Anglais.

Lorsqu'il est bien harmonisé, le *diapason*, dans son médium, rappelle la sonorité du cor d'orchestre.

CORS. — Ce sont de merveilleux *jeux d'anches* dont nous avons déjà parlé. Le *cor harmonique*, intonné doucement, relie à merveille la famille des *montres* à celle des *gambes*. Il imite à s'y méprendre le cor d'orchestre. On peut lui donner une grande puissance sans qu'il perde rien de sa rondeur et de son charme. C'est un des plus beaux et le plus extraordinaire des *jeux d'anches*; malheureusement on l'emploie très rarement <sup>1</sup>.

SALICIONAL. — Le *Salicional* est une *gambe* qui se rapproche beaucoup du *diapason*, mais de timbre plus *mordant*. Lorsqu'il est bien harmonisé, il semble même être formé de deux jeux : un jeu de *flûte* et un jeu de *gambe*. Les anciens l'intonaient très doucement, aujourd'hui il est généralement assez intense; dans un orgue de quelque importance, il serait excellent d'avoir des *salicionals* de différentes intensités. Mais, lorsqu'il y a lieu de choisir, il est préférable de posséder un *salicional* assez doux.

Un *salicional* de 4 pieds s'appelle souvent *Fugara* <sup>2</sup>. Il possède souvent, alors, une grande intensité.

On nomme aussi le *salicional* « Salicet ».

DULCIANE <sup>3</sup>. — C'est le jeu le plus suave de l'orgue et le plus distingué dans le pianissimo. On peut le construire assez intense, ce qui est évidemment une erreur, étant donné son nom. Rien n'égale le charme d'une *dulciane*, plus atténuée encore qu'un *cor de nuit*.

Lorsqu'on le peut, il est préférable de se servir comme 16 pieds, dans un des claviers, d'un jeu de *Dulciane* et non d'un jeu de *Bourdon*. Le timbre doit en être plus doux encore, assurément plus distingué, et moins sombre, moins épais. Un *petit chœur* formé

1. Ce cor n'a aucun rapport avec le Waldhorn allemand (cor des forêts) qui est à anches libres, ni avec les *cors d'orchestre* des facteurs anglais et américains.

2. On fait aussi, mais rarement, des *Fugara* de 16 pieds.

3. a) Les *Dulcienes* prennent parfois le nom de *Dolce* ou de *Dolcissimo*; elles sont alors particulièrement douces.

b) On construit parfois sous le nom de *Dulcian* des jeux d'anches très doux, tenant à la fois du basson-hautbois et de la voix humaine.

c) On a construit, en Allemagne et en Autriche, sous le nom de *Basse d'éolienne* des *dulcienes* de 16 pieds, et exceptionnellement de 32 pieds réservées à la pédale.

par trois dulcianses (16 pieds, 8 pieds, 4 pieds) est, pour l'oreille, un ravissement lorsque ces trois jeux sont bien harmonisés et dans un bon équilibre sonore. Il convient, évidemment, que le 16 pieds soit le plus doux et le 8 pieds le plus intense de ces trois jeux. La *Dulciane* s'appelle quelquefois *viole d'amour*, *viola*; dans certaines orgues anciennes c'est un *jeu d'anches* rappelant la *voix humaine*.

VIOLE DE GAMBE. — La *viole de gambe* a plus de mordant que la *dulciane*; elle peut avoir plus d'intensité comme autant de douceur : rien dans son nom, en effet, n'indique le degré de force sonore qu'on lui doit donner. Son harmonisation est très difficile à réussir, comme celle de tous les jeux de la famille des *gambes*<sup>1</sup>. A cause de l'étroitesse de son tuyau, elle octavie facilement, « attaque » mal. Cette attaque est accompagnée d'un petit sifflement caractéristique, assez difficile à modérer; si ce sifflement est trop atténué, la *gambe* perd de son individualité; dans le cas contraire, l'oreille est violemment choquée.

Les facteurs construisent généralement des *gambes* de force médiocre, évitant les *gambes* très douces et les *gambes* très intenses. C'est là une erreur. En effet, les jeux de timbre riche ne sont véritablement impressionnants que dans l'extrême *fortissimo* ou dans le *pianissimo*, dans le *mezzo forte*, leur sonorité aigrelette devient vite énervante. Cependant, les instruments pourvus de plusieurs *gambes* ou même d'autres instruments, pour des raisons d'équilibre sonore, pourront posséder une *gambe* de moyenne force<sup>2</sup>.

La *viole de gambe*<sup>3</sup> prend aussi des noms divers; on l'appelle : *violoncelle*, *gambe* très intense, cependant moins puissante que la *gambe stentor* et les *gambes séraphones*; certaines *gambes* de 4 pieds se nomment *violon*; on trouve aussi des *violons* de 8 et de 16 pieds,<sup>4</sup> à la *Pédale*, le plus souvent (*violon sourdine* 16-8-4).

1. La *gambe* de 16 pieds, rarement de 32, s'appelle parfois *contragamb* ou *gambe contrebasse*.

2. Certaines *gambes* douces portent le nom d'*harmonica*. Elles sont plus fortes que les *éoliennes* et les *dulcianses* et plus faibles que le *salicional*. On les place parfois au pédalier.

3. Une variété assez rare des jeux de *gambes* est la *Bell-Gamba* d'invention anglaise. — Les Allemands l'appellent *Glockengamb*, c'est-à-dire *gambe cloche*. C'est une *gambe* dont les tuyaux sont surmontés d'un pavillon conique évasé.

4. On donna souvent à la contrebasse de 16 ou de 32 pieds le nom de basse de

JEUX DISCORDÉS (*ou à battements*). — Ces jeux sont formés, comme nous l'avons dit, par l'union de deux *gambes* dont l'une est au diapason de l'orgue et l'autre légèrement discordée. Cette dernière est intonée un peu plus faiblement; il en résulte que c'est le diapason de l'orgue qui domine la sonorité du jeu; néanmoins, lorsque l'on joue ces jeux en opposition avec les autres, l'oreille perçoit une légère différence de hauteur qui ne laisse pas d'être assez désagréable, si bien que la séduction inhérente à l'*ondulation* de ces *jeux discordés* est contrebalancée par l'impression de fausseté qui y est attachée.

On peut y remédier aisément au moyen du dispositif suivant : l'on prend deux *gambes* dont l'une est à un diapason légèrement supérieur et l'autre à un diapason légèrement inférieur; il en résulte une sonorité *moyenne*, qui ne discordé pas avec le diapason de l'orgue, surtout si l'on ajoute à ces deux *gambes*, une troisième *gambe* juste. En ce dernier cas l'oreille n'éprouve pas la moindre impression de fausseté, mais les battements sont moins agréables, moins onduleux.

Les principaux *jeux à battements* sont : l'*Unda-Maris* (à battements lents) formés de deux *salicionals*; la *voix céleste*, formée de deux *violes de gambe*, ou de deux *dulcianes*. En France, on appelle les jeux à *battements*, ceux formés de deux *dulcianes*, *éolines*, nom que les Américains et les Allemands réservent plus volontiers à la *gambe* la plus douce de l'orgue<sup>1</sup>.

On a rarement tenté de construire des *jeux à battements* avec des *flûtes* ou des *bourdons*, ou avec des *jeux d'anches*. Le résultat d'un tel essai pourrait en être intéressant. N'a-t-on pas remarqué que plusieurs de nos célèbres flûtistes sont arrivés à imprimer à la flûte une sorte de *vibrato* qui ressemble à celui des violonistes et

violon ou simplement de violon de 16 pieds, ce qui est assez paradoxal. (On dit aussi *contraviolon*.)

1. a) L'*éoline* s'appelle aussi *éolienne* ou *harpe éolienne*.

b) Le facteur Beyer (de Naumbourg) a inventé, vers 1830, un jeu à anches libres de 8 pieds d'une intonation très douce qui fut appelé *Clavéoline*. Ce jeu était composé de languettes de cuivre renfermées dans des clochettes ou dans des petites boules creuses placées sur les tuyaux. Le vent amené dans la clochette par une ouverture exigüe mettait la languette en vibration.

On a longtemps confondu la *clavéoline* avec l'*éolienne*.

des violoncellistes; il en est de même pour les hautboïstes, surtout lorsqu'ils jouent du cor anglais.

On pourrait encore obtenir des *battements* assez rapides pour donner l'illusion d'un *trémolo* un peu lent et plus musical que les *trémolos* mécaniques construits jusqu'ici.

CLARINETTE. — Jeu d'anche qui imite assez bien la *clarinette* d'orchestre, mais avec, peut-être, plus de charme et plus de douceur; on peut d'ailleurs la timbrer différemment et la rapprocher de l'ancien jeu de cromorne dont la sonorité est *mordante*. La *clarinette* a parfois une sonorité plus douce que celle des *gambes*; son « mordant » peut être atténué jusqu'à donner l'illusion d'un *jeu de fond*. Par contre, on trouve dans certaines orgues des *clarinettes* très intenses, plus puissantes qu'une *montre* ou qu'une *gambe*<sup>1</sup>.

Ce jeu, agréable dans le solo, se marie assez mal aux jeux de fonds, dans les accords; ce n'est pas un jeu de *grand cœur*, où il y a même le plus souvent avantage à le supprimer. Dans les ensembles, il ne saurait, sous aucun prétexte, remplacer l'ancien *cromorne*<sup>2</sup>.

COR ANGLAIS. — La sonorité du *cor anglais* est un peu plus *mordante*, un peu plus *mince* que celle de la clarinette. On le construit le plus souvent à anche libre. Sa sonorité est généralement très douce et ne ressemble que de bien loin au *cor anglais* de l'orchestre<sup>3</sup>.

1. Une variété de la famille des clarinettes est le *cor de basset*. C'est une clarinette à anches libres, le plus souvent.

2. On a proposé, au temps même de Bach, pour le mot *cromorne*, l'étymologie bien simple « cor morne », cor mélancolique. En admettant même que cette étymologie soit inexacte, le seul fait qu'elle date du XVIII<sup>e</sup> siècle, affirme la douceur de sonorité du cromorne; mais il n'en faudrait par conclure, car les textes musicaux nous démentiraient, que seules les mélodies mélancoliques puissent être confiées à ce timbre délicat. Le cromorne, comme les trompettes et le basson, se prête à l'expression des sentiments extrêmes. C'est ainsi que nous le voyons dans les livres de Couperin et de ses contemporains, à quelques pages de distance, tour à tour grave et solennel, doucement élégiaque, ou caricatural jusqu'à l'outrance. Ce n'est pas un jeu pour les mélodies de demi-caractère.

D'autre part, certains musicographes prétendent que *cromone* vient de deux mots allemands signifiant cor recourbé.

3. En anglais on a l'habitude d'appeler *french horn*, c'est-à-dire cor français, le

EUPHONE. — Jeu à anche libre rappelant un peu le *cor anglais*.

HAUTBOIS BASSON. — Jeu à anche battante, d'intonation assez douce, mais plus mordant que tous les jeux précédents. On peut l'amener à imiter parfaitement le *hautbois* de l'orchestre et dans la basse, le basson. Mais cette coquetterie n'est pas nécessaire.

On construit généralement des *hautbois-bassons* de 8 pieds, parfois des *hautbois* de 4 pieds, assez souvent des *bassons* de 16 pieds qui servent à former, avec les *trompettes* et les *clairons* du *récit*, un « grand cœur » d'anches. On rencontre aussi des *bassons*<sup>1</sup> de 16 et de 8 pieds au pédalier. Le baryton de 4 pieds est un jeu de même caractère<sup>2</sup>.

Ces jeux sont excellents dans le solo, c'est même leur rôle le plus indiqué; néanmoins, ils peuvent concourir à l'ensemble et former, s'ils sont bien équilibrés, quand on les mélange aux jeux de fonds, un *petit chœur d'anches* à opposer à celui des *trompettes* et *clairons* du *récit*. Le principal défaut à éviter dans l'harmonisation d'un *hautbois* c'est la trop grande ténuité des notes aiguës; elles sont parfois si frêles qu'elles ne peuvent chanter convenablement.

VOIX HUMAINE. — Ce jeu, dont nous avons déjà parlé, est un jeu à anches battantes; il possède un mordant spécial, une sorte de grésillement qui, volontiers, deviendrait étrangement désagréable, mais peut avoir néanmoins un grand charme lorsque le jeu est intonné avec douceur<sup>3</sup>.

MUSETTE. — Ce jeu est de la famille des voix humaines, plus mordant encore et d'une sonorité beaucoup plus intense. On le trouve très rarement dans les orgues<sup>4</sup>.

jeu d'anches que nous appelons *cor anglais*. Il en est d'ailleurs de même de l'instrument d'orchestre dont ce jeu porte le nom.

1. M. Ch. Mutin a construit des *bassons* très fins qui imitent à merveille les meilleurs *bassons* d'orchestre.

2. En italien le basson s'appella *Fagōtto* et en allemand *fagott* (Nous trouvons aussi les désignations de contrebasson : *contrafagott* et *contrafagotto*).

3. A la famille des voix humaines on peut rattacher la *physharmonica*, jeu à anches libres, surmonté d'un *cor* très court et d'une sonorité extrêmement douce.

4. Dans certaines orgues étrangères la musette prend souvent le nom, d'ailleurs français, de *chalumeau*.



TROMPETTE HARMONIQUE<sup>1</sup>. — Jeu à anches battantes, de sonorité très mordante; dans les dessus, les anches sont munies d'un pavillon *harmonique*, c'est-à-dire, dont la longueur vibrante correspond à l'octave grave du son donné par la languette, d'où plus de suavité à la fois et d'intensité dans le son. Ces *trompettes harmoniques* se placent généralement au *récit* et au *positif*; leur sonorité doit être agréable et chantante dans le solo; elle se prête néanmoins le mieux du monde à l'exécution des accords dans un grand chœur. Il est nécessaire, aussi, que les *trompettes*, comme tous les jeux d'anche, « attaquent » bien, car il y a lieu souvent, dans les œuvres anciennes, de s'en servir pour l'exécution de passages très rapides, en staccato. La tâche est donc très ardue pour les harmonistes qui doivent être ici préoccupés à la fois de la beauté du timbre et de son égalité, de l'égalité des intensités, de la rapidité et de l'égalité de l'« attaque ». Ce jeu d'anche est, avec le *cromorne*, celui qui convient le mieux à l'exécution des passages rapides et légers. C'est à quoi un harmoniste habile doit penser avant tout.

CLAIRON HARMONIQUE. — Trompette harmonique de 4 pieds (on l'appelle aussi *soprano*).

TROMPETTE DE GRAND ORGUE, *ou de grand chœur, ou de bombarde et de pédale*. — On place à ces claviers, des trompettes souvent tonitruantes destinées à dominer le grand chœur. Lorsque ces *trompettes* sont de 16 pieds on les appelle *bombardes*; *clairons*, lorsqu'elles sont de 4 pieds; *clairons-doublettes*, lorsqu'elles sont de 2 pieds. On les construit parfois *harmoniques* pour donner plus de clarté et de rondeur aux dessus, et même *doublement harmoniques*, sous le nom de *Tuba Mirabilis*; on emploie aussi pour les *bombardes* et le *trombone* le nom de *Tuba-Magna*<sup>2</sup>. On place parfois aux claviers de *grand chœur* ou de *solo* ou de *bombarde*,

1. Parfois, surtout dans les pays latins, la trompette s'appelle *Tromba*.

2. a) Le trombone contrebasse de 16 ou de 32 pieds s'appelle parfois *contratrombone*.

b) Dans les orgues allemandes, le trombone s'appelle *posaune* et dans les orgues hollandaises *bazuin*.

c) On construisait autrefois de petites *trompettes d'écho*, à pavillon court, d'une douceur et d'une netteté étonnantes.

des *trompettes* en *chamades*, c'est-à-dire à *pavillons* placés horizontalement, tournés vers l'auditeur. Ces *trompettes* sont les plus puissantes sinon les plus mordantes de l'orgue.

## Jeux de Mutation.

### LEURS NOMS, LEUR CARACTÈRE

#### I. — Mutations simples.

1° QUINTES. — Jeux de *flûtes* (bouchés ou ouverts, ou à cheminée, ou en *gems-horn*) qui font entendre l'*harmonique* 3 du son fondamental.

a) *Grosse quinte* 10  $\frac{2}{3}$  (son 3 du 32 pieds).

Lorsque ce jeu est bien accordé, et bien harmonisé, il *renforce* les sons fondamentaux de 16 et 32 pieds.

La *grosse quinte* ne se place qu'au pédalier.

Lorsqu'elle est accouplée aux jeux de 16 et 8 pieds, elle *donne l'illusion d'une basse de 32 pieds*; elle fait parfois merveille dans les orgues de petites dimensions. Comme tous les *jeux de mutation*, elle favorise la netteté de l'attaque.

b) *Quinte*<sup>1</sup> 5 pieds  $\frac{1}{3}$  (son 3 du 16 pieds). Elle renforce les 8 et 16 pieds de même manière.

c) *Nasard*<sup>2</sup> (quinte de 2  $\frac{2}{3}$ ) (son 3 du 8 pieds).

On ne saurait trop insister sur l'utilité de ce jeu pour l'exécution de la musique ancienne.

1. On rencontre la *quinte* sous des noms variés : *quinte de chamois* (Gemsho quinte), *quinte à fuseaux* (spitz quinte), *quinte de nasard* (nassat quinte), *quinte d'écho*; *quinte bouchée*, *quinte bruyante* (Rauschquinte), etc.

2. a) Dans certaines orgues la quinte de 2 pieds  $\frac{2}{3}$  porte improprement le nom de *doublette*.

b) On donne plus particulièrement le nom de nasard aux quintes bouchées et le nom de quinte aux quintes ouvertes.

c) Dans les orgues hollandaises le nasard porte le nom de *nassat*.

d) Dans les orgues anglaises la quinte prend le nom de *twelfth* c'est-à-dire douzième.

Mélangé aux *gambes*, le *nasard* peut donner l'impression d'un *hautbois*, très fin et très riche de timbre, possédant une légèreté d'attaque que n'a pas le *jeu d'anche*.

Mélangé aux *flûtes*, *petit diapason* ou *bourdons*, il fait penser à une *clarinette*.

d) *Larigot* (quinte de  $1\ 1/3$ ) (son 3 du 4 pieds).

Il met dans l'ensemble de l'orgue et, s'il est très doux, dans les mélanges de détails, comme une piquante sonorité de clochette.

2° TIERCES. — Ces flûtes, ouvertes ou bouchées, font résonner le son 5 de la série harmonique; elles sont, par conséquent, plus hautes d'une sixte que la *quinte* en fonction de la même fondamentale.

On les construit de :

|               |                    |          |      |
|---------------|--------------------|----------|------|
| 6 pieds $2/5$ | pour renforcer les | 32 pieds |      |
| 3 pieds $1/5$ | —                  | —        | 16 — |
| 1 pied $3/5$  | —                  | —        | 8 —  |

Cette dernière tierce était très employée par les anciens dans le grave et le médium de l'étendue sonore; elle donne aux jeux de fonds une ampleur un peu sombre, un mordant assez tragique, fort remarquable; elle imprime au récit d'une phrase mélodique et à l'exécution de traits rapides, une légèreté spéciale. Dans le registre suraigu c'est une petite clochette d'un timbre fort savoureux.

3° SEPTIÈMES. — Elles font entendre le son 7.

Les *septièmes* de 4 pieds  $4/7$  et de 2 pieds  $2/7$ , plus spécialement réservées au pédalier, donnent à l'émission de son un mordant savoureux, accompagné d'un léger sifflement qui rappelle l'attaque de l'archet sur les cordes d'une contrebasse.

Le septième d'un pied  $1/7$  donne aux jeux de 8 pieds un éclat très intense.

## II. — Jeux mixtes ou composés.

Dans ces jeux, chaque touche fait parler plusieurs *harmoniques* du son *fondamental*.

On appelle *jeu de mutation* de trois, quatre, cinq *rangs* ou plus,

un jeu dont chaque note fait entendre trois, quatre, cinq harmoniques ou plus.

La plupart de ces jeux ont, dans leur étendue, des *reprises*. C'est-à-dire qu'au lieu de suivre la progression habituelle et ininterrompue de la gamme chromatique, du grave à l'aigu, ils répètent parfois des octaves déjà entendues.

Si, par exemple, la première octave commence par un 4 pieds, sa quinte supérieure et son octave aiguë, la troisième peut faire entendre, de nouveau, le même groupe de sons, la quatrième aussi.

A) FOURNITURE OU MIXTURE<sup>1</sup>. — Jeu qui fait résonner simultanément les sons 2 et 3 (octave quinte) de la fondamentale et leurs octaves s'il y a pour cela un assez grand nombre de *rangs*.

Ce jeu est timbré en petit *diapason*.

Les anciens construisaient des *fournitures* de six, huit, dix *rangs* et plus.

Les modernes ne construisent guère de *fournitures* inférieures à trois *rangs*, ni supérieures à sept<sup>2</sup>.

B) PLEIN JEU. — *Fourniture*, qui, dans la règle, ne doit contenir que des *quintes* ou des *octaves*; néanmoins on y trouve parfois des *tierces* et même des *septièmes*.

Dans certaines orgues anciennes, on trouve des *pleins jeux* de dix, douze et jusqu'à vingt-quatre *rangs*. On n'en construit plus d'aussi complets.

Un *plein jeu* très doux est pour l'oreille un ravissement, lorsqu'il s'unit aux jeux de fonds de l'orgue, surtout aux *flûtes* et *bourdons*.

Un *plein jeu* éclatant soutient à merveille les *jeux d'anches* mais, néanmoins, les anciens maîtres s'en servaient surtout avec les *jeux de fonds*.

C) CYMBALES. — Même jeu, mais plus aigu, avec reprise à chaque octave.

1. a) Certains facteurs ont donné le nom de *force* à des *fournitures* d'une grande puissance sonore dont la fondamentale et ses octaves dépassent en intensité les autres sons.

b) *Mixture*, du latin *miscere*, mélanger. On trouve en italien le mot *ripieno* et en anglais le mot *sharp* employés dans le même sens.

c) Certaines *fournitures* placées au pédalier portent le nom de *choralbass*.

2. Parfois de petites *fournitures* suraiguës de 3 *rangs*, portent le nom de clochettes.

D) CORNET. — Le *cornet* se construit de trois, quatre ou cinq rangs, en général; il se compose de la *fondamentale* et des sons 2, 3, 4 et 5; ses tuyaux sont des tuyaux de *bourdons*. Ils n'ont pas de reprises et commencent généralement au troisième ut des *claviers manuels* (au *Pédalier* ils parcourent toute l'étendue sonore).

C'est un beau jeu de solo très employé par les anciens. Sa voix grave convient aux cantilènes sérieuses et, néanmoins, fait merveille dans les pastorales enjouées, dans les gais carillons exécutés en staccato.

De plus, il donne du *mordant* à la masse sonore de l'orgue.

On le construit de 8, de 16 et plus rarement de 4 pieds (les organiers anciens plaçaient volontiers des *cornets de quatre pieds* à la pédale).

E) CARILLON. — *Cornet* renforcé à l'aigu d'un *sifflet* ou *piccolo* d'un pied.

Le plus étonnant que j'aie rencontré se trouve dans l'orgue de Saint-Bavon, à Harlem, au positif; il domine tout l'instrument.

F) SESQUIALTERA. — C'est le nom que l'on devrait toujours donner aux *pleins jeux* qui contiennent une *tierce*. En effet, elle se compose, de nos jours, de la *quinte* du son fondamental et de la *tierce* suivante (sons 3 et 5).

Les anciens la construisaient différemment et n'y mettaient pas de *tierce*<sup>1</sup>.

G) PROGRESSIO HARMONICA<sup>2</sup>. — Jeu construit à la manière des *fournitures*, du *plein jeu* et de la *sesquialtera*, mais qui possède, au grave, moins de tuyaux sur marche qu'à l'aigu.

### LEUR ACCORD ET LEUR HARMONISATION

Nous l'avons déjà remarqué, les *jeux de mutation* agissent, non comme intervalle musical, mais comme renforcement naturel du son fondamental. L'intervalle qu'ils forment avec les tuyaux producteurs

1. Ils avaient d'ailleurs raison car le vocable *sesquialtera* signifie la *quinte*  $\left(\frac{3}{2}\right)$ .

2. *Progressio harmonica* ou *harmonia aetherea*, *fourniture* sans reprise employée par les facteurs allemands. On l'appelle aussi *fourniture d'écho*.

de ce son fondamental, devra donc être accordé selon les lois naturelles de l'acoustique, c'est-à-dire sans battement perceptible<sup>1</sup>.

C'est pourquoi un *jeu de mutation* ne doit jamais être *emprunté* aux séries de tuyaux accordés selon le tempérament à douze degrés.

On peut faire exception, à la rigueur, pour les *grosses quintes*, placées au pédalier dans le but d'imiter les jeux de 32 pieds; à cause de la gravité de leur diapason, la sonorité en est satisfaisante.

\*  
\* \*

*L'harmonisation des jeux de mutation* est, plus que toute autre, délicate, non en ce qui concerne leur *timbre*, mais bien leur *égalité* et leur *intensité*. Celle-ci doit être soigneusement étudiée en vue d'un but bien défini.

S'agit-il d'harmoniser un *nasard*? S'il y en a un seul dans l'orgue et, si, par ailleurs, celui-ci possède déjà un *plein jeu*, on devra faire de cette *quinte* un jeu destiné aux effets de détails. Il sera donc assez doux pour former, avec une *flûte* ou un *cor de nuit*, un *quintaton* agréable; pour aciduler légèrement le timbre de la *gambe*, pour produire, mélangé à une *tierce*, à une *flûte octavante* et à un *octavin*, un fin *cornet* de solo.

Dans les instruments trop restreints pour posséder un *plein jeu*, la difficulté est presque insoluble; ou bien le *nasard* ne s'entend pas dans l'ensemble, ou bien il s'entend trop dans les détails.

1. Je dis, à dessein, battement perceptible. En effet tout intervalle, tempéré ou non, produit des battements; mais, quand ils sont perceptibles à l'état de renforcement du son, on les appelle battements d'unisson; c'est de ceux-ci qu'il s'agit ici. Comment un intervalle de tierce ou de quinte peut faire entendre des battements d'unisson, c'est ce que M. Anglas explique ingénieusement dans son traité d'acoustique auquel je renvoie les lecteurs.

Il va sans dire que ces intervalles justes forment avec les intervalles tempérés de l'orgue des battements, qui d'ailleurs ne sont pas sans charme. De là les ondulations agréables de certains pleins jeux doux, dont le caractère singulier s'apparente à celui des voix célestes et des unda maris. Le plein jeu du Récit, à l'orgue de Saint-Séverin, est, à cet égard, très remarquable. A Notre-Dame on entend nettement les battements du magnifique grand cornet formé par l'ensemble des jeux de pédale (deux quintes, une tierce, une septième et les octaves comprises entre les 32 pieds et les 4 pieds).

A Haarlem où le pédalier contient à la fois des jeux de 32 pieds et une mixture suraiguë, l'effet est encore plus savoureux.

Dans un petit orgue dont j'ai fait le plan et qui fut construit par la maison Cavaillé-Coll-Mutin<sup>1</sup>, le problème fut ainsi résolu. Cet orgue possède six jeux ainsi répartis :

RÉCIT. — Violoncelle 8, Nasard  $2\frac{2}{3}$ , Cor de nuit 8.

GRAND ORGUE. — Flûte harmonique 8, Principal 8.

PÉDALE. — Soubasse 16.

PÉDALES DE COMBINAISONS. — Tirasse grand orgue, Tirasse récit, Boîte expressive du grand orgue, Boîte expressive du récit, Copula, Récit sur le grand orgue à l'octave grave, Copula, Récit sur le grand orgue à l'unisson, Copula, Récit sur le grand orgue à l'octave aiguë.

Tous ces jeux sont assez fortement intonés et le *nasard* peut se jouer, en *quintaton*, avec le *cor de nuit* et, mieux encore, former, avec le *violoncelle*, comme un petit jeu d'anches assez intense.

Dans le *grand chœur* comment peut-il être perçu ?

On remarquera que cet orgue manque apparemment de jeux de 4 pieds. En réalité il en possède plusieurs, grâce à l'octave aiguë (avec adjonction intérieure d'une octave de tuyaux supplémentaires, au *Récit*), qui permet d'avoir sur le *Grand Orgue* deux jeux de *Récit* transformés en 4 pieds. De même l'octave grave les transforme (mais sans prolongement de la première octave) en 16 pieds.

Que devient alors le *nasard* ? Il se double d'un *larigot*, et d'une *quinte* de 5 pieds  $\frac{1}{3}$  ; en réalité c'est un *plein jeu* de six rangs<sup>2</sup>, mais sans reprises ; par conséquent, on l'entend à merveille et tout ce petit orgue a une sonorité très riche et très intense.

S'il s'agit d'une *tierce*, d'un *larigot*, les mêmes précautions doivent être prises. Quant à la *quinte* de 5 pieds  $\frac{1}{3}$ , elle communique facilement quelque lourdeur à l'ensemble de l'orgue<sup>3</sup> ; il faut bien prendre garde de ne pas lui donner trop d'intensité.

D'une manière générale, l'harmoniste ne doit pas être satisfait avant d'avoir obtenu d'un *jeu de mutation simple* l'effet suivant : Les *jeux de mutation* étant ajoutés à un *bourdon* ou à une *flûte douce*, on entend un imperceptible renforcement de la *fondamentale* et un

1. Pour Mme Cayron-Martineau, organiste de la Cathédrale d'Angers.

2. 16 pieds, 8 pieds, 5 pieds  $\frac{1}{3}$ , 4 pieds, 2 pieds  $\frac{2}{3}$ , 1 pied  $\frac{1}{3}$ .

3. Moins que le *Bourdon* de 16, cependant.

léger quintoiement suraigu; les mêmes jeux ajoutés à des *gambes*, à des *diapasons* un peu intenses, ou à de *grosses flûtes* : renforcement très net de la *fondamentale*<sup>1</sup> et quintoiement imperceptible.

\*  
\* \*

Lorsqu'un orgue manque de jeux aigus, il est très naïf de croire y suppléer par l'adjonction de *jeux de mutation*, à moins que ce soit des *larigots*, renforçant les 4 pieds, dont ils sont l'harmonique 3. Ajouter, à l'ensemble sonore d'un orgue, les mutations de 2 pieds  $\frac{2}{3}$  ou de 5 pieds  $\frac{1}{3}$ , c'est en renforcer les 8 pieds ou les 16 pieds. C'est donc à ce procédé qu'on aura recours lorsqu'un orgue manque,

1. Ces fondamentales, non existantes et créées artificiellement par les sous-harmoniques que font entendre des jeux de mutation simple, en même temps que les octaves des mêmes fondamentales, s'expliquent par le phénomène des sons résultants différentiels. Voici en quoi consistent ces derniers.

Tout intervalle de deux sons, entendus simultanément, produit des battements. Si le nombre de ces battements, à la seconde, est inférieur à 30, on entend un roulement assez désagréable. S'il se produit plus de 30 battements par seconde on perçoit nettement un son musical; ce son est égal à la différence des nombres de vibrations des deux sons formant l'intervalle, par exemple : si les deux sons produisent respectivement 200 et 300 vibrations (intervalle de quinte) on entendra un troisième son de 100 vibrations. C'est le son résultant différentiel.

Le son différentiel donne naissance au son additionnel. En effet, chaque son produit des *harmoniques*, perceptibles ou non. Chaque harmonique produit également des harmoniques et, deux à deux, les harmoniques produisent entre eux des intervalles — et ces intervalles donnent naissance à des sons résultants. D'autre part tous ces sons résultants forment à leur tour des intervalles soit entre eux, soit combinés à divers harmoniques — les intervalles ont aussi leurs résultants et chaque résultant a aussi ses harmoniques, etc.

De là les sons résultants dits additionnels. Un simple calcul montre quels sons différentiels et additionnels peuvent fournir les jeux de mutation. Par exemple : un nasard de 2 pieds  $\frac{2}{3}$  accouplé à un jeu de 4 pieds donnera un résultant de 8 pieds; la quinte de 10 pieds  $\frac{2}{3}$  mélangée aux jeux de 8 pieds donnera un résultant de 32 pieds.

Par ailleurs l'union d'un jeu de 2  $\frac{2}{3}$  à un jeu de 8 pieds fait entendre des sons résultants de 8 et de 4 pieds.

En effet; le 2  $\frac{2}{3}$  donne le son 3 du 8 pieds, donc  $3 - 1 = 2$ ; mais le son 2 (4 pieds), entendu avec le son 1 (8 pieds) donne  $2 - 1 = 1$ .

Donc, une quinte de 2  $\frac{2}{3}$ , accouplée à un jeu de 8 pieds, fournit comme résultant différentiel un son de 4 pieds et comme résultant additionnel un renforcement du son de 8 pieds.

Il sera aisé d'opérer des calculs semblables pour trouver tous les résultants des différents jeux de mutation.



non de *jeux aigus*, mais de jeux de 8 *pieds* ou de 16 *pieds* (Voir le chapitre : *Composition normale d'un orgue*).

Les *jeux de mutation mixtes* ou *composés*, sont beaucoup plus riches parce qu'ils renferment également des jeux aigus de 4, 2 et 1 pied et en même temps les *mutations* qui renforcent les 8 pieds et parfois les 4, les 16, ou même les 32 pieds.

On ne devra cependant les établir qu'après mûres réflexions, et leur harmonisation demandera beaucoup de tact et d'expérience.

\*  
\* \*

On doit se mettre en garde, aussi, contre la ridicule habitude qu'ont certains facteurs d'harmoniser les *jeux de mutation* sans les comparer aux *jeux fondamentaux*. Ils obtiennent ainsi des jeux dont *l'harmonique* s'entend trop au grave et pas assez à l'aigu ; cette erreur d'harmonie est très fréquente.

En ce qui concerne particulièrement les *fournitures*, les *pleins jeux*, les *carillons*, il faut se souvenir qu'ils sont destinés à être joués avec les *fonds* ; de même les *cornets* doivent pouvoir être utilisés dans le solo.

\*  
\* \*

Au cas où un orgue possède plusieurs *pleins jeux* et plusieurs *cornets*, il va de soi qu'on doit les harmoniser avec différentes *intensités*.

En d'anciennes orgues, j'ai vu des *pleins jeux bouchés* dont l'on pouvait jouer mélangés à quelques flûtes et qui produisaient ainsi un effet délicieux.

Les mêmes instruments possèdent des *pleins jeux* plus carillonnants, propres à s'allier aux *montres* et aux *gambes*, enfin de grands *pleins jeux* qui ne doivent guère être tolérés sans les *jeux d'anches*.

\*  
\* \*

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les plus grands facteurs ont construit des orgues dénuées de *jeux de mutation*, ou bien munies, pour cinquante jeux, d'un unique *plein jeu* et d'un *nasard*, trop puissants, l'un et l'autre, pour être entendus sans les *anches*.

Il y a, à Paris, plusieurs instruments de soixante jeux environ, qui ne possèdent, pour tout *jeu de mutation*, qu'une *quinte* tonitruante, un *plein jeu* formidable et un *cornet* qui domine le grand chœur.

C'est la méconnaissance totale du véritable caractère de l'orgue.

Sans *jeu de mutation* les plus beaux timbres sont inertes et vides. Ils sont pour un gourmand de sonorité ce que serait pour le gastronome l'abus de sucreries, mêmes exquis ou bien, ce qui est pire, l'usage de mets non assaisonnés d'aromates et d'épices.

Il paraît aussi insensé de croire les *jeux de mutation* réservés au *grand chœur*, que d'assurer les épices et aromates destinés uniquement aux viandes faisandées.

Cette comparaison gastronomique dit exactement ma pensée; c'est par elle qu'il convient de terminer ce chapitre, et j'espère qu'on me la pardonnera<sup>1</sup>.

## L'Orgue et l'expression musicale.

C'est une erreur générale, et elle est très ancienne, de croire que l'expression musicale réside entièrement dans les nuances d'intensité,

1. De nos jours, il y a une renaissance heureuse des *jeux de mutation* dans la facture d'orgue. Le grand organiste si regretté, Alexandre Guilmant; Camille Saint-Saëns, amoureux délicat de tout archaïsme; M. Périllou, qui élaborait plusieurs plans d'orgue très conformes aux exigences classiques; M. Ch.-M. Widor, nourri de culture ancienne; M. Vierne, organiste de Notre-Dame, dont le grand orgue est si riche en jeux de mixtures de toute sorte; enfin M. Ch. Mutin, successeur de Cavaillé-Coll, ont aidé puissamment à ce retour au passé... qui n'implique en rien le moindre renoncement à des progrès sonores et mécaniques conformes aux exigences de notre musique moderne.

MM. Mutin, Debierre, Abley, Merklin, Puget, ne construisent plus d'orgues, même de dimensions restreintes, qu'ils ne munissent de *jeux de mutation* plus ou moins nombreux.

*forte, piano, crescendo*, etc.; c'en est, en effet, la forme la plus grossière, la plus accessible au vulgaire, mais non la *seule*.

Le *phrasé* a une bien plus grande importance. Il consiste en des suspensions imperceptibles de la sonorité, qui correspondent à ce que sont, dans l'art de la déclamation, la respiration et les suspensions de la voix, indiquées ou non par la *punctuation*.

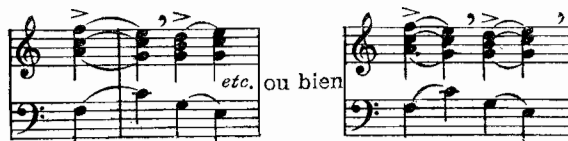
Il y a une *punctuation* musicale. Les simples l'observent, tant bien que mal, les médiocres l'ignorent totalement, et, seuls, les musiciens à la fois bien doués et assez instruits pour que leurs dons n'aient pas été annihilés, nous en donnent des exemples parfaits. C'est par elle que l'on peut faire comprendre la structure des phrases et même, en bien des cas, l'enchaînement des harmonies.

\*  
\* \*

L'*accent*, bref *renforcement* du son, qui, même sur un orgue muni de *jalousies*, est si difficile à exécuter et impossible sur un clavier dont les tuyaux sont à air libre, l'*accent* peut être exprimé souvent au moyen de la *punctuation*, par une suspension, infiniment brève, du son, précédant l'attaque d'une note ou d'un accord; il semble alors que ces accords prennent une valeur plus grande que les sons précédents; on a l'illusion d'un *accent dynamique*.



Les signes ' indiquent les *suspensions*. Elles doivent être extrêmement courtes, presque imperceptibles.



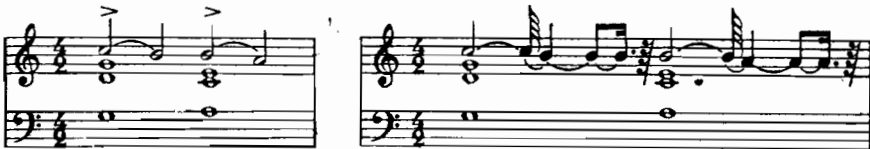
\*  
\*\*

Il est encore un autre facteur fécond de l'expression musicale; les allemands l'ont appelé l'*Agogique* et en ont fait abus. Par contre, si beaucoup de Français, sous l'influence de l'école allemande, en ont aussi abusé (les pianistes surtout sous le nom générique et inexact de *rubato*), si d'autres Français l'ont utilisé avec tact, et d'instinct, l'enseignement, en France, en a officiellement ignoré le caractère normal.

Le *rubato* fut bien enseigné par certains professeurs, mais d'une manière si erronée et si ridiculement mécanique qu'il est préférable de n'en pas parler.

L'*Agogique* est définie avec inexactitude, par ceux-là mêmes qui l'ont le plus préconisée : modification *rythmique* de la phrase musicale. Il serait mieux de l'appeler : *Reconstitution des rythmes*, que la notation musicale ne pourrait rendre qu'imparfaitement et au prix de complications trop grandes.

L'*Agogique* est intimement liée à la *ponctuation* et à l'*accentuation*. Tout son accentué demande à être *allongé*, mais de manière *imperceptible*, de manière que ce *valenti* semble *naturel* et *nécessaire*; par exemple, si l'on exécute un *retard* ou *appoggiature* harmonique, et leur résolution avec une régularité *métronomique*, l'auditeur a toujours l'impression que l'appoggiature fut trop courte et la résolution trop longue. C'est le *métronome* qui, dans ces circonstances, *manque de rythme* et l'exécutant, vraiment musicien, doit le corriger. Mais il doit bien se garder d'exagération. Où commence l'exagération? dira-t-on. Elle commence là où il eut été facile au compositeur d'indiquer un rythme différent de celui qu'il a marqué. Par exemple, dans les mesures suivantes, il y a appoggiature sur le premier et le quatrième temps, il ne faut pas que ces deux temps soient allongés de la valeur même d'une double croche.



Mais si la phrase était notée ainsi, elle perdrait, à la lecture, tout son caractère. Elle doit être notée comme l'exemple 1 et le musicien l'exécutera, d'instinct, comme l'indique, l'exemple 2.

\*  
\* \*

Tels sont, en résumé, les moyens d'expression dont dispose l'organiste. Il ne pourra en user convenablement que s'il est musicalement doué, bon analyste musical et rompu à toutes les difficultés techniques du clavier manuel et du pédalier.

## Le toucher de l'orgue.

Comme nous l'avons vu, l'orgue possède des moyens nombreux de varier les timbres et l'intensité du son, mais la description succincte que nous avons donnée de son mécanisme, prouve aisément que la pression des doigts sur les touches ne contribue pas à ces nuances sonores.

Pendant, il est inexact de dire comme on le fait trop souvent, que le *toucher* de l'organiste ne compte pour rien dans *l'expression* de son jeu. Évidemment il ne pourra jamais, par la pression des doigts, donner à un *bourdon* le son d'une *trompette* et le clavier d'un orgue est beaucoup moins « expressif » que celui d'un piano où, par la simple modification du toucher, on obtient les nuances les plus subtiles d'intensité et même de timbre, au point qu'un pianiste habile peut donner, lorsqu'il réduit une partition d'orchestre au piano, l'impression des sonorités orchestrales.

Mais, au moment même de la percussion d'une touche, au moment même où la soupape est soulevée, *l'attaque* de l'organiste peut avoir les caractères les plus divers. Supposons, par exemple, une attaque indécise, timide : la soupape, soulevée lentement, laissera, d'abord, pénétrer une petite quantité d'air dans le tuyau, puis, peu à peu, la quantité normale ; il en résultera pour l'oreille un malaise d'un quinzième de seconde à peine, mais, néanmoins très perceptible : une sorte d'émission fausse, de sifflement désagréable, précédant le son fondamental, persistant dans

notre mémoire auditive, au point de nous gêner le timbre de l'instrument, alors même qu'il se fera entendre sans modification.

Cette lenteur d'attaque peut, dans certains cas, être justifiée. Tout dépend du caractère du timbre employé et du morceau que l'on exécute (?).

Par contre, certaines attaques violentes, admirables dans tout morceau impétueux ou tout « grand chœur », sont absolument déplacés dans l'exécution d'un choral de *voix célestes*, par exemple : en effet, le vent, brusquement précipité dans le tuyau, en heurte avec brusquerie les lèvres; on a presque l'impression d'une percussion, surtout si l'orgue est bien construit.

C'est cette attaque rude qui est, généralement, enseignée, au détriment de toute autre.

L'école française d'autrefois entendait autrement l'enseignement de l'art de l'orgue. Un mode d'attaque spécial était recommandé pour chaque jeu; on peut s'en rendre compte d'après les écrits de plusieurs vieux maîtres.

Est-il besoin d'ajouter qu'un orgue bien construit se prête admirablement à toutes les nuances du *phrasé*, au *staccato*, au *lourré*, etc.

Il y aurait beaucoup de choses à dire sur le *staccato* dont on ne donne généralement, dans les écoles, que le caractère schématique. On y enseigne que, dans le *staccato*, les sons perdent la moitié de leur valeur. Cette simplification est en réalité un appauvrissement de l'art du *staccato*. En effet, il est des *staccatos* qui, plus sveltes que le *lourré*, ont moins de légèreté que celui que nous venons d'indiquer. D'autre part, il y a lieu, quelquefois, de donner à chaque note une durée infiniment plus courte que sa demi-valeur. Tout dépend du caractère de l'œuvre exécutée et du bon goût du virtuose.

Dans les pièces anciennes qui, facilement, deviennent monotones, il est parfois excellent d'exécuter une phrase en *legato*, son imitation en *lourré*, un premier écho de la même phrase en *staccato* ordinaire et un second écho en *staccato* plus bref encore. Que l'on considère le registre de *staccato* du clavecin et l'on verra qu'il est plus bref qu'aucun *pizzicato* d'instrument à corde.

\*  
\* \*

Toutes les nuances que nous avons indiquées ne peuvent être rendues que sur un orgue dont les claviers obéissent à la moindre impulsion, dont les soupapes ouvrent parfaitement sous la pression des doigts et dans le mouvement même, selon la rapidité, de l'attaque. C'est pourquoi le *système tubulaire* et surtout le *système électrique* sont peu sympathiques à un organiste doué d'un toucher expressif.

Si nous les supposons parfaitement construits, ces claviers permettent l'abaissement de la soupape, et, par conséquent, l'introduction de l'air dans les tuyaux, au moment même où la touche produit le contact, électrique ou pneumatique. Cet abaissement de la soupape étant brusque et uniforme, l'air est toujours introduit *de la même manière* dans le tuyau. Des débutants timides, et qu'on ne saurait écouter sans sourire, acquièrent comme par miracle, dès qu'on leur met sous les doigts un orgue *électrique* ou *pneumatique*, le même *toucher* que des exécutants déjà médiocres: d'autre part, sur les mêmes orgues, les grands virtuoses perdent leurs qualités les plus précieuses.

Mais nous avons supposé les transmissions bien construites; elles le sont rarement; dans la mécanique *électrique*, en particulier, les accidents sont fréquents; la *transmission* se fait mal, ou ne se fait pas; dans les instruments *tubulaires*, la pression est souvent insuffisante, les petits soufflets qui ouvrent les soupapes fonctionnent avec lenteur et le son se fait entendre un instant après l'abaissement de la touche; il en résulte, pour l'exécutant, un véritable supplice qui, parfois, le prive de tous ses moyens.

Il me souvient d'avoir joué d'un orgue *électro-pneumatique* où, dans les œuvres de mouvement rapide, je n'entendais une note que lorsque je touchais la suivante; il faudrait être sourd pour s'accoutumer à de pareils instruments, sourd ou exceptionnellement anti-musicien.

Malgré tout ce que les mécaniques électro-pneumatiques et tubulaires offrent de pratique pour les facteurs d'orgues et de séduisant, il semble qu'il y faille renoncer d'une manière générale. Seuls,

certaines jeux dont il n'y a presque jamais lieu de jouer avec vélocité, comme les *voix célestes* et la *voix humaine*, pourront s'accommoder du mécanisme électrique ou pneumatique.

\*  
\* \*

La première mécanique pneumatique fut inventée par Barker, au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle et, depuis, adoptée partout et perfectionnée.

Elle se compose de petits soufflets quadrangulaires dont chacun correspond à une des touches des claviers. Ces petits soufflets reçoivent l'air comprimé de la laye (v. plus haut), lorsque la touche qui les commande est abaissée : leur partie supérieure se lève alors et met en mouvement les *vergettes* qui ouvrent les *soufflapes*.

Grâce à cet appareil, on a la faculté de supprimer à volonté tous les jeux du ou des claviers auxquels il est appliqué : il suffit de décrocher une pédale dite « appel de *Grand Orgue* » ou du *Récit* ou d'un autre clavier, pédale sans laquelle les jeux de ce clavier, même tirés, ne parlent pas (Voir plus haut : *pédales de combinaisons*).

Ces *leviers pneumatiques* permettent aussi d'accoupler entre eux les claviers sans que le toucher en devienne plus fatigant : il reste aussi aisé que celui d'un piano.

Dans les instruments moyens, il y a une seule *machine pneumatique* affectée au clavier de *Grand Orgue* : dans un grand instrument, il y a parfois jusqu'à une *machine* par clavier ; enfin, dans les petits instruments, on emploie rarement les *machines pneumatiques*.

Malgré l'ingéniosité et tous les avantages de ce système de transmission, j'en dirai exactement ce que j'ai dit plus haut des transmissions *pneumatiques tubulaires* et *électro-pneumatiques* ; il donne au toucher de l'orgue quelque chose de flasque et d'inexpressif qui ne permet pas à l'individualité de l'exécutant de se manifester <sup>1</sup>.

1. Il est intéressant et équitable d'opposer à ces lignes et à la préface, que voulut bien écrire, pour cet ouvrage, l'illustre secrétaire perpétuel de l'Institut, un passage d'une lettre que Joseph Bonnet, notre magnifique organiste français, m'envoie, à son retour d'Amérique, au moment même où l'*Esthétique de l'Orgue* va paraître. Ces lignes ont trait aux orgues électriques dont M. C.-M. Widor vient de parler si défavorablement.

« J'ai joué aux États Unis et au Canada de nombreuses orgues électriques et con-



\*  
\* \*

Ces transmissions *pneumatiques* et *électro-pneumatiques* sont néfastes au toucher de l'orgue, et, s'il convient de les éviter comme intermédiaires entre les touches et les soupapes, elles doivent, sans hésitation, être adoptées, toutes les fois qu'on le peut, comme trait d'union entre les boutons de consoles et les sommiers où sont placés les registres. En effet, les tirages de registres, *pneumatiques* ou *électro-pneumatiques*, permettent de pratiquer, à peu de frais et sans complications mécaniques, toutes les combinaisons de pédales et de registres que nous avons énumérées et bien d'autres encore.

Le principal défaut de ce dispositif, c'est qu'il est encombrant.

La faute en est aux facteurs d'orgue qui persistent, au moins en

staté les résultats étonnants obtenus par les principaux facteurs du Nouveau-Monde; après des années de recherches patientes, d'expériences scientifiques et de perfectionnements le système électrique est maintenant absolument au point. Deux au moins, de ces organiers, emploient une action qui offre à l'exécutant avec la sécurité la plus grande les possibilités d'un jeu parfaitement clair, net, expressif et vivant. Au lieu des touchers détestables de tant d'orgues, toucher mou ou toucher résistant, mais sans différence pendant toute la durée de l'abaissement de la note; au lieu d'un toucher encore pire : flasque au sommet de la note, et résistant quand celle-ci est abaissée, ces constructeurs ont sagement mis un léger dé clic, une petite résistance au sommet de la touche; mais cette résistance disparaît dès que la touche est abaissée. Cela rappelle le toucher des bonnes Orgues mécaniques et tous les accents et les divers modes de phrasé sont parfaitement exécutables.

Il faut évidemment se garder de tomber dans les excentricités et les abus que peut rendre possibles l'emploi du système électrique : ne pas placer la console à une distance *trop grande* des tuyaux, car, bien que la réponse d'un orgue électrique bien fait soit absolument instantanée, le son sera toujours d'autant plus long à être perçu par les oreilles de l'exécutant que la console sera plus éloignée du corps sonore de l'instrument; le son ne peut jamais parcourir plus de 340 mètres par seconde, et les retards même de demi-seconde sont terriblement appréciables pour un virtuose... qui s'écoute jouer. Un certain éloignement est cependant nécessaire pour que l'organiste puisse juger de l'équilibre de l'ensemble.

Le système du « double touch » est à mon humble avis, contraire au génie de l'instrument. (Je l'ai essayé et j'ai entendu les effets anti-esthétiques qu'en tirent les... spécialistes.) Le dédoublement d'une même rangée de tuyaux en 16, 8, 4, parfois 2 pieds, et l'abus des transmissions des jeux du manuel à la pédale sont aussi de grands dangers au point de vue de l'équilibre et de la richesse de sonorité d'un orgue. Il faut prendre dans le système électrique les grands et beaux avantages qu'il apporte : un toucher parfait, des combinaisons libres incomparables, mais laisser impitoyablement de côté les excentricités mesquines et anti-artistiques. »

Paris, le 15 octobre 1919.

France, à construire de gros appareils, à gros tubes et à gros soufflets. S'ils s'inspiraient des mécaniques légères et si puissantes (pression de 80 centimètres d'eau) des Pianolas, Pleyelas, et autres pianos automatiques, ils obtiendraient, en un espace très restreint, de meilleurs résultats. On pourrait aussi, par ce système, garder, à chaque clavier, la transmission à *vergettes* (si favorable au bon toucher de l'instrument) et user du pneumatisme pour les accouplements divers sans que le toucher des claviers soit en rien modifié. On éviterait ainsi et le durcissement des touches que produisent les accouplements mécaniques, et le toucher flasque du levier de Barker.

C'est, par nos facteurs d'orgue que ces différents points, qui intéressent si vivement l'organiste, peuvent être pratiquement résolus. Nous ne doutons pas que nos grands organiers y réussissent mieux que nous n'oserions le rêver.

### CE QUI MANQUE A L'ORGUE

Malgré toutes les qualités expressives que nous venons d'énumérer et qui font de l'orgue un instrument capable de rendre les nuances les plus délicates du débit musical, il est cependant fort regrettable que les claviers de l'orgue ne soient pas, comme le clavier du piano, sensibles à la pression du toucher. En effet, s'il peut par des combinaisons de registres, boîtes d'expression et rouleaux, faire entendre des crescendos et des accents, l'organiste ne saurait, comme le pianiste, mettre en dehors, dans un accord joué sur le même clavier, soit une note soit une autre; or, des effets semblables sont très souvent nécessaires dans l'exécution des œuvres polyphoniques. Ces contrastes si délicats, les anciens ne les ont évidemment pas connus au temps du clavecin, mais on peut être assuré que, sur nos pianos, ils en auraient usé avec joie, pour donner plus de clarté à la construction thématique de leurs fugues et de leurs canons. Au reste, cette faculté du clavier de piano est la source de bien des abus qui détruisent la ligne générale d'une œuvre, et la lacune que présentent, à ce sujet, l'orgue et le clavecin, est de celles dont un bon musicien se peut fort bien arranger. Il n'y a donc pas lieu de

s'en exagérer l'importance, qui serait grande s'il s'agissait d'œuvres de Chopin par exemple, conçues si spécialement pour le piano. D'autre part, il est fort aisé, dans l'improvisation ou la composition, de concevoir des œuvres qui ne demandent pas cette sensibilité de la touche — et cela sans emprunter rien au style des anciens. — Il est bon aussi de remarquer que l'orgue possède, par ailleurs, des ressources si multiples qu'on peut malgré tout le considérer comme le plus parfait des instruments et l'égaliser à l'orchestre dont il n'est pas d'ailleurs, comme on semble le croire généralement, une imitation. En effet, l'orgue est un orchestre, si l'on veut, à cause de la multiplicité de ses timbres, mais un orchestre absolument différent de nos orchestres symphoniques; différent par les moyens d'expression, le caractère, la sonorité. Il serait tout à fait naïf de comparer les deux grandes masses sonores dans le but de savoir à laquelle donner la palme. « Ce sont deux puissants dieux. » Plus riche de timbres divers que l'orchestre le plus complet, l'orgue a moins d'*intensité*, moins d'*humanité* dans l'expression, plus d'inertie; l'unique exécutant qui en fait chanter les voix variées ne peut réaliser les croisements multiples d'instruments agiles qui, à l'orchestre, s'obtiennent sans difficulté.

.....  
 Telles sont en résumé les lacunes légères de cet instrument admirable.

## Composition normale d'un orgue et registration.

Lorsqu'un facteur d'orgue, ou un organiste, établit la composition d'un orgue, il pense généralement — après avoir considéré le côté pratique quant à l'emplacement et au plan architectural — il pense à obtenir un instrument qui réponde à ses goûts personnels, à ses aptitudes d'improvisateur ou d'exécutant. Celui-ci aime la sonorité de la *voix céleste* : limité, pour des raisons quelconques,

quant au nombre des jeux, il sacrifiera *tout* à l'acquisition d'une *voix céleste*; celui-là aime les sonorités éclatantes : donc, il aura à tout prix un *jeu d'anches*, même si l'orgue possède seulement 4 ou 5 jeux; cet autre juge de la sonorité d'un orgue d'après des accords, plaqués des dix doigts, sur tous les jeux; il veut un ensemble bien « étoffé », bien « rond », sans dureté, il lui faudra absolument des jeux de 16 pieds, à quoi tout sera sacrifié.

D'autres facteurs et organistes, plus artistes, conçoivent un orgue comme le peintre ou le compositeur conçoivent un tableau ou une symphonie. Construire un orgue est pour eux une œuvre personnelle, une œuvre d'art; c'est fort bien, mais c'est insuffisant, sauf au cas où cet organiste et ce facteur ne joueraient, ou ne feraient jouer, sur un tel instrument, que de la musique écrite et pensée par eux, ou selon leurs idées.

Quelle est donc la manière normale de composer la *Registration* d'un orgue? Elle est infiniment simple et très rarement employée; il s'agit seulement d'étudier la musique de tous les grands compositeurs dont on doit exécuter les œuvres, d'en considérer le caractère, d'en observer toutes les indications, et de construire l'orgue d'après de telles données.

Les indications de *registres* sont assez rares dans la musique allemande du XVIII<sup>e</sup> siècle (les Bach et leurs contemporains), mais l'on sait que cette musique a été formée à l'école française et les maîtres français ont illustré leurs œuvres d'annotations très précises, surtout en ce qui concerne la registration. Dans des préfaces, et dans différents ouvrages de technique, ils ont même indiqué avec quels jeux ils jouaient, habituellement, les *duos*, les *fugues*, les *trios*, les *récits*, etc. D'autre part, les analogies entre ces maîtres anciens et les maîtres allemands, qui étaient leurs disciples, sont constantes. La *registration* des premiers est donc, généralement, semblable à la registration des autres; lorsqu'une exception s'impose, le contexte musical l'indique clairement <sup>1</sup>.

Quels sont les jeux les plus usités par les maîtres français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles? Nous voyons d'abord que les *flûtes* sont fréquemment employées dans leurs œuvres, puis, nous trouvons sou-

1. Tout ceci sera développé plus loin.

vent l'indication : *grand plein jeu*, et nous savons par des textes certains qu'elle signifiait l'adjonction de nombreux *jeux de mutation* à tous les *jeux de fonds*. Sur tous ces jeux nous avons les renseignements les plus complets par la description des orgues innombrables construites à ces époques; nous y voyons notamment que le jeux de *quatre pieds*, de *deux pieds* et même *d'un pied*, y étaient presque aussi nombreux que les jeux de *huit pieds*; les jeux de *seize pieds*, par contre, très rares; c'est la preuve bien nette que de telles orgues avaient une sonorité très claire, très mordante, très gaie et rappelant par analogie la coloration des vitraux anciens.

Aux mêmes époques les *jeux de mutation* étaient très nombreux, chaque clavier possédait au moins une *fourniture*, un *cornet*, une *tierce* et un *nasard*, même en des instruments qui n'avaient pas 30 jeux.

Les instruments plus importants possédaient le *larigot*, les *cymbales*, le *sesquialter*, des *cornets* de différentes tailles, des *fournitures* et *mixtures* de trois, quatre, cinq, six et jusqu'à dix rangs et plus. Les *jeux d'anches* servant dans le grand chœur étaient toujours la *trompette* et le *clairon*; les *bombardes* se rencontrent plus rarement et seulement dans les instruments de grandes dimensions. Les *jeux d'anches* plus spécialement réservés au solo étaient le *cromorne* et la *voix humaine* (on les employait quelquefois en accords).

On ne peut pas exécuter fidèlement la musique des maîtres sur un orgue qui ne possède pas ces timbres.

Les orgues actuelles et, en particulier, les orgues du siècle dernier, dénuées de *jeux de mutation*, encombrées de jeux de *gambes* à émission lente, trop riches en *jeux de seize pieds*, trop pauvres en jeux aigus et suraigus, n'ont pas la gaieté, la vivacité et l'éclat si nécessaires à la musique ancienne. Par eux elle devint morne et ennuyeuse.

Les combinaisons les plus souvent employées par les maîtres anciens sont les suivantes, que nous extrayons de leurs œuvres mêmes : récits de *tierce* en taille, récits de *cornet*, basse ou dessus de *cromorne*, basse ou dessus de *trompette*, *voix humaine* en taille, en dessus et en choral, dialogues ou duos de *flûtes*, de *cromornes* et de *cornets*, dialogues de *larigot* et de *trompette* avec écho de *cornet*, récits de *nasard*.

Un orgue normal devra donc contenir tous ces jeux.

Mais il n'y a pas seulement des maîtres anciens; les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle et nos contemporains ont conçu de la musique pour des orgues différentes; il faudra donc en tenir compte; les jeux que réclament les œuvres modernes, sont surtout d'encombrants *seize* et même *trente-deux pieds*; des *voix célestes* et *unda maris* et autres *jeux à battements* d'une séduction si intense et si éphémère; des *jeux d'anches* délicats, dérivés des vieux jeux de *trompette*, de *cromorne* et de *voix humaines* : le *hautbois*, le *basson*, la *clarinette*, la *musette*, le *cor anglais*, etc. Néanmoins, et malgré l'admiration qu'il faut avoir pour des maîtres comme César Franck, Boély, Böellmann, Liszt et beaucoup de nos contemporains, l'on ne doit pas hésiter, si l'on est forcé de choisir, à négliger leurs œuvres, en faveur des œuvres anciennes; celles-ci sont beaucoup plus nombreuses, d'une valeur égale, plus pittoresques et d'une exécution souvent plus intéressante pour les virtuoses. Les grands maîtres modernes, en effet, ont négligé l'orgue à quoi les maîtres anciens réservaient leurs plus magnifiques productions. Seul, des compositeurs illustres de notre temps, César Franck, écrivit pour l'orgue ses plus belles œuvres. Chose curieuse, les œuvres de César Franck ne produisent une impression complète que lorsqu'on les exécute sur des instruments considérables, en de grandes basiliques; sur de petites orgues, elles sont à ce point diminuées que l'on est tenté d'en préférer la réduction au piano. Au contraire, on peut réunir, dans un orgue de 15 à 30 jeux, toutes les ressources et tous les timbres nécessaires à l'exécution de la musique ancienne des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

La méthode de composition d'un orgue que nous venons d'indiquer est si rationnelle et semble si incontestable, que l'on ne saurait imaginer qu'une autre put être employée.

L'examen des compositions d'orgues suivantes nous montrera en détails les ressources des orgues d'autrefois et comment, de nos jours, certains instruments ont été construits sans le moindre souci des exigences que présente l'exécution de la musique ancienne.

## Composition d'Orgues anciennes et modernes de divers facteurs.

### Jeux exigés par les différentes écoles d'Orgue dans l'ordre de leur degré d'utilité.

Ce tableau peut servir de guide pour la composition des jeux d'un orgue :

#### XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES.

*Bourçons* (32-16-8-4), *Flûtes* (et *Montres timbrées en flûtes*) (32-16-8-4-2-1), *Mixtures*, *Pleins jeux*, *Fournitures*, *Nasards*, *Cornets*, *Tierces*, *Trompettes* 8, *Cromorne* 8, *Clairon* 4, *Larigot*, *Cymbale*, *Sesquialter*, *Voix humaine* 8 (*Trémolo*), *Bombarde* (32-16), *Clairon-doublette*, *Viole de gambe* (8-4).

N. B. — Le cornet doit être placé de manière à pouvoir dialoguer avec le *cromorne* et, si possible, avec la *trompette*; celle-ci doit pouvoir dialoguer avec une *flûte*; la *tierce* doit pouvoir former un cornet avec le *nasard* et autres *jeux de fonds*.

Proportions à observer : jeux de mutation 20 p. 100 *au minimum*, deux 4 pieds pour trois 8 pieds, un 16 pieds pour six 8 pieds, un 2 pieds pour deux 4 pieds.

#### XIX<sup>e</sup> SIÈCLE.

*Montres* (32-16-8-4-2-1) (plus mordantes que les montres anciennes), *Flûtes harmoniques* (8-4-2-1), *Gambes* de diverses intensités et de timbres variés, justes et discordées (16-8-4), *Hautbois*, *Bassons* (16-8), *Clarinets* (16-8-4), Boîte expressive au Récit et pédales de combinaison (Voir chapitres spéciaux).

Prédominance générale des jeux de 8 et de 16 pieds, et des jeux d'*anches*.

## LISZT ET L'ÉCOLE NOUVELLE.

*Boîte expressive à chaque clavier, Rouleau, mécaniques diverses pour faciliter la registration (combinaisons libres et fixes).*

Variété plus grande des *gambes* très douces ou très puissantes, des jeux ondulés, de timbres et d'intensité divers; *jeux d'anches* nouveaux (*cors harmoniques* inventés par M. Mutin).

*N. B. — Dans n'importe quel orgue chaque clavier doit avoir un caractère e bien spécial et ne pas ressembler aux autres, tout en étant capable de s'y mélanger harmonieusement. Il doit aussi par soi-même former un grand chœur bien équilibré dont l'on puisse user sans l'accoupler aux claviers voisins.*

## ORGUE DE SAINT-GODARD (1632).

Composé par TITELOUZE (cité par M. A. PIRRO).

AU GRAND ORGUE : 48 notes (ut à ut).

(1) *Montre* 16; (2) *Doublette* 2; (3) *Sifflet* 1; (4) *Fourniture* (4 rangs); (5) *Trompette* 8; (6) *Bourdon* 8; (7) *Flûte* 4; (8) *Nazard* 2 1/3; (9) *Cymbale* (3 rangs); (10) *Clairon* 4; (11) *Prestant* 4; (12) *Petite flûte* 2; (13) *Larigot* 1/4; (14) *Cornet* (5 rangs); (15) *Régale* (pouvant servir de *voix humaine*); *Tremblant*, *Rossignol*, *Tambour*.

AU POSITIF : 48 notes (ut à ut).

(16) *Montre* 8; (17) *Doublette* 2; (18) *Cymbale* (2 rangs); (19) *Cromorne* 8; (20) *Prestant* 4; (21) *Fourniture* (3 rangs); (22) *Quinte* 2 2/3.

AU PÉDALIER.

(23) *Bourdon* 8; (24) *Flûte* 4; (25) *Trompette* 8;  
*Accouplement du positif au Grand Orgue.*

Ce qui étonne le plus dans cet instrument, c'est la rareté, inaccoutumée de nos jours, des jeux de fonds de 8 pieds. En effet, nous les trouvons au nombre de 5 pour un orgue de 25 jeux.

Croirait-on que cet orgue fut une anomalie à l'époque de Tite-

1. Jeu à anches battantes non munies de tuyaux.



louze? Il n'en est rien. Tous les instruments dont on a conservé le souvenir, et qui furent construits au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, étaient conçus de même manière. J'en ai joué de très nombreux, surtout à l'étranger, et j'ai été surpris de voir que, non seulement ils s'adaptent fort bien à l'exécution de la musique ancienne, mais qu'ils y sont supérieurs à tous les instruments modernes et lui donnent une physionomie très attachante, dont la plupart des musiciens ne se doutent pas.

Il faut remarquer, aussi, dans la composition de cet orgue, que la *montre de 16* n'écrase pas forcément les deux jeux de 8 pieds des claviers manuels. Les montres d'autrefois, en effet, étaient très douces, dénuées du moindre mordant : elles faisaient partie de la famille des *flûtes*. Les *bourdons*, par contre, étaient beaucoup plus puissants que de nos jours et d'une portée sonore considérable. Il m'est arrivé, au cours de plusieurs tournées, de ne pas pouvoir trouver, en de vieilles orgues de 40 à 60 jeux, des *bourdons* assez doux pour accompagner un chanteur ou un instrumentiste jouant ou chantant mezzo forte; pour être entendus il leur fallait tonitruer sans relâche. Or, on sait que, de nos jours, un *bourdon* serait trop faible pour soutenir une voix bien timbrée ou un violon d'une sonorité normale.

Une autre particularité de cet orgue est l'absence de jeux de 16 pieds au pédalier. Il est bien évident que Titelouze, qui était studieux et réfléchi, n'a pas agi à l'étourdie; il construisit cet orgue selon son goût et certainement avec la pensée qu'il y pourrait jouer ses propres œuvres<sup>1</sup>.

Beaucoup d'organistes peu expérimentés seront étonnés du nombre de *jeux de mutation* dans cet orgue de 25 jeux; cependant il en manque un : la *tierce*. Cette lacune peut s'expliquer par ce que les *récits de tierces* ne se trouvent pas dans les œuvres de Titelouze; néanmoins un tel orgue obligerait l'organiste à jouer d'une manière légèrement défectueuse les très belles pages que sont les *récits de tierces* de Raison, Couperin, Marchand, Nicolas de Grigny, etc.

1. Comme les organistes français qui l'avaient précédé, Bach affectionnait les mélodies en taille jouées au pédalier sur les jeux d'anches de 8 et de 4 pieds. Il l'indique dans le choral « In dulci júbilo » où la mélodie doit ressortir sur un ensemble lumineux de jeux de fonds et de fournitures.

Comme nous l'avons dit à maintes reprises, et comme il faudrait le répéter sans cesse, tous ces *jeux de mutation*, qui devaient être très doux, n'augmentaient pas la force sonore à l'aigu de l'orgue et n'agissaient pas sur l'oreille à l'état d'*intervalles*; ils renforçaient les sons fondamentaux et leurs octaves, ils renforçaient, en particulier, les 8 pieds, et cet orgue, clair comme un carillon de clochettes, ne devait pas cependant manquer de « rondeur ».

L'amour des anciens maîtres pour les sonorités redoublées à l'octave se révèle à leurs annotations assez nombreuses où ils recommandent d'employer, même dans les formules d'accompagnements, les jeux de 4 pieds mélangés aux *bourdons*. Ils jouaient aussi, volontiers, des *trompettes* ou des *cromornes* en solo avec un 16 pieds et un 4 pieds. Ils mélangeaient, à tout bout de champ, le *nasard* aux *fonds* de 8 pieds sans l'adjonction des 4 pieds; ils ne dédaignaient pas les effets de *trémolo*, dont ils abusaient à l'occasion.

Ce qu'ils appelaient *grand plein jeu* se composait de *mixtures* mélangées aux jeux de fonds du *Grand Orgue*, et ce qu'ils appelaient *petit plein jeu* était la même combinaison jouée sur le *Positif*; c'est vraisemblablement ce qu'indiquait aussi l'expression italienne *organo pleno*.

Il n'en faudrait pas, cependant, conclure que, lorsqu'un auteur indiquait en tête d'une de ses œuvres : *organo pleno*<sup>1</sup>, cela voulait dire qu'il n'y avait pas lieu de changer de registres ou de claviers

1. L'« *organo pleno* » des Italiens et des Allemands que les Français appelaient plein jeu, n'indique, en aucun cas, tout l'ensemble des jeux de l'orgue — pour la raison qu'il était exceptionnel au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, de mélanger les jeux d'anches à la masse des jeux de fonds et de mutation. Mattheson l'interdit formellement, sauf à la pédale ou bien dans le cas où l'orgue se trouverait trop faible de sonorité. Le plein jeu, pour lui, consiste dans le mélange des montres, des bourdons, des gambes, des flûtes, des quintes, des fournitures, des tierces et des jeux suraigus. Nous trouvons la même composition dans le plein jeu recommandé par André Raison et Nivers, dans leurs livres d'orgue, avec cette différence, cependant, qu'ils ne mélangent pas les fournitures au cornet.

À quelques exceptions près, il faut donc considérer, à cette époque, les jeux d'anches comme des jeux de solo, et le chœur des anches ne pouvait être employé que pour des chorals ou des accords, dans un mouvement lent; ainsi étaient-ils joués à l'orchestre par des chœurs de trompettes et de trombones.

Dans nos orgues modernes, si pauvres en jeux de mutation, et dont les jeux d'anches sont assurément supérieurs de sonorité et d'émission à ceux des orgues anciennes, on peut être autorisé à agir autrement, mais c'est, malgré tout, au détriment de l'œuvre exécutée.

au cours de l'œuvre entière; de même, lorsque nous écrivons : *grand-chœur* comme titre ou comme sous-titre d'une pièce d'orgue nous nous réservons de faire des *échors* sur différents claviers, de supprimer les *anches* et même de jouer certaines périodes pianissimo. L'œuvre en son ensemble n'en est pas moins un *grand-chœur*.

On sourira en voyant dans l'orgue composé par Titelouze le *rossignol* et le *tambour*. Il devait en user pour divertir la foule quand il improvisait, mais on ne trouve pas une seule mesure de ses œuvres où ces deux registres puissent être utilisés. Malgré tout notre respect pour les musiciens anciens, nous pouvons nous consoler aisément que l'on n'orne plus nos orgues de ces petites amusettes assez antimusicales.

GRAND ORGUE (50 notes) 3 claviers manuels et un pédalier 34 jeux.

(1) *Montre* 16; (2) *Montre* 8; (3) *Dessus de flûte* 8; (4) *Bourdon* 8; (5) *Prestant* 4; (6) *Flûte* 4; (7) *Doublette* 2; (8) *Petite flûte tierce*; (9) *Petite flûte* 1; (10) *Grosse quinte* 5 1/3; (11) *Grosse tierce*; (12) *Nazard* 2 2/3; (13) *Larigot* 1 1/3; (14) *Fourniture* (5 rangs); (15) *Cornet* 8 (5 rangs); (16) *Trompette* 8; (17) *Clairon* 4; (18) *Voix humaine* 8; *Trémolo*.

POSITIF (50 notes).

(19) *Montre* 8; (20) *Bourdon* 8; (21) *Prestant* 4; (22) *Nachthorn* (cor de nuit) 2; (23) *Mixture* (4 rangs); (24) *Cymbale* (3 rangs); (25) *Nazard* 2 2/3; *Cromorne* 8.

RÉCIT (38 notes).

(26) *Cornet* 8 (5 rangs); (27) *Trompette* 8; (28) *Bourdon* 8.

PÉDALE (32 notes).

(29) *Flûte* 16; (30) *Flûte* 8; (31) *Trompette* 8; (32) *Clairon* 4; (33) *Cornet* 4; (34) *Flûte* 4.

Pas une seule pédale de combinaison ni d'accouplement.

Ce grand orgue est composé selon les anciens principes de nos vieux maîtres.

Ses claviers ne s'accouplent pas entre eux; le clavier du Grand Orgue est donc bien le « grand clavier » et doit pouvoir former un chœur puissant sans l'adjonction des claviers adjacents. C'est ce qui

explique l'apparente disproportion entre le nombre assez important de ses jeux et le nombre restreint des jeux du *Positif* et du *Récit*.

Le *Positif* est bien, ici, le clavier du *petit plein jeu*, des jeux légers, à articulation nette, propres à l'exécution des dessins rapides et qu'il y a avantage à entendre de près.

Le *Récit*, avec ses trois jeux, et l'absence de l'octave grave de 8 pieds, est, selon la règle de l'époque, réservé aux *solis* situés dans la région médiane et aiguë de l'étendue sonore.

Le *pédalier* n'est pas, surtout, comme dans l'orgue précédent, un clavier de solo, fait pour chanter des mélodies de basse ou de ténor; il est ici, en même temps, la base de la masse sonore.

Cet orgue est le plus parfait que j'aie rencontré pour l'exécution fidèle de la musique ancienne. Il n'est pas sans utilité de passer en revue quelques-unes des combinaisons sonores qui y sont possibles et que les maîtres anciens affectionnaient particulièrement.

C'est d'abord le *grand-chœur*, magnifique d'éclat et d'intensité; la *grosse quinte* et la *grosse tierce* donnent à la *montre* de 16 une sonorité puissante, qui rappelle la *bombarde* avec moins de lourdeur et plus de précision dans les basses; les 8 pieds sont renforcés par les *cornets*, *fournitures*, *nasard*, *tierces*, *larigot*; les 4 pieds plus spécialement par le *larigot* et la *cymbale*; le *piccolo* d'un pied fait étinceler les dessus.

La combinaison sonore que les anciens appelaient *grand plein jeu* est particulièrement savoureuse. On remarquera que, dans le *grand plein jeu*, les vieux maîtres évitaient, pour la plupart, de mélanger les *tierces*, les *cornets* et les *nasards* aux *fournitures* et aux *cymbales* et à toutes *mutations* à « reprises ». De même, ils mélangeaient peu le *cornet* au *jeux de fonds*, sauf dans les *solis*, et n'accouplaient pas ce jeu au *nasard*, à la *tierce* ou au *larigot*.

Le *petit plein jeu* de cet orgue a une sonorité svelte et gaie, mais distinguée et sans mièvrerie.

L'ensemble de ces fonds, sans *mixture* ni *cornet*, avec seulement les *mutations* douces, a une sonorité ample et savoureuse, d'une grande rondeur, qui convient étrangement aux traits légers, mordants. La réunion de ces fonds de 8, 4 et 16 pieds, ou de 8 pieds seulement, fournit à l'organiste une belle sonorité onctueuse.

Nous y trouvons aussi tous les timbres de soli que la musique des anciens nécessite.

Quelques fonds de 8 pieds, avec les 4 et 2 pieds, forment, mélangés au *nasard*, le timbre que désirent les anciens lorsqu'ils demandent un *solo de nasard*.

Les mêmes jeux réunis à la *tierce*, ou même aux deux *tierces*, y sont excellents pour jouer les *Récits de tierce en taille ou en dessus*; on doit souvent y ajouter, selon les recommandations de certains vieux maîtres, les 16 pieds, les 2 pieds et le *larigot*.

Il est évident que les récits de *cromorne*, en basse ou en dessus, les récits de *trompette* ou de *cornet*, en dialogue, ou même en écho, sont praticables sur ce charmant instrument.

Le *cromorne* du *Positif* peut y dialoguer avec le *cornet* du *Grand Orgue*; on joue alors les échos sur le *cornet* du *Récit*, timbré différemment.

Le *bourdon* du *Positif*, très doux, sert d'accompagnement au solo le plus doux des autres claviers, par exemple au solo de *flûte*, joué sur le *dessus de flûte* du *Grand Orgue*.

La présence, au *pédalier*, des deux jeux de 4 pieds et d'un petit *cornet*, permet à l'organiste de rendre comme il faut les nombreuses œuvres de la musique ancienne où un choral de voix moyennes est confié à la pédale.

D'autre part les *flûtes* de 16 et 8 pieds sont ici une basse excellente aux fonds de 8 pieds des claviers manuels.

En résumé, cet orgue se prête merveilleusement à l'exécution de la musique ancienne.

Il est à peine besoin d'ajouter que les œuvres contemporaines y sont injouables, puisqu'il ne possède ni *boîte expressive*, ni *pédales de combinaisons*, ni *accouplements*, ni *voix céleste*. Ceci nous amène à examiner des compositions d'orgue construites de nos jours ou au milieu et à la fin du siècle dernier et à en faire l'analyse.

ORGUE DE LA CATHÉDRALE D'ANGERS  
tel qu'il était vers 1810.

CLAVIER DU GRAND ORGUE, d'Ut à Ré (50 notes).

(1) *Montre* 32; (2) *Montre* 16; (3) *Bourdon* 16; (4) *Bourdon* 8; (5) 2<sup>e</sup> *Bourdon* 8; (6) *Flûte allemande* (dessus) 8; (7) *Gros Nazard* 5 1/2; (8) *Prestant* 4; (9) *Nazard* 2 2/3; (10) *Doublette* 2; (11) *Quarte*<sup>1</sup> 2; (12) *Tierce* 1 3/5; (13) *Fourniture* (5 rangs); (14) *Cymbale* (5 rangs); (15) *Grand Cornet* (1<sup>re</sup> rangée de 8 pieds); (16) *Grand cornet* (5 rangs); (17) *Bombarde* 16; (18) 1<sup>re</sup> *trompette* 8; (19) 2<sup>e</sup> *trompette* 8; (20) *Voix humaine* 8; (21) *Clairon* 4.

CLAVIER DU POSITIF, d'Ut à Ré (50 notes).

(22) *Bourdon* 16; (23) *Montre* 8; (24) *Bourdon* 8; (25) *Dessus* 8; (26) *Prestant* 4; (27) *Nazard* 2 2/3; (28) *Doublette* 2; (29) *Quarte* 2; (30) *Tierce* 1 3/5; (31) *Cymbale* 1 3/5; (32) *Fourniture* 1 3/5; (33) *Grand cornet* (5 rangs); (34) *Trompette* 8; (35) *Larigot* 1 1/3; (36) *Clairon* 4;

CLAVIER DU RÉCIT, d'Ut à Ré (50 notes).

(37) *Bourdon* 8; (38) *Trompette* 8; (39) *Cornet* (5 rangs).

CLAVIER D'ÉCHO, de Fa à Ré (27 notes).

(40) *Bourdon* 8; (41) *Trompette* 8; (42) *Cornet* (5 rangs).

CLAVIER DE PÉDALES, de Fa à Ré (34 notes).

(43) *Flûte* 8; (44) *Flûte* 4; (45) *Bombarde* 16; (46) *Trompette* 8; (47) *Clairon* 4.

En 1810, le *larigot* du positif fut remplacé par un *haubois basson* 8.

En 1870, Cavaillé-Coll restaura cet instrument, si admirablement composé, et qui devint tel que le montre le tableau suivant. Cet orgue avait d'ailleurs subi de nombreuses transformations. Il avait possédé autrefois un *jeu de clochettes* et probablement un ou plusieurs *cromornes* selon l'usage.

1. La *quarte* (*quarte nasard*) est en réalité une *doublette* destinée à renforcer et à compléter des *jeux de mutation simples* de même timbre.

Il n'y avait qu'à conserver pieusement cette composition si ingénieuse, si merveilleusement équilibrée; elle était telle, en effet, que toutes les œuvres anciennes pouvaient être jouées, en tous leurs détails, sur ce grand orgue dont le *grand-chœur* avait assurément une sonorité incomparable. Plusieurs vieillards du diocèse d'Angers en parlent encore avec admiration. De *très prudentes* modifications y étaient nécessaires; par exemple, la réfection du *Pédalier*, dont il n'y avait pas lieu de retrancher un seul jeu, mais qu'il fallait faire commencer à ut et non à fa. On pouvait aussi placer au *Pédalier* la *montre* de 32 pieds du *Grand Orgue* (encore qu'il eut été bien curieux de la laisser là où elle était et d'en faire seulement un *emprunt* au *Pédalier*); il était nécessaire, aussi, pour l'exécution de la musique ancienne et de la plupart des œuvres modernes, d'ajouter, toujours au *Pédalier*, une *flûte* de 16 et une *soubasse* de 16, empruntée au *Grand Orgue*; d'ajouter 6 touches à l'aigu de chaque *clavier manuel*, sauf à l'*Echo* qui pouvait rester tel qu'on l'avait construit primitivement : c'eut été un souvenir pittoresque.

Au *Positif* il fallait rétablir le *cromorne*.

En vue des exigences de la musique moderne, le *Récit* aurait été enfermé dans une *boîte expressive* et augmenté des jeux suivants : *basson* de 16; *quintaton* de 16; *flûte harmonique* de 8; *diapason* de 8; *gambe* de 8; *céleste* de 8; *hautbois* de 8; *clairon* de 4; *flûte octavante* de 4; *prestant* de 4; *octavin* de 2; *plein jeu*; *nasard*. La place était suffisante pour effectuer une telle transformation; à cette composition de jeux on eut ajouté les *pédales de combinaisons* normales.

Voici ce que Cavallé-Coll exécuta. Il respecta d'ailleurs, d'une manière inaccoutumée et fort louable, un certain nombre de *jeux de mutation*.

## GRAND ORGUE DE LA CATHÉDRALE D'ANGERS

tel que le refit CAVAILLÉ-COLL, en 1870.

CLAVIER DE PÉDALES, d'Ut à Fa (30 notes).

- (1) *Soubasse* 32; (2) *Contrebasse* 16; (3) *Flûte* 8; (4) *Violoncelle* 8;  
(5) *Octave* 4; (6) *Bombarde* 16; (7) *Trompette* 8; (8) *Clairon* 4.

## CLAVIER DE GRAND ORGUE d'Ut à Fa (54 notes).

(1) *Grand cornet* 16 (5 rangs); (2) *Montre* 16; (3) *Montre* 8; (4) *Salicional* 8; (5) *Bourdon* 16; (6) *Bourdon* 8; (7) *Flûte harmonique* 8; (8) *Prestant* 4; (9) *Grosse quinte* 5  $1/3$ ; (10) *Octave* 4; (11) *Quinte* 2  $2/5$ ; (12) *Doublette* 2; (13) *Plein jeu harmonique* (3 à 6 rangs); (14) *Bombarde* 16; (15) *Trompette* 8; (16) *Clairon* 4.

## CLAVIER DE POSITIF, d'Ut à Fa (54 notes).

(1) *Cornet* 8 (5 rangs); (2) *Montre* 8; (3) *Quintaton* 16; (4) *Unda maris* 8; (5) *Prestant* 4; (6) *Bourdon* 8; (7) *Flûte douce* 4; (8) *Quinte* 2  $2/3$ ; (9) *Doublette* 2; (10) *Trompette* 8; (11) *Clairon* 4; (12) *Cromorne* 8.

## CLAVIER DE RÉCIT, d'Ut à Fa (54 notes) expressif.

(1) *Voix humaine* 8; (2) *Basson-Hautbois* 8; (3) *Voix céleste* 8; (4) *Flûte Traversière*; (5) *Gambe* 8; (6) *Quintaton* 8; (7) *Flûte octaviant* 4; (8) *Octavin* 2; (9) *Trompette* 8; (10) *Clairon* 4.

## PÉDALES DE COMBINAISONS.

(1) *Effet d'orage*; (2) *Tirasse du Grand Orgue*; (3) *Tirasse du Positif*; (4) *Octaves graves sur le Grand Orgue*; (5) *Anches Pédales*; (6) *Anches du Grand Orgue (basses)*; (7) *Anches du Grand Orgue (dessus)*; (8) *Anches du Grand Orgue (tutti)*; (9) *Copula de la machine pneumatique au Grand Orgue*; (10) *Copula du Positif à la machine pneumatique*; (11) *Copula du Récit au Grand Orgue*; (12) *Anches de Récit*; (13) *Trémolo Récit*; (14) *Expression*.

ORGUE DE SAINT-BAVO  
à Haarlem (XVIII<sup>e</sup> siècle), 69 jeux.

## RÉCIT (51 notes).

(1) *Quintadena* 16; (2) *Prestant* 8; (3) *Gemshorn* 8; (4) *Baarpyp* 8; (5) *Octaav* 4; (6) *Flag fluit* 4; (7) *Wagthorn* 2; (8) *Flageolet* 1; (9) *Nassat* 3; (10) *Sexquialter* (2 rangs); (11) *Cimbal* (3 rangs); (12) *Schalmey* 8; (13) *Dulciaan* 8; (14) *Vox humana* 8.



## GRAND ORGUE (51 notes).

(15) *Prestant* 16; (16) *Bourdon* 16; (17) *Octaav* 8; (18) *Viola di gamba* 8; (19) *Rhærfluit* 8; (20) *Octava* 4; (21) *Gemshoorn* 4; (22) *Wont fluit* 2; (23) *Rhærquint* 6; (24) *Quint præstant* 3; (25) *Tertian* (2 rangs); (26) *Mixture* (6 rangs); (27) *Trompet* 16; (28) *Trompet* 8; (29) *Trompet* 4; (30) *Hautbois* 8.

## POSITIF (51 notes).

(31) *Praestant* 8; (32) *Holfluit* 8; (33) *Quintadena* 8; (34) *Octaav* 4; (35) *Salicional* 4; (36) *Superoctav* 2; (37) *Speelfluit* 3; (38) *Sexquialter* (2 à 4 rangs); (39) *Scherp* (6, 7 et 8 rangs); (40) *Cornet* 4; (41) *Cimbal* (3 rangs); (42) *Fagot* 16; (43) *Trompet* 8; (44) *Clarinette* 8 (timbrée en cromorne).

## PÉDALE (30 notes).

(45) *Principal* 32; (46) *Principaal* 16; (47) *Subbass* 16; (48) *Octava* 8; (49) *Holfluit* 8; (50) *Octaav* 4; (51) *Holfluit* 2; (52) *Rhærquint* 12; (53) *Quint præstant* 6; (54) *Rijchquint* 3; (55) *Bazuinin* 32; (56) *Bazuin* 16; (57) *Trompet* 8; (58) *Trompet* 4; (59) *Cincq* 2.

*Holfluit* : flûte creuse. — *Rhærfluit* : flûte à cheminée. — *Bazuin* : trombone. — *Fagot* : basson. — *Scherp* : carillon. — *Gemshoorn* : cor de chamois. — *Wontfluit* : flute en bois? ou flûte de forêt. — *Nagthoorn* : cor de nuit. — *Shalmey* : chalumeau. — *Flagfluit* : flûte douce. — *Baarpyf* : flûte d'ours (?)

\*  
\* \*

Cet orgue célèbre est un des meilleurs dont j'aie eu l'occasion de jouer. Il est regrettable que l'on n'y trouve pas de *tierce*; mais cette lacune est à peu près comblée par la présence, au *Grand Orgue*, de la *Tertian*, *jeu de mutation* qui contient une *tierce* et une *quinte*, et des *Sesquialteras*. La musique moderne est rarement praticable sur cet orgue qui ne possède ni *boîte expressive*, ni *pédales de combinaisons*. Ses claviers s'accouplent cependant à volonté et il possède un *registre* de *trémolo*. La *dulciaan* du *Récit* est un très doux *jeu d'anche*; la *mixture* du *Positif* un *Carillon* magnifique d'éclat et de gaieté; les *octaves* et *prestants*, des *diapasons* flûtés. Les timbres respectifs de tous ces jeux ne sont pas cruelle-

ment « tranchés » comme dans les orgues actuelles; ils diffèrent les uns des autres par des nuances sonores très nettes, mais très délicates. (On remarquera l'admirable composition du *Pédalier*.)

### ORGUES DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

*Orgue de 12 jeux (pédale empruntée) : 2 claviers manuels, et un pédalier, 8 pieds de combinaisons.*

RÉCIT EXPRESSIF (56 touches).

(1) *Cor de nuit* 8; (2) *Gambe* 8; (3) *Voix céleste* 8; (4) *Flûte octaviante* 4; (5) *Basson Hautbois* 8; (6) *Voix humaine* 8;

GRAND ORGUE NON EXPRESSIF (56 touches).

(7) *Bourdon* 16; (8) *Montre* 8; (9) *Flûte harmonique* 8; (10) *Bourdon* 8; (11) *Salicionale* 8; (12) *Prestant* 4.

PÉDALE.

*Soubasse* 16 (empruntée au Grand Orgue).

PÉDALES DE COMBINAISONS.

*Tirasse G. O.*; *Tirasse Récit*; *Appel du Hautbois*; *Expression* (Récit); *Copula unisson*, *Copula octave grave*; *Trémolo*; *Orage*.

\*  
\* \*

Pas de jeux réels au *Pédalier*; pas d'expression au *Grand Orgue*, d'où une série de jeux inertes; pas d'éclat à l'aigu; pas de *tierce*, de *nasard*, ni de *plein jeu*; pas de *trompette*; pas d'*octave aiguë*; pas de *combinaisons libres* et une seule *combinaison fixe*...; en un mot, impossibilité de jouer une foule d'œuvres, tant anciennes que modernes; cet instrument est haïssable et bien fait, à cause de son manque de charme et de couleur, pour déguster, à tout jamais, de l'art de l'orgue, un musicien sensible.

En comparant cet orgue, de douze jeux, à l'instrument, de dix jeux, dont le plan est donné plus loin, on pourra se rendre compte des tares que nous venons d'énumérer... et de bien d'autres.

## ORGUE DE 25 JEUX

A DEUX CLAVIERS ET PÉDALIER MUNI DE II PIEDS DE COMBINAISONS.

RÉCIT EXPRESSIF (56 touches).

(1) *Flûte traversière* 8; (2) *Gambe* 8; (3) *V. Céleste* 8; (4) *Flûte octaviante* 4; (5) *Octavin* 2; (6) *Voix humaine* 8; (7) *Hautbois-basson* 8; (8) *Trompette harmonique* 8.

GRAND ORGUE NON EXPRESSIF (56 touches).

(9) *Montre* 16; (10) *Bourdon* 16; (11) *Montre* 8; (12) *Flûte harmonique* 8; (13) *Salicional* 8; (14) *Bourdon* 8; (15) *Prestant* 4; (16) *Flûte* 4; (17) *Doublette* 2; (18) *Plein jeu* (5 et 6 rangs); (19) *Basson* 16; (20) *Trompette* 8; (21) *Clairon* 4.

PÉDALE.

(22) *Contrebasse* 16; (23) *Flûte* 8; (24) *Bombarde* 16; (25) *Trompette* 8.

PÉDALES DE COMBINAISONS.

*Tirasse du Grand Orgue; Tirasse du Récit; Appel des jeux du Grand Orgue; Appel des anches de la Pédale; Appel des anches du Grand Orgue; Appel des anches du Récit; Expression (Récit); Copula Grand Orgue et Récit; Copula octave grave; Trémolo; Orage.*

Il apparaît aussitôt que toute combinaison, où entrent le *cornet*, le *chromorne*, la *tierce* ou le *nasard*, est ici impossible; or, nous avons vu quel rôle nécessaire occupent ces jeux dans la registration des maîtres anciens.

D'autre part, nous trouvons un *hautbois* qui, évidemment, peut être harmonisé de manière délicate et offrir un joli timbre de solo, mais, néanmoins, n'est en rien nécessaire à l'ensemble de l'orgue et superflu comme solo de Récit; on ne saurait comparer son utilité à celle des jeux dont nous avons constaté ici l'absence regrettable.

Nous trouvons aussi un *salicional* au *Grand Orgue*; or, un jeu appartenant à la famille des *Gambes* n'a jamais une bien grande

saveur s'il n'est pas enfermé dans une boîte expressive<sup>1</sup>, à moins qu'il ne serve à renforcer le grand chœur des fonds, ce qui n'est pas le cas ici. Ce *salicional* est donc également superflu.

Le *bourdon* de 8 n'est utile, comme d'ailleurs le *salicional*, que parce qu'il faut, au Grand Orgue, des jeux d'accompagnement. Si les jeux de ce clavier pouvaient être atténués par l'effet de *jalousies*, ce *bourdon* deviendrait d'une utilité beaucoup plus contestable et la *flûte*, boîte fermée, le remplacerait de manière excellente. Ce n'est pas, évidemment, que le timbre d'une *flûte*, boîte fermée, soit exactement le même que celui d'un *bourdon*, boîte ouverte; mais, pour que l'orgue s'enrichisse d'un jeu quelconque, il faut, d'abord, qu'il possède tous les jeux d'une utilité primordiale. Dans le cas présent ce *bourdon*, ce *salicional*, ce *hautbois* sont beaucoup moins utiles que les jeux qui furent oubliés.

Le grand chœur de cet orgue est d'une sonorité très ronde, favorable à l'exécution des œuvres lentes, écrites en accords; de ces gros chorals que l'on composait au XIX<sup>e</sup> siècle, en croyant imiter le choral ancien, et que l'on jouait avec une majesté implacable.

L'ensemble des jeux de fonds a aussi une grande rondeur mais, dans ces deux combinaisons, la lourdeur domine, les 16 pieds écrasent la masse sonore, les 8 pieds ne sont pas suffisamment contrebalancés par les jeux aigus; or, si l'on retranche ces quelques 16 pieds et plusieurs 8 pieds, l'on n'a plus qu'un petit orgue.

Le grand chœur du Récit est également très faible, plat et vulgaire. Ses deux anches de 8 pieds, sans anches de 4 pieds, manquent d'éclat dans les dessus; l'ensemble des fonds est faible et peu timbré.

Cet orgue est essentiellement contraire à la musique ancienne et a, sans aucun doute, été composé par un facteur qui ne la connaissait pas. Il est excellent, quoique un peu trop faible, pour l'exécution de la musique de César Franck et de quelques maîtres du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, sauf Fr. Liszt et ses disciples dont les œuvres

1. En effet, il rappelle le timbre des instruments à archets, timbre agaçant et désagréable si l'exécutant ne lui communique la variété et la véhémence que produisent les nuances d'intensité. Il en est d'ailleurs de même de la plupart des timbres mordants, de force moyenne.

2. Quelques pages de musique, en somme, si on les compare en importance aux

demandent des ressources organistiques autrement complètes. On peut aussi, à la rigueur, y jouer certaines œuvres de Saint-Saëns. Cependant, n'ayons garde d'oublier que le grand maître français affectionne très particulièrement les *jeux de mutation* et les *cromornes*, que le *Rouleau* est parfois très utile à l'exécution de ses nombreux *crescendos*, et que ses fréquents changements de registres ne sauraient s'effectuer aisément sans *combinaisons* libres et fixes.

Faisons remarquer aussi que cet orgue possède 25 jeux et comparons-le aux modèles que nous donnerons plus loin et où nous trouverons : un orgue de 10 jeux, sur lequel il est loisible de jouer presque toute la musique ancienne, comme elle fut conçue, et la musique moderne avec plus d'aisance que sur l'orgue présent; un orgue de 18 jeux, qui répond à peu près à toutes les exigences; un orgue de 21 jeux, à 3 claviers, 3 boîtes expressives, permettant de réaliser, comme elle fut pensée, toute la musique ancienne, celle du XIX<sup>e</sup> siècle, les œuvres de Liszt et des compositeurs les plus modernes.

Nous constaterons donc que l'instrument ci-dessus, malgré la merveilleuse qualité de son harmonisation, est une erreur au point de vue de l'esthétique de l'orgue.

Il faut avoir le courage de faire la même remarque sur la composition d'orgues nombreuses où tout paraît combiné de manière à rendre impossible au virtuose l'exécution des vieux maîtres; elles semblent avoir été destinées seulement à la musique de César Franck. Or, il n'en est rien; César Franck — comme tous les musiciens du XIX<sup>e</sup> siècle sauf Liszt — a modelé ses œuvres sur ces instruments défectueux. Je sais que, sans répit, beaucoup de nos organistes compositeurs réclamaient des facteurs d'orgues, d'une part, un retour aux traditions anciennes, d'autre part, des innovations nécessaires à l'expression de leurs pensées musicales. Ils n'obtenaient rien, ou très peu de choses... et se résignaient. De là la monotonie de leur registration; de là le retard de la musique d'orgue qui restait inerte et morne, pendant que la musique orchestrale acquérait une variété de timbres extraordinaire; de là, enfin, le mépris de la

œuvres innombrables écrites pour l'orgue depuis Titelouze jusqu'à Mendelssohn en, passant par les Couperin, Buxtehude, Bach, Haendel, etc.

plupart de nos maîtres modernes pour un art autrefois si glorieux. N'est-il pas douloureux de constater que ni M. Gabriel Fauré, ni M. A. Bruneau, ni M. Duparc, ni M. Debussy, ni M. G. Enesco, ni M. Stravinsky, ni M. Dukas, n'ont écrit une seule page pour le Grand Orgue ?

\*  
\* \*

Je me permettrai de faire quelques réserves sur la composition des *jeux* de plusieurs instruments illustres. Je serais désolé que l'on crût un instant qu'il est dans ma pensée de lancer le moindre blâme contre les éminents facteurs qui les ont signés : en général, ils ne furent pour rien dans les imperfections que je signalerai.

Au reste, l'anecdote suivante montre, de manière typique, comment est, le plus souvent, établi un projet de grand orgue.

\*  
\* \*

Il s'agissait de la réfection complète d'un très vieil instrument, placé dans une église du XIV<sup>e</sup> siècle : le buffet, qui était fort beau, devait être respecté et ne pouvait contenir que dix-sept jeux.

Le facteur d'orgue choisi proposa au clergé le plan suivant :

#### RÉCT.

(1) *Gambe* 8; (2) *Cor de nuit* 8; (3) *Voix céleste* 8; (4) *Flûte octaviante* 4; (5) *Octavin* 2; (6) *Trompette* 8; (7) *Hautbois* 8; (8) *Clairon harmonique* 4; (9) *Voix humaine* 8; (10) *Plein jeu* (5 rangs).

#### GRAND ORGUE.

(11) *Bourdon* 16; (12) *Montre* 8; (13) *Flûte harmonique* 8; (14) *Bourdon* 8; (15) *Prestant* 4.

#### PÉDALE.

(16) *Flûte* 16; (17) *Flûte* 8 (jeux empruntés : (18) *Trompette* 8; (19) *Clairon* 4; (20) *Soubasse* 16; (21) *Bourdon* 8; (22) *Octave* 4).

## PÉDALES DE COMBINAISONS.

*Tirasse Grand Orgue; Tirasse Récit; Copula unisson; Appel des jeux du Grand Orgue; Appel des anches; Expression du Récit; Trémolo du Récit.*

C'était, somme toute, une composition fort acceptable.

Le clergé, néanmoins, réunit une commission composée de quelques amateurs, et de trois organistes dont chacun fut prié d'établir un projet d'orgue de dix-sept jeux.

\*  
\* \*

Le plus jeune de ces organistes était un amoureux d'art gothique; épris de cette vieille chapelle, de ses verrières, de ses boiseries, épris de la musique de nos anciens maîtres, il voulut créer un orgue lumineux, comme les colorations des vitraux antiques, gai comme les carillons suraigus des églises d'autrefois.

Son projet fut le suivant :

## RÉCIT.

(1) Bourdon à cheminée 8; (2) Flûte 8; (3) Flûte 4; (4) Petite flûte 2; (5) Nasard 2 2/3; (6) Plein jeu (5 et 6 rangs); (7) Cromorne 8; (8) Voix humaine 8.

## GRAND ORGUE.

(9) Bourdon 16; (10) Flûte à pavillon 8; (11) Bourdon 8; (12) Prestant 4; (13) Nasard 2 2/3; (14) Tierce 1 3/5; (15) Doublette 2; (16) Trompette 8.

## PÉDALE.

(17) Flûte 8 (jeux empruntés : (18) Bourdon 16; (19) Bourdon 8; (20) Octave 4; (21) Trompette 8).

## PÉDALES DE COMBINAISONS.

*Tirasse Grand Orgue; Tirasse Récit; Copula unisson; Trémolo.*

\*  
\* \*

Le plus âgé des organistes consultés était un compositeur de talent, improvisateur tout frémissant du modernisme d'il y a dix ans, où les accords de neuvièmes se poursuivaient sans répit, de tierces en tierces, où les timbres délicats se heurtaient, se succédaient sans relâche.... Il ignorait à peu près l'art de Bach et de Titelouze et tenait pour insensée la fière émancipation d'aujourd'hui. Il élaborait la composition que voici :

RÉCIT.

(1) *Dulciane* 8; (2) *Aeoline* (discordée) 8; (3) *Cor de nuit* 8; (4) *Bourdon harmonique* 4; (5) *Octavin doux* 2; (6) *Cor anglais* 16; (7) *Basson hautbois* 8; (8) *Musette* 4; (9) *Voix humaine* 8.

GRAND ORGUE.

(10) *Quintaton* 16; (11) *Flûte harmonique* 8; (12) *Flûte douce* 8; (13) *Flûte traversière* 4; (14) *Genshorn* 8; (15) *Unda maris* 8; (16) *Clarinette* 8.

PÉDALE.

(17) *Soubasse* 16 (jeux empruntés : (18) *Bourdon* 8; (19) *Flûte* 4).

PÉDALES DE COMBINAISONS.

*Tirasse Grand Orgue; Tirasse Récit; Copula à l'unisson; Copula à l'octave aiguë; 4 combinaisons libres; Expression Grand Orgue; Expression Récit; Rouleau; Trémolo Grand Orgue; Trémolo Récit.*

\*  
\* \*

Le troisième organiste était un robuste virtuose, dédaigneux des subtilités antiques — il les ignorait d'ailleurs à demi — ennemi des petits frissons auxquels certains attardés trouvent encore quelque charme, enthousiaste de Lemmens et de Chauvet, de M. C.-M. Widor et de Franck, de MM. Théodore Dubois et Gigout.

Il voulait un orgue ample et puissant.

Son plan fut celui-ci :



## RÉCIT.

(1) *Diapason* 8; (2) *Flûte harmonique* 8; (3) *Gambe* 8; (4) *Céleste* 8; (5) *Flûte octavante* 4; (6) *Plein jeu* (5 et 6 rangs); (7) *Basson* 16; (8) *Trompette* 8; (9) *Clairon* 4.

## GRAND ORGUE.

(10) *Bourdon* 16; (11) *Principal* 8; (12) *Flûte* 8; (13) *Violoncelle* 8; (14) *Bourdon* 8; (15) *Prestant* 4.

## PÉDALE.

(16) *Flûte* 16; (17) *Bombarde* 16 (jeux empruntés : (18) *Soubasse* 16; (19) *Bourdon* 8; (20) *Trompette* 8; (21) *Clairon* 4).

## PÉDALES DE COMBINAISONS.

*Tirasse Grand Orgue; Tirasse Récit; Copula unisson; Copula octave grave; Appel d'anches Pédales; Appel d'anches Grand Orgue; Appel d'anches Récit; Expression Récit.*

Cet orgue était merveilleusement conçu pour fournir une belle masse sonore à l'exécution des œuvres de César Franck et de M. Widor (la *voix humaine*, souvent nécessaire chez César Franck, avait, cependant, été oubliée). Par contre, il était absolument impossible d'y jouer proprement les œuvres de Bach ou de Grigny.

\*  
\* \*

Quand les trois organistes se réunirent, ils discutèrent, tout d'abord, avec âpreté.

Le projet du musicien amoureux de musique ancienne, fut aussitôt mis à l'écart — l'homme était un maniaque, dit-on, et ses raisons, ses objections, semblaient sans portée; on ne les comprenait même pas; ce jeune virtuose parlait un langage ignoré de ses interlocuteurs.

Mais les deux autres organistes valaient d'être pris en considération. Il était fort tentant, pour le clergé et les fabriciens, de posséder un orgue d'une grande puissance, par quoi l'on pouvait

entendre tonner les grands chœurs et les fanfares du XIX<sup>e</sup> siècle; d'autre part quel charme auraient, dans cette église mystérieuse, les sons poétiques de plusieurs jeux discordés, la plainte élégiaque de la clarinette, le timbre étrange et doux du cor anglais, les flûtes suaves, la gaie et fine musette, le naïf hautbois....

On hésitait... on se faisait des concessions.

L'improvisateur tenait à ses jeux ondulants et à sa clarinette, l'organiste virtuose à son grand chœur d'anches, à sa bombarde....

Comme toujours en pareil cas on prit une bonne « moyenne », et, comme toujours en pareil cas, on arriva, en compulsant deux projets — excellents, chacun en son genre, médiocre à cause de leur exclusivisme — à cette composition ridicule :

#### GRAND ORGUE.

(1) *Bourdon* 16; (2) *Principal* 8; (3) *Flûte douce* 8; (4) *Salicional* 8; (5) *Unda maris* 8; (6) *Prestant* 4; (7) *Clarinette* 8.

#### RÉCIT.

(8) *Cor de nuit* 8; (9) *Dulciane* 8; (10) *Céleste* 8; (11) *Basson* 16; (12) *Trompette* 8; (13) *Clairon* 4; (14) *Voix humaine* 8; (15) *Flûte octavante* 4.

#### PÉDALE.

(16) *Flûte* 16; (17) *Bombarde* 16 (jeux empruntés : (18) *Soubasse* 16; (19) *Basse* 8; (20) *Basson* 16; (21) *Trompette* 8; (22) *Clairon* 4).

#### PÉDALES DE COMBINAISONS.

*Tirasse Grand Orgue; Tirasse Récit; Copula unisson; Expression Récit; Anches Grand Orgue; Anches Récit; Anches Pédale; Trémolo.*

Orgue propre à trahir toute musique ancienne et la plupart des œuvres modernes.

Or, les modèles précédents, très incomplets, avaient au moins du caractère.

Mais il ne fallait pas penser à les fondre en un seul. Il fallait concevoir un orgue qui, muni de 17 jeux, pût contenir la plupart

des timbres chers aux musiciens anciens, le grand chœur et les jeux discordés qui forment la trame sonore de la musique moderne.

\*  
\* \*

Ceci valait d'être raconté. C'est l'histoire, en raccourci, de la plupart des instruments défectueux; elle met à couvert la responsabilité de nos facteurs et de nos organistes.

\*  
\* \*

Voici quelques-uns des instruments célèbres aux ressources desquels des César Franck, des Boëly, des Gigout, des Boëllmann, des Widor, des Saint-Saens ont dû plus ou moins se limiter.

## GRAND ORGUE DE SAINTE-CLOTILDE

construit par CAVAILLÉ-COLL.

3 claviers de 56 notes et un pédalier de 30 notes, 46 jeux, 15 pédales de combinaison.

### RÉCIT.

(1) *Flûte harmonique* 8; (2) *Bourdon* 8; (3) *Gambe* 8; (4) *Céleste* 8; (5) *Flûte octavante* 4; (6) *Octavin* 2; (7) *Voix humaine* 8; (8) *Trompette* 8; (9) *Clairon* 8; (10) *Basson-Hautbois* 8.

### POSITIF.

(11) *Bourdon* 16; (12) *Montre* 8; (13) *Flûte harmonique* 8; (14) *Bourdon* 8; (15) *Gambe* 8; (16) *Unda maris* 8; (17) *Flûte octavante* 4; (18) *Prestant* 4; (19) *Doublette* 2; (20) *Quinte*; (21) *Plein jeu harmonique* 8; (22) *Basson* 16; (23) *Clarinette* 8; (24) *Trompette* 8; (25) *Clairon* 4.

### GRAND ORGUE.

(26) *Montre* 16; (27) *Montre* 8; (28) *Bourdon* 16; (29) *Bourdon* 8; (30) *Flûte harmonique* 8; (31) *Octave* 4; (32) *Prestant* 4; (33) *Doublette* 2; (34) *Bombarde* 16; (35) *Trompette* 8; (36) *Clairon* 4; (37) *Quinte*; (38) *Plein jeu*.

## PÉDALE.

(39) *Soubasse* 32; (40) *Contrebasse* 16; (41) *Basse* 8; (42) *Octave* 4;  
(43) *Bombarde* 16; (44) *Basson* 16; (45) *Trompette* 8; (46) *Clairon* 4;

## PÉDALES DE COMBINAISONS.

*Tirasse* : 1<sup>o</sup> *Grand Orgue*; 2<sup>o</sup> *Récit*; 3<sup>o</sup> *Positif*.  
*Appels d'anches* : 1<sup>o</sup> *Pédale*; 2<sup>o</sup> *Grand Orgue*; 3<sup>o</sup> *Positif*; 4<sup>o</sup> *Récit*.  
*Copulas* : 1<sup>o</sup> *Positif du Grand Orgue*; 2<sup>o</sup> *Récit sur Positif*; 3<sup>o</sup> *Octave grave du grand jeu*; 4<sup>o</sup> *Octave grave du Positif*; 5<sup>o</sup> *Octave grave du Récit*.  
*Trémolo* (*Récit*).  
*Expression* (*Récit*).

GRAND ORGUE DE SAINT-VINCENT-DE-PAUL  
(CAVAILLÉ-COLL).

46 jeux, 3 claviers manuels de 54 notes (ut à fa), et un pédalier de 30 notes (dont les 5 notes aiguës parlent seulement par accouplement aux claviers manuels), plus 15 pédales de combinaisons.

## RÉCIT.

(1) *Flûte harmonique* 8; (2) *Viole de gambe* 8; (3) *Voix céleste* 8; (4) *Flûte octaviane* 4; (5) *Octavin* 2; (6) *Trompette* 8; (7) *Cor anglais* 8; (8) *Voix humaine* 8; (9) *Clairon* 4; (10) *Quinte*.

## GRAND ORGUE.

(11) *Montre* 16; (12) *Gambe* 16; (13) *Montre* 8; (14) *Gambe* 8; (15) *Voix céleste* 8; (16) *Salicional* 8; (17) *Bourdon* 16; (18) *Bourdon* 8; (19) *Flûte harmonique* 8; (20) *Montre* 4; (21) *Prestant* 4; (22) *Flûte octaviane* 4; (23) *Octavin* 2; (24) *Fourniture*; (25) *Bombarde* 16; (26) *Trompette* 8; (27) *Basson* 8; (28) *Clairon* 4.

## POSITIF.

(29) *Bourdon* 16; (30) *Salicional* 8; (31) *Bourdon* 8; (32) *Flûte harmonique* 8; (33) *Unda maris* 8; (34) *Flûte octaviane* 4; (35) *Doublette* 2; (36) *Trompette* 8; (37) *Cromorne* 8; (38) *Clairon* 4.

## PÉDALE.

(39) Bourdon 32; (40) Flûte 16; (41) Contrebasse 16; (42) Flûte 8; (43) Flûte 4; (44) Bombarde 16; (45) Trompette 8; (46) Clairon 4.

## PÉDALES DE COMBINAISONS.

*Tirasse Grand Orgue; Tirasse Récit; Appel des anches de la pédale; Tonnerre; Appel des jeux de montres; Octaves graves sur le Grand Orgue; Octaves graves sur le Récit; Appels des anches du Grand Orgue; Appel des anches du Positif; Appel des anches du Récit; Copula Récit sur Grand Orgue; Copula Récit sur Positif; Copula Positif sur Grand Orgue; Trémolo; Expression au Récit.*

## GRAND ORGUE DE SAINT-AUGUSTIN

Orgue de 52 jeux à 3 claviers (ut à sol), 56 notes et un Pédalier (30 notes, ut à fa), 15 pédales de combinaisons.

## RÉCIT.

(1) Octavin 2; (2) Flûte 4; (3) Diapason 8; (4) Cor de nuit 8; (5) Voix céleste 8; (6) Gamba 8; (7) Clarinette 8; (8) Hautbois 8; (9) Voix humaine 8; (10) Tuba magna 8; (11) Trompette harmonique 8; (12) Clairon harmonique 4; (13) Plein jeu.

## POSITIF.

(14) Flûte douce 4; (15) Bourdon 8; (16) Bourdon 16; (17) Flûte harmonique 8; (18) Salicional 8; (19) Dulciane 4; (20) Carillon; (21) Basson 8; (22) Trompette 8; (23) Clairon 4.

## GRAND ORGUE.

(24) Bourdon 4; (25) Gamba 8; (26) Bourdon 16; (27) Flûte harmonique 8; (28) Bourdon 8; (29) Salicional 8; (30) Montre 8; (31) Montre 16; (32) Pressant 4; (33) Quinte 2 2/3; (34) Doublette; (35) Plein jeu; (36) Cornet (5 rangs); (37) Bombarde 16; (38) Trompette 8; (39) Clairon 4.

## PÉDALE.

(40) Basse 8; (41) Soubasse 16; (42) Soubasse 32; (43) Violoncelle 8; (44) Flûte 8; (45) Contrebasse 16; (46) Flûte 16; (47) Flûte 4; (48) Basson 16; (49) Basson 8; (50) Bombarde 16; (51) Trompette 8; (52) Clairon 4.

## PÉDALES DE COMBINAISONS.

*Tirasses* : 1° *Grand Orgue*; 2° *Positif*; 3° *Récit*.

*Appels d'anches* : 1° *Pédale*; 2° *Grand Orgue*; 3° *Positif*; 4° *Récit*.

*Octave grave*; *Octave aiguë*; *Expression Récit*.

*Copulas* : 1° *Machine pneumatique au Grand Orgue*; 2° *Positif sur Grand Orgue*; 3° *Récit sur Grand Orgue*; 4° *Récit sur Positif Trémolo*.

Cet orgue est composé avec beaucoup plus d'ingéniosité que les précédentes (comme tous les instruments de Cavaillé-Coll, il est harmonisé de manière miraculeuse).

Mais on est étonné qu'il possède, pour 52 jeux, deux *flûtes* et trois *bourdons* de 8 pieds, contre six *gambes* et *diapasons* de 8 pieds. Aucune de ces *gambes* n'est absolument douce; les *diapasons* sont assez intenses, les *bourdons* sont tous très atténués; la sonorité des *flûtes* ne peut donc dominer les *jeux de fonds* de cet orgue.

Par ailleurs, il possède six jeux de 16 pieds, contre huit de 4 pieds et deux de 2 pieds, pour faire équilibre à seize jeux de 8 pieds; il en résulte une sonorité assurément fort belle, mais un peu triste ! c'est l'orgue morne et peu coloré du XIX<sup>e</sup> siècle, l'orgue considéré uniquement comme un instrument d'église en un temps où le sentiment religieux passait pour austère et attristé.

Cet orgue manque de *mutations simples* au *Récit* et au *Positif*; il n'a pas de *tierce*, pas de *larigot*, pas de *piccolo*, un seul *cornet* et une seule *quinte*, utilisables, seulement, dans le grand chœur. Il n'a qu'un seul *jeu ondulant* et pas de *cromorne*.

Les ensembles, soit des *jeux de fonds*, soit des *jeux d'anches* de chaque clavier s'y ressemblent trop.

*A priori*, le pédalier paraît fort bien composé; néanmoins, on s'aperçoit rapidement qu'il possède un jeu de 32 pieds, cinq jeux de 16 pieds, contre cinq jeux de 8 pieds et deux de 4 pieds, ce qui est bien contraire aux lois qu'avaient posées les anciens et qui d'ailleurs

sont celles du bon sens. Il est nécessaire que le pédalier puisse, à l'occasion, dominer tous les jeux de l'orgue, mais ce ne doit pas être dans une région située trop en dehors des limites de la voix humaine et presque au delà des sons nettement perceptibles. Au reste, cette erreur est très répandue et beaucoup moins dans l'orgue présent que dans la plupart des instruments construits dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Cet orgue n'a pas de pédales de *combinaisons libres*, ni *fixes*, il est donc d'un maniement malaisé pour la registration des œuvres modernes et même de certaines œuvres de Bach; il n'a pas de *Rouleau*; il a une seule *boîte expressive* : de là impossibilité de faire un jeu doux de la *grosse flûte* ou de la *montre* du *Grand Orgue*; un jeu imperceptible du *salicional*; de jouer en sourdine les *grands-chœurs* du *Grand Orgue* et du *Positif*, etc. D'où la nécessité d'encombrer ces claviers de jeux atténués, peu caractéristiques en soi et qui, si chaque clavier avait été muni d'une boîte expressive, cesseraient d'être indispensables. Il en est de même des 2 bassons du Pédalier, qui ont une sonorité magnifique et sont très utiles à l'ensemble sonore, mais qu'on aurait pu avantageusement remplacer, à peu de frais, par une *boîte expressive* enfermant les jeux de pédales.

#### GRAND ORGUE DE SAINT-SÉVERIN

Orgue à trois claviers manuels et un pédalier 40 jeux et 15 pédales de combinaisons, reconstruit par Abbey.

##### RÉCTR.

(1) *Diapason* 8; (2) *Flûte traversière* 8; (3) *Gambe* 8; (4) *Céleste* 8; (5) *Flûte octavante* 4; (6) *Octavin* 2; (7) *Trompette harmonique* 8; (8) *Hautbois basson* 8; (9) *Clairon harmonique* 4; (10) *Nazard* 2 1/3; (11) *Plein jeu* (4 et 5 rangs); (12) *Voix humaine* 8.

##### POSITIF.

(13) *Salicional* 8; (14) *Flûte harmonique* 8; (15) *Cor de nuit* 8; (16) *Dulciana* 4; (17) *Flageolet* 2; (18) *Nazard* 2 2/3; (19) *Tierce* 1 3/5; (20) *Trompette* 8; (21) *Clarinette* 8; (22) *Unda Maris* 8.

## GRAND ORGUE.

(23) *Montre* 16; (24) *Bourdon* 16; (25) *Montre* 8; (26) *Bourdon* 8; (27) *Flûte* 8; (28) *Violoncelle* 8; (29) *Prestant* 4; (30) *Doublette* 2; (31) *Cornet* 8 (5 rangs); (32) *Basson* 16; (33) *Trompette* 8; (34) *Clairon* 4.

## PÉDALE.

(35) *Soubasse* 16; (36) *Contrebasse* 16; (37) *Bourdon* 8; (38) *Flûte* 8; (39) *Bombarde* 16; (40) *Trompette* 8.

## PÉDALES DE COMBINAISONS.

*Orage; Tirasse Grand Orgue; Tirasse Positif; Tirasse Récit; Copula Grand Orgue; Copula Positif sur Grand Orgue; Copula Récit sur Grand Orgue; Copula Récit sur Grand Orgue à l'octave grave; Expression Récit; Anches Pédales; Anches Grand Orgue; Anches Positif; Anches Récit; Tutti; Trémolo.*

## GRAND ORGUE DE SAINT-EUSTACHE

Reconstruit par MERCKLIN en 1879.

4 claviers 73 jeux, 17 pédales de combinaisons.

## SOLO (54 notes, Ut à Fa).

(1) *Bourdon* 16; (2) *Gambe* 16; (3) *Gambe* 8; (4) *Salicional* 8; (5) *Dulciana* 4; (6) *Quintaton* 8; (7) *Cornet* 16; (8) *Bombarde* 16; (9) *Cor anglais* 8; (10) *Trompette* 8; (11) *Clairon* 4; (12) *Registre d'appel des jeux du solo.*

## RÉCIT (54 notes).

(13) *Gambe* 8; (14) *Voix céleste* 8; (15) *Voix humaine* 8; (16) *Bourdon* 8; (17) *Basson-Hautbois* 8; (18) *Piccolo* 1; (19) *Trombone* 16; (20) *Trompette* 8; (21) *Clairon* 4; (22) *Cornet* 8; (23) *Bourdon* 16; (24) *Flûte* 8; (25) *Flûte harmonique* 8; (26) *Flûte octavante* 4; (27) *Prestant* 4; (28) *Flageolet* 2; (29) *Registres de combinaisons* : 1<sup>o</sup> *Appel des fonds*; 2<sup>o</sup> *Appel des anches*; 3<sup>o</sup> *Trémolo.*

## POSITIF (54 notes).

(30) *Montre* 8; (31) *Bourdon* 16; (32) *Bourdon* 8; (33) *Kéraulophone* 8; (34) *Flûte harmonique* 8; (35) *Flûte octavante* 4; (36) *Fugara* 4; (37) *Dou-*



blatte 2; (38) Clochettes (39) Clarinette 16; (40) Cromorne 8; (41) Plein jeu; (42) Trompette 8; (43) Clairon 4.

GRAND ORGUE (54 notes).

(44) Montre 16; (45) Montre 8; (46) Flûte à pavillon; (47) Bourdon 8; (48) Flûte harmonique 8; (49) Gemshorn 8; (50) Gambe 8; (51) Unda Maris 8; (52) Prestant 4; (53) Doublette 2; (54) Nasard 3; (55) Fourniture; (56) Cymbale; (57) Grand cornet; (58) Trompette 8; (59) Clairon 4; (60) Clarinette 8.

PÉDALE (30 notes).

(61) Flûte 32; (62) Flûte 16; (63) Flûte 8; (64) Flûte 4; (65) Soubasse 16; (66) Contrebasse 16; (67) Violoncelle 8; (68) Bourdon 8; (69) Quinte 12; (70) Bombarde 32; (71) Bombarde 16; (72) Basson 16; (73) Basson 8; (74) Trompette 8; (75) Clairon 4.

PÉDALES DE COMBINAISONS.

*Tonnerre; Tirasse I<sup>er</sup> clavier; Tirasse II<sup>e</sup> clavier; Tirasse III<sup>e</sup> clavier; Tirasse IV<sup>e</sup> clavier; Appel des fonds du Grand Orgue.*

*Copulas : A : II<sup>e</sup> clavier sur le I<sup>er</sup>; B : III<sup>e</sup> sur I<sup>er</sup>; C : IV<sup>e</sup> sur I<sup>er</sup>; D : IV<sup>e</sup> sur II<sup>e</sup>; E : III<sup>e</sup> sur I<sup>er</sup> à l'octave grave.*

*Appel des anches : A : forte général; B : anches de la pédale; C : anches du I<sup>er</sup> clavier; D : anches du II<sup>e</sup> clavier; E : anches du IV<sup>e</sup> clavier.*

*Expression au Récit.*

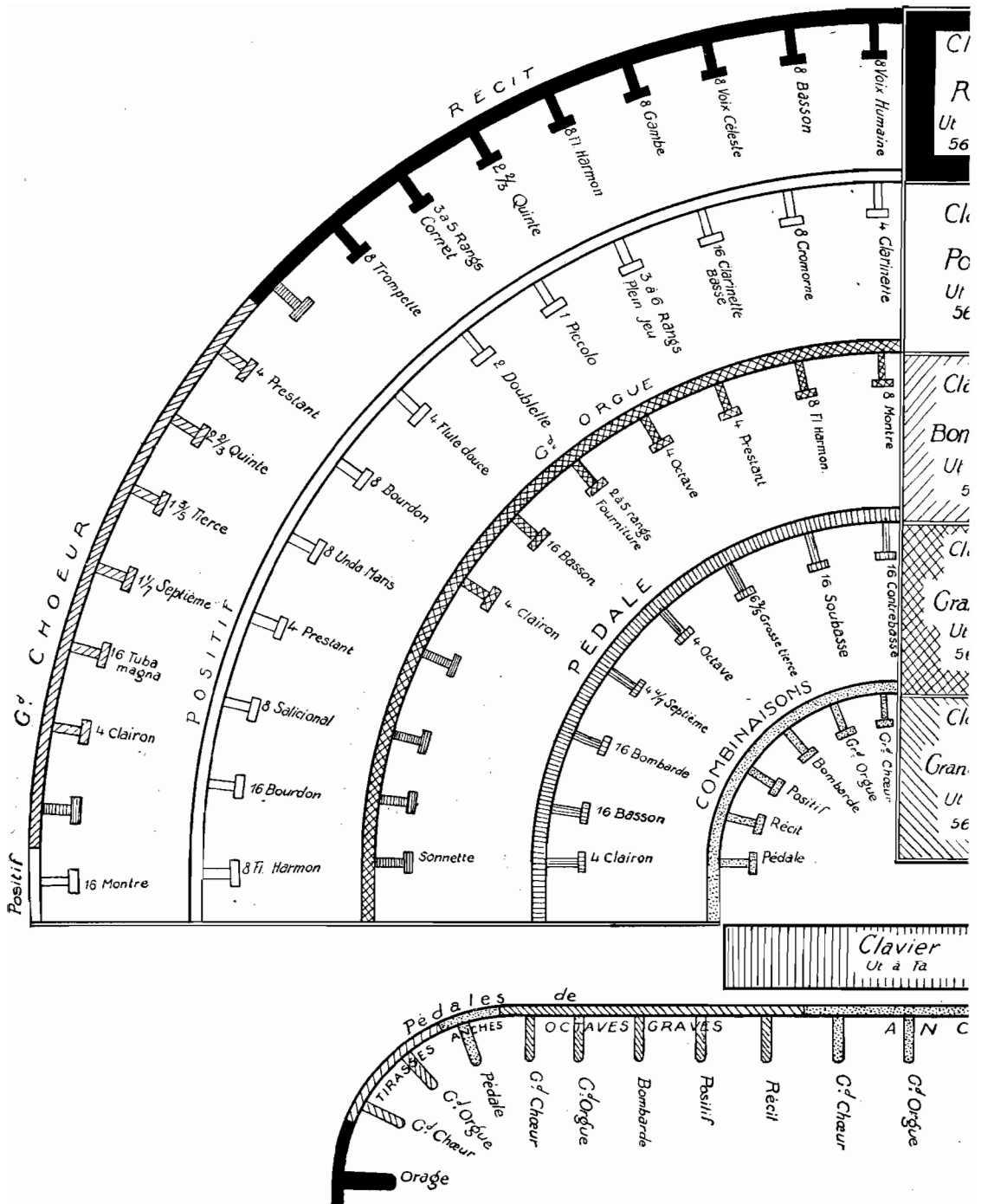
GRAND ORGUE DE LA SALLE DES FÊTES DU TROCADÉRO

(CAVAILLÉ-COLL).

4 claviers manuels (56 notes) et un pédalier (30 notes) 56 jeux et 21 pédales de combinaisons.

SOLO.

(1) Bourdon 16; (2) Violoncelle; (3) Diapason; (4) Flûte harmonique 8; (5) Flûte octaviante 4; (6) Octave 2; (7) Tula Magna 16; (8) Trompette harmonique 8; (9) Clarinette 8; (10) Clairon harmonique 4.



CONSOLE DES CLAVIERS ET DES JEUX D.



## RÉCIT.

(11) *Quintaton* 16; (12) *Flûte harmonique* 8; (13) *Gambe* 8; (14) *Céleste* 8; (15) *Cor de nuit* 8; (16) *Flûte octavante* 4; (17) *Octavin* 2; (18) *Cornet* (5 R); (19) *Carillon* (3 R); (20) *Basson* 16; (21) *Basson Haut-bois* 8; (22) *Trompette* 8; (23) *Clairon* 4; (24) *Voix humaine* 8.

## POSITIF.

(25) *Principal* 8; (26) *Flûte harmonique* 8; (27) *Salicional* 8; (28) *Unda Maris* 8; (29) *Bourdon* 8; (30) *Flûte octavante* 4; (31) *Doublette* 2; (32) *Plein jeu harm.*; (33) *Quinte* 2 2/3; (34) *Basson* 16; (35) *Trompette* 8; (36) *Cromorne* 8.

## GRAND ORGUE.

(37) *Montre* 16; (38) *Bourdon* 16; (39) *Montre* 8; (40) *Violoncelle* 8; (41) *Flûte harmonique* 8; (42) *Bourdon* 8; (43) *Flûte* 4; (44) *Prestant* 4; (45) *Doublette* 2; (46) *Cornet* (5 R); (47) *Plein jeu harmonique*; (48) *Bombarde* 16; (49) *Trompette* 3; (50) *Clairon* 4.

## PÉDALE.

(51) *Principal* 32; (52) *Contrebasse* 16; (53) *Flûte* 16; (54) *Soubasse* 16; (55) *Violon basse* 16; (56) *Flûte* 8; (57) *Violoncelle* 8; (58) *Bourdon* 8; (59) *Basse* 8; (60) *Contrebombarde* 32; (61) *Bombarde* 16; (62) *Basson* 16; (63) *Basson* 8; (64) *Trompette* 8; (65) *Clairon* 4; (66) *Baryton* 4. — Copula Récit sur positif.

## PÉDALES DE COMBINAISONS.

*Tirasses* : I, II, III.

*Appels d'anches* : Pédale, I, II, III, IV.

*Appel des jeux du Grand Orgue*.

*Copulas* : II sur I, III sur I, IV sur I; octaves graves : I, II, III, IV.

*Orange*; *Trémolo Positif*; *Trémolo Récit*; *Expression Positif*; *Expression Récit*.

DISPOSITION DES CLAVIERS DES REGISTRES  
ET DES PÉDALES DE COMBINAISONS DU GRAND ORGUE  
DE NOTRE-DAME DE PARIS

Reconstruit par Aristide CAVAILLÉ-COLL, de 1863 à 1868.  
Restauré en 1894.

*Résumé de l'orgue.*

Cinq claviers à mains, ayant chacun leur machine pneumatique; la machine du clavier du grand chœur est très puissante et effectue le tirage des 5 claviers accouplés, tant à l'unisson qu'à l'octave grave, soit 10 tirages.

Un pédalier ayant une machine pneumatique.

86 jeux, 110 registres, 6 registres de combinaisons pour les 6 claviers (répétés à gauche et à droite de la console).

22 pédales de combinaisons.

Environ 6 000 tuyaux.

La soufflerie contient 25 000 litres d'air comprimé; elle est alimentée par 6 paires de pompes fournissant 600 litres d'air par seconde. Il faut 6 souffleurs; il est question d'installer une soufflerie-ventilateur avec moteur électrique.

|  |           |                  |                          |                 |
|--|-----------|------------------|--------------------------|-----------------|
|  | Pédalier, | 8 jeux de fonds, | 8 jeux de combinaisons : | 16 jeux         |
| 1 <sup>er</sup> clavier : Grand Chœur, | 9         | —                | 3                        | 12 —            |
| 2 <sup>e</sup> clavier : Grand Orgue,  | 7         | —                | 7                        | 14 —            |
| 3 <sup>e</sup> clavier : Bombarde,     | 6         | —                | 8                        | 14 —            |
| 4 <sup>e</sup> clavier : Positif,      | 7         | —                | 7                        | 14 —            |
| 5 <sup>e</sup> clavier : Récit,        | 8         | —                | 8                        | 16 —            |
|  |           |                  |                          | Total : 86 jeux |

OBSERVATIONS.

Les jeux indiqués sur le croquis ci-dessus, ne parlent qu'autant qu'on ouvre les boutons de combinaisons des claviers correspondants, une fois la registration faite; elle est ainsi enregistrée et en repoussant les combinaisons on peut préparer une nouvelle registration. Certains d'entre eux exigent en plus, pour parler, l'appel par les pédales de combinaisons correspondantes. A noter que si les claviers s'accouplent tous sur le premier, ils ne s'accou-

plent pas entre eux. Les registres sans désignation sont muets.

(Copié sur l'exemplaire qui servait à Alexandre Guilmant, par Aliamet-Guilmant, 46, rue de la Concorde, à Asnières (Seine), 19 décembre 1915, pour M. Huré.) (Voir pages 88-89.)

## GRAND ORGUE DE SAINT-LOUIS

Construit par « THE LOS ANGELES ART ORGAN COMPANY ».

5 claviers manuels et un pédalier, 140 jeux, 143 registres, 89 boutons de combinaisons, 10 pédales de combinaisons.

ÉCHO (61 touches), 12 jeux enfermés dans la boîte n° 5.

(1) Bourdon 16; (2) Echo diapason 8; (3) Cor de nuit 8; (4) Flûte conique (rétrécie au sommet) 8; (5) Viole d'amour 8; (6) Harmonica 8; (7) Unda Maris 8; (8) Flûte d'amour 4; (9) Cor de chamois 4; (10) Echo cornet (5 rangs); (11) Echo trompette 8; (12) Voix humaine 8.

Les jeux de ce clavier sont placés à une grande distance des autres.

SOLO (61 touches), 18 jeux enfermés dans la boîte n° 4.

(13) Grand diapason 16; (14) Flûte à pavillon 8; (15) Stentorphone 8; (16) Grosse gambe 8; (17) Grosse flûte (en bois) 8; (18) Double flûte (en bois) 8; (19) Flûte d'orchestre (en bois) 8; (20) Flûte harmonique 4; (21) Octave 4; (22) Grand cornet (4, 5 et 6 rangs); (23) Trombone basse 16; (24) Basse-Tuba 16; (25) Trombone 8; (26) Ophicléide 8; (27) Trompette d'orchestre 8; (28) Clarinette d'orchestre 8; (29) Clairon harmonique 4; (30) Drums (Timbales).

RÉCIT (61 touches).

A, 1<sup>re</sup> subdivision, dont les jeux sont enfermés dans la boîte n° 2 (23 jeux).

(31) Bourdon 16; (32) Cor diapason 8; (33) Violon diapason 8; (34) Grosse flûte (en bois) 8; (35) Clarabella 8; (36) Double bourdon à cheminée 8; (37) Mélodia 8; (38) Flûte harmonique 8; (39) Dola 8; (40) Quinte bouchée 5 1/3; (41) Octave 4; (42) Flûte harmonique 4; (43) Piccolo harmonique 2; (44) Grande mixture (6 rangs); (45) Contrebasson 16; (46) Contre-hautbois 16; (47) Basson (en bois et métal) 8; (48) Clarinette 8; (49) Hautbois d'orchestre 8; (50) Cor de basset 8; (51) Cor 8; (52) Voix humaine 8; (53) Hautbois octaviant 4.

B, 2<sup>e</sup> subdivision, dont les jeux sont enfermés dans la boîte n° 3 (11 jeux).

(54) *Contrebasse* (en bois) 16; (55) *Violoncelle* 8; (56) *Viola* 8; (57) A, *Violon* 8; (58) B, *Violon* 8; (59) *Tiercena* 8; (60) *Turiste violon* 5 1/3; (61) *Violon octave* 4; (62) *Violette* 4; (63) *Violon-cornet* (4 rangs); (64) *Mixture* (5 rangs).

POSITIF (61 touches), 20 jeux enfermés dans la boîte n° 1.

(65) *Double dulciana* 16; (66) *Diapason* 8; (67) *Principal* 8; (68) *Salicional* 8; (69) *Kélaurophone* 8; (70) *Dulciana* 8; (71) *Voxangelica* 8; (72) *Voxcaelestis* 8; (73) *Quintadena* 8; (74) *Diapason* (en bois) 8; (75) *Flûte de concert* (en bois) 8; (76) *Flûte d'amour* 4; (77) *Salicet* 4; (78) *Piccolo* 2; (79) *Dulciana cornet* (6 rangs); (80) *Contra saxophone* 16; (81) *Saxophone* 8; (82) *Cor anglais* 8; (83) *Musette* 4; *Carillon* (jeu de timbres en métal).  
*Récit* (2<sup>e</sup> subdivision) sur le *Grand Orgue*, *Solo* sur le *Grand Orgue*, *Echo* sur le *Grand Orgue*, *Grand Orgue* sur lui-même, *Positif* sur lui-même, *Récit* sur lui-même, *Solo* sur lui-même, *Echo* sur lui-même.

#### TRÉMOLOS.

*Trémolo* sur le *Positif*, *Trémolo* sur le *Récit* (1<sup>re</sup> subdivision), [*Trémolo* sur le *Récit* (2<sup>e</sup> subdivision)], *Trémolo* sur le *Solo*, *Trémolo* sur l'*Echo*.

#### COMBINAISONS AJUSTABLES.

(A) 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> annulation (*opérant* sur la 1<sup>re</sup> subdivision du *Grand Orgue* et sur la *Pédale*).

(B) 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> annulation (*opérant* sur la 2<sup>e</sup> subdivision du *Grand Orgue* et sur la *Pédale*).

(C) 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> annulation (*opérant* sur la 1<sup>re</sup> subdivision du *Récit* et sur la *Pédale*).

(D) 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup> annulation (*opérant* sur le *Positif* et la *Pédale*).

(E) 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> annulation (*opérant* sur le *Solo* et la *Pédale*).

(F) 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> annulation (*opérant* sur l'*Echo* et la *Pédale*).

(G) 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup> annulation (*opérant* sur tous les jeux).

(H) Annulation générale.

(I) Annulation à la *pédale*.

## PÉDALES DE COMBINAISONS.

- I, *Pédale à balancier actionnant les jalousies de la boîte expressive n° 1.*  
 II, — — — — — n° 2.  
 III, — — — — — n° 3.  
 IV, — — — — — n° 4.  
 V, — — — — — n° 5.  
 VI, *Pédale ramenant toutes les pédales d'expression à la pédale n° 1.*  
 VII, *Pédale à balancier produisant le crescendo par tirage alternatif de tous les jeux et accouplements.*  
 VIII, *Pédale amenant les jeux du pédalier du forte au piano.*  
 IX, *Pédale à balancier formant crescendo sur chaque division des claviers manuels séparément.*  
 X, *Pédale mettant au pédalier les jeux du Grand Orgue.*

Ce que nous avons dit précédemment indique mieux que tout commentaire ce qu'il faut penser de cette composition d'orgue.

## GRAND ORGUE (61 touches).

A, 1<sup>re</sup> subdivision : 13 jeux à air libre (sans boîte expressive).

(84) *Principal contrebasse* 32; (85) *Grand diapason* 16; (86) *Gambe contrebasse* 16; (87) *Grosse quinte* 10 2/3; (88) *Grand principal* 8; (89) *Diapason major* 8; (90) *Diapason minor* 8; (91) *Diapason (en bois)* 8; (92) *Grande flûte (en bois)* 8; (93) *Double flûte* 8; (94) *Gambe* 8; (95) *Octave* 4; (96) *Gambette* 4.

B, 2<sup>e</sup> subdivision, 13 jeux enfermés dans la boîte n° 1.

(97) *Bourdon (en bois)* 8; (98) *Flûte harmonique* 8; (99) *Quinte* 5 1/3; (100) *Octave mineure* 4; (101) *Flûte harmonique* 4; (102) *Tierce* 3 1/5; (103) *Super octave* 2; (104) *Grand cornet* (4 rangs); (105) *Grande mixture* (7 rangs); (106) *Double trompette* 16; (107) *Trompette harmonique* 8; (108) *Clairon harmonique* 4.

## PÉDALE (32 notes), (30 jeux).

(109) *Gravissima* 64; (110) *Diapason (emprunté au Grand Orgue)* 32; (111) *Diapason* 32; (112) *Soubasse* 32; (113) *Diapason* 16; (114) *Violon* 16; (115) *Gambe* 16; (116) *Dulciana* (empruntée au positif) 16; (117) *Bourdon* 16; (118) *Bourdon* 16 (emprunté au récit); (119) *Flûte contrebasse* 16; (120) *Quintaton* 16; (121) *Grosse quinte* 10 2/3; (122) *Octave* 8; (123) *Dolce* 8; (124) *Violoncelle* 8; (125) *Flûte basse* 8; (126) *Bourdon* 8; (127) *Octave* 4; (128) *Flûte* 4;



(129) *Mixture* (4 rangs); (130) *Contre-bombarde* 32; (131) *Bombarde* 16; (132) *Trombone contrebasse* 16; (133) *Contrebasse* 16 (emprunté au récit); (134) *Euphone* (anches libres) 16; (135) *Trompette* 8; (136) *Basson* 8; (137) *Clairon* 4.

## BOUTONS DE COMBINAISONS.

*Tirasses*

*Grand Orgue* (1<sup>re</sup> subdivision) sur la Pédale; *Grand Orgue* (2<sup>e</sup> subdivision) sur la Pédale; *Positif* sur la Pédale; *Récit* (1<sup>re</sup> subdivision) sur la Pédale; *Récit* (2<sup>e</sup> subdivision) sur la Pédale); *Solo* sur la Pédale; *Echo* sur la Pédale; *Octave aiguë de la pédale* sur elle-même.

*Copulas à l'unisson.*

*Positif* sur le Grand Orgue; *Récit* (1<sup>re</sup> subdivision) sur le Grand Orgue; *Récit* (2<sup>e</sup> subdivision) sur le Grand Orgue; *Solo* sur le Grand Orgue; *Echo* sur le Grand Orgue; *Récit* (1<sup>re</sup> subdivision) sur le Positif; *Récit* (2<sup>e</sup> subdivision) sur le Positif; *Solo* sur le Positif; *Echo* sur le Positif; *Solo* sur le Récit; *Echo* sur le Récit.

*Copulas à l'octave grave.*

*Récit* (2<sup>e</sup> subdivision) sur le Grand Orgue; *Positif* sur le Grand Orgue; *Solo* sur le Grand Orgue; *Solo* sur le Grand Orgue; *Grand Orgue* sur lui-même; *Récit* sur lui-même; *Positif* sur lui-même.

GRAND ORGUE construit en 1896, par LOUIS DEBIERRE, de Nantes, pour la *cathédrale de Saint-Malo* (Ille-et-Vilaine).

Cet orgue, à transmission électrique, se compose de 40 jeux répartis sur 3 claviers manuels de 56 notes, Ut à Sol, et un clavier de pédales de 30 notes, Ut à Fa.

1<sup>o</sup> CLAVIER DU GRAND ORGUE.

1<sup>o</sup> Montre 16 pieds; 2<sup>o</sup> Bourdon 16; 3<sup>o</sup> Flûte 8; 4<sup>o</sup> Montre 8; 5<sup>o</sup> Violoncelle 8; 6<sup>o</sup> Bourdon 8; 7<sup>o</sup> Prestant 4; 8<sup>o</sup> Nasard 2 2/3; 9<sup>o</sup> Plein jeu.

2<sup>o</sup> CLAVIER DU GRAND CHŒUR

1<sup>o</sup> Flûte harmonique 8 pieds; 2<sup>o</sup> Salicional 8; 3<sup>o</sup> Flûte large 4; 4<sup>o</sup> Doublette 2; 5<sup>o</sup> Cornet 2 à 5 rangs; 6<sup>o</sup> Bombarde 16 pieds; 7<sup>o</sup> Clarinette 8; 8<sup>o</sup> Trompette 8; 9<sup>o</sup> Clairon 4.

3<sup>o</sup> CLAVIER DU RÉCIT (Expressif).

1<sup>o</sup> Quintaton 16 pieds; 2<sup>o</sup> Flûte harmonique 8; 3<sup>o</sup> Gambe 8; 4<sup>o</sup> Flûte octaviante 4; 5<sup>o</sup> Violon 4; 6<sup>o</sup> Carillon 2 à 4 rangs; 7<sup>o</sup> Basson hautbois 8 pieds; 8<sup>o</sup> Voix humaine 8; 9<sup>o</sup> Diapason 8; 10<sup>o</sup> Cor de nuit 8; 11<sup>o</sup> Voix céleste 8; 12<sup>o</sup> Octavin 2; 13<sup>o</sup> Tierce 1 3/4; 14<sup>o</sup> Basson acoustique 16; 15<sup>o</sup> Trompette 8; 16<sup>o</sup> Clairon 4.

4<sup>o</sup> CLAVIER DE PÉDALE.

1<sup>o</sup> Contrebasse 16 pieds; 2<sup>o</sup> Soubasse 16; 3<sup>o</sup> Bourdon 8; 4<sup>o</sup> Basse 8; 5<sup>o</sup> Bombarde 16; 6<sup>o</sup> Trompette 8;

## BOUTONS DE COMBINAISONS

1<sup>o</sup> Tirasses Grand Orgue; 2<sup>o</sup> Tirasses Grand Chœur; 3<sup>o</sup> Tirasses Récit; 4<sup>o</sup> Octave aiguë Pédale; 5<sup>o</sup> Copula Grand Chœur sur Grand Orgue; 6<sup>o</sup> Copula Récit sur Grand Orgue; 7<sup>o</sup> Copula Récit sur Grand Chœur; 8<sup>o</sup> Octave aiguë Grand Chœur sur Grand Orgue.

## PÉDALES DE COMBINAISONS.

1<sup>o</sup> Orage; 2<sup>o</sup> Tutti Tirasses; 3<sup>o</sup> Tutti Copulas; 4<sup>o</sup> Fonds 8 pieds; 5<sup>o</sup> Fonds 16, 8, 4 pieds; 6<sup>o</sup> Fonds et Mutations; 7<sup>o</sup> Anches Pédale; 8<sup>o</sup> Anches Grand Chœur; 9<sup>o</sup> Anches Récit; 10<sup>o</sup> Tutti Anches; 11<sup>o</sup> Expression Récit; 12<sup>o</sup> Tutti quanti; 13<sup>o</sup> Trémolo Récit.

GRAND ORGUE construit en 1890, par LOUIS DEBIERRE, de Nantes,  
pour *Notre-Dame de Bon Port*, à Nantes.

Cet orgue, à transmission électrique, se compose de 34 jeux répartis sur 3 claviers manuels de 56 notes, Ut à Sol, et un clavier de pédales de 30 notes, Ut à Fa.

1<sup>o</sup> CLAVIER DU GRAND ORGUE.

1<sup>o</sup> Violoncelle 16 pieds; 2<sup>o</sup> Bourdon 16; 3<sup>o</sup> Flûte 8; 4<sup>o</sup> Montre 8; 5<sup>o</sup> Salicional 8; 6<sup>o</sup> Bourdon 8; 7<sup>o</sup> Prestant 4; 8<sup>o</sup> Plein jeu 3 à 6 rangs.

2<sup>o</sup> CLAVIER DU GRAND CHŒUR (Expressif).

1<sup>o</sup> Voix humaine 8 pieds; 2<sup>o</sup> Flûte harmonique 8; 3<sup>o</sup> Dolce 8; 4<sup>o</sup> Octave 4; 5<sup>o</sup> Nasard 3; 6<sup>o</sup> Doublette 2; 7<sup>o</sup> Tierce 1 2/3; 8<sup>o</sup> Basson 16; 9<sup>o</sup> Trompette 8; 10<sup>o</sup> Clairon 4.

3<sup>o</sup> CLAVIER DU RÉCIT (Expressif).

1<sup>o</sup> Quintaton 16 pieds; 2<sup>o</sup> Flûte traversière 8; 3<sup>o</sup> Gambe 8; 4<sup>o</sup> Cor de nuit 8; 5<sup>o</sup> Voix céleste 8; 6<sup>o</sup> Flûte octavante 4; 7<sup>o</sup> Dulciana 4; 8<sup>o</sup> Flageolet 2; 9<sup>o</sup> Carillon 1 à 3 rangs; 10<sup>o</sup> Basson hautbois 8 pieds; 11<sup>o</sup> Trompette 8; 12<sup>o</sup> Clairon 4.

4<sup>o</sup> CLAVIER DE PÉDALE.

1<sup>o</sup> Sousbasse 16 pieds; 2<sup>o</sup> Basse 8; 3<sup>o</sup> Bombarde 16; 4<sup>o</sup> Trompette 8.

## PÉDALES DE COMBINAISONS.

1<sup>o</sup> Orage; 2<sup>o</sup> Tirasse Grand Orgue; 3<sup>o</sup> Tirasse Grand Chœur; 4<sup>o</sup> Tirasse Récit; 5<sup>o</sup> Copula Grand Orgue; 6<sup>o</sup> Copula Grand Chœur; 7<sup>o</sup> Copula Récit; 8<sup>o</sup> Tutti Fonds; 9<sup>o</sup> Tutti 8 pieds; 10<sup>o</sup> Expression Grand Chœur; 11<sup>o</sup> Expression Récit; 12<sup>o</sup> Grand jeu Pédale; 13<sup>o</sup> Grand jeu Grand Orgue; 14<sup>o</sup> Grand jeu Grand Chœur; 15<sup>o</sup> Grand jeu Grand Orgue; 16<sup>o</sup> Tutti; 17<sup>o</sup> Trémolo Récit.

Ces deux instruments, le dernier surtout, sont d'une composition absolument impeccable et propres à l'exécution des œuvres de toutes les époques. — On pourrait y souhaiter l'adjonction d'un *cromorne*, etc.

ORGUE à 3 claviers manuels et un clavier pédalier système tubulaire, à extension, 31 jeux (41 registres), construit par G. Puget, pour M. Douglas Fitch, à Paris.

## RÉCIT.

(1) *Quintaton* 16; (2) *Quintaton* 8 (extension du jeu précédent); (3) *Gambe* 8; (4) *Eoline* 8; (5) *Voix céleste* 8; (6) *Cor de nuit* 8; (7) *Flûte douce* 4; (8) *Nasard* 2 2/3; (9) *Octavin* 2; (10) *Tierce* 1 4/5 (ces quatre jeux sont obtenus par l'extension du *Cor de nuit*); (11) *Basson hautbois* 8; (12) *Voix humaine* 8.

## POSITIF.

(13) *Flûte harmonique* 9; (14) *Flûte de 4* (extension du jeu précédent); (15) *Principal* 8; (16) *Salicional* 8; (17) *Unda maris* 8; (18) *Trompette* 8; (19) *Clairon* 4 (extension du jeu précédent); (20) *Plein jeu*.

## GRAND ORGUE.

(21) *Bourdon* 16; (22) *Bourdon* 8; (extension du jeu précédent); (23) *Diapason* 8; (24) *Prestant* 4 (extension du jeu précédent); (25) *Dulciana* 8.

## PÉDALIER.

(26) Flûte 16; (27) Octave de 8; (28) Octave 4 (ces deux jeux obtenus par l'extension de la flûte de 16); (29) Soubasse 16; (30) Quinte 10 2/3 — appelée ici Quintaton de 32 — (extension du jeu précédent); (31) Bombarde 16 (extension de la trompette 8 du Positif).

## REGISTRES DE COMBINAISONS.

Deux combinaisons libres obtenues par deux boutons au-dessus de chaque registre. Un registre spécial appelle la 1<sup>re</sup> ou la 2<sup>e</sup> combinaison.

Quatre boutons de combinaisons fixes sont placés sous les touches du Récit, appelant : 1<sup>o</sup> Quintaton et Cor de nuit 8; 2<sup>o</sup> les mêmes plus l'action 8 et la Gambe 8; 3<sup>o</sup> les mêmes plus Quintaton 16 et Flûte douce 4; 4<sup>o</sup> les jeux d'anches et les mixtures.

Des combinaisons semblables sont placées sous les touches du Positif et du Grand Orgue.

## PÉDALES DE COMBINAISONS.

Pédale de crescendo (rouleau).

Tirasse Grand Orgue; Tirasse Positif; Tirasse Récit (existent également à la main).

Copula Positif sur Grand Orgue; Récit sur Grand Orgue; Récit sur Positif à l'unisson; Positif sur Grand Orgue à l'octave grave; Récit sur Grand Orgue à l'octave grave.

Pédale d'appel des anches du Positif.

Pédale d'appel des anches du Récit.

Suppression des 16 pieds.

Expression Grand Orgue.

Expression (Positif).

Expression (Récit).

La maison Puget a construit également l'orgue de la cathédrale d'Albi, l'orgue de Saint-Charles de Monceau, et l'orgue du théâtre des Champs-Élysées (électro-tubulaire) avec un souci de modernisme très ingénieux. On peut en juger par l'instrument décrit ci-dessus.

\*  
\* \*

L'organiste n'est-il pas en droit de demander aux facteurs d'autres combinaisons mécaniques pour faciliter la registration, et le compositeur ne peut-il exiger des timbres inentendus, comme,

aussi, la possibilité de changer le timbre de l'orgue au cours même de l'exécution?

En effet, dans la musique moderne, la variété de timbre est effroyablement complexe. A chaque mesure, des timbres nouveaux apparaissent; c'est à qui inventera la sonorité la plus extraordinaire, et, surtout, à qui pourra, dans le moindre temps, faire entendre le plus grand nombre de timbres différents.

Or, dans les orgues anciennes, dénuées de *tirasses*, *copulas*, *appels d'anches*, il était impossible de changer les jeux sans quitter les claviers manuels, ou bien il fallait se faire aider par un tiers, opération le plus souvent hasardeuse. Dans les orgues de l'époque de César Franck certaines combinaisons deviennent possibles : on peut augmenter ou diminuer assez sensiblement la sonorité du clavier de Récit, parfois même de deux claviers; on peut accoupler ceux-ci chacun à chacun, ou tous ensemble; appeler subitement, ou supprimer les jeux d'anches, et cela par un simple mouvement du pied, sans que les mains quittent les touches.

Mais il est impossible d'obtenir un *crescendo* ou un *diminuendo* régulier, dont le pianissimo sera exprimé par un seul jeu, le plus doux de l'orgue, et le fortissimo par le grand chœur. C'est cependant un effet dynamique qui, employé avec tact, peut être d'une grande beauté.

En des orgues de construction toute nouvelle, et encore très rares en France, il fut rendu réalisable par un système appelé *Rouleau* (Voir plus haut). Celui-ci ne saurait en rien remplacer les *appels d'anches* qui marquent dans l'exécution des plans bien nets, d'une intensité tranchée, mais il peut être d'un grand secours en beaucoup d'œuvres modernes et en particulier dans celles de Liszt et de Saint-Saens où souvent la nuance *crescendo* est indiquée et où cette augmentation de l'intensité sonore doit être plus sensible que celle obtenue au moyen des jalousies.

Dans un orgue de petite dimension, il sera prudent de s'abstenir de construire un *Rouleau*. En effet, les jeux y sont forcément bien tranchés et l'entrée de chacun d'eux, dans l'alternance produite par le *Rouleau*, serait marquée par une secousse sonore fort désagréable à l'oreille. Au contraire, dans les instruments de 20 jeux et plus, la solution de continuité semble parfaite, on a bien l'impression d'un immense *crescendo*.

\*  
\* \*

Plusieurs facteurs, tout en mettant dans leurs instruments les *pédales* habituelles et les *rouleaux*, ajoutent au-dessous des touches du clavier, de petits boutons que les doigts peuvent atteindre parfaitement, parfois sans que les mains quittent le clavier, et qui correspondent à diverses *combinaisons* dites *fixes* et faisant parler un certain nombre de jeux de l'orgue; par exemple : 1<sup>er</sup> bouton : *pianissimo*, faisant parler les bourdons de 8 pieds et la Soubasse; 2<sup>e</sup> bouton : *piano*, faisant parler les fonds doux de 8 pieds et la Soubasse; 3<sup>e</sup> bouton : *mezzo piano*, faisant parler tous les jeux de 8 pieds et les fonds doux de 16 et de 4 pieds; 4<sup>e</sup> bouton : *mezzo forte*, faisant parler tous les jeux de fonds et les pleins jeux; 5<sup>e</sup> bouton : *forte*, faisant parler tous les jeux de fonds et toutes les mutations sans les pleins jeux; 6<sup>e</sup> bouton : *fortissimo*, le grand chœur.

Ces boutons de combinaisons sont d'un emploi très pratique pour l'organiste; il ne faudrait cependant pas s'exagérer leur utilité.

\*  
\* \*

Un autre mode de registration, fort peu répandu en France, mais dont la meilleure application, à ma connaissance, a été faite par la maison Mutin-Cavaillé-Coll, à la salle Gaveau, s'appelle « combinaisons libres » ou « ajustables » (Voir plus haut).

On peut avoir un nombre théoriquement infini de ces dernières combinaisons, mais, dans la pratique elles occupent beaucoup de place, sont de construction coûteuse. Au nombre de quatre, cinq ou six, elles sont déjà d'une grande utilité.

Néanmoins, il peut arriver que l'on ait besoin de plus de quatre, cinq ou six timbres, au cours de l'exécution d'une œuvre d'orgue; c'est ce qui m'a amené à imaginer un mécanisme assez simple, fonctionnant électriquement ou pneumatiquement, fort peu encombrant et qui a été adopté et mis à l'étude par M. Gustave Lyon, le grand acousticien qui dirige la maison Pleyel; ce dispositif permet de préparer un nombre illimité de combinaisons de registres

et de les appeler au moment précis où on les désire, au moyen d'une *unique* pédale ou d'un *unique* bouton. Un tel appareil sera une source inépuisable d'effets variés et nouveaux pour le virtuose et, pour l'exécution de la musique ancienne, une simplification très grande dans l'art de registrer. Il est bien évident que des musiciens sans goût en abuseront; il faut leur en laisser toute la responsabilité.

\*  
\* \*

Les anciens ont connu des combinaisons sonores dont quelques-unes ont été abandonnées, non sans raison.

C'était d'abord la pédale d'orage qui, abaissant successivement toutes les touches graves du clavier, produisait un effet ignoble. Au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle, le public et, malheureusement, quelques organistes en ont été friands. Est-il besoin de dire que des maîtres comme Franck, Boëllmann et Boëly n'en ont jamais usé.

Plus anciennement, on avait aussi connu un registre imitant le chant des oiseaux, au moyen de petites cuves pleines d'eau que le vent faisait gargouiller dans les tuyaux. Un tel effet devait être ridicule et vulgaire.

Aux mêmes époques, des maîtres, même excellents, employaient le *trémolo* avec indiscretion : Dom Bedos de Celles, met les organistes de son temps en garde contre l'abus du trémolo qu'on utilisait alors dans les *grands chœurs*<sup>1</sup>. Aujourd'hui la haine du *trémolo* est de rigueur. Il semble néanmoins assez erroné de construire un orgue d'une certaine importance sans y mettre une pédale de *trémolo* et une *voix humaine*, jeu auquel le *trémolo* semble particulièrement destiné. En effet, nous trouvons très souvent des pages charmantes écrites pour la *voix humaine*, évidemment avec *trémolo*, dans les œuvres des vieux maîtres; plusieurs passages admirables des pièces de Franck exigent impérieusement le trémolo. Il en est de même des œuvres de Saint-Saëns (qui utilise aussi la *voix*

1. Chaque orgue possédait alors un trémolo doux et un trémolo fort, parfois davantage.

*humaine* sans *tremblant*, emploi tout à fait original et exceptionnel).

Il faudrait, néanmoins, attirer l'attention des facteurs sur la manière défectueuse dont sont construits généralement les *trémolos*. Ils impriment à la soufflerie des secousses brusques dont l'oreille est péniblement impressionnée; de plus ils sont pernicieux pour le bon état des soufflets et pour l'accord de l'instrument. Quant à l'accusation d'anti-musicalité que l'on a si souvent articulée contre le *trémolo*, elle est fort exagérée. Le *trémolo*, à l'orgue, doit être évité le plus souvent, tout comme à l'orchestre, mais il n'est pas plus anti-musical que ce dernier et peut, parfois, être employé avec le meilleur goût. De plus, pour l'exécution fidèle des maîtres, le *trémolo* doit, comme nous l'avons dit, trouver place dans les orgues, même bâties sur les plans d'un virtuose qui, personnellement, déteste cet effet sonore. Tous les devanciers de Bach ont usé largement (trop largement) du *trémolo*; il n'y a pas de doute que Bach en ait fait autant et Dom Bedos, lui-même, ne conseille pas de s'en abstenir entièrement. C'est d'ailleurs par pure équité que je prends la défense d'un effet musical qui m'est peu sympathique et que j'emploie le plus rarement possible. L'orgue de 13 jeux qui fut construit pour moi par la maison Cavaillé-Coll, sur mes indications, ne contient ni *trémolo*, ni *voix humaine*. On ne m'accusera donc pas de partialité.

\*  
\* \*

On trouvait aussi dans de vieilles orgues des tambours, des clochettes, et divers instruments à percussion (!)

De nos jours on y a introduit parfois, par fantaisie, des pianos, harpes pincées mécaniquement, clavecins, carillons, grosses cloches.

Il serait tout à fait ridicule de condamner ces innovations ingénieuses. Elles ne sont d'aucune utilité pour l'exécution de la musique d'orgue connue jusqu'ici, mais tous les timbres qu'elles ont introduits dans l'orgue s'harmonisent, à merveille, avec la sonorité des jeux de fonds ou des jeux d'anches.



\*  
\* \*

Pour résumer et commenter tout ce qui fut dit ici, il n'est pas sans intérêt de publier quelques plans de grandes orgues composées avec beaucoup de soin en vue de l'exécution des œuvres anciennes et modernes.

A ces compositions de jeux d'orgues, seront joints divers exemples de registration, capables de guider l'organiste dans la pratique d'un art complexe et délicat.

\*  
\* \*

ORGUE de dix jeux à deux claviers et pédalier avec deux jeux de pédales obtenus par prolongement de la soubasse et treize pédales de combinaisons.

RÉCIT (56 ou 61 touches).

(1) *Cor de nuit* 8; (2) *Gambe* 8; (3) *Voix céleste* 8; (4) *Trompette* 8; (5) *Flûte octaviane* 4; (6) *Nazard* 2 2/3; (7) *Tierce*.

GRAND ORGUE (56 ou 61 touches).

(8) *Violoncelle* 8; (9) *Grosse flûte harmonique* 8.

PÉDALE (30 touches).

(10) *Soubasse* 16; et par extension du même jeu : (11) *Bourdon* 8; (12) *Octave* 4; (13) *Trompette* 8 (empruntée au Récit).

PÉDALES DE COMBINAISONS.

*Tirasses* : I, *Tirasses de Grand Orgue*; II, *Tirasses de Récit à l'unisson*; III, *Tirasse de Récit à l'octave aiguë*.

*Combinaisons* : I et II, 2 pédales correspondant aux boutons de registres selon qu'ils sont tournés à droite ou à gauche (voir ci-dessus).

*Expression* : I, *Grand Orgue*; II, *Récit*.

1. Aucun de ces orgues n'a été encore construit.

*Copulas* : I, *Récit sur le Grand Orgue à l'octave grave*; II, *Récit sur le Grand Orgue à l'unisson*; III, *Récit sur le Grand Orgue à l'octave aiguë (avec prolongement de la dernière octave)*.

*Forte à la pédale* : I, *pédale qui ouvre les jalousies d'une boîte où sont enfermés les tuyaux des jeux de pédalier*.

*Combinaisons Fixes* : I, *Grand Chœur pédale tirant tous les jeux (sauf la voix céleste) et abaissant les tirasses et copulas*; II, *Fonas et Nazard pédale tirant tous les jeux (sauf la voix céleste, la trompette, la tierce)*.

Ce qui frappe d'abord dans la composition de cet orgue, c'est le nombre restreint des jeux au clavier de Grand Orgue. Comment, en effet, dira-t-on *a priori*, ce clavier de deux jeux peut-il s'équilibrer avec le clavier de Récit qui possède 7 jeux? On remarquera que ces 2 jeux de Grand Orgue sont très intenses et peuvent être ajoutés, par la copula, à ceux du Récit à l'unisson; de plus, c'est seulement sur le clavier de Grand Orgue que l'on doublera à volonté le chœur du Récit à l'octave grave et à l'octave aiguë. Par conséquent, ce premier clavier de 2 jeux est, en réalité, beaucoup plus puissant que le second; à lui seul, il double la force de tout l'instrument.

On sera aussi étonné qu'il n'y ait pas de jeu de 4 pieds au Grand Orgue; la pédale d'octave aiguë y supplée.

Certains organistes et facteurs d'orgue trouveront inexplicable la présence de 3 jeux, au clavier de Pédales, dans un si petit instrument; cependant, ces 3 jeux sont nécessaires. En effet, le clavier de Grand Orgue étant accouplé au clavier du Récit, à l'unisson, à l'octave grave et à l'octave aiguë, tous les jeux étant tirés, il se trouve que les 8 pieds du récit deviennent 16 pieds et 4 pieds, que le *nasard* et la *flûte* de 4 pieds forment, avec les autres jeux, un *plein jeu* assez important, un *grand cornet*, si l'on ajoute la *tierce*. Normalement, il faudrait à la pédale un jeu d'anches de 16 pieds et un de 4 pieds. A cause des petites dimensions de l'orgue, on est bien obligé de renoncer au jeu d'anches de 16 pieds; quant au jeu d'anches de 4 pieds, il est obtenu, dans le grand chœur, par la tirasse de récit à l'octave aiguë que nous avons prévue dans le plan de l'orgue; par elle, le pédalier se trouvera d'une sonorité assez équilibrée pour que, dans l'exécution des fugues et autres œuvres écrites en contre-point, on entende avec netteté les entrées de

pédales, ce qui n'arrive jamais dans les orgues de petites dimensions où la *soubasse*, jeu unique du pédalier, ne peut guère être utilisée que pour soutenir des accords.

Cette tirasse à l'octave aiguë<sup>1</sup> effrayera évidemment beaucoup de constructeurs; ce ne sera nullement à cause des difficultés minimes que présente sa réalisation, mais seulement parce qu'elle dérange les habitudes routinières.

On trouvera également abusif l'emploi, dans un si petit orgue, de 3 boîtes expressives; or, nous avons expliqué plus haut l'utilité de ces appareils dans des instruments de grande dimension et leur absolue nécessité dans les petits instruments. Nous avons dit comment les combinaisons entre elles de plusieurs boîtes expressives peuvent donner lieu, dans un petit orgue, à des effets que, sans elles, il faudrait plusieurs jeux supplémentaires pour réaliser; c'est au moyen de la boîte expressive du Grand Orgue que le *violoncelle* pourra ici être assez atténué pour ressembler à un doux *salicional*, et que la puissante *flûte* deviendra un *bourdon*; c'est par la boîte expressive du Récit que ce petit chœur de 7 jeux, avec sa *trompette* et son *cornet*, s'adoucirait au point de servir d'accompagnement aux deux jeux de Grand Orgue, boîte ouverte. C'est par la boîte expressive de la pédale que cette *grosse sous-basse*, capable d'appuyer fortement la masse sonore de l'instrument, se transformera soudain en un *bourdon* très doux, capable d'accompagner le *cor de nuit* ou la *voix céleste*.

On sera surpris, aussi, du nombre des pédales de combinaisons. Elles ont cependant été calculées avec soin; aucune n'est inutile et la plupart sont indispensables; nous avons déjà montré la nécessité des trois tirasses, des trois copulas, des deux pédales d'expression et du forte de la pédale; par ailleurs, nous avons expliqué que, dans les orgues à deux claviers, les appareils de combinaisons libres à boutons tournants sont favorables à l'exécution des œuvres écrites pour trois claviers et aussi à diverses combinaisons de registre. Quant aux combinaisons fixes, elles seront une ressource précieuse pour avoir à l'orgue trois plans successifs: 10, sonorité de registres tirés — 20, fonds et nasard — 30, grand chœur. Comme on le voit, rien n'a été laissé au hasard dans la composition de cet orgue.

1. Le Grand Orgue du Sacré-Cœur possède cette combinaison (Voir plus loin).

\*  
\* \*

D'ailleurs il n'est pas de plan d'orgue soigneusement élaboré qui ne doive contenir des recommandations destinées à guider le travail de l'organier<sup>1</sup>. Dans cet orgue, par exemple, la sonorité générale devra être intense. En effet, les jeux en sont peu nombreux et nous avons prévu que d'épaisses jalousies pourront, à volonté, mettre, devant les tuyaux, une paroi assez peu perméable aux ondes sonores. Si donc nous examinons l'intensité des jeux, comparés chacun à chacun, nous demanderons que la *gambe* soit à peine plus intense que le *cor de nuit*, car il importe qu'elle ne fasse pas double emploi avec le *violoncelle* de Grand Orgue et il importe aussi que le timbre de *flûte* domine la sonorité de l'instrument. D'autre part, il serait facile et séduisant, comme nous le verrons plus loin, d'adoucir cette *gambe* au point d'en faire un jeu mystérieux, plus atténué que le *cor de nuit* : mais alors on serait privé de la sonorité ravissante de *jeu d'anches* que l'on obtient par l'adjonction du *nasard* à la *gambe*; ou bien, l'on serait obligé de construire un *nasard* si faible qu'il ne ferait aucun effet dans le grand chœur; on devra donc proportionner cette *gambe* à l'effet sonore que nous venons d'indiquer et déjà nous voyons que l'organiste possède plusieurs timbres de solo fort précieux, en particulier pour l'exécution de la musique ancienne (*cor de nuit*, *gambe*, *nasard*, *nasard* et *gambe* ou *nasard* et *cor de nuit*). La *tierce* devra être traitée de même manière que le *nasard* et pourra être employée semblablement; la *flûte octaviante* précisera à l'octave aiguë, le son fondamental; elle devra être de force à peu près égale au *cor de nuit*; tous les jeux de fond du Récit, réunis, formeront un beau *cornet* que l'on pourra employer en solo ou en accords.

Il va sans dire qu'il n'y a jamais lieu de mélanger la *voix céleste* au grand chœur; elle y produirait des battements d'un mauvais effet; de même, elle s'accommode mal de l'adjonction de la *flûte octaviante* et, quoi qu'on dise, c'est pour une raison de timbre plutôt que de justesse; j'ai pu le constater, l'oreille est beaucoup moins choquée lorsque l'on double, à l'aigu, une *voix céleste* par

1. En effet, il y a union intime entre la *composition* d'un orgue et son *harmonisation*.

une petite *gambe* de 4 (tout le monde sait, et ceux qui ne le savent pas ont pu le deviner, que la *voix céleste* ne saurait être jouée sans la *gambe* parce qu'elle forme avec celle-ci un jeu ondulant. Elle pourrait onduler, aussi, avec n'importe quel autre 8 pieds, accordé au diapason général de l'orgue, mais l'effet n'en serait pas satisfaisant. Pour qu'un jeu ondulant soit d'une bonne sonorité, il faut que les deux timbres qui le composent soient identiques et le jeu discordé un peu plus faible que l'autre).

Le *violoncelle* du Grand Orgue devra être de grosse taille et se rapprocher sensiblement de la sonorité d'un *diapason*. En effet, il y aura lieu, souvent, de s'en servir, boîte fermée, comme d'un *salicional* doux pour accompagner le *cor de nuit*, boîte ouverte, avec ou sans *flûte octaviante*, avec ou sans *nasard (quintaton)*.

La *grosse flûte harmonique* dominera, par son intensité, tous les jeux de fonds de l'orgue, surtout dans les dessus. Elle devra être de très grosse taille de manière à ne rien perdre de sa rondeur caractéristique; boîte fermée, elle fournira un timbre idéal pour accompagner les solos de Récit dont nous avons donné quelques exemples et les solos de *voix céleste*. Elle pourra aussi, boîte ouverte, dialoguer avec la *trompette*, avec le *cornet* ou bien, jouée en solo, être accompagné par la *voix céleste*. Jointe au *violoncelle* elle deviendra un gros *principal*, utilisable dans les ensembles polyphoniques.

\*  
\* \*

L'orgue étant ainsi harmonisé, on sera surpris par la multiplicité de ces ressources.

Je n'ai certes pas l'intention de donner ici des recettes de registration, mais, seulement, quelques exemples, qui amèneront les jeunes organistes à trouver d'autres combinaisons sonores et aussi à éviter des erreurs regrettables.

Un petit orgue ainsi conçu offrira, ses pédales d'octaves graves et d'octaves aiguës étant accrochées, un *grand chœur*, plein et étoffé, pour l'exécution des chorals, surtout des chorals modernes.

Pour les grands chœurs de la musique ancienne, il y aurait, le plus souvent, avantage à supprimer l'octave grave. On obtiendra

aussi une très bonne sonorité en employant le même grand chœur avec octave grave et octave aiguë, mais sans la *trompette*, puis sans la tierce, puis sans le *nasard*, puis sans la *gambe*, etc., jusqu'à cette combinaison ravissante : octaves grave et aiguë; accouplement à l'unisson; Flûte; Cor de nuit : 16 et 8 pieds de pédale (la suppression de l'octave grave donnera plus de légèreté encore à ce joli ensemble de flûtes, dont l'on pourra varier la sonorité par le jeu combiné des boîtes expressives).

On sentira souvent la privation de *cromorne*, jeu si utile dans la musique ancienne; néanmoins l'adjonction du *nasard* et de la tierce à la *trompette*, boîte entr'ouverte, produit un timbre assez sensiblement pareil à celui du *cromorne*.

Un autre inconvénient plus grave, dans la composition de ce petit orgue, c'est l'impossibilité où l'on se trouvera de faire dialoguer la *trompette* avec le *cornet*, combinaison fréquente dans la musique ancienne; pour y obvier il eut été facile de placer la *trompette* au Grand Orgue; mais alors, elle ne pouvait plus dialoguer avec la *flûte*, et, surtout, ne bénéficiait pas de l'effet produit par les pédales d'octave grave et d'octave aiguë qui font de cette *trompette* un chœur d'anches de 16, 8, et 4 pieds. Il semblait également bien aisé de mettre le *nasard* et la tierce au Grand Orgue, mais on était privé du savoureux *plein jeu* que forment ces deux timbres lorsqu'ils sont dédoublés par l'octave grave et l'octave aiguë. Il sera donc plus sage, lorsque l'on voudra faire dialoguer le *cornet* avec un jeu mordant, de se servir du *violoncelle*, qui pourra aussi alterner avec la *trompette*.

\*  
\* \*

Les jeux à ajouter à ce petit modèle, avant d'arriver au modèle suivant, sont d'abord le *Prestant*, qui donnera plus d'éclat au Grand Orgue; le *Bourdon* de 16, qui lui fournira des basses réelles, à la 1<sup>re</sup> octave grave; puis la *voix humaine*, si utile dans la musique ancienne (elle nécessitera une pédale de *trémolo*), et qu'il faudra placer au Grand Orgue pour qu'elle puisse servir de solo, accompagnée par la *céleste*, boîte fermée, ou par le *cor de nuit*; ces deux jeux pourront à leur tour être joués en solo et accompagnés

par la *voix humaine*, boîte du Grand Orgue fermée; la voix humaine mélangée au bourdon de 16 est, à l'aigu, d'une sonorité exquise, soit en solo, soit en accords (Saint-Saëns l'emploie parfois sans tremblant). Mélangée au *nasard* elle prend (également sans tremblant) une curieuse sonorité de *Musette*.

Un *cromorne* serait aussi fort utile dans ce petit orgue. On le placerait au Grand Orgue pour qu'il put dialoguer avec le *cornet* du Récit (*tierce*, *nasard*, etc.) ou être accompagné par le *cor de nuit* et la *flûte octavante*, ou s'opposer à la *trompette*, etc.

Si l'on ajoute un *octavin*, il faudra le placer au Récit. Il fera bon effet dans le grand chœur, et aussi, joué en clochette avec le cor de nuit (avec ou sans *nasard*, avec ou sans *tierce*) accompagné par la *flûte*, boîte fermée.

Si l'on ajoute un *plein jeu*, il faudra mettre le *cromorne* au Récit et, au Grand Orgue, le *nasard* et la *tierce*. On en devinera aisément les raisons.

ORGUE de dix-huit jeux à deux claviers manuels et pédalier — avec trois jeux supplémentaires obtenus par extension des jeux de pédale — et, à la pédale, également, deux jeux empruntés aux claviers manuels — à quoi s'ajoutent les mêmes pédales de combinaisons que dans l'orgue précédent.

RÉCIT (56 ou 61 touches).

(1) Grosse flûte harmonique 8; (2) Cor de nuit 8; (3) Dulciane 8; (4) Voix céleste (ou aéoline) 8; (5) Flûte octavante 4; (6) Trompette harmonique 8; (7) Cromorne; (8) Plein jeu (3 et 5 rangs).

GRAND ORGUE (56 ou 61 touches).

(9) Bourdon 16; (10) Salicional 8; (11) Flûte creuse 8; (12) Voix humaine 8; (13) Prestant 4; (14) Nasard 2 2/3; (15) Octavin 2; (16) Tierce 1 3/5.

PÉDALE (30 touches).

(17) Grosse soubasse 16 (et par extension : Grosse quinte 10 et Bourdon 8); (18) Soubasse douce 16 (empruntée au Grand Orgue); (19) Flûte 8 (et par extension : flûte 4); (20) Trompette 8 (empruntée au Récit).

Mêmes pédales de combinaisons que dans le modèle précédent.

\*  
\* \*

On peut, avec avantage ajouter à ces combinaisons une pédale supprimant le jeu de 16 pieds du clavier de grand orgue. Dans le cours d'une exécution il peut arriver que les 16 pieds manuels deviennent soudain trop épais, à cause de la disposition des accords ou de la polyodie. Il y a avantage, alors, à les supprimer sans avoir besoin de pousser le registre, et à les appeler à nouveau, s'il est nécessaire, par un simple mouvement de pédale.

\*  
\* \*

Cet orgue contient toutes les ressources sonores de l'instrument ci-dessus, à quoi s'ajoutent celles que nous décrivons plus loin.

Il faut d'abord faire remarquer que dans cet orgue, comme dans toutes celles qui suivront, le jeu le plus doucement intonné est la *dulciane* (et naturellement la *céleste* qui y est jointe). Cette douceur permet de pratiquer une combinaison sonore d'une grande beauté, qui consiste à jouer la *dulciane*, seule ou avec sa *céleste*, au Grand Orgue, les octaves graves et aiguës étant accrochées; il en résulte un chœur très doux, d'une beauté magique; à ce mélange, on peut ajouter des flûtes de 8, des bourdons de 8, la *voix humaine*, etc; dans la région aiguë, il peut servir à accompagner, de manière poétique, un solo de pédale, joué soit sur la *trompette*, soit sur la *flûte* de 8 et la *flûte* de 4, avec tirasse de Récit.

La *voix humaine* ici, peut être accompagnée, en accords ou en arpèges, par le *cor de nuit* ou la *voix céleste*; traitée en solo de ténor, elle produit un grand effet, si elle est soutenue par une simple basse de 8 pieds et d'accords, à l'aigu, joués sur la *céleste*, boîte fermée. Par contre, elle peut elle-même servir d'accompagnement à un solo de *grosse flûte*.

Le *cromorne* du Récit peut, dans cet orgue, dialoguer avec la *flûte creuse* ou avec le *cornet*, ou avec la *tierce*, ou avec le *nasard* (évidemment mélangés à des jeux fondamentaux).

Ce *cromorne*, mélangé à tous les jeux de Récit, sauf à la *trompette* (et naturellement à la *voix céleste*) pourra lui donner une sono-



rité dont les maîtres anciens étaient friands et dont l'étrangeté savoureuse se trouvera encore accrue si l'on joue ces jeux sur le Grand Orgue avec les accouplements d'unisson d'octaves graves et d'octaves aiguës; ce sera un contraste curieux avec le même chœur, sans *cromorne* et avec *trompette* (le jeu de grand orgue peut fournir divers timbres de solo que nous avons vu employer souvent par les maîtres anciens).

Le tutti de l'orgue est d'une rondeur et d'un éclat, à la fois, très remarquables; il est soutenu à merveille par les basses de pédale, dont la grosse quinte qui fera office de 32 pieds.

ORGUE de vingt et un jeux, à trois claviers manuels et un pédalier avec trois jeux supplémentaires obtenus par extension des jeux de pédale — et, à la pédale également, deux jeux empruntés aux claviers manuels — de plus, vingt-huit pédales de combinaisons.

RÉCIT (56 ou 61 touches).

(1) *Grosse flûte harmonique* 8; (2) *Cor de nuit* 8; (3) *Dulciane* 8; (4) *Voix céleste* (ou *éoline*) 8; (5) *Flûte oct.* 4; (6) *Plein jeu* (4 et 5 rangs); (7) *Trompette harmonique* 8.

POSITIF (56 ou 61 touches).

(8) *Flûte creuse* 8; (9) *Salicional* 8; (10) *Voix humaine* 8; (11) *Salicet* 4; (12) *Nasard* 2 2/3; (13) *Octavin* 2; (14) *Tierce* 1 3/5.

GRAND ORGUE (56 ou 61 touches).

(15) *Bourdon* 16; (16) *Grosse flûte* (en bois); (17) *Principal* 8; (18) *Prés-tant*; (19) *Cromorne* 8.

PÉDALE (30 touches).

(20) *Grosse soubasse* 16 (et par extension : *Grosse quinte* 10 2/3; *Bourdon* 8); (21) *Soubasse douce* 16 (empruntée au *Grand Orgue*); (22) *Flûte* 8 (et par extension : *Flûte* 4); (23) *Trompette* 8 (empruntée au *Récit*).

PÉDALES DE COMBINAISONS.

*Tirasses* : I, *Tirasse Grand Orgue*; II, *Tirasse Positif*; III, *Tirasse Récit*; IV, *Tirasse Récit à l'octave aiguë*.

*Combinaisons ajustables* : I, II, III, IV.

*Combinaisons fixes* : I, *Tutti*; II, *forte*; III, *mezzo forte*; IV, *piano*.  
(Ces combinaisons peuvent aussi être actionnées par des registres ou boutons.)

*Expression* : I, *Grand Orgue*; II, *Positif*; III, *Récit*.

*Rouleau, Forte à la Pédale*.

*Copulas* : *Unisson* : I, *Récit sur Grand Orgue*; II, *Positif sur Grand Orgue*; III, *Récit sur Positif*.

*Octave aiguë* : II, *Récit sur Grand Orgue*.

*Octave grave* : III, *Récit sur Grand Orgue*.

*Trémolo (au Positif)*.

On peut ajouter à ces combinaisons les pédales suivantes : Suppression du 16 pieds manuel, appel des jeux du Grand Orgue, appel des jeux d'anches du Grand Orgue, appel des jeux d'anches du Positif, appel des jeux d'anches du Récit, appel des jeux d'anches de la pédale, appel de tous les jeux d'anches, Piano Pédale.

\*  
\* \*

Cet orgue, pour la raison qu'il a 3 claviers, est d'un maniement beaucoup plus facile que le précédent et, quoiqu'il n'ait que 3 jeux de plus que le modèle n° 2, est beaucoup plus fertile en ressources variées; nous énumérerons seulement quelques-unes d'entre elles.

C'est d'abord, au clavier manuel, la présence de ces trois *flûtes* de 8 pieds, timbrées de différentes manières et toutes les trois très intenses; la *flûte creuse*, d'un timbre un peu sombre, rappelant celui du *diapason*, la *grosse flûte harmonique*, lumineuse et suave, et l'admirable *flûte* en bois, de sonorité si spéciale, d'une matité indéfinissable, pleine de sérénité et de noblesse; ces 3 jeux domineront, de beaucoup, tous les *jeux de fonds* de l'instrument. On pourra les faire dialoguer, les opposer de diverses manières : soit en solo, soit en accords sur des accompagnements de *voix céleste*, de *voix humaine*; deux de ces *flûtes* pourront dialoguer avec le *cromorne*, ou avec la *trompette harmonique*, ou avec le *cornet*, etc.

La *voix humaine* a été placée au Positif pour qu'elle puisse servir d'accompagnement à un solo de *Principal*, solo qui, dans la région médiane, aura des sonorités de cor d'orchestre, s'accouplant à merveille au timbre de la voix humaine jouée à l'aigu.

Le grand chœur des *jeux de fonds* sera très beau et dominé par

les timbres purs; le chœur des *gambes* (avec octave grave et aiguë) aura une sonorité subtile et pleine de charme; mélangé aux deux *diapasons*, il formera une très belle masse sonore.

Plus encore que dans les orgues précédentes, le jeu des boîtes expressives, cette fois au nombre de 4, permettra une grande variété de combinaisons; on les devinera aisément d'après ce qui fut dit précédemment. (Il sera bon de placer à air libre le Principal de 8.)

ORGUE de trente-deux jeux à trois claviers manuels et un clavier de pédales — avec six jeux supplémentaires de pédales obtenus par l'extension des jeux réels — mêmes pédales de combinaisons que dans le modèle précédent.

RÉCIT (56 ou 61 touches).

(1) *Grosse flûte harmonique* 8; (2) *Cor de nuit* 8; (3) *Dulciane* 8; (4) *Céleste* 8; (5) *Flûte octaviane* 4; (6) *Plein jeu* (4 à 5 rangs); (7) *Basson* 16; (8) *Trompette harmonique* 8; (9) *Clairon harmonique* 4.

POSITIF (56 ou 61 touches).

(10) *Flûte creuse* 8; (11) *Salicional* 8; (12) *Unda maris* 8; (13) *Flûte douce* 4; (14) *Nasard* 2 2/3; (15) *Octavin* 2; (16) *Tierce* 1 3/5; (17) *Voix humaine* 8; (18) *Cor harmonique* 8; (19) *Piccolo* 1.

GRAND ORGUE (56 ou 61 touches).

(20) *Bourdon* 16; (21) *Grosse flûte* 8 (en bois); (22) *Principal* 8; (23) *Prestant* 4; (24) *Cromorne* 8; (25) *Plein jeu* (5 et 6 rangs) 8.

PÉDALE (30 touches).

(26) *Soubasse* 16 (et par extension : *Bourdon* 8; *Octave* 4); (27) *Gros diapason* 8; (28) *Grosse quinte* 10 (et par extension : *quinte* 5); (29) *Bombarde* 16 (et par extension : *Trompette* 8; *Clairon* 4); (30) *Flûte* 16 (et par extension : *flûte* 8).

4 boutons enregistreurs des combinaisons ajustables.

PÉDALES DE COMBINAISONS.

*Tirasses* I, *Grand Orgue*; II, *Positif*; III, *Récit*; IV, *Octave aiguë*, *Récit*.  
*Combinaisons ajustables* : I, II, III, IV.

*Combinaisons fixes* : I, *Tutti*; II, *Forte*; III, *Mezzo forte*; IV, *Piano*.

*Expression Grand Orgue; Expression positif; Expression Récit; Rouleau; Forte à la pédale.*

*Copulas : I, Récit sur Grand Orgue octave grave; II, Récit sur Grand Orgue unisson; III, Récit sur Grand Orgue octave aiguë; IV, Positif sur Grand Orgue; V, Récit sur Positif; Trémolo (au Positif).*

*Mêmes adjonctions possibles que dans le modèle précédent.*

Les combinaisons fixes peuvent être actionnées par des bons accessoires placées sous les touches des claviers manuels.

Ici le grand chœur du Récit, surtout amplifié par les octaves graves et aiguës, donnera une impression d'extraordinaire majesté.

Au Positif, le cor, admirable jeu de solo, ajoutera dans les accords des chorals, une noblesse particulière à l'ensemble des jeux de fonds, avec ou sans mutations.

Au clavier du Grand Orgue, le *cromorne* assombrira de manière tragique les lumineuses sonorités de jeux de fonds.

Ces trois grands chœurs seront donc bien différenciés et leur réunion formera un *tutti* remarquable.

On pourra faire aussi des oppositions de sonorité savoureuses; opposer l'un à l'autre les deux jeux ondulants; les deux pleins jeux avec différents jeux de fonds.

Le *piccolo* mettra une note piquante dans la sonorité onctueuse du Positif.

L'ensemble de cet orgue, toutes les boîtes expressives étant fermées, aura un timbre lointain et menaçant fort propre à certaines œuvres d'un caractère tragique.

Au Pédalier la puissante *flûte* de 16, la *bombarde* et la *grosse quinte* formeront un piédestal solide au grand chœur de l'orgue, et les jeux de 8 et de 4 pieds, permettront à ces grosses basses de n'avoir aucune lourdeur et de s'unir intimement à l'ensemble sonore.

Cet orgue est, d'ailleurs, absolument complet et je ne connais guère d'œuvres qui ne puissent y être jouées d'une manière impeccable; il a des ressources infinies dont certaines encore inemployées.

Tout ce que nous avons dit précédemment permettra de les découvrir sans peine.

GRAND ORGUE à 3 claviers manuels et un pédalier, 36 jeux (et 3 jeux de pédales empruntées), 47 registres, 26 pédales de combinaisons.

## RÉCIT.

(1) *Gambe* 8; (2) *Céleste* 8; (3) *Grosse flûte harmonique* 8; (4) *Diapason* 8; (5) *Flûte octaviant* 4; (6) *Nasard* 2 2/3; (7) *Octavin doux* 2; (8) *Basson* 16; (9) *Trompette harmonique* 8; (10) *Clairon* 4; (11) *Plein jeu* (4 et 5 rangs).

## POSITIF.

(12) *Salicional* 8; (13) *Unda maris* 8; (14) *Cor de nuit* 8; (15) *Flûte douce* 4; (16) *Nasard* 2 2/3; (17) *Octavin* 2; (18) *Larigot* 1 1/3; (19) *Piccolo* 1; (20) *Cromorne* 8.

## GRAND ORGUE.

(21) *Bourdon* 16; (22) *Principal* 8; (23) *Grosse flûte creuse* 8; (24) *Flûte harmonique* 8; (25) *Flûte douce* 4; (26) *Prestant* 4; (27) *Nazard* 2 2/3; (28) *Tierce* 1 3/5; (29) *Fourniture* (5 et 6 rangs); (30) *Cor harmonique* 8; (31) *Voix humaine* 8.

## PÉDALE.

(32) *Contrebasse* 16; (33) *Grosse quinte* 10; (34) *Flûte* 8; (35) *Bombarde* 16; (36) *Trompette* 8.

(Jeux empruntées : *Soubasse* 16; *Bourdon* 8; *Flûte* 4). 4 registres de combinaisons fixes p. mp. mf. f. — 4 registres de combinaisons libres.

## PÉDALES DE COMBINAISONS.

*Tirasses* : I, *Grand Orgue*; II, *Positif*; III, *Récit*; IV, *octave aiguë du Récit*.  
*Copulas* : I, *Positif sur Grand Orgue*; II, *Récit sur Grand Orgue*; III, *Récit sur Positif*; IV, *Récit sur Grand Orgue, à l'octave aiguë*; V, *Idem, à l'octave grave*.

*Appels* : I, *Fonds du Grand Orgue*; II, *Anches pédale*; III, *Anches Grand Orgue*; IV, *Anches Grand Orgue*; V, *Anches Positif*; VI, *Anches Récit*.

*Suppression des 16 pieds manuels.*

*Expression* : I, *Grand Orgue*; II, *Positif*; III, *Récit*.

*Forte à la pédale.*

*Rouleau.*

*Trémolo au Grand Orgue.*

*Combinaisons libres* : I, II, III, IV.

ORGUE de quarante-deux jeux à trois claviers manuels et un pédalier, plus sept jeux de pédales obtenus par extension des jeux réels (mêmes pédales de combinaisons que dans le modèle IV).

## RÉCIT.

(1) *Dulciane* 16; (2) *Dulciane* 8; (3) *Dulciane* 4; (4) *Bourdon harmonique* 8; (5) *Grosse flûte harmonique* 8; (6) *Flûte octaviante* 4; (7) *Octavin* 2; (8) *Diapason* 8; (9) *Nasard* 2 2/3; (10) *Plein jeu* (4 et 5 rangs); (11) *Basson* 16; (12) *Trompette harmonique* 8; (13) *Hautbois-Basson* 8; (14) *Clairon harmonique* 4; (15) *Voix céleste* 8.

## POSITIF.

(16) *Quintaton* 16; (17) *Cor de nuit* 8; (18) *Salicional* 8; (19) *Flûte creuse* 8; (20) *Unda maris* 8; (21) *Flûte douce* 4; (22) *Flageolet* 2; (23) *Piccolo* 1; (24) *Nasard* 2 2/3; (25) *Tierce* 1 4/5; (26) *Larigot* 1 2/3; (27) *Cor harmonique* 8; (28) *Voix humaine* 8.

## GRAND ORGUE.

(29) *Bourdon* 16; (30) *Grosse flûte* 8 (en bois); (31) *Principal* 8; (32) *Flûte douce* 8; (33) *Prestant* 4; (34) *Flûte bouchée harmonique* 4; (35) *Plein jeu* (5 et 6 rangs); (36) *Cromorne* 8.

## PÉDALE.

(37) *Soubasse* 16; (et par extension : *Bourdon* 8, *Octave* 4); (38) *Gros diapason* 8; (39) *Quinte* 10 2/3 (et par extension : *Quinte* 5); (40) *Flûte* 16 (et par extension : *Flûte* 8); (41) *Gambe* 8; (42) *Bombarde* 16 (et par extension *Trompette* 8; *Clairon* 4).

Dans toutes les orgues qui possèdent une *dulciane* de 16, il sera excellent d'en faire un emprunt, pour avoir à la pédale, une basse plus douce et plus distinguée que le bourdon de 16.

Mêmes pédales de combinaisons que dans le modèle précédent.

ORGUE de 50 jeux. — 3 claviers manuels et un pédalier 23 pédales de combinaisons (58 registres).

## RÉCIT.

(1) *Bombarde* 16; (2) *Trompette harmonique* 8; (3) *Clairon harmonique* 4; (4) *Dulciane* 16; (5) *Dulciane* 8; (6) *Dulciane* 4; (7) *Grosse flûte harmonique* 8; (8) *Diapason* 8; (9) *Voix céleste* 8; (10) *Flûte octaviante* 4; (11) *Plein jeu* (5 et 6); (13) *Hautbois-Basson* 8; (14) *Nasard* 2 2/3.

## POSITIF.

(15) *Quintaton* 16; (16) *Diapason harmonique* 8; (17) *Flûte creuse* 8; (18) *Salicional* 8; (19) *Unda maris* 8; (20) *Cor de nuit* 8; (21) *Flûte douce* 4; (22) *Salicet* 4; (23) *Octavin* 2; (24) *Piccolo* 1; (25) *Nasard* 2 2/3; (26) *Tierce* 1 3/5; (27) *Larigot* 1 1/3; (28) *Carillon* (5 rangs); (29) *Voix humaine* 8; (30) *Cor harmonique* 8.

## GRAND ORGUE.

(31) *Bourdon* 16; (32) *Grosse flûte* (conique évasée) 8; (33) *Grosse flûte* (en bois) 8; (34) *Principal* 8; (35) *Violoncelle* 8; (36) *Bourdon* 8; (37) *Fugara* 4; (38) *Prestant* 4; (39) *Flûte* 4; (40) *Voix angélique* (battant avec le violoncelle) 8; (41) *Cromorne* 8; (42) *Plein jeu* (6 et 7 rangs); (43) *Grosse quinte* 5 1/3; (44) *Quinte* 2 2/3.

## PÉDALE.

(45) *Soubasse* 32 (et par extension : *Soubasse* de 16, *Bourdon* 8); (46) *Flûte* 16 (et par extension : *Flûte* 8, *Flûte* 4); (47) *Grosse quinte* 10 2/3 (et par extension : *quinte* 5 1/3, *quinte* 2 2/3); (48) *Bombarde* 16 (et par extension : *Trompette* 8 *Clairon* 4); (49) *Gambe* 8; (50) *Diapason* 8.

(Mêmes pédales de combinaisons que dans l'orgue précédent.)

On peut y ajouter : appel des jeux du Grand Orgue, appel des anches du Grand Orgue, appel des anches du Positif, appel des anches du Récit, appel des anches de la pédale, appel de toutes les anches, suppression des jeux de 16 pieds aux claviers manuels, etc.

\*  
\* \*

En dehors des effets déjà décrits, cet orgue peut réaliser une idéale sonorité par le mélange de trois *dulcianes*, avec ou sans jeux ondulants.

Le *larigot* est ici une ressource nouvelle et souvent précieuse.

Cet instrument est, dans l'ensemble, d'une sonorité éclatante à la fois et très suave, avec beaucoup de mordant et aussi de rondeur.

Tout ce qui a été dit sur les ressources diverses de l'orgue, fera aisément comprendre quels effets l'on peut tirer de celui-ci.

Il serait fastidieux d'insister sur toutes les ressources que possède un tel instrument; on les devinera sans difficulté.

On s'étonnera peut-être qu'en des instruments aussi considérables il n'y ait pas de jeux d'anches au clavier de Grand Orgue (sauf le cromorne qui est surtout un jeu de solo).

Comme nous l'avons déjà fait remarquer, les mutations donnent un éclat suffisant aux jeux de fonds et, de plus, le premier clavier de tous ces instruments est beaucoup plus puissant que les autres, à cause des copulas. Dans l'orgue présent trois jeux d'anches ajoutés au grand orgue s'entendraient à peine; le mordant du *clairon* ne se percevrait guère que dans les basses, et la *bombarde* ferait entendre une sorte de bourdonnement peu agréable qui absorberait complètement la sonorité de la *trompette*. Au lieu d'être amélioré par ces trois jeux, cet orgue en serait gâté.

PROJET DE GRAND ORGUE à 4 claviers manuels et un pédalier.  
66 jeux. — 29 pédales de combinaisons. — 76 registres.

#### BOMBARDE.

(1) *Quintaton* 16; (2) *Gambe* 8; (3) *Principal* 8; (4) *Flûte* 8; (5) *Octave* 4; (6) *Doublette* 2; (7) *Cornet* (10 rangs); (8) *Bombarde* 16; (9) *Tuba mirabilis* 18; (10) *Clairon* 4; (11) *Voix humaine* 8.

#### RÉCIT.

(12) *Bourdon* 16; (13) *Flûte harmonique* 8; (14) *Gambe* 8; (15) *Céleste* 8; (16) *Cor de nuit* 8; (17) *Flûte octaviane* 4; (18) *Dulciane* 4; (19) *Octavin* 2; (20) *Basson* 16; (21) *Trompette* 8; (22) *Clairon* 4; (23) *Cromorne* 8; (24) *Nasard* 2 2/3; (25) *Plein jeu* (6 rangs).

#### POSITIF.

(26) *Diapason* 8; (27) *Flûte creuse* 8; (28) *Salicional* 8; (29) *Unda maris* 8; (30) *Bourdon* 8; (31) *Flûte* 4; (32) *Bourdon* 4; (33) *Nasard* 2 2/3; (34) *Flageolet* 2; (35) *Larigot* 1 1/3; (36) *Piccolo* 1.

#### GRAND ORGUE.

(37) *Montre* 16; (38) *Bourdon* 16; (39) *Montre* 8; (40) *Violoncelle* 8; (41) *Grosse flûte* 8; (42) *Flûte douce* 8; (43) *Flûte douce* 4; (44) *Prestant* 4;



- (45) *Cymbale* (3 rangs); (46) *Fourniture* (7 rangs); (47) *Nasard* 2 2/3;  
 (48) *Doublette* 2; (49) *Tierce* 1 3/5; (50) *Cor harmonique* 8.

## PÉDALE.

- (51) *Soubasse* 32; (52) *Principal* 32; (53) *Flûte* 16; (54) *Contrebasse* 16;  
 (55) *Basse* 8; (56) *Violoncelle* 8; (57) *Flûte* 8; (58) *Octave* 4; (59) *Bombarde*  
 32; (60) *Bombarde* 16; (61) *Basson* 16; (62) *Basson* 8; (63) *Trompette* 8;  
 (64) *Clairon* 4; (65) *Grosse quinte* 10 2/3; (66) *Quinte* 5 1/3 (jeux empruntés :  
*Soubasse* 16; *Bourdon* 8).

4 registres de combinaisons libres. — 4 registres de combinaisons fixes.

## PÉDALES DE COMBINAISONS.

*Tirasses* : I, *Grand Orgue*; II, *Positif*; III, *Récit*; IV, *Bombarde*; V,  
*Octave aiguë sur Bombarde*.

*Copulas* : I, *Positif sur Grand Orgue*; II, *Récit sur Grand Orgue*; III,  
*Bombarde sur Grand Orgue*; IV, *Récit sur Positif*; V, *Bombarde sur Positif*;  
 VI, *Bombarde sur Récit*; VII, *Octave grave Grand Orgue*; VIII, *Octave aiguë*  
*Grand Orgue*.

*Appels* : I, *Fonds du Grand Orgue*; II, *Anches Pédale*; III, *Anches*  
*Grand Orgue*; IV, *Anches Positif*; V, *Anches Récit*; VI, *Anches Bombarde*.

*Suppression des 16 pieds aux claviers manuels.*

*Expression* : I, *Positif*; II, *Récit*; III, *Bombarde*.

*Rouleau.*

*Trémolo* : *Bombarde*.

*Combinaisons libres* : I, II, III, IV.

PROJET DE GRAND ORGUE à cinq claviers manuels (61 notes) et un  
 pédalier (32 notes), 86 jeux (98 registres), 3 boîtes et 30 pédales de  
 combinaisons.

## ÉCHO.

- (1) *Cor de nuit* 16; (2) *Flûte traversière* 8; (3) *Salicional* 8; (4) *Bourdon*  
*harmonique* 4; (5) *Plein jeu* (bouché); (6) *Unda maris* 8; (7) *Voix humaine* 8;  
 (8) *Cor anglais* 16; (9) *Musette* 8; (10) *Euphone* 4.

## RÉCIT (Aéolines discordées).

- (11) *Gemshorn* 16; (12) *Dulciane* 8; (13) *Viola d'amore* 4; (14) *Aéoline* 8;  
 (15) *Aéoline* 4; (16) *Cor de nuit* 8; (17) *Diapason* 8; (18) *Flûte harmonique* 8;

(19) *Flûte octavante* 4; (20) *Prestant* 4; (21) *Octavin* 2; (22) *Nasard* 2 2/3; (23) *Plein jeu harmonique* (6 rangs); (24) *Basson* 16; (25) *Basson hautbois* 8; (26) *Trompette harmonique* 8; (27) *Clairon harmonique* 4; (28) *Cornet de solo*.

## BOMBARDE.

(29) *Bombarde* 16; (30) *Tuba mirabilis* 8; (31) *Clairon* 4; (32) *Gambe* 16; (33) *Gambe* 8; (34) *Gambe* 4; (35) *Principal* 8; (36) *Flûte* 8; (37) *Flûte* 4; (38) *Carillon* (8 rangs); (39) *Plein jeu* (7 rangs); (40) *Bourdon* 8.

## POSITIF.

(41) *Bourdon* 16; (42) *Flûte creuse* 8; (43) *Flûte harmonique* 8; (44) *Gemshorn* 8; (45) *Flûte douce* 4; (46) *Salicet* 4; (47) *Nasard* 1 2/3; (48) *Octavin* 2; (49) *Tierce* 1 2/5; (50) *Larigot* 1 1/5; (51) *Septième* 1 1/7; (52) *Clarinette* 16; (53) *Cromorne*; (54) *Clarinette* 4; (55) *Piccolo* 1.

## GRAND ORGUE.

(56) *Principal* 16; (57) *Bourdon* 16; (58) *Bourdon* (à cheminée) 8; (58) *Jubal* 8; (60) *Grosse flûte* (évasée) 8; (61) *Gambe* 8; (62) *Flûte* 4; (63) *Prestant* 4; (64) *Quinte* 5 1/3; (65) *Tierce* 3 1/5; (66) *Quinte* 2 2/3; (67) *Septième* 2 2/7; (68) *Doublette* 2; (69) *Cor harmonique* 16; (70) *Cor harmonique* 8; (71) *Cor harmonique* 4.

## PÉDALE.

(72) *Contrebasse* 32; (73) *Bombarde* 32; (74) *Flûte* 16; (75) *Contrebasse* 16; (76) *Gambe* 8; (77) *Principal* 8; (78) *Flûte* 8; (79) *Bombarde* 16; (80) *Trompette* 8; (81) *Flûte* 4; (82) *Clairon* 4; (83) *Grosse quinte* 10 2/3; (84) *Quinte* 5 1/3; (85) *Tierce* 4 4/7; (86) *Tierce* 2 2/7. (A la rigueur plusieurs de ces jeux de pédalier pourront être obtenus par extension.)

6 boutons de combinaisons fixes. 6 boutons enregistreurs pour les combinaisons libres.

## PÉDALES DE COMBINAISONS.

*Tirasses* : I, *Grand Orgue*; II, *Bombarde*; III, *Echo*.

*Copulas* : I, *Le Récit sur la Bombarde*; II, *Récit sur le Grand Orgue*; III, *Bombarde sur le Grand Orgue*; IV, *tous les claviers sur le Grand Orgue à l'unisson*; V, *tous les claviers sur le Grand Orgue à l'octave aiguë*; VI, *tous les claviers sur le Grand Orgue à l'octave grave*.

*Suppressions* : I, *suppression des 16 pieds des claviers manuels*; II, *suppres-*

*sion des jeux du Grand Orgue*; III, *suppression des jeux de la Bombarde*; IV, *suppression des jeux du Récit*.

*Combinaisons libres* : I, II, III, IV, V, VI.

*Appels des Anches* : I, *Pédale*; II, *Grand Orgue*; III, *Positif*; IV, *Bombarde*; V, *Récit*; VI, *Echo*.

*Suppression* : I, *Bombarde*; II, *Récit*; III, *Echo*.

*Forte à la pédale*.

*Rouleau*.

*Trémolo à l'écho*.

N. B. — On pourra tirer de cet orgue un instrument à 4 claviers composé fort logiquement en en retranchant le *clavier de bombarde* et en harmonisant les *jeux de Pédalier* en conséquence, ou, si l'on désire une grande intensité sonore, on supprimera l'*Echo*.

### Projet d'un orgue monumental.

Je reçus, il y a déjà longtemps, la visite d'un organiste étranger, désirant mon avis sur la composition d'un orgue de 132 jeux, qu'il avait établie pour un facteur exotique.

Il me montra, d'abord, une dizaine de pages consacrées à la minutieuse description d'une *centaine de registres de combinaisons* — il paraissait très fier de son travail — puis la liste des 132 jeux.

D'un coup d'œil, je m'aperçus qu'il ignorait totalement la littérature ancienne de l'orgue et ses exigences, qu'il ne comprenait guère l'art de César Franck et de Saint-Saëns.

Sur son orgue, on pouvait, à la rigueur, jouer les œuvres de Listz et improviser. Les mutations y étaient trop rares, les ganges innombrables, les jeux ondulants presque aussi nombreux que les ganges, les jeux de pédales mal équilibrés (il y avait cinq 32 pieds et quatre 8 pieds).

Enfin, je tentai de lui expliquer que l'orgue n'avait jamais été ce qu'il croyait. Il me demanda en quoi consistaient ses erreurs; je lui laissai entendre qu'il me faudrait de longues heures pour le lui expliquer en détail : « Qu'à cela ne tienne, je vous consacrerai ces longues heures », me dit-il, sans s'inquiéter de savoir si je n'y voyais pas d'empêchement.

Je lui enseignai donc, tout au long, ce qui est ici résumé et lui

fis connaître nos anciens maîtres; après quoi, il me pria de corriger son projet d'orgue.

En réalité, il était à refaire. Je l'établis donc à nouveau avec de nombreuses indications concernant le plan de l'instrument, la taille des tuyaux, l'emplacement des sommiers, de la boîte expressive, de la soufflerie, etc.

Il tint seulement à conserver la transmission électrique à tous les claviers (je la voulais uniquement à l'Écho, placé loin des autres claviers, et pour le fonctionnement des registres et pédales de combinaisons).

Je ne retranchai qu'une partie des copulas inutiles, et conservai quelques cadrans indicateurs <sup>1</sup> que je ne mentionnerai pas.

Je ne donne ici que la composition de cet orgue, sans les détails de construction et d'harmonisation que j'y ai ajoutés (intensité respective des jeux, détails de timbres, pressions diverses, réservoirs, système électro-tubulaire par le vide, etc.).

Cet orgue, tel qu'il est, me paraît répondre mieux que les orgues de même dimension <sup>2</sup> dont il m'a été donné d'examiner les plans, aux exigences multiples de la musique ancienne ou moderne et à celles aussi, fort légitimes, que peuvent manifester nos compositeurs contemporains.

Je fus surtout séduit par l'idée de donner à chaque clavier (tout en y mettant des jeux de toutes familles) un caractère bien particulier. C'est ainsi qu'au Grand Orgue se trouvent représentés par des jeux de 16, 8 et 4 pieds, les chœurs des *Diapasons* et le chœur de *Cors*; au Positif, les *Cromornes* et les *Flûtes*; au Clavier de bombarde, les *Trompettes* et les *Gambes* intenses; au Clavier de récit les *Trompettes* douces et les suaves *Dulcianses*; à l'Écho, les *Voix humaines* et les *Bourçons*.

1. Cadrans fort usités dans la facture étrangère. Ils indiquent le nombre des jeux tirés par le Rouleau, lorsqu'il est mis en action; le nombre des jeux tirés à la main; quels accouplements sont accrochés, etc.

L'utilité de ces cadrans est minime.

2. On a construit à l'étranger des instruments de 150 et jusqu'à 180 jeux (!)... et il y manque souvent des ressources élémentaires.

GRAND ORGUE de 132 jeux (dont 14 jeux de pédales obtenus par extension) à cinq claviers manuels et un clavier pédalier, quatorze boutons et cinquante-deux pédales de combinaisons.

| BOURDONS ET FLUTES   | DIAPASONS   | GAMBES  | JEUX DISCORDÉS   | MUTATIONS                                   | ANCHES  |
|--|---|---|--|---|---|
| <p><i>Echo.</i></p> <p>Bourdon 16.<br/>Cor de nuit 8.<br/>Flûte douce 8.<br/>Flûte douce 4.<br/>Octavin bouché 2.</p>              | Diapason doux.  | Salicional 8.   | Unda maris 8.  | Plein jeu bouché (5 et 6 rangs).<br>Nasard. | Voix humaine 16.<br>Voix humaine 8.<br>Euphone 8.<br>Voix humaine 4.  |
|  | <p><i>Récit.</i></p> <p>Gemshorn 8.<br/>Flûte harmonique 8.<br/>Flûte octavante 4.<br/>Bourdon harmonique 4.<br/>Octavin 2.</p>   | Kelauphone 8.<br>Diapason harmonique 8.                   | Dulciane 16.<br>Dulciane 8.<br>Dulciane 4.   | Aéoline 8.<br>Viole d'amour 4.              | Plein jeu harmonique (5 et 6 rangs).<br>Nasard 2 1/2.<br>Cornet 8.  |
| <p><i>Bombarda.</i></p> <p>Flûte ouverte 8.<br/>Flûte bouchée harmonique 8.<br/>Flûte 4.<br/>Petite flûte 2.</p>                   |   | Principal 8.<br>Principal 4.<br>Sifflet 1.                | Gambe séraphone 16.<br>Gambe séraphone 8.<br>Gambe séraphone 4.<br>Violoncelle 8.<br>Tugara 2. | Chœur angélique 8<br>V. Céleste 4.          | Quinte 5 1/3.<br>Nasard 2 2/3.<br>Larigot 1 1/3.<br>Tierce 3 1/5.<br>Tierce 1 3/5.<br>Septième 2 2/3.<br>Septième 1 1/3.<br>Sesquialter (6 rangs).<br>Cymbale (3 rangs).<br>Fourniture (7 rangs). |
|  | <p><i>Positif.</i></p> <p>Quintaton 16.<br/>Quintaton 8.<br/>Flûte creuse 8.<br/>Flûte conique évasée 8.<br/>Quintaton 4.<br/>Flûte 4.<br/>Flageolet 2.<br/>Piccolo 1.<br/>Bourdon 8.</p> | Principal harmonique 8.                                   | Salicional 8.<br>Salicet 4.  |   | Nasard.<br>Tierce.<br>Larigot.<br>Carillon (6 rangs).   |
| <p><i>Gr. orgue.</i></p> <p>Grosse flûte (en bois) 8.<br/>Flûte harmonique 8.<br/>Bourdon 8.<br/>Flûte douce 4.<br/>Octavin 2.</p> |   | Diapason 16.<br>Préstant 4.<br>Doublette 2.<br>Piccolo 1. | Gambe 8.<br>Salicional 4.  | Céleste 8.<br>Céleste 4.                    | Cornet 16 (5 rangs).<br>Cornet 8 (5 rangs).<br>Plein jeu (5 et 6 rangs).<br>Cymbale (3 rangs).  |
|  | <p><i>Pédale.</i></p> <p>Soubasse 32 et par extension : 16-8.<br/>Flûte 32 et par extension : 16-8.<br/>Flûte 8 et par extension : 4-2.</p>   | Principal 8.<br>Diapason 4 et par extension : 2.          | Violoncelle 8.<br>Dulciane 16 (empruntée au Récit).  |   | Quinte 10 et par extension : 5 2/3.<br>Tierce 6 2/5 et par extension : 3 1/5-1 3/5.<br>Septième 4 4/7 et par extension : 2 2/7.   |

*Les 52 registres de combinaisons de l'orgue ci-dessus.*

5 *Tirasses* : *Grand Orgue*; *Positif*; *Bombarde*; *Récit*; *Echo*.

16 *Combinaisons libres* : I, II, III, IV, V, VI.

14 *Combinaisons fixes* (commandées aussi par des boutons placés sous les claviers manuels) : I, *Tutti*; II, *Forte*; III, *Mezzo Forte*; IV, *Piano*; V, *Pianissimo*; VI, *Diapasons*; VII, *Gambes*; VIII, *Flûtes*; IX, *Bourçons*; X, *Mutations*; XI, *Mutations (b)*; XII, *Cornets*; XIII, *Anches*; XIV, *Suppression des 16 pieds manuels*.

3 *Expressions* : I, *Anches intenses et fonds doux (bourçons flûte Dulciane)*; II, *Gambes et anches douces*; III, *Mutations et fonds intenses (flûtes et diapasons)*.

10 *Copulas unisson* : I, 1<sup>er</sup> clavier + 2<sup>e</sup>; II, 2<sup>e</sup> + 3<sup>e</sup>; III, 3<sup>e</sup> + 4<sup>e</sup>; IV, 4<sup>e</sup> + 5<sup>e</sup>; V, 1<sup>er</sup> + 3<sup>e</sup>; VI, 2<sup>e</sup> + 4<sup>e</sup>; VII, 3<sup>e</sup> + 5<sup>e</sup>; VIII, 1<sup>er</sup> + 4<sup>e</sup>; IX, 2<sup>e</sup> + 5<sup>e</sup>; X, 2<sup>e</sup> + 5<sup>e</sup>.

2 *Copulas octaves graves* : I, 1<sup>er</sup> + 3<sup>e</sup>; II, 1<sup>er</sup> + 5<sup>e</sup>.

10 *Copulas octaves aiguës (réelles)* : I, 1<sup>er</sup> + 2<sup>e</sup>; II, 2<sup>e</sup> + 3<sup>e</sup>; III, 3<sup>e</sup> + 4<sup>e</sup>; IV, 4<sup>e</sup> + 5<sup>e</sup>; V, 1<sup>er</sup> + 3<sup>e</sup>; VI, 2<sup>e</sup> + 4<sup>e</sup>; VII, 3<sup>e</sup> + 5<sup>e</sup>; VIII, 1<sup>er</sup> + 4<sup>e</sup>; IX, 2<sup>e</sup> + 5<sup>e</sup>; X, 2<sup>e</sup> + 5<sup>e</sup>.

*Rouleau.*

*Trémolo au 5<sup>e</sup> clavier.*

Il y a dans ce nombre de combinaisons un abus évident. (Et j'en ai supprimé une grande partie; le plan primitif en contenait près de cent, disposées en éventail, sur trois rangées, fort bien classées, d'ailleurs, pour que l'on puisse les reconnaître aisément et, toutes, doublées par un bouton manuel produisant le même effet.)

Ces complications mécaniques peuvent, d'ailleurs, être défendues. Elles sont souvent la cause d'erreurs de registration, mais les touches noires des claviers sont aussi la source de nombreuses fautes de netteté pour les débutants : qui penserait à les supprimer? L'art de la registration a, lui aussi, sa technique; elle doit être travaillée autant que celle des claviers manuels et du clavier pédalier.

Elle est plus délicate encore, puisqu'elle varie avec chaque instrument.

\*  
\* \*

Pour qu'on puisse se rendre compte des proportions et de l'équilibre sonores de cet instrument, je crois utile de les résumer dans les tableaux suivants.

Quant aux intensités respectives des jeux et à leur timbre, ils sont conçus de la même manière que dans les modèles précédents. Les fonds les plus doux sont les *dulcianes*, puis les *bourdons* et les *flûtes douces*, puis quelques *gambes*; les plus intenses sont les *diapasons*, et, surtout, les *gambes* et les *grosses flûtes* : les jeux d'anches sont harmonisés selon la coutume.

|                  |  |       |                     |                       |
|------------------|--|-------|---------------------|-----------------------|
| Jeux d'anches    | au nombre de   | 31.   | <i>Echo,</i>        | 14 jeux.              |
| — mutations      | —  | 29.   | <i>Récit,</i>       | 19 —                  |
| — de fonds       | { <i>flûtes</i> 36 }<br>{ <i>Diapasons</i> 15 }<br>{ <i>Gambes</i> 14 }<br>{ <i>Gambes</i><br>discordées 7 } | 72.   | <i>Bombarde,</i>    | 29 —                  |
|                  |  |       | <i>Positif,</i>     | 22 —                  |
|                  |  |       | <i>Grand orgue,</i> | 21 —                  |
|                  |  |       | <i>Pédale,</i>      | 27 —                  |
|                  | Tutti  | 132.  | <i>Tutti,</i>       | 132 —                 |
| Jeux de 32 pieds | au nombre de   | 6     |                     |                       |
| — 16             | —  | —     | 22                  |                       |
| — 8              | —  | —     | 61                  | plus 4 jeux discordés |
| — 4              | —  | —     | 25                  | — 3 — —               |
| — 2              | —  | —     | 9                   |                       |
| — 1              | —  | —     | 2                   |                       |
|                  |  | Tutti | 132                 |                       |

## Les orgues de M. Charles Mutin.

Depuis quelques années, la facture d'orgue a fait de grands progrès en France.

En dehors des perfectionnements mécaniques dont nous avons parlé, perfectionnements qui d'ailleurs se rattachent indirectement à l'esthétique de l'orgue, et parfois ne la favorisent pas, l'art de l'harmonisation des jeux, de l'égalisation des pressions fournies par les souffleries et réservoirs, a été poussé à une perfection

inconnue jusqu'ici. Il serait impossible, et d'ailleurs fastidieux, de décrire de manière à en donner idée, la beauté des nouveaux timbres créés depuis le commencement du xx<sup>e</sup> siècle, mais la publication des plans suivants montrera quels progrès furent accomplis dans la composition des jeux d'orgue.

Je dois la communication de ces plans à M. Charles Mutin. Longtemps, restant fidèle aux traditions admirables de son illustre maître, il sembla peu curieux d'innover. Dans le silence, dans une apparente inaction, il travaillait; il concevait la transformation qu'il apporta depuis peu à la facture d'orgue.

Non content d'enrichir de beautés nouvelles les timbres du grand instrument, et cela semblait impossible tant fut complet et admirable le génie de Cavaillé-Coll, M. Charles Mutin, en dehors d'une foule de perfectionnements de détails, se rendit un compte exact des exigences sonores imposées par les littératures musicales des différentes époques.

On en jugera par les orgues décrites ci-dessus.

ORGUE composé par ALEXANDRE GUILMANT, pour son habitation de Meudon et construit par MUTIN-CAVAILLÉ-COLL. 3 claviers manuels et un pédalier. — 28 jeux. — 21 pédales de combinaisons.

#### RÉCIT (61 touches).

(1) *Diapason* 8; (2) *Flûte traversière* 8; (3) *Dulciane* 8; (4) *Voix céleste* 8; (5) *Flûte octavante* 4; (6) *Doublette* 2; (7) *Plein jeu* (3 rangs); (8) *Basson-Hautbois* 8; (9) *Trompette harmonique* 8.

#### POSITIF.

(10) *Flûte creuse* 8; (11) *Viole de Gambe* 8; (12) *Cor de nuit* 8; (13) *Flûte douce* 4; (14) *Nasard* 2 2/3; (15) *Quarte de Nasard* 2; (16) *Tierce* 1 3/5; (17) *Cromorne* 8.

#### GRAND ORGUE.

(18) *Bourdon* 16; (19) *Montre* 8; (20) *Flûte harmonique* 8; (21) *Salcional* 8; (22) *Prestant* 4.



## PÉDALE.

(23) *Soubasse* 6; (24) *Contrebasse* 16; (25) *Flûte* 8; (26) *Violoncelle* 8; (27) *Bourdon* 8; (28) *Basson* 16.

## PÉDALES DE COMBINAISONS.

*Copula pédale (soupape d'introduction au sommier), Tirasse du Grand Orgue, Tirasse Positif, Tirasse Récit, Anche Pédale, Piano Grand Orgue, Forte Grand Orgue (ces deux pédales agissent ensemble ou séparément, l'un sur les jeux doux, l'autre sur les jeux intenses du Grand Orgue, après que l'on a fait faire un quart de tour à leur registre), Anches du Récit, Appel des jeux suivants du Récit (ensemble ou séparément) après que l'on a fait faire un quart de tour à leur registre (Trompette, Basson, Hautbois, Plein jeu, Doublette). Prolongement sur tout le clavier de Récit (Voir plus loin le prolongement des orgues Mastel, dit aussi prolongement Guilmant), Expression du Positif, Expression du Récit, Copula du Grand Orgue à la machine pneumatique, Copula du Grand Orgue avec octave aiguë sur lui-même, Copula du Positif au Grand Orgue, Copula du Récit au Grand Orgue, Copula du Récit au Grand Orgue à l'octave grave, Copula du Récit au Positif, Trémolo au Récit.*

Alexandre Guilmant fit souvent modifier et le timbre et le mécanisme de cet instrument.

Au moment de sa mort il pensait à plusieurs transformations, nécessaires à l'exécution des œuvres anciennes qu'il aimait et avait publiées, avec la collaboration de A. Pirro. — Sans doute il n'eût pas manqué de placer à un autre clavier le *cromorne* de cet orgue, pour qu'il pût dialoguer avec le *cornet* du positif — il eût aussi ajouté des jeux d'anches de 8 et 4 pieds à la Pédale — peut-être à l'un des claviers, une *voix humaine* dont il réprouvait l'abus et non l'usage. (Son orgue ne possède-t-il pas un trémolo.) Des élèves trop zélés ont souvent déformé son enseignement. Il était ennemi juré — et combien il avait raison — des transmissions de *claviers* tubulaires ou électriques; mais tolérait ces deux systèmes pour les transmissions de registres. Le nombre des pédales de combinaisons de son orgue prouve aussi qu'il ne détestait pas les mécanismes ingénieux qui permettent à l'organiste de registrer aisément: il craignait seulement qu'on en abusât et que l'on changeât trop souvent de timbres dans les œuvres anciennes.

GRAND ORGUE DE LA BASILIQUE DU SACRÉ-CŒUR  
DE MONTMARTRE

PREMIER CLAVIER, *Grand Orgue, Ut à Ut* (61 notes).

1<sup>o</sup> Montre 16 pieds; 2<sup>o</sup> Gamba 16; 3<sup>o</sup> Bourdon 16; 4<sup>o</sup> Montre 8; 5<sup>o</sup> Flûte harmonique 8; 6<sup>o</sup> Salicional 7; 8<sup>o</sup> Violon 8; 8<sup>o</sup> Bourdon 8; 9<sup>o</sup> Prestant 8; 10<sup>o</sup> Flûte harmonique 4; 11<sup>o</sup> Nasard 2 2/3; 12<sup>o</sup> Doublette; 2; 13<sup>o</sup> Fourniture 5 rangs; 14<sup>o</sup> Cymbale 4; 15<sup>o</sup> Cornet 5; 16<sup>o</sup> Bombarde 16 pieds; 17<sup>o</sup> Trompette harmonique 8; 18<sup>o</sup> Clairon harmonique 4.

DEUXIÈME CLAVIER, *Positif expressif, Ut à Ut* (61 notes).

19<sup>o</sup> Quintaton 16 pieds; 20<sup>o</sup> Principal 8; 21<sup>o</sup> Flûte harmonique 8; 22<sup>o</sup> Salicional 8; 23<sup>o</sup> Cor de nuit 8; 24<sup>o</sup> Principal 4; 25<sup>o</sup> Flûte douce 4; 26<sup>o</sup> Octavin 2; 27<sup>o</sup> Carillon 3 rangs; 28<sup>o</sup> Trompette douce 8 pieds; 29<sup>o</sup> Cromorne 8; 30<sup>o</sup> Voix humaine 8; 31<sup>o</sup> Basson 8.

TROISIÈME CLAVIER, *Récit expressif, Ut à Ut* (61 notes).

32<sup>o</sup> Bourdon 16 pieds; 33<sup>o</sup> Diapason 8; 34<sup>o</sup> Flûte traversière 8; 35<sup>o</sup> Viole de Gamba 8; 36<sup>o</sup> Bourdon 8; 37<sup>o</sup> Voix céleste 8; 38<sup>o</sup> Flûte octaviant 4; 39<sup>o</sup> Basson-Hautbois 8; 40<sup>o</sup> Octavin 2; 41<sup>o</sup> Plein jeu 5 rangs; 42<sup>o</sup> Basson 16 pieds; 43<sup>o</sup> Trompette harmonique 8; 44<sup>o</sup> Clairon harmonique 4.

QUATRIÈME CLAVIER, *Solo expressif, Ut à Ut* (61 notes).

45<sup>o</sup> Bourdon 16 pieds; 46<sup>o</sup> Diapason 8; 47<sup>o</sup> Viola di Gamba 8; 48<sup>o</sup> Flûte harmonique 8; 49<sup>o</sup> Flûte octaviant 4; 50<sup>o</sup> Octavin 2; 51<sup>o</sup> Grand cornet 8 rangs; 52<sup>o</sup> Grande trompette 8 pieds; 53<sup>o</sup> Musette 8.

*Jeux en Chanade.* — 54<sup>o</sup> Tuba Magna 16 pieds; 53<sup>o</sup> Tuba Mirabilis 8; 56<sup>o</sup> Cor harmonique 4.

CLAVIER DE PÉDALE, *Ut à Ut* (52 notes).

57<sup>o</sup> Flûte 32 pieds; 58<sup>o</sup> Soubasse 32; 59<sup>o</sup> Flûte 16; 60<sup>o</sup> Violon basse 16; 61<sup>o</sup> Soubasse 16; 62<sup>o</sup> Quinte 10 2/3; 63<sup>o</sup> Flûte 8; 64<sup>o</sup> Violoncelle 8; 65<sup>o</sup> Bourdon 8; 66<sup>o</sup> Quinte 5 1/3; 67<sup>o</sup> Corno dolce 4; 68<sup>o</sup> Tierce 6 2/3; 69<sup>o</sup> Septième 4 4/7; 70<sup>o</sup> Bombarde 32 pieds; 71<sup>o</sup> Basson 16; 72<sup>o</sup> Bombarde 16; 73<sup>o</sup> Trompette 8; 74<sup>o</sup> Clairon 4.

## BOUTONS DE COMBINAISONS.

1<sup>o</sup> Octaves graves du Grand Orgue; 2<sup>o</sup> Octaves graves du Positif; 3<sup>o</sup> Octaves graves du Récit; 4<sup>o</sup> Octaves graves du Solo; 5<sup>o</sup> Octaves aiguës Récit à la Pédale; 6<sup>o</sup> Trémolo Positif; 7<sup>o</sup> Trémolo Récit; 8<sup>o</sup> Trémolo Solo.

*Côté droit.* — 9<sup>o</sup> Combinaisons Pédale; 10<sup>o</sup> Combinaisons Grand Orgue; 11<sup>o</sup> Combinaisons Positif; 12<sup>o</sup> Combinaisons Récit; 13<sup>o</sup> Combinaisons Solo.

*Côté gauche.* — 14<sup>o</sup> Combinaisons Pédale; 15<sup>o</sup> Combinaisons Grand Orgue; 16<sup>o</sup> Combinaisons Positif; 17<sup>o</sup> Combinaisons Récit; 18<sup>o</sup> Combinaisons Solo.

## PÉDALES DE COMBINAISONS.

1<sup>o</sup> Fonds Pédale; 2<sup>o</sup> Tirasse Grand Orgue; 3<sup>o</sup> Tirasse Positif; 4<sup>o</sup> Tirasse Récit; 5<sup>o</sup> Tirasse Solo; 6<sup>o</sup> Introduction des jeux de combinaisons Pédale; 7<sup>o</sup> Introduction des jeux de combinaisons Grand Orgue; 8<sup>o</sup> Introduction des jeux de combinaisons Positif; 9<sup>o</sup> Introduction des jeux de combinaisons Récit; 10<sup>o</sup> Introduction des jeux de combinaisons Solo; 11<sup>o</sup> Expression Positif; 12<sup>o</sup> Expression Récit; 13<sup>o</sup> Expression Solo; 14<sup>o</sup> Copula Grand Orgue sur machine; 15<sup>o</sup> Copula Positif sur Grand Orgue; 16<sup>o</sup> Copula Récit sur Grand Orgue; 17<sup>o</sup> Copula Solo sur Grand Orgue; 18<sup>o</sup> Copula Récit sur Positif; 19<sup>o</sup> Copula Solo pour Positif; 20<sup>o</sup> Copula Solo sur Récit.

ORGUE de 10 Jeux, construit pour SAINT-PIERRE et MIQUELON. Un clavier manuel et un pédalier.

CLAVIER MANUEL, *Ut à sol* (56 notes).

|                                  |                 |            |
|----------------------------------|-----------------|------------|
| 1 <sup>o</sup> Bourdon,          | 16 pieds basses | 18 Tuyaux. |
| 2 <sup>o</sup> Bourdon,          | 16 — dessus     | 38 —       |
| 3 <sup>o</sup> Diapason,         | 8 — —           | 56 —       |
| 4 <sup>o</sup> Bourdon,          | 8 — basses      | 29 —       |
| 5 <sup>o</sup> Flûte harmonique, | 8 — dessus      | 27 —       |
| 6 <sup>o</sup> Salicional,       | 8 — —           | 56 —       |
| 7 <sup>o</sup> Gambe,            | 8 — basses      | 29 —       |
| 8 <sup>o</sup> Viola,            | 8 — dessus      | 27 —       |
| 9 <sup>o</sup> Unda Maris,       | 8 — —           | 44 —       |
| 10 <sup>o</sup> Octave,          | 4 — —           | 56 —       |
| 11 <sup>o</sup> Grosse tierce,   | 3 1/5 basses    | 29 —       |
| 12 <sup>o</sup> Tierce,          | 3 1/5 dessus    | 27 —       |
| 13 <sup>o</sup> Nasard,          | 2 2/3 basses    | 29 —       |
| 14 <sup>o</sup> Quinte,          | 2 2/3 dessus    | 27 —       |
| 15 <sup>o</sup> Flageolet,       | 2 pieds basses  | 29 —       |
| 16 <sup>o</sup> Octavin,         | 2 — dessus      | 27 —       |

## PÉDALIER A TIRASSE DE 30 NOTES.

## PÉDALES DE COMBINAISONS.

- 1<sup>o</sup> Forte au moyen de boutons, rendus de combinaison.  
 2<sup>o</sup> Piano libre, par un demi-tour à droite.  
 3<sup>o</sup> Expression de tous les jeux, sauf du Diapason.

Ce petit orgue est avant tout une curiosité acoustique; on a l'impression qu'il possède des jeux d'anches de 16, 8 et 4 pieds.

Toutes les œuvres anciennes, écrites pour orgue à jeux coupés y sont exécutables, de même que les concertos de Haendel et un grand nombre des pages de Jean Sébastien Bach.

Les pédales de combinaisons permettent de changer facilement les registres et de donner ainsi à l'auditeur l'illusion de plusieurs claviers.

## ORGUE DE LA SALLE GAVEAU

Trois claviers de 56 notes et un pédalier de 30 notes. — 36 jeux, 44 registres, 2 boîtes expressives. — 18 pédales de combinaisons.

## RÉCIT.

(1) *Diapason* 8; (2) *Flûte traversière* 8; (3) *Gambe* 8; (4) *Voix céleste* 8; (5) *Flûte octaviante* 6; (6) *Octavin* 2; (7) *Trompette harmonique* 8; (8) *Soprano* 4; (9) *Basson-Hautbois* 8; (10) *Plein jeu* (4 rangs) (registre d'octave grave du Récit sur lui-même et un registre Récit Unisson).

## POSITIF.

(11) *Principal* 8; (12) *Salicional* 8; (13) *Cor de nuit* 8; (14) *Flûte douce* 4; (15) *Flageolet* 2; (16) *Cromorne* 8; (17) *Carillon* 3 (rangs).

## GRAND ORGUE.

(18) *Bourdon* 16; (19) *Montre* 8; (20) *Flûte harmonique* 8; (21) *Gambe* 8; (22) *Bourdon* 8; (23) *Prestant* 4; (24) *Doublette* 2; (25) *Basson* 16; (26) *Trompette* 8; (27) *Clairon* 4; (28) *Fourniture* (3 rangs) *Nasard* (plus huit registres pour les combinaisons).

## CLAVIER DE PÉDALE.

(29) *Contrebasse* 16; (30) *Soubasse* 16; (31) *Basse ouverte*; (32) *Violoncelle* 8; (33) *Bourdon* 8; (34) *Flûte* 4; (35) *Tuba Magna* 16.

## PÉDALES DE COMBINAISONS.

*Tirasses* : I, *Grand Orgue*; II, *Positif*; III, *Récit*.

*Combinaisons ajustables* : I, II, III, IV.

*Combinaisons fixes* : I, *f*; II, *ff* à la *Pédale*.

*Appel des jeux de combinaison du Grand Orgue*.

*Copulas* : I, *Récit sur les combinaisons du Grand Orgue*; II, *Récit sur Positif*; III, *Positif sur Grand Orgue*; IV, *Octave grave*; V, *Octaves aiguës du Grand Orgue*.

## Orgue de la salle Gaveau.

Ce charmant instrument, le premier à Paris qui fut pourvu de quatre combinaisons ajustables (voir plus haut), méritait d'être cité ici.

Comme nous le faisons remarquer d'autre part, il fut si mal placé, par les soins d'un architecte imprudent, que sa belle sonorité ne « porte » guère dans la salle. Cependant on l'harmonisa à merveille.

Il paraît étrange qu'il ne possède pas de *tierce* de détail, jeu si utile pour l'exécution des œuvres anciennes, étonnant, aussi, que les jeux *gambés* y dominent la sonorité des *flûtes*. On pourrait y remédier en remplaçant par une *flûte* très intense et de très grosse taille, le *principal* du Positif, et, par une *Tierce*, la *Gambe* du Grand Orgue qui altère le timbre des beaux jeux de fonds de ce clavier.

On voudrait aussi ajouter une *flûte* de quatre pieds à chaque clavier, et une *voix humaine*, jeu indispensable à la bonne exécution de plusieurs chefs-d'œuvres modernes et de très nombreuses pages anciennes.

Il est surprenant que cet orgue ne possède pas de *trompette* de 8 à la pédale.

Tel qu'il est, il mérite les plus grands éloges, au point de vue de l'harmonisation et des combinaisons.

## ORGUE DE SAINT-PIERRE DE NEUILLY

MUTIN-CAVAILLÉ-COLL.

52 jeux. 3 claviers manuels (56 notes) et un pédalier (32 notes). 3 machines pneumatiques. 17 pédales de combinaisons.

## RÉCIT.

(1) Bourdon 16; (2) Diapason 8; (3) Viole de gambe 8; (4) Flûte traversière 8; (5) Bourdon 8; (6) Voix céleste 8; (7) Flûte octaviane 4; (8) Prestant 4; (9) Octavin 2; (10) Basson 16; (11) Trompette harmonique 8; (12) Clairon harmonique 4; (13) Basson Hautbois 8; (14) Clarinette 8; (15) Plein jeu (5 rangs); (16) Cornet (5 rangs).

## POSITIF.

(17) Quintaton 16; (18) Principal 8; (19) Salicional 8; (20) Cor de nuit 8; (21) Unda maris 8; (22) Flûte douce 4; (23) Dulciane 4; (24) Nasard 2 2/3; (25) Flûte douce 2; (26) Tierce 1 3/5; (27) Piccolo 1; (28) Basson 8; (29) Baryton 4.

## GRAND ORGUE.

(30) Montre 16; (31) Bourdon 16; (32) Montre 8; (33) Violoncelle 8; (34) Flûte harmonique 8; (35) Bourdon 8; (36) Prestant 4; (37) Doublette 2; (38) Quinte 2 2/3; (39) Plein jeu (3 à 5 rangs), (40) Bombarde 16; (41) Trompette 8; (42) Clairon 4.

## PÉDALE.

(43) Soubasse 32; (44) Contrebasse 16; (45) Soubasse 16; (46) Violoncelle 8; (47) Flûte 8; (48) Bourdon 8; (49) Flûte 4; (50) Bombarde 16; (51) Basson 16; (52) Trompette 8.

## PÉDALES DE COMBINAISONS.

*Orage; Tirasse Grand Orgue; Tirasse Positif; Tirasse Récit; Appel des anches du Grand Orgue; Appel des anches du Positif; Appel des anches du Récit; Appel des anches de la Pédale; Expression au Récit; Appel des jeux du Grand Orgue.*

*Copula Positif sur Grand Orgue; Cop. Récit sur Grand Orgue; Cop. Récit sur Positif; Appel des jeux du Récit; Octave grave du Récit sur le Grand Orgue; Octave grave du Récit sur lui-même; Trémolo.*

## ORGUE

Construit pour M. PIERRE BRAUNSTEIN.

4 claviers manuels de 77 touches (ut à mi) et un clavier de pédales de 32 touches (ut à sol), 17 pédales de combinaisons, 24 boutons accessoires.

PREMIER CLAVIER, *Ut à Mi* (77 notes).

1<sup>o</sup> Quintaton 16 pieds-16 pieds; 2<sup>o</sup> Diapason 8-16; 3<sup>o</sup> Flûte 8-16; 4<sup>o</sup> Flûte d'orchestre 8-16; 5<sup>o</sup> Bourdon 8-16; 6<sup>o</sup> Violoncelle 8-16; 7<sup>o</sup> Principal 4-8; 8<sup>o</sup> Petite flûte 4-8; 9<sup>o</sup> Clarinette basse 8-16; 10<sup>o</sup> Clarinette 8-16.

DEUXIÈME CLAVIER, *Expressif, Ut à Mi* (77 notes).

11<sup>o</sup> Principal 8 pieds-16 pieds; 12<sup>o</sup> Dulciana 8-16; 13<sup>o</sup> Cor de Nuit 8-16; 14<sup>o</sup> Salicet 4-8; 15<sup>o</sup> Viole d'amour 4-8; 16<sup>o</sup> Nasard 2 2/3-5 1/3; 17<sup>o</sup> Doublette 2 pieds-4 pieds; 18<sup>o</sup> Tierce 1 3/5-3 1/5; 19<sup>o</sup> Septième 1 1/7-2 2/7; 20<sup>o</sup> Contré-Basson 8 pieds-16 pieds; 21<sup>o</sup> Musette 8-16; 22<sup>o</sup> Cor d'harmonie 8-16; 23<sup>o</sup> Hautbois 8-16; 24<sup>o</sup> Voix humaine 8-16.

TROISIÈME CLAVIER, *Expressif, Ut à Mi* (77 notes).

25<sup>o</sup> Flûte traversière 8 pieds-16-pieds; 26<sup>o</sup> Gambe 8-16; 27<sup>o</sup> Viola 8-16; 28<sup>o</sup> Eoline 8-16; 29<sup>o</sup> Flûte octaviante 4-8; 30<sup>o</sup> Fifre 2-4; 31<sup>o</sup> Plein jeu 4 rangs; 32<sup>o</sup> Basson 16 pieds-16 pieds; 33<sup>o</sup> Trompette harmonique 8-16; 34<sup>o</sup> Clairon harmonique 4-8; 35<sup>o</sup> Cromorne 8-16.

QUATRIÈME CLAVIER (*En Chamade*), *Ut à Mi* (77 notes).

36<sup>o</sup> Tuba 8 pieds-16 pieds; 37<sup>o</sup> Trompette 4-8; 38<sup>o</sup> Célésta 5 octaves.

PÉDALE SÉPARÉE, *Ut à Sol* (32 notes).

39<sup>o</sup> Basse acoustique 32 pieds; 40<sup>o</sup> Grosse Flûte 16; 41<sup>o</sup> Contrebasse 16; 42<sup>o</sup> Tuba Magna 16.

PÉDALE PAR TRANSMISSION, *Ut à Sol* (32 notes).

43<sup>o</sup> Soubasse 16 pieds; 44<sup>o</sup> Flûte 8; 45<sup>o</sup> Flûte 4; 46<sup>o</sup> Clarinette pédale 16.

## PÉDALES DE COMBINAISONS.

1<sup>o</sup> Tirasse premier clavier ; 2<sup>o</sup> Tirasse deuxième clavier ; 3<sup>o</sup> Tirasse troisième clavier ; 4<sup>o</sup> Tirasse Chamade ; 5<sup>o</sup> Octaves graves des tirasses (celles-ci commençant au deuxième ut des claviers manuels) ; 6<sup>o</sup> Combinaisons troisième clavier ; 7<sup>o</sup> Expression deuxième clavier ; 8<sup>o</sup> Expression troisième clavier ; 9<sup>o</sup> Copula premier clavier sur lui-même ; 10<sup>o</sup> Copula deuxième clavier sur premier ; 11<sup>o</sup> Copula troisième clavier sur premier ; 12<sup>o</sup> Copula Chamade sur premier clavier ; 13<sup>o</sup> Appel première combinaison ajustable ; 14<sup>o</sup> Appel deuxième combinaison ajustable ; 15<sup>o</sup> Appel troisième combinaison ajustable ; 16<sup>o</sup> Appel quatrième combinaison ajustable ; 17<sup>o</sup> Crescendo progressif.

## BOUTONS ACCESSOIRES.

18<sup>o</sup> Copula troisième clavier sur deuxième ; 19<sup>o</sup> Copula Chamade sur troisième clavier ; 20<sup>o</sup> Octaves graves deuxième clavier ; 21<sup>o</sup> Octaves graves troisième clavier ; 22<sup>o</sup> Octaves graves Chamade ; 23<sup>o</sup> Trémolo deuxième clavier ; 24<sup>o</sup> Trémolo troisième clavier ; 25<sup>o</sup> Octaves aiguës deuxième clavier ; 26<sup>o</sup> Octaves aiguës troisième clavier ; 27<sup>o</sup> Prolongement harmonique basses premier clavier ; 28<sup>o</sup> Prolongement harmonique dessus premier clavier ; 29<sup>o</sup> Prolongement harmonique basses deuxième clavier ; 30<sup>o</sup> Prolongement harmonique dessus deuxième clavier ; 31<sup>o</sup> Prolongement harmonique basses troisième clavier ; 32<sup>o</sup> Prolongement harmonique dessus troisième clavier ; 33<sup>o</sup> Enregistreur première combinaison.

*Gauche* : 34<sup>o</sup> Enregistreur deuxième combinaison ; 35<sup>o</sup> Enregistreur troisième combinaison ; 36<sup>o</sup> Enregistreur quatrième combinaison.

*Droite* : 37<sup>o</sup> Enregistreur première combinaison ; 38<sup>o</sup> Enregistreur deuxième combinaison ; 39<sup>o</sup> Enregistreur troisième combinaison ; 40<sup>o</sup> Enregistreur quatrième combinaison ; 41<sup>o</sup> Mise en marche de la soufflerie.

Cette composition est fort belle et supérieure en importance et en perfection à celle de toutes les orgues de salon qu'il m'a été donné d'examiner. Elle fut dictée par l'usage que M. Pierre Brauns-tein voulait faire de son instrument ; excellent improvisateur, compositeur des plus remarquables, il avait demandé un orgue où il put, en improvisant, réaliser certains effets orchestraux encore inusités ; de plus, il désirait que, sur son instrument, toute la musique ancienne put être exécutée avec exactitude, comme la musique du XIX<sup>e</sup> siècle et aussi les œuvres modernes.



M. Charles Mutin a réalisé ces caractères variés dans un orgue de 46 jeux.

Après ce qui vient d'être dit, on ne trouvera pas bizarre que les claviers manuels y aient 77 touches; l'on ne s'étonnera point de voir que l'octave grave supplémentaire de 16 pieds, soit à ravale-ment du 16 pieds, alors que la même octave de 8 pieds est un 16 pieds réel; en effet, on ne pouvait raisonnablement avoir de 32 pieds aux claviers manuels. Dans l'étendue habituelle de l'orgue les octaves sont normales et il n'y a d'anomalie, anomalie néces-saire, que pour quelques 16 pieds.

Les jeux de 8 pieds ont une octave grave supplémentaire de 16 pieds; les jeux de 4 pieds, de 8 pieds; les jeux de 2 pieds, de 4 pieds.

On remarquera aussi l'ingénieuse disposition des Tirasses et la quantité des pédales et des boutons de combinaisons.

C'est là un des instruments les plus modernes qui aient été construits et cependant il est conforme aux traditions des vieux maîtres de l'orgue.

#### PÉTROGRAD : CONSERVATOIRE IMPÉRIAL

PREMIER CLAVIER, *Grand Orgue, Ut à Ut* (61 notes).

1<sup>o</sup> Montre 16 pieds; 2<sup>o</sup> Bourdon 16; 3<sup>o</sup> Montre 8; 4<sup>o</sup> Violoncelle 8; 5<sup>o</sup> Flûte harmonique 8; 6<sup>o</sup> Bourdon 8; 7<sup>o</sup> Flûte octavante 4; 8<sup>o</sup> Prestant 4; 9<sup>o</sup> Quinte 2 2/3; 10<sup>o</sup> Doublette 2; 11<sup>o</sup> Tierce 1 3/5; 12<sup>o</sup> Plein Jeu 4 rangs; 13<sup>o</sup> Bombarde 16 pieds; 14<sup>o</sup> Trompette 8; 15<sup>o</sup> Clairon 4.

DEUXIÈME CLAVIER, *Récit Expressif, Ut à Ut* (61 notes).

16<sup>o</sup> Bourdon 16 pieds; 17<sup>o</sup> Diapason 8; 18<sup>o</sup> Viole de Gambe 8; 19<sup>o</sup> Flûte traversière 8; 20<sup>o</sup> Voix Céleste 8; 21<sup>o</sup> Flûte octavante 4; 22<sup>o</sup> Principal 4; 23<sup>o</sup> Quintaton 8; 24<sup>o</sup> Octavin 2; 25<sup>o</sup> Plein jeu 5 rangs; 26<sup>o</sup> Basson 16 pieds; 27<sup>o</sup> Trompette harmonique 8; 28<sup>o</sup> Basson-Hautbois 8; 29<sup>o</sup> Soprano harmonique 4.

TROISIÈME CLAVIER, *Positif Expressif, Ut à Ut* (61 notes).

30<sup>o</sup> Quintaton 16 pieds; 31<sup>o</sup> Principal 8; 32<sup>o</sup> Salicional 8; 33<sup>o</sup> Cor de Nuit 8; 34<sup>o</sup> Flûte conique 8; 35<sup>o</sup> Viole d'amour 4; 36<sup>o</sup> Flûte douce 4;

37° Nasard 2 2/3; 38° Flageolet 2 pieds; 39° Tierce 1 3/5; 40° Trompette 8 pieds; 41° Clarinette 8; 42° Voix humaine 8.

QUATRIÈME CLAVIER, *Echo Expressif, Ut à Ut* (61 notes).

43° Bourdon 16 pieds; 44° Flûte 8; 45° Montre 8; 46° Bourdon 8; 47° Salicional 8; 48° Viola 8; 49° Éoline 8; 50° Quinte 5 1/3; 51° Flûte octavante 4; 52° Octave 4; 53° Plein Jeu 3 à 4 rangs; 54° Cornet 3 rangs; 55° Basson-Hautbois 8.

PÉDALE, *Ut à Sol* (32 notes).

56° Basse acoustique 32 pieds; 57° Principal 16; 58° Violon-basse 16; 59° Soubasse 16; 60° Flûte 8; 61° Basse ouverte 8; 62° Principal grande 8; 63° Violoncelle 8; 64° Flûte 4; 65° Principal 4; 66° Tuba 16; 67° Trompette 8; 68° Clairon 4.

PÉDALES DE COMBINAISONS.

1° Fonds pédale; 2° Tirasse Grand Orgue; 3° Tirasse Récit; 4° Tirasse Positif; 5° Tirasse Echo; 6° Anches Pédale; 7° Anches Grand Orgue; 8° Anches Récit; 9° Anches Positif; 10° Expression Positif; 11° Expression Récit; 12° Copula Grand Orgue sur machine; 13° Copula Récit sur Grand Orgue; 14° Copula Positif sur Grand Orgue; 15° Copula Écho sur Grand Orgue; 16° Copula Positif sur Récit; 17° Appel 1<sup>re</sup> combinaison; 18° Appel 2<sup>e</sup> combinaison; 19° Appel 3<sup>e</sup> combinaison; 20° Appel 4<sup>e</sup> combinaison; 21° Expression Echo.

REGISTRES DE COMBINAISONS.

22° Copula Echo sur Positif; 23° Copula Écho sur Récit; 24° Octaves graves Récit sur Grand Orgue; 25° Octaves aiguës positif sur Récit; 26° Trémolo Récit; 27° Trémolo Positif.

*Gauche.* — 28° Enregistreur 1<sup>re</sup> combinaison; 29° Enregistreur 2<sup>e</sup> combinaison; 30° Enregistreur 3<sup>e</sup> combinaison; 31° Enregistreur 4<sup>e</sup> combinaison;

*Droite.* — 32° Enregistreur 1<sup>re</sup> combinaison; 33° Enregistreur 2<sup>e</sup> combinaison; 34° Enregistreur 3<sup>e</sup> combinaison; 35° Enregistreur 4<sup>e</sup> combinaison.

## PROJET DU GRAND ORGUE

DE SAINT-PIERRE DE ROME

153 Jeux, 21 Pédales de combinaisons, 117 Boutons accessoires, 5 Claviers Manuels de 61 notes, 1 Pédalier de 32 notes, 2 Boîtes expressives, 10 603 Tuyaux.

## ROME

PÉDALE SÉPARÉE, *Ut à Sol* (32 notes).

1° Basse acoustique 64 pieds, 32 tuyaux; 2° Principal Basse 32-32; 3° Montre 32-32; 4° Grosse Flûte 16-32; 5° Contrebasse 16-32; 6° Violonbasse 16-32; 7° Soubasse 16-32; 8° Grosse Quinte 10 2/3-32; 9° Grosse Flûte 8-32; 10° Diapason 8-32; 11° Violoncelle 8-32; 12° Bourdon 8-32; 13° Grande Tierce 6 2/5-32; 14° Grosse Quinte 5 1/3-32; 15° Septième 4 4/17-32; 16° Octave 4-32; 17° Viole 4-32; 18° Flûte 4-32; 19° Tierce 3 1/5-32; 20° Quinte 2 2/3-32; 21° Contre-Bombarde 32-32; 22° Bombarde 16-32; 23° Quinte-Bombarde 10 2/3-32; 24° Trompette 8-32; 25° Quintonnet 5 1/3-32; 26° Clairon 4-32.

PREMIER CLAVIER, *Grand Orgue, Ut à Ut* (61 notes).

27° Montre 16 pieds-61 tuyaux; 28° Gambe 16-61; 29° Bourdon 16-61; 30° Montre 8-61; 31° Flûte harmonique 8-61; 32° Diapason 8-61; 33° Viole de Gambe 8-61; 34° Bourdon 8-61; 35° Dulciana 8-61; 36° Prestant 4-61; 37° Flûte octaviante 4-61; 38° Quinte 10 2/3-61; 39° Grosse Quinte 5 1/3-61; 40° Octave 4-61; 41° Quinte 2 2/3-61; 42° Doublette 2-61; 43° Tierces 1 3/5-61; 44° Grosse Fourniture 4 rangs-244 tuyaux; 45° Grosse Cymbale 5-301; 46° Fourniture 3-183; 47° Cymbale 4-244; 48° Bombarde 16 pieds-61 tuyaux; 49° Basson 16-61; 50° Trompette harmonique 8-61; 51° Basson 8-61; 52° Soprano 4-61; 53° Clairon 4-61.

DEUXIÈME CLAVIER, *Bombarde, Ut à Ut* (61 notes).

54° Principal-basse 16 pieds-61 tuyaux; 55° Quintaton 16-61; 56° Jubal 8-61; 57° Flûte harmonique 8-61; 58° Flûte conique 8-61; 59° Kéraulophone 8-61; 60° Bourdon 8-61; 61° Grosse Flûte 4-61; 62° Principal 4-61; 63° Violin 4-61; 64° Grosse Quinte 5 1/3-61; 65° Tierce 3 1/5-61; 66° Quinte

2 2/3-61; 67° Septième 2 2/7-61; 68° Octavin 2-61; 69° Tierce 1 3/5-61; 70° Piccolo harmonique 1-61; 71° Grand Cornet 16-5 rangs 185; 72° Plein Jeu 5 rangs-305; 73° Tuba Magna 16 pieds-61; 74° Tuba Mirabilis 8-61; 75° Trompette-Quinte 5 1/3-61; 76° Clairon 4-61; 77° Clairon-Doublette 2-61.

TROISIÈME CLAVIER, *Positif Expressif, Ut à Ut* (61 Notes).

78° Violon-basse 16 pieds-61 tuyaux; 79° Bourdon 16-61; 80° Diapason 8-61; 81° Salicional 8-61; 82° Flûte traversière 8-61; 83° Cor de Nuit 8-61; 84° Viola 8-61; 85° Voix angélique 8-49; 86° Flûte douce 4-61; 87° Principal 4-61; 88° Nasard 2 2/3-61; 89° Flageolet 2-61; 90° Carillon 3 rangs-145; 91° Cornet 8 p. 5-215; 92° Plein jeu 5-305; 93° Cor d'harmonie 16-61; 94° Trompette harmonique 8-61; 95° Cromorne 8-61; 96° Basson-Hautbois 8-61; 97° Violon harmonique 4-61.

QUATRIÈME CLAVIER, *Récit Expressif, Ut à Ut* (61 notes).

98° Gambe 16 pieds-61 tuyaux; 99° Bourdon 16-61; 100° Diapason 8-61; 101° Flûte harmonique 8-61; 102° Flûte à pavillon 8-61; 103° Bourdon 8-61; 104° 1<sup>re</sup> Viole de Gambe 8-61; 105° 2<sup>e</sup> Viole de Gambe 8-61; 106° 1<sup>re</sup> Voix Céleste 8-49; 107° 2<sup>e</sup> Voix Céleste 8-49; 108° Viole d'amour 4-61; 109° Éoline 4-49; 110° Prestant 4-61; 111° Flûte octaviante 4-61; 112° Quinte 5 1/13-61; 113° Grosse Tierce 3 1/5-61; 114° Nasard 2 2/3-61; 115° Septième 2 2/7-61; 116° Octavin 2-61; 117° Tierce 1 3/5-61; 118° Larigot 1 1/3-61; 119° Septième 1 1/7-61; 120° Piccolo 1-61; 121° Cornet 16 p. 5 rangs-185; 122° Plein jeu 7 rangs-427; 123° Bombarde 16 pieds-61 tuyaux; 124° Clarinette 16-61; 125° Trompette harmonique 8-61; 126° Clarinette 8-61; 127° Quinte-Trompette 5 1/3-61; 128° Musette 8-61; 129° Clairon harmonique 4-61; 130° Clairon-doublette 2-61; 131° Voix humaine 8-61.

CINQUIÈME CLAVIER, *Solo, Ut à Ut* (61 notes).

132° Soubasse 16 pieds-61 tuyaux; 133° Flûte conique 16-61; 134° Flûte traversière 8-61; 135° Diapason 8-61; 136° Viola di Gamba 8-61; 137° Quintaton 8-61; 138° Flûte octaviante 4-61; 139° Violin 4-61; 140° Nasard 2 2/3-61; 141° Doublette 2-61; 142° Tierce 1 3/5-61; 143° Quarte de nazard 1 1/3-61; 144° Septième 1 1/7-61; 145° Piccolo 1-61; 146° Cor anglais 16-61; 147° Cor d'harmonie 8-61; 148° Trompette harmonique 8-61; 149° Clairon harmonique 4-61.

*Chamade* : — 150° Tuba Magna 16 pieds-61 tuyaux; 151° Tuba Mirabilis 8-61; 152° Quinte-Trompette 8-61; 153° Cor harmonique 4-61.

NOMBRE DE JEUX : 153. NOMBRE DE TUYAUX :

|  |                |
|--|----------------|
| 1° Pédale séparée :                      | 832 Tuyaux.    |
| 2° 1 <sup>er</sup> clavier Grand Orgue : | 2 379 —        |
| 3° 2 <sup>e</sup> — Bombarde :           | 1 832 —        |
| 4° 3 <sup>e</sup> — Positif expressif :  | 1 690 —        |
| 5° 4 <sup>e</sup> — Récit expressif :    | 2 528 —        |
| 6° 5 <sup>e</sup> — Solo :               | 1 342 —        |
| Total :                                  | 10 603 Tuyaux. |

#### PÉDALES DE COMBINAISONS.

1° Tirasse Grand Orgue; 2° Tirasse Bombarde; 3° Tirasse Positif; 4° Tirasse Récit; 5° Tirasse Solo; 6° Combinaisons Pédale; 7° Combinaisons Grand Orgue; 8° Combinaisons Positif; 9° Combinaisons Récit; 10° Combinaisons Solo; 11° Combinaisons Chamade; 12° Expression Positif; 13° Expression Récit; 14° Crescendo progressif; 15° Copula Grand Orgue; 16° Copula Bombarde sur Grand Orgue; 17° Copula Positif sur Grand Orgue; 18° Copula Récit sur Grand Orgue; 19° Copula Solo sur Grand Orgue; 20° Copula Solo sur Positif; 21° Copula Solo sur Récit.

#### BOUTONS DE COMBINAISONS.

22° Octaves graves Grand Orgue; 23° Octaves graves Bombarde; 24° Octaves graves Positif; 25° Octaves graves Récit; 26° Octaves graves Solo; 27° Octaves aiguës Récit; 28° Octaves aiguës Solo; 29° Trémolo Positif; 30° Trémolo Récit; 31° Octaves aiguës Pédale; 32° Soufflerie.

#### BOUTONS DE COMBINAISONS AJUSTABLES ET LIBRES.

*Droite.* — 33° Enregistreur de la 1<sup>re</sup> combinaison; 34° de la 2<sup>e</sup>; 35° de la 3<sup>e</sup>; 36° de la 4<sup>e</sup>; 37° de la 5<sup>e</sup>; 38° de la 6<sup>e</sup>.

*Gauche.* — 39° Enregistreur de la 1<sup>re</sup> combinaison; 40° de la 2<sup>e</sup>; 41° de la 3<sup>e</sup>; 42° de la 4<sup>e</sup>; 43° de la 5<sup>e</sup>; 44° de la 6<sup>e</sup>.

#### BOUTONS ACCESSOIRES DE COMBINAISONS

appelant à chaque clavier les jeux par catégorie de sonorité et de force.

(Sous le fronton de chaque clavier).

45° Appel 1<sup>er</sup> groupe Pédale; 46° 2<sup>e</sup>; 47° 2<sup>e</sup>; 48° 4<sup>e</sup>; 49° Renvoi 1<sup>er</sup>; 50° 2<sup>e</sup>; 51° 3<sup>e</sup>; 52° 4<sup>e</sup>; 53° Appel 1<sup>er</sup> groupe Grand Orgue; 54° 2<sup>e</sup>; 55° 3<sup>e</sup>; 56° 4<sup>e</sup>; 57° Renvoi 1<sup>er</sup>; 58° 2<sup>e</sup>; 59° 3<sup>e</sup>; 60° 4<sup>e</sup>; 61° Appel 1<sup>er</sup> groupe Bombarde; 62° 2<sup>e</sup>; 63° 3<sup>e</sup>; 64° Renvoi 1<sup>er</sup>; 65° 2<sup>e</sup>; 66° 3<sup>e</sup>; 67° Appel 1<sup>er</sup> groupe Positif; 68° 2<sup>e</sup>; 69° 3<sup>e</sup>; 70° Renvoi 1<sup>er</sup>; 71° 2<sup>e</sup>; 72° 3<sup>e</sup>; 73° Appel 1<sup>er</sup> groupe Récit; 74° 2<sup>e</sup>; 75° 3<sup>e</sup>; 76° 4<sup>e</sup>; 77° Renvoi 1<sup>er</sup>; 78° 2<sup>e</sup>; 79° 3<sup>e</sup>; 80° 4<sup>e</sup>; 81° Appel 1<sup>er</sup> groupe Solo; 82° 2<sup>e</sup>; 83° 3<sup>e</sup>; 84° Renvoi 1<sup>er</sup>; 85° 2<sup>e</sup>; 86° 3<sup>e</sup>; 87° Appel groupe Chamade; 88° Renvoi groupe Chamade.

89° Appel de la première combinaison ajustable et libre; 90° de la 2<sup>e</sup>; 91° de la 3<sup>e</sup>; 92° de la 4<sup>e</sup>; 93° de la 5<sup>e</sup>; 94° de la 6<sup>e</sup>.

(Boutons placés sous le clavier Grand Orgue).

95° Pianissimo; 96° Piano; 97° Mezzo forte; 98° Forte; 99° Fortissimo; 100° Annulation.

Ce projet, très différent de celui qui avait été d'abord élaboré par Cavaillé-Coll, est d'une telle beauté et d'une telle perfection qu'il se passe de tout commentaire; il le faut étudier avec soin en se reportant, pour l'explication de ses nombreux détails, aux enseignements donnés ci-dessus.

Je ne puis que dire ici toute mon admiration pour une conception si logique et si inspirée; je remercie M. Charles Mutin de m'avoir communiqué cette œuvre magnifique, jusqu'alors à peu près ignorée de tous; moi-même je l'ai connue seulement après avoir écrit cet ouvrage.

Ce m'est un plaisir de constater que je puisse ici admirer un plan d'orgue sans la moindre réserve et féliciter une fois de plus, sans restriction, notre grand facteur français.

\*  
\* \*

Et maintenant, en terminant ce chapitre, je suis effrayé de considérer à quel point il est incomplet; car, pour traiter, *in extenso*, cette question de la composition des orgues et de la registration, il faudrait des pages innombrables; je suis un peu confus aussi de ne pas regretter les répétitions fréquentes et inharmonieuses que j'ai

dû faire de certaines idées : il le fallait pour la clarté du sujet, pour insister, tout au long de cet ouvrage, sur des points importants, et, aussi parce que non seulement tout s'enchaîne, dans les questions étudiées ici, mais tout se superpose et se suit dans tous les ordres possibles.

Au reste, il y a, dans l'esthétique de l'orgue, beaucoup de problèmes insolubles et surtout indicibles.

On peut composer un orgue exactement selon les principes édictés plus haut, on peut même copier l'admirable composition de l'orgue de Rome, et obtenir un instrument déplorable, même si chaque jeu est merveilleusement timbré. Il y a en effet des questions d'équilibre sonore que nous n'avons pu qu'entrevoir.

« Le succès et la valeur d'un orgue, m'écrivait récemment M. Charles Mutin, dépendent moins de sa composition que de la manière dont les jeux ont été calculés et traités : on peut parfaitement obtenir une grande puissance et une très grande clarté avec des sonorités d'une teinte douce ; tout est une question de proportion. »

C'était là le secret des grands facteurs d'orgue anciens ; longtemps ce secret fut perdu, M. Charles Mutin semble l'avoir retrouvé.

Dans le chapitre *Harmonisation* j'ai indiqué quelques-unes des lois qui régissent les proportions sonores d'un orgue : le lecteur aura complété par lui-même ces aperçus trop fugitifs.

## Résumé des principes de registration qui découlent des pages précédentes.

A l'ensemble des *flûtes* ou *bourdons*, les *diapasons* ajoutent plus ou moins de mordant, selon le timbre que leur a donné l'harmoniste ; les *gambes* agissent de même manière sur les *flûtes* et les *diapasons*, seuls ou mélangés.

Un ensemble de *fonds* de 8 pieds est très impressionnant par sa sérénité et sa douceur, surtout si l'on en retranche les *gambes*, avec adjonction facultative d'une fourniture très douce.

\*  
\* \*

Si l'on ajoute les *jeux discordés* au chœur de tous les *fonds*, ou à diverses combinaisons des *jeux de fonds de 8 pieds*, on obtient une sonorité singulièrement agréable et poétique. (Rappelons que les *jeux discordés ou ondulants* ne doivent jamais être employés sans des jeux de même timbre.)

\*  
\* \*

Les *flûtes*, avec ou sans *bourdons*, les *diapasons*, les *gambes*, avec ou sans *jeux ondulants*, peuvent être jouées en solo, soit séparément, soit mélangés entre eux de diverses manières.

\*  
\* \*

Les *jeux de fonds* de 4 pieds mettent de l'éclat, du brillant, de la gaieté dans les ensembles que nous venons d'énumérer : les maîtres anciens n'employaient guère dans ces jeux octavians les jeux de fonds de 8 pieds.

\*  
\* \*

Ils affectionnaient aussi l'ombre légère que projettent les fonds de 16 pieds sur l'ensemble sonore de l'orgue; on doit souvent y faire équilibre par l'adjonction des jeux de 2 pieds ou même de 1 pied (Voir chapitres précédents).

\*  
\* \*

Il est quelquefois excellent, lorsqu'on le peut, d'opposer les unes aux autres, surtout dans un ensemble choral, les sonorités caractéristiques de l'orgue, sans mélanges : 1<sup>er</sup> chœur de *gambes* (*gambes* douces ou *gambes* intenses); 2<sup>e</sup> chœur de *diapasons*; 3<sup>e</sup> chœur de *flûtes*; 4<sup>e</sup> chœur de *bourdons*; 5<sup>e</sup> chœur de *jeux ondulants*; 6<sup>e</sup> chœur d'*anches* (douces ou intenses); 7<sup>e</sup> chœur de *mutations* (avec ou sans *tierces*, avec ou sans *cornets*, et jointes à diverses combinaisons de *fonds* ou d'*anches*).



Il est aussi très recommandables de faire des oppositions simultanées : de se servir, par exemple, de *gambes* douces pour accompagner les *flûtes*, ou de celles-ci pour accompagner des *gambes* plus intenses, etc.

\*  
\* \*

Le *bourdon* et la *flûte douce* se mélangent à merveille à n'importe quel autre jeu ; ils y mettent une brume sonore, à peine perceptible, y ajoutent du velouté, on ne sait quoi de ouaté : en cela ils sont infiniment précieux.

\*  
\* \*

Les *jeux d'anches* de 8 pieds étaient souvent employés, en chœur ou en solo, par les anciens, sans adjonction de *jeux de fonds*, ni de *mutations*. Dans les orgues modernes, les *dessus* des *jeux d'anches* sont un peu faibles ou, plutôt, les *basses* un peu trop éclatantes, pour qu'un mélange semblable soit, d'une manière générale, satisfaisant. On ne joue guère le chœur des *anches* sans y ajouter les *jeux de fonds* et les *mutations*.

\*  
\* \*

Un effet qui m'a souvent paru excellent est celui que produit l'adjonction des *jeux de mutation* et de tous les *jeux de 4 pieds, 2 pieds et 1 pied*, aux *jeux d'anches*, sans *aucun jeu de fonds de 8 pieds ni de 16 pieds* ; c'est une sonorité noble, éclatante sans cette lourdeur et cette mollesse que les *flûtes* communiquent volontiers aux *jeux d'anches*.

\*  
\* \*

Quant aux *jeux d'anches* employés en *solo* il en a été suffisamment parlé en des pages précédentes.

Disons, toutefois, qu'il n'est pas toujours nécessaire de joindre, à un *jeu d'anche* joué en solo, un *jeu de fonds* doux, *bourdon* ou *flûte*,

de même hauteur; cette adjonction favorise l'attaque du *jeu d'anches* et lui donne du velouté, mais lui enlève, le plus souvent, de son caractère.

\*  
\* \*

Nous ne parlerons pas des *mixtures* sur lesquelles nous avons donné ci-dessus des renseignements suffisants.

Rappelons, seulement, que les maîtres anciens jouaient les œuvres contrapuntiques sur les « pleins jeux » (V. plus haut). C'était la seule combinaison capable d'en faire ressortir les voix intérieures, sans le moindre artifice (changements de timbres, de claviers, etc.).

## De l'étude des maîtres de l'orgue.

---

Ces études se limitent généralement aux œuvres de Jean-Sébastien Bach et à quelques *concertos* de Haendel. A ce répertoire on ajoute plusieurs pièces de Franck, une ou deux symphonies modernes.

C'est insuffisant pour avoir une idée de ce qu'est vraiment la musique d'orgue.

\*  
\* \*

L'organiste doit connaître les maîtres français et étrangers du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle. La lecture de leurs œuvres paraît d'abord assez rebutante; on croit sans cesse y trouver une pauvreté d'invention et une naïveté de forme regrettables, un abus aussi, d'ornements souvent énigmatiques... un peu de patience et de recherches historiques ont vite raison de ce découragement initial. Pour bien jouer, les vieux maîtres de l'orgue, tant français qu'étrangers, on ne saurait trop se pénétrer de l'histoire de leur temps, de tous les écrits si nombreux qui les concernent, de la perfection certaine, du raffinement, de leur jeu, de l'influence que l'on attachait, autrefois, à l'art de l'organiste : il occupait une place prépondérante, dominant celle de tous les autres virtuoses.

Sans même aller jusqu'aux sources, ce qui est assez aisé, l'organiste pourra avoir une idée fort juste des maîtres français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, en prenant connaissance des belles éditions publiées par Guilman et André Pirro. On y trouve une foule de renseignements nécessaires à l'interprétation de nos maîtres français, des documents historiques et une reproduction exacte des manuscrits anciens.

\*  
\* \*

L'organiste devra aussi, en ce qui concerne Jean-Sébastien Bach, consulter l'édition du *Clavecin bien tempéré* du docteur Bischof (édition Steingraber) et la table d'ornements que l'on trouve dans le livre de M. Schweitzer<sup>1</sup>. *Quelques* éditions des œuvres organistiques de Bach sont à *peu près* correctes<sup>2</sup>.

Il faut, avant tout, se méfier des éditions *annotées*, contenant des indications de mouvement, de registration, de nuances multiples, impraticables, d'une part, à l'époque de Bach (ce qui ne serait pas toujours une raison pour s'en abstenir) et, d'autre part, contraires au caractère de la musique du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les éditions Litolf et Peters, par exemple, du *Clavecin bien tempéré* furent véritablement désastreuses pour l'éducation musicale; elles sont la cause que plusieurs générations de virtuoses se sont trompés sur le caractère de la musique de Jean-Sébastien Bach.

L'organiste enfin ne devra jamais perdre de vue les moyens sonores dont les virtuoses d'autrefois disposaient<sup>3</sup>.

1. Reproduction exacte de celle (malheureusement incomplète) publiée naguère par P.-E. Bach. On la trouve également dans Forkel, Wanda Landowska....

2. Des œuvres d'orgue *seulement*. Pour le *clavecin* une seule édition, jusqu'à ce jour, est correcte : l'édition Steingraber. Quant aux autres œuvres du grand maître allemand elles ont été pitoyablement déformées par des annotations fantaisistes.

3. Il faut généralement limiter son exécution à ces moyens et n'user d'autres ressources que lorsqu'elles améliorent de manière incontestable l'œuvre du vieux maître, lorsqu'elles en accentuent le caractère, lorsque l'on est certain que l'auteur en aurait usé s'il l'avait pu. (Voir plus loin : l'interprétation de la musique ancienne.)

\*  
\* \*

Parmi les précurseurs de Bach, qu'il convient d'approfondir, il faut citer Buxtehude, que Bach imitait parfois à un tel point que leurs œuvres semblent se confondre. Ce maître a plus de fougue et de fantaisie, encore, que son grand disciple, avec moins de correction et d'équilibre, moins de variété aussi ; c'est une personnalité très attachante. Ses œuvres ont, de plus, une grande *utilité* au point de vue de la technique du pédalier et des claviers manuels.

\*  
\* \*

Non seulement la musique des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles est peu cultivé par nos virtuoses, mais ils négligent volontiers la musique des trois grands romantiques : Mendelssohn, Schumann et Liszt. Trois au moins des sonates de Mendelssohn sont égales aux plus belles œuvres des vieux maîtres. Certaines pages de Schumann sont pittoresques et séduisantes. Quant aux œuvres que Liszt écrivit pour l'orgue, et que l'on exécute si rarement, sous prétexte qu'elles sont mal écrites pour l'instrument, en réalité parce qu'elles sont trop difficiles, elles ouvrirent à l'art de l'orgue des routes nouvelles, vers des horizons inconnus. Evidemment on y trouve de l'incohérence, du mauvais goût et des disproportions, mais le génie y coule à flots, l'émotion y est débordante, et l'inspiration, d'une incroyable vitalité. Toutes les trouvailles harmoniques de Franck sont déjà esquissées ici, avec bien d'autres hardiesses auxquelles Franck n'aurait pas pensé ; l'*écriture* d'orgue, surtout, y est étonnante. Liszt a prévu, en ses œuvres, les ressources de l'orgue moderne. Quoi qu'on en dise, tout y est parfaitement praticable ; il n'y a pas un trait qui ne puisse être exécuté avec perfection par un virtuose instruit de son art et doué d'une patience suffisante pour préparer une exécution si difficile.

\*  
\* \*

Il n'est nul besoin de recommander à l'organiste l'étude des œuvres de Franck. En effet, elles sont jouées partout et universellement admirées. Il en est de même de celles de Boëllmann, de Saint-Saëns,

de C.-M. Widor, de Gigout, de Vierne, de Bonnet, etc. Mais on oublie trop volontiers Boely ; ce fut de son temps une curieuse figure ; attaché aux traditions classiques, il étudiait la musique pure des vieux maîtres à une époque où les musiciens, comme le public, n'étaient préoccupés que des opéras dans le style de Rossini ou de Meyerbeer. La lecture seule des œuvres de Boely nous révèle qu'il dut être un virtuose très adroit, rompu à toutes les difficultés techniques de l'orgue.

\*  
\* \*

L'on voit donc, d'après ce bref résumé, que le programme des études que doit accomplir l'organiste est singulièrement complexe et attirant.

## Interprétation des maîtres anciens.

---

La musique ancienne, la musique « classique », comporte, dit-on, moins d'émotion et moins de nuances que la musique moderne.

Avoir le « jeu classique » c'est affecter le plus grand mépris pour la variété dans les intensités sonores ; c'est suivre rigoureusement un rythme métronomique ; c'est éviter les respirations, les suspensions de la phrase, tout ce qui, en un mot, peut donner à la musique de l'intérêt, du charme et de la couleur.

Cependant, nous savons que Beethoven conduisait l'orchestre avec une telle animation, qu'un jour, pendant le tutti d'un concerto qu'il jouait au piano, il projeta à terre les deux flambeaux qui l'éclairaient. Glück conseillait à ses interprètes d'imiter les accents des grandes tragédiennes de son temps, accents qui, paraît-il, étaient déchirants et pathétiques jusqu'à l'exagération. Lully faisait volontiers à ses chanteurs des recommandations semblables. Mozart avertissait l'orchestre de ne pas s'inquiéter de ses changements de mesure. Rameau et Couperin indiquaient comme une exception les passages

de leurs œuvres qui devaient être joués sans altération de mesure <sup>1</sup>. Couperin faisait précéder chacune de ses pièces par des annotations révélant qu'il ne les avait pas conçues avec froideur (tendrement, impérieusement, gracieusement, allègrement, fort gaiement, vif et remué, fièrement et vivement, affectueusement, légèrement, naïvement, agréablement, languissamment, noblement, d'une légèreté tendre, galamment, gaillardement, douloureusement, dans le goût burlesque).

Dans toutes les pièces des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles nous trouvons des indications semblables ; nous rencontrons même, dans Couperin, plusieurs annotations s'appliquant aux ornements, considérés en général comme des frivolités gracieuses, et que, dans l'une de ses œuvres, il demande à son interprète de jouer d'une manière plaintive.

On a donc, rien que par ces aperçus, des preuves nombreuses que la musique ancienne comportait pour le moins autant de nuances que la musique moderne, qui est bien plus pauvre en indications sentimentales. En effet, toutes les émotions, que nous venons de voir défiler, exprimés par des adverbes, ne peuvent, musicalement, s'exprimer que par les facteurs décrits plus haut <sup>2</sup> et qui sont la dynamique et l'agogique, la ponctuation et l'accentuation.

\*  
\* \*

D'où vient donc l'erreur qui a fait dire à plusieurs générations de professeurs que la musique classique doit être exécutée avec une grande sobriété de nuances, sobriété que, volontiers, on exagère jusqu'à la monotonie? Cette erreur vient assurément de l'ignorance musicale de certains faux savants, se prétendant puristes et assurant qu'il faut jouer la musique « comme elle est écrite » <sup>3</sup>.

1. L'une des pièces de Couperin est précédée de cette annotation : Lentement et très tendrement, quoique mesuré.

2. Ceci est d'autant plus incontestable, en ce qui concerne l'exécution des pièces d'orgue et de clavecin, que ces instruments ne pouvaient, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, réaliser l'accent dynamique, ni le crescendo. ●

3. Le *pathos* des grandes tragédiennes Champmeslé et Clairon entre autres, dont Rameau et Gluck et Lully conseillaient à leurs interprètes de s'inspirer, était, si outrancier, qu'en les entendant, certaines femmes perdaient parfois connaissance, succombant à l'émotion.

En effet, la musique doit être jouée « comme elle est écrite », mais il la faut savoir lire et il n'y a pas de nuances uniquement dans les pièces encombrées des signes forte, piano, crescendo, ritenuto, accelerando. Examinons un simple sujet de fugue qui, pour un ignorant, ne comporte aucune nuance :



Bach n'a pas indiqué de mouvement. Nous ne savons donc s'il s'agit d'un scherzo ou d'un choral, d'un presto ou d'un adagio, si l'œuvre est gaie ou mélancolique.

Il n'a pas indiqué d'intensité. Le sujet de cette fugue doit-il être joué forte ou piano? Nous ne le savons pas.

Il n'a pas indiqué de registration. Devons-nous employer les jeux de fonds avec ou sans les mixtures? Les flûtes ou les gambes ou les anches? Nous ne le savons pas.

Il n'a pas indiqué de phrasé. Faut-il jouer lié ou louché ou staccato? Faut-il faire des respirations ou jouer sans quitter un instant les touches? Nous ne le savons pas.

Il n'a pas indiqué de nuances de détails, pas de crescendo, pas d'accents. N'en faut-il pas faire? Nous ne le savons pas.

Cependant en ce qui concerne le mouvement, l'intensité en général, et la registration, on est bien obligé de prendre parti.

Des musiciens dignes de foi m'ont assuré que cette fugue a pour thème une vieille berceuse que l'on chante encore en Allemagne.

Il faudra donc des jeux doux et un mouvement modéré.

En effet, si nous essayons de jouer ce sujet avec le grand chœur, il prend une rudesse sonore, contraire au caractère de ses lignes mélodiques. Il en est de même si nous voulons le jouer en scherzo. Comme berceuse, c'est une charmante mélodie développée à merveille.

Reste à fixer la question du phrasé (l'agogique et la dynamique). Faut-il jouer l'œuvre tout simplement comme elle est, ou comme elle semble écrite? Alors toutes notes doivent être détachées. En effet il n'y a pas le moindre signe de legato.

Essayons et nous obtenons un effet grotesque, contraire au caractère berceur de la mélodie.

Nous adoptons donc le legato.

Mais comme aucun silence n'est indiqué, nous lions les notes entre elles, de la première à la dernière.

Et voilà comment la phrase devient monotone, incompréhensible et, ce qui est pire, ennuyeuse.

Il faut donc faire des respirations.

Un musicien bien doué, même très ignorant, surtout très ignorant, trouverait aussitôt celle, qu'il convient d'adopter.

Mais, en ce moment, nous écrivons pour les musiciens instruits et déformés par des préjugés contraires à la nature : c'est donc par l'analyse musicale que nous devons les ramener à leur tempérament naturel.

Considérons, d'abord, la première mesure; nous y trouvons, aussitôt, deux notes qui peuvent être liées ou détachées (mais dans ce dernier cas il serait ridicule que ce fut en staccato; une très légère suspension les séparera bien suffisamment). Ces deux notes n'ont pas encore de rôle harmonique<sup>1</sup> dans la phrase : elles marquent seulement un mouvement mélodique et un rythme initial.

La troisième, par contre, est syncopée sur le troisième temps, donc, forcément accentuée, puisqu'elle porte la valeur dynamique d'un temps fort entier et de la partie forte d'un temps faible. De plus, elle est modale et fixe le rôle harmonique des deux premières notes tonales. La quatrième note est une note de passage, par conséquent liée intimement sinon à la précédente du moins à la suivante, dont elle est en quelque sorte une *appogiature*.

La moitié de la deuxième mesure sous-entend les mêmes harmonies de tonique que la première. Le *si* bémol pourrait porter un accent et le portera forcément parce que l'intensité de l'orgue augmente à mesure que l'on avance dans la région aiguë; il en résultera donc une nuance imperceptible et excellente (mais qu'il faudrait bien se garder d'exagérer, même si on le pouvait).

Le *fa* dièse suivant indique nettement, lié au la et au ré, l'accord

1. En effet, l'intervalle de quinte qu'elles forment ne nous renseigne ni sur la modalité ni sur la tonalité de la phrase.



de dominante : par lui notre oreille est avertie que nous sommes, à n'en pas douter, en *sol* mineur. Il a donc une grande importance et devra être accentué.

Mais, déjà, l'on a compris à demi-mot tout le mécanisme des nuances que feront d'instinct les musiciens bien doués et non déformés par des maîtres ignorants<sup>1</sup>.

Tous les secrets des chants populaires et de la manière merveilleuse dont les chantent les pêcheurs de la côte bretonne se devinent dans les lignes précédentes.

Ils ne sont rien en effet que l'analyse harmonique de ces réflexes musicaux, privilège précieux des simples.

Et toutes ces nuances sont la nature même, ce sont elles qu'il faut « savoir lire » et non seulement la hauteur et le rythme des sons.

Quant à l'importance d'intensité sonore qu'il leur faut donner il convient d'y mettre beaucoup de tact et de goût, de personnalité aussi, là où elle ne contredit pas *naturam rerum*.

Voici le passage avec les nuances qui y sont contenues nécessairement, et qui, pour un musicien doué, n'ont pas besoin d'être notées<sup>2</sup>.



Il est évident que des musiciens sans goût peuvent tomber dans des exagérations ridicules et que dans l'expression des nuances indi-

1. Tout ce chapitre se rapporte d'ailleurs à ce que nous avons dit précédemment au sujet de l'agogique et de la dynamique.

2. L'art du phraséon en trouve l'esquisse et presque l'exposé au début du chapitre xx du *Micrologus* de Gui d'Arezzo, page que je me plais à citer toutes les fois qu'il s'agit de la structure musicale et qui s'applique autant à l'art du compositeur, qu'aux lois de l'exécution musicale. L'auteur y fait remarquer les rapports entre la phrase littéraire et la phrase musicale. Il montre comment dans la première il y a des lettres qui, isolées ou réunies par deux ou plusieurs, forment des syllabes génératrices à leur tour de mots ; et ceux-ci forment des membres de phrases, puis des phrases, etc. Ainsi, dit-il, il y a dans la musique des sons isolés, des neumes (motifs), des thèmes, des phrases, etc.

L'art de virtuose consiste à séparer congrument et selon leur valeur respective ces éléments divers par des respirations parfois imperceptibles, par des inflexions rythmiques à peine sensibles souvent, mais d'une extrême importance.

quées il faut apporter la plus grande discrétion. On ne doit pas les entendre à l'état de nuances ; elles doivent être aussi imperceptibles que les fluctuations de la voix dans le langage parlé ; elles doivent, avant tout, n'altérer en rien la ligne mélodique et la tranquillité du rythme ; elles sont là pour expliquer la construction de la phrase musicale, pour la préciser et non pour la déformer.

J'entendis à l'étranger un organiste de l'école de Leipzig jouer ainsi cette phrase. (Il utilisait la « boîte expressive »).



Toutes ces nuances sont musicalement soutenables, mais d'une telle exagération, d'un tel mauvais goût, qu'elles déparent la simplicité aimable de cette fugue.

L'exécutant qui est affligé de ce mauvais goût, et en afflige ses auditeurs, semble, cependant, très supérieur à celui qui joue tout uniment, en legato absolu, sans phrasé, un thème aussi expressif ; celui-là n'a même pas mauvais goût : il n'a pas de goût du tout.

Par ailleurs, ce musicien mal doué, né anti-musicien, arrive, en essayant de phraser, à des erreurs à quoi tout est préférable.

Voici un exemple d'une de ces exécutions haïssables.



Tout cela est contraire à la musicalité la plus élémentaire.

\*  
\* \*

Faut-il regretter que le vieux maître ait été si avare d'indications de nuances ?

Au contraire, il faut s'en réjouir.

Le phrasé pour être sobre et spontané ne doit pas être indiqué par l'auteur <sup>1</sup> : le virtuose doit savoir le deviner, le lire et le réaliser lui-

1. Au contraire, les nuances qui se doivent indiquer sont celles que la musique par elle-même n'impose pas au virtuose ; elles font partie de l'inspiration musicale de l'auteur, de son individualité, de sa fantaisie.

même... et cela sans même s'apercevoir qu'il fait des accents, des respirations, etc. Ce phrasé est son langage naturel, son débit musical, et il le pratique d'instinct<sup>1</sup> sitôt qu'il exécute une phrase dont il a compris la contexture musicale.

Le sujet de fugue que j'ai choisi comme exemple est, pour un vrai musicien, bien plus expressif, bien plus plein de nuances, noté comme Bach l'écrivit, que transcrit comme je l'ai fait, avec ses nuances obligatoires, nuances qui sont dictées nécessairement par le rôle normal des sons dans la phrase.

L'on devine aisément que le phrasé des œuvres polyphoniques est d'une variété plus grande encore et faite d'une délicatesse infinie. En effet, dans des phrases superposées les accents ne tombent pas toujours sur les mêmes fractions de temps à toutes les parties.

\*  
\* \*

En dehors des nuances obligatoires dont nous venons de montrer la nécessité, n'y en a-t-il pas d'autres que l'exécutant est libre de varier à son gré?

Assurément si.

Il lui est loisible de jouer selon son goût telle phrase « forte » ou « piano » ou « mezzo forte », avec telle ou telle registration; de hâter le rythme, là où l'œuvre peut y gagner de l'émotion, de le ralentir ailleurs, pour insister sur des harmonies délicates, ou sur des fins de périodes, des chutes, des cadences; de faire ici un écho, là un changement de timbre.... Ce sont des nuances arbitraires où se révèle l'individualité esthétique de l'exécutant.

Le phrasé dont nous avons parlé correspond à ce qu'est, dans la déclamation, la prononciation parfaite et l'accentuation des mots, la ponctuation des phrases, la respiration, etc. Les nuances arbitraires correspondant à l'émotion, au tempérament de l'artiste, à son goût, etc.

1. Et s'il est nécessaire de faire ici ces remarques, c'est que tout virtuose a été patiemment formé à ne jamais se livrer à cet instinct plus excellent que tous les préceptes.

\*  
\* \*

Quant à la manière dont les accents ou les nuances s'exécutent à l'orgue, nous en avons parlé en des chapitres précédents.

\*  
\* \*

Dans les œuvres de Jean-Sébastien Bach<sup>1</sup>, il n'y a presque jamais d'indications de nuances, ni de registration, ni même de mouvement<sup>2</sup>. Faut-il en conclure que Bach ne faisait pas de nuances et jouait n'importe quelle œuvre, avec n'importe quels jeux, dans n'importe quel mouvement? Le témoignage de ses contemporains donnerait un démenti absolu à une assertion aussi folle. Nous savons que dans un choral de trois pages, Bach changeait cinq fois de sonorité<sup>3</sup>; qu'il avait toujours près de lui des élèves ou des collègues qui lui tiraient les jeux, qu'il jouait d'une manière très émouvante

1. Sauf au cas où l'auteur a précisé sa volonté, parce que exceptionnelle.

2. Il en est de même pour celles de Titelouze, de Frescobaldi, de Roberday, de Buxtehude, etc.

L'orchestration des œuvres de Bach nous est d'un enseignement précieux pour la registration de ses œuvres d'orgue. On y trouve de nombreux solos de hautbois ou de flûte accompagnés par le quatuor, or, nous savons qu'il aimait beaucoup les jeux de gambes, que, de son temps on harmonisait avec beaucoup de douceur; nombre de chorals gagneront donc à être joués sur une belle flûte avec accompagnement d'une gambe douce ou même, s'il est possible et lorsque le dessin est particulièrement intéressant, de deux gambes, l'une de 8 et l'autre de 4 pieds.

Si le jeu de solo est un jeu d'anches ou une gambe, l'accompagnement sera plus volontiers confié à des bourdons et à des flûtes douces. Dans le choral « Ein Feste Burg », Bach fait chanter la tierce (sesquialtera) accompagnée d'un nombre suffisant de jeux de fonds et de quintes et le dessin d'accompagnement est exécuté par des jeux de fonds auxquels se joint le basson de 16, mais quiconque a vu des instruments du XVIII<sup>e</sup> siècle, sait fort bien que le jeu appelé basson était alors très doux, d'émission très nette et de sonorité moins lourde que le bourdon ou la montre. Il n'avait rien de commun avec certains bassons actuels dont l'intensité égale presque celle de la bombarde.

L'orgue de Saint-Bavo (ou Bavon) à Haarlem possède deux jeux semblables de toute beauté l'un et l'autre : le premier de 16 pieds appelé « fagott », l'autre de 8, appelé « dulciane ». Leur intensité est à peu près celle d'une voix humaine.

Mentionnons seulement pour mémoire le jeu de cloches (Glockenspiel) que Bach, sur la demande des paroissiens, avait prévu dans le plan de réfection de l'orgue de Mulhausen. Les jeux de carillon étaient fréquemment employés dans les orgues de

et avec une grande liberté de mesure. Nous avons des renseignements à peu près semblables sur Haendel et sur Frescobaldi; et les annotations des organistes français, précurseurs et modèles de Bach, nous édifient amplement sur leur variété de registration et de phrasé.

cette époque. Le choral « In diler ist Freude » était évidemment destiné à l'un d'eux. Pour bien l'exécuter il faut, lorsqu'on le peut et lorsque l'on n'a pas de carillon à la pédale, accoupler le pédalier au clavier qui possède un plein jeu, s'abstenir de jeux d'anches de 8 et de 16 pieds à la pédale, n'y employer que les soubasses de 16 et de 32, les flûtes de 8 et de 4 (et de 2 pieds si l'on en possède) et jouer la partie manuelle avec des jeux de fonds lumineux, tierce et nasard, cornet à la rigueur.

Voici le plan de l'orgue dont Bach jouait aux offices, lorsqu'il était organiste à Saint-Thomas de Leipzig.

*Au Grand Orgue.*

|                  |                   |                                   |
|------------------|-------------------|-----------------------------------|
| 1. Principal 16. | 4. Octave 4.      | 7. Spielfeife (sorte de flûte) 8. |
| 2. Principal 8.  | 5. Quinte 3.      | 8. Sesquialtera (double).         |
| 3. Quintaton 16. | 6. Superoctave 2. | 9. Mixtur à 6, 8 et 10 rangs.     |

*Au Récit.*

|                                   |                      |                                    |
|-----------------------------------|----------------------|------------------------------------|
| 1. Grossgedackt (gros bourdon) 8. | 4. Nasar 3.          | 7. Sesquialtera.                   |
| 2. Principal 4.                   | 5. Gemshorn 2.       | 8. Regal 8.                        |
| 3. Nachthorn 4 (cor de nuit).     | 6. Cymbel à 2 rangs. | 9. Geigen Regal (violon regale) 4. |

*Au Positif.*

|  |                                     |                                  |
|--|-------------------------------------|----------------------------------|
| 1. Principal 8.                                  | 5. Querflöte (flûte traversière) 4. | 9. Sesquialtera.                 |
| 2. Quintaton 8.                                  | 6. Violine 2.                       | 10. Spitzflöte 4 (conique)       |
| 3. Lieblich gedackt 8.                           | 7. Rausch quint doppelt.            | 11. Schallflöte (flûte aiguë) 1. |
| 4. Kleingedackt 4 (Bourdon aimable 8-Petit B-4). | 8. Mixtur à 4 rangs.                | 12. Krummhorn 8.                 |
|  |                                     | 13. Trompette 8.                 |

*A la Pédale.*

|                           |                            |
|---------------------------|----------------------------|
| 1. Subbass (de métal) 16. | 4. Schalmel 4 (chalupeau). |
| 2. Posaune 16 (Trombone). | 5. Cornet 2.               |
| 3. Trompette 8.           |                            |

Il est bien évident que les compositions de Bach étaient exécutables sur cet instrument, néanmoins nous avons quelques preuves de l'insuffisance de cet orgue si on le compare à deux instruments; l'un que Bach affectionnait et l'autre dont il avait conçu la composition ou tout au moins la réfection.

Dans l'orgue de Saint-Thomas de Leipzig il faut remarquer l'insuffisance des jeux

\*  
\* \*

Bien plus énigmatique est la question du mouvement dans les œuvres d'orgue de Jean-Sébastien Bach. On peut néanmoins la résoudre d'après plusieurs témoignages de ses contemporains, d'après

de fonds de la pédale, insuffisance qui peut-être était atténuée par la présence d'une tirasse.

Voici la composition de l'orgue de l'Université de Leipzig qui avait été construit par le facteur Scheibe, peut-être conçu, et, à coup sûr, expertisé par Bach. C'était sur cet orgue que Bach se faisait entendre le plus volontiers.

*Grand Orgue.*

|  |  |   |
|--|--|---|
| 1. Gross Principal (d'étain fin) 16.<br>2. Gross quintaton 16.<br>3. Klein (petit) Principal 8<br>4. Schalmey (chalumeau) 8. | 6. Gemshorn 8.<br>7. Octave 4.<br>8. Quinte 3.<br>9. Quint-Nasat 3.<br>10. Octavina 2. | 11. Waldflöte 2.<br>12. Grosse Mixtur (à 5 et 6 rangs).<br>13. Cornetti (3 rangs).<br>14. Zink (sorte de cornet à 2 rangs). |
|--|--|---|

*Récit.*

|  |  |  |
|--|--|--|
| 1. Principal (en montre) 8.<br>2. Viola di gamba naturelle.<br>3. Grossgedackt (bourdon de grosse taille) 8.<br>4. Octave. | 5. Rohrflöte (flûte de roseau) 4.<br>6. Octave 2.<br>7. Nasat 3.<br>8. Sedecima 1. | 9. Schweizerpfeife (flûte suisse) 1.<br>10. Largo (larigot?).<br>11. Mixtur 3 rangs.<br>12. Hella cymbel (cymbale claire 2 rangs). |
|--|--|--|

*Positif.*

|   |  |  |
|---|--|--|
| 1. Lieblich gedackt 8.<br>2. Quintaton 8.<br>3. Flûte douce 4.<br>4. Quinta decima 4. | 5. Decima nona 3.<br>6. Hohflöte (fl. creuse) 2.<br>7. Viola 2.<br>8. Vigesima nona 1 1/2. | 9. Weitpfeife 1.<br>10. Mixtur 3 rangs.<br>11. Hella cymbale 22.<br>12. Sertin (Serpent?) 8. |
|---|--|--|

*Pédale.*

|  |   |   |
|--|---|---|
| 1. Gross principal 16.<br>2. Gross quintaton 16.<br>3. Octave 8.<br>4. Octave 4.<br>5. Quinte 3. | 6. Mixtur 5 et 6 rangs.<br>7. Grosse quinte 6.<br>8. Jubal (fl. ouverte) 8.<br>9. Nachthorn 4.<br>10. Octave 2. | 11. II <sup>e</sup> Principal 16.<br>12. Subbass 16.<br>13. Posaune 16.<br>14. Trompette 8.<br>15. Hohflöte 1.<br>16. Mixtur 4 rangs. |
|--|---|---|

Ce qui frappe avant tout un organiste ou un organier de notre époque, c'est la présence, dans un orgue de 54 jeux, de 3 jeux d'anches, seulement, aux claviers, 2 à la

les productions de la même époque et de même caractère, où les mouvements ont été indiqués.

Au sujet des mouvements de la musique « classique », on a commis par les mêmes erreurs, qu'au sujet des nuances qu'il faut faire. On a toujours assuré que les anciens, modérés et de bon goût, ignoraient les mouvements extrêmes de la musique moderne ; qu'ils jouaient les andante moins lentement et les presto moins vite.

Dans son livre sur « la musique ancienne »<sup>1</sup> Madame Landowska, qui se propose de traiter quelque jour le problème plus à fond, l'a déjà en partie résolu, du moins en ce qui concerne l'andante et le presto, et en s'appuyant sur des témoignages très compétents et très anciens.

pédale, et de 21 jeux de mutation. On remarquera également le nombre inaccoutumé des jeux aigus, ce qui indique bien l'amour de Bach pour les sonorités lumineuses. Le clavier de pédale possède 2 jeux de 4 pieds et 1 jeu d'un pied, indépendamment des mixtures de 4 et de 6 rangs. Bach désirait évidemment pouvoir mettre en dehors certains dessins de pédale. Mais le renseignement le plus précieux que nous ayons sur l'idée que Bach se faisait de la composition d'un grand orgue est le plan qu'il conçut pour la réparation de Saint-Blaise de Mulhausen. Bach y insiste sur la nécessité d'ajouter à l'ancien orgue une soubasse de 32 pieds qu'il désire placée sur un sommier spécial et construite en bois. Elle est destinée, dit-il, à servir de base solide à l'ensemble sonore. Il fait aussi remplacer la trompette du Grand Orgue par un basson de 16 pieds « jeu très délicat, dit-il, pour l'accompagnement des symphonies et pour toutes sortes de combinaisons nouvelles ». C'est évidemment de ce basson ou d'un autre semblable qu'il se servait pour exécuter le choral à 3 claviers « Ein Feste Burg » dont Walter nous donne la registration (registration que j'ai reproduite dans ma *Technique de l'orgue*, Edition M. Senart).

Bach demande également une viole de gambe de 8 pieds « qui se mélangera à merveille avec un salicional de 4 pieds » dit-il encore. Nous savons, en effet, que Bach affectionnait les gambes douces qui lui rappelaient le violon — instrument dont il jouait en grand virtuose. — Il demande de plus qu'on ajoute à l'orgue un récit entièrement de sa composition « 3 principalia en montre » (peut-être 3 principalia de 8 pieds, mais plus vraisemblablement un de 16, un de 8, un de 4, selon la coutume de la disposition des jeux de montre dans les orgues de cette époque), « une quinte de 2 pieds 2/3, une octave de 2 pieds, un chalumeau de 8 pieds, une fourniture de 3 rangs, une tierce avec laquelle on pourra composer, en la mélangeant à d'autres jeux, une belle sesquialtera ». (C'est une nouvelle preuve que Bach, comme Nicolas de Grigny, et comme la plupart des maîtres français affectionnait la sonorité de la tierce mélangée aux octaves et aux quintes ; c'est une preuve aussi que la sesquialtera à l'époque de Bach contenait la tierce, alors que son nom signifie la quinte). « Une flûte douce de 4 pieds, un bourdon douce de 8 pieds (dans le texte bourdon silencieux) destinés à servir d'accompagnement à la musique », dit Bach qui entend probablement par ce mot le solo instrumental et vocal, et il insiste pour que ce bourdon soit construit en bois « dont la résonance est meilleure que celle du métal ».

1. Éditions Maurice Senart.

Au temps de Bach, en Allemagne même, les prestos se jouaient à un battement de pouls par mesure à deux temps; à l'orgue, surtout à l'église, le mouvement était plus lent, mais conservait encore une certaine rapidité dans quelques toccates et fantaisies.

\*  
\* \*

Comme on le voit, cet ennui mortel, que nul n'ose avouer, et qui découle si abondamment de la plupart des exécutions actuelles de la musique ancienne, cet ennui, qui a prétendu s'autoriser de classicisme, est essentiellement anti-classique et démenti par tous les documents historiques.

Les musiciens qui, sans consulter ces documents, ont joué d'instinct la musique ancienne, se trouvèrent moins éloignés, à cause de leur musicalité naturelle, de la vérité historique, que ceux qui prirent à la lettre une écriture qu'ils ne comprenaient pas, et jouèrent « à la moderne » des pages écrites dans une tout autre intention.

\*  
\* \*

Ce que l'on ne pourrait, même doué d'un instinct admirable, deviner sans le secours de documents précis, c'est la réalisation des ornements dans la musique ancienne. Je consacrerai un ouvrage spécial à cet art compliqué; néanmoins, on peut ici, et sans entrer dans de très nombreux détails, faire la liste des ornements sur quoi furent d'accord à peu près tous les vieux maîtres.

Le *trille continu*, comme le *trille court* (synonymes anciens du mot *trille* : *cadence*, *pincé renversé*, *tremblement*), se commence toujours par la note supérieure, sauf chez les Viennois des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et, peut-être aussi (la question est controversée) chez quelques Italiens anciens.

On n'a pas de renseignements bien précis, jusqu'à ce jour, sur l'exécution des ornements dans la musique anglaise; il est donc sage de la réaliser selon la mode française dans les œuvres instrumentales de la renaissance anglaise, inspirées par l'école française. Quant aux œuvres anglaises postérieures, elles eurent leurs sources, en



grande partie, dans la musique allemande, sous l'influence de Haendel; or, les Allemands réalisaient leurs trilles et autres ornements comme les Français dont ils étaient en réalité les disciples. La question des ornements dans la musique anglaise paraît donc assez simplifiée. En ce qui concerne particulièrement le trille on sait que Mozart (quoique appartenant à l'école Viennoise), Haendel, Jean-Sébastien Bach et ses fils, Buxtehude, tous les organistes et clavecinistes français l'exécutaient de la manière indiquée ci-dessous.

## Trille Continu ==

## Notation



## Exécution (jusqu'à 1829)



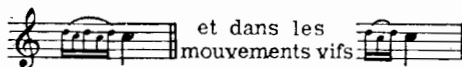
## Trille court ==

## Notation



## Exécution

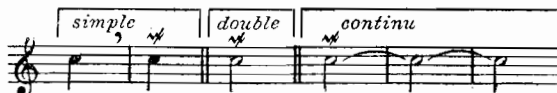
## (jusqu'à 1829)



C'est seulement au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle, et sous l'influence de l'allemand Hummel, qu'on prit l'habitude de commencer le trille sur la note écrite et de réaliser à contre-sens la plupart des ornements; seul le puriste Chopin continua la tradition ancienne : les pianistes l'ignorent généralement.

## Mordant (ou pincé) ==

## Notation



1. Le signe + désigne parfois le mordant. On le reconnaît facilement à ce que, chez les mêmes auteurs, le *trille* est noté différemment.

*Exécution*

Doublé (gruppetto) =

*Notation**Exécution*

et jamais ainsi avant le premier  
quart du XIX<sup>e</sup> siècle



Arpège (Harpègement-Arpeggio) =

*Notation**Exécution**Notation*

Le coulé =

*Exécution*

Il y a dans la musique ancienne bien d'autres ornements; on les trouvera, avec de légères différences de réalisation, dans les « tables » de divers organistes et clavecinistes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (consulter le remarquable ouvrage de M. Borrel).

\*  
\* \*

Beaucoup de musiciens sont d'avis que, dans les œuvres trop encombrées d'ornements, on en retranche une partie. Je ne partage pas du tout cette manière de voir. Les anciens compositeurs

attachaient une extrême importance à l'art des ornements, par conséquent il faut, ou ne pas jouer leurs œuvres, ou les jouer, autant que possible, comme ils les ont conçues.

Au reste, on ne se rend pas bien compte de ce qu'est en réalité un ornement; on le considère, généralement, comme une fioriture ajoutée après coup à une mélodie, une fioriture dont le mouvement est toujours rapide et toujours semblable; s'il en était ainsi, de trop nombreux ornements seraient en effet d'une audition bien pénible; mais les ornements ne sont rien autre que des abréviations mélodiques. Jean-Sébastien Bach les réalisait le plus souvent en notes réelles, évidemment, pour être sûr qu'on les exécuterait dans le rythme qu'il avait voulu; mais ses prédécesseurs et ses contemporains préféreraient la notation abrégative de leur temps.

Rien n'est expressif comme une page, de lignes souples, encombrées d'ornements. Tous y ont un rythme différent emprunté au mouvement général du morceau, à son caractère, à l'idée qu'il exprime. Un doublé ne s'exécute pas dans une andante de la même manière que dans un allegro et l'indication de Couperin, « ornement plaintif », prouve surabondamment que les ornements ne sont pas toujours des amusements élégants.

Cette liberté donnée aux virtuoses est un des plus précieux facteurs de beauté (ou d'erreur) pour l'exécution de la musique ancienne. Ce que les anciens appelaient « manières arbitraires » nous montre également qu'ils entendaient laisser le champ libre à la fantaisie de leurs interprètes et non seulement, c'est certain, en ce qui concerne les ornements, mais aussi en ce qui concerne la registration, le mouvement, les nuances, le phrasé<sup>1</sup>.

\*  
\* \*

On s'est plu à exagérer le mystère dont beaucoup de maîtres anciens entouraient leur manière d'exécuter les ornements. Ce mystère consistait surtout en des secrets de doigté et de rythme, secrets

1. A la condition que cette liberté ne soit pas licence, qu'elle ne déforme pas les lignes musicales et qu'elle soit conforme au rôle harmonique que jouent les notes dans la phrase, aux lois de la structure mélodique et rythmique, etc.

qu'ils conservaient pour eux et parfois pour leurs élèves. Néanmoins, ils ont publié de nombreuses tables d'ornements, très exactes et qui ont entre elles plus de ressemblances que de différences. Sur la plupart des points elles sont communes les unes aux autres.

(Lire à ce sujet la préface, de Saint-Saëns, aux Sonates de Mozart. Consulter aussi les commentaires de M. Brunold, dans les publications de musique ancienne par les éditions Maurice Senart.)

\*  
\* \*

En ce qui concerne la registration de la musique classique, nous avons énuméré les ressources des orgues anciennes et affirmé la nécessité de les introduire dans l'orgue moderne.

Nous avons rappelé que Bach changeait volontiers de registres au cours d'une brève exécution et qu'il se faisait aider pour la registration de ses œuvres (les lecteurs de registres modernes peuvent suppléer à une aide semblable).

Nous avons vu également que les vieux maîtres admettaient volontiers qu'on remplaçât un timbre par un autre, dans les limites de la logique et du bon goût, cela va sans dire.

Enfin, et c'est le plus important, nous avons montré que les anciens maîtres faisaient le plus grand cas des différents modes d'attaque que l'on peut demander à l'orgue; c'était le principal élément de la variété et de l'intérêt de leur jeu.

\*  
\* \*

Ce chapitre pourrait se terminer ici; et cependant il me semble utile, pour les jeunes organistes, de raconter par quel hasard je fus instruit dans l'art de registrer les œuvres d'orgues anciennes. Je n'y eus, comme on le verra, aucun mérite et, à vrai dire, il ne me fallut aucune initiative, aucune application, aucune recherche pour découvrir les vérités qui m'apparurent tout à coup.

On m'avait demandé de donner à l'étranger, sur de très vieilles orgues, une série de concerts. De très vieilles orgues? Cela voulait dire pour moi des instruments en très mauvais état, à claviers de 4 octaves, à récit tronqué.

Or, je fus mis en présence d'un orgue à trois claviers de 54 touches, et à pédalier de 32 touches, muni de toute une armée de registres, dénué de pédales de combinaisons, de boîtes expressives, de tirasses, de copulas, d'appel de jeux d'anche.

J'examinai la composition des jeux. Il y en avait 60 : trois jeux d'anches, seulement, aux Claviers manuels (voix humaine de 8 pieds, trompette de 8 pieds, cromorne de 8 pieds); deux au Pédalier (trompette de 8 et clairon de 4); un seul jeu de 16 pieds au Pédalier, au Grand Orgue et au Positif (c'était une flûte et deux montres, très douces); trois jeux de fonds de 8 pieds aux mêmes claviers; par contre, trois jeux de 4 pieds au Grand Orgue, quatre au Positif, quatre au Récit, quatre au Pédalier; les jeux de 2 pieds se trouvaient au nombre de huit pour tout l'instrument, qui s'enrichissait, également, de 2 sifflets d'un pied. Tous les autres jeux étaient des mutations; une fourniture, au moins, à chaque clavier, une cymbale au Grand Orgue et un carillon au Positif, des cornets de 16 et de 8 pieds, de grosses et de petites tierces, des quintes, des nasards, des larigots, un sesquialter; grosses quintes de 10 et 5 pieds, à la pédale, qui possédait également un cornet de 4 pieds, etc.

Je fus d'abord affolé. Comment pourrais-je jouer les œuvres de Bach sur cet instrument, qui paraissait impraticable à mon ignorance d'alors?

On m'avait enseigné la registration des œuvres de Bach selon la formule habituelle : grand chœur à chaque clavier pour les fortés; quelques échos de Récit et de Positif; parfois les fonds de 8 pieds, additionnés de quelques jeux de 4 pieds et c'est tout. Je trouvais bien cela ennuyeux et monotone, mais j'y étais résigné depuis mon enfance, pensant timidement, et sans le dire, que les œuvres de Jean-Sébastien Bach étaient plus belles à la lecture qu'à l'exécution. Quand nos maîtres les jouaient, je faisais comme tout le monde : je m'ennuyais respectueusement<sup>1</sup>, et lorsque je les

1. Il n'y avait pas de leur faute, les orgues dont ils disposaient ne se prêtant pas aux sonorités qu'il eussent assurément désirées.

A. Guilmant, à qui l'on doit en partie le retour aux vieilles traditions, se lamentait souvent en constatant la composition défectueuse de tant d'instruments admirables à tous les autres points de vue. Son orgue de Meudon contenait les ressources nécessaires à l'exécution des vieux maîtres et il en usait abondamment.

lisais, j'entendais mentalement de belles sonorités carillonnantes, gaies et claires comme des colorations de vieux vitrail.

Je remarquai que l'orgue sur lequel j'étais condamné à donner, quelques heures plus tard, mon premier récital, était en parfait état. Chaque jeu de fonds y était harmonisé à merveille, très doux, semblant d'abord presque faible, et, cependant, d'une sonorité ample et pénétrante (je sus plus tard que cela tenait à la hauteur des bouches et surtout à l'extrême largeur des tuyaux).

Les anches avaient peu d'éclat, leur timbre était un peu mat et rappelait celui des jeux à anches libres; mais elles « attaquaient » à merveille; leur émission semblait accompagnée d'une percussion.

C'était fort bien, mais que faire de toutes ces mutations? (On m'avait appris, jusqu'alors, à considérer les jeux de mutation comme des renforcements de timbre, qu'on ne pouvait employer qu'avec le grand chœur.)

Au hasard, je tirai tous les jeux, sauf la voix humaine, et commençai la toccata en *ré* mineur.

Oh! la belle fête sonore! La magique féerie de timbres riches! Ce fut comme un éblouissement, une sorte de miracle musical; j'entendais une infinité de voix joyeuses, de voix lumineuses, de jeux d'anches innombrables, des 16 pieds, des 32 pieds; des clochettes et des cloches de cathédrale. Tous les traits s'envolaient avec une netteté incisive dont je ne savais pas d'exemple; toutes les parties ressortaient à merveille; les échos joués au Récit et au Positif avaient l'air de venir de deux autres orgues, tant chaque clavier possédait un caractère spécial: l'un étincelant d'octaves et de quintes suraiguës, l'autre, légèrement assombri par les cornets et les tierces, dont l'éclat a quelque chose de grave et de si caractéristique. L'unique jeu de 16 pieds du pédalier (c'était une grosse flûte, très douce et très pénétrante) semblait plus profond que les 32 pieds de Notre-Dame ou de Saint-Sulpice, et, au lieu de cette lourdeur morne, particulière à nos instruments modernes, la sonorité était, ici, svelte et éclatante; elle avait je ne sais quelle fierté guerrière; elle était, pour l'oreille, comme sont pour les yeux l'éclat d'une armure d'acier sous un rayon de soleil.

Comme elle sonnait bien ainsi la toccata de Bach! Et combien je me sentais confus de n'y être personnellement pour rien du tout.

Elle se révélait à moi, tout à coup, telle que je l'entendais mentalement et telle que ni moi, ni d'autres, à ma connaissance, n'avions pu la réaliser. Cet orgue, construit à l'époque du vieux maître, et depuis, entretenu pieusement, mais non restauré, me dictait la volonté de l'auteur; il m'était impossible de ne pas lui obéir.

Sitôt la toccata achevée, je m'inquiétai de la registration de la fugue. Alors je supprimai seulement les jeux d'anches et jouai le Sujet sur le Positif dont j'enlevai aussitôt un Cornet et un Carillon trop éclatants (il y restait encore une fourniture et quelques quintes); puis, les divertissements au Récit où je laissai les mains à l'entrée de la pédale; après quoi j'exécutai le divertissement suivant au Grand Orgue où dominaient les flûtes, puis je fis des échos aux différents claviers, et la disposition des traits me permit de rappeler le Cornet du Positif.

D'instinct, et comme malgré moi, je variaï tant que je le pus les modes d'attaque et, avant le point d'orgue final, sur les accords qui peuvent être joués d'une seule main, j'amenai tour à tour les anches et le carillon que j'avais supprimés. L'œuvre s'acheva, sur le Grand Chœur, dans une joie sonore. En un instant j'avais appris, par la fortuite rencontre de cet instrument, bien plus que pendant des années d'études.

Ensuite, j'essayai la fugue en *ré* majeur et constatai que, sur un tel orgue, elle n'était nullement monotone, exécutée sans changements de jeux, ni de claviers, sauf à la fin où j'ajoutai les anches de pédale, dont l'attaque était précise comme celle d'un clavecin. On recommande de nos jours de ne pas jouer les dessins agiles sur les jeux d'anche; ce n'était nullement l'avis des anciens comme le prouvent de nombreux traits rapides dans leurs récits de trompette et de cromorne.

Peu à peu je fis des observations nouvelles et connus l'importance des jeux de mutation dans les effets de détail; j'appris, sans même y songer, à en varier l'intensité et à la proportionner, pour les solos, aux timbres divers de l'orgue.

Je compris, en même temps, que le « grandiose » continuel que l'on recherche dans l'exécution des œuvres anciennes et particulièrement des œuvres de Bach, va à l'encontre de leur caractère et des orgues dont Bach et ses prédécesseurs disposaient.

Peu de temps après, j'apprenais que les sujets de leurs fugues étaient, bien souvent, des chansons populaires — chansons bachiques cela va sans dire, pour beaucoup originaires d'Allemagne —; même, on chante encore à Leipzig la chanson d'étudiant qui servit de thème à la fugue de la Fantaisie en sol mineur. Je sus que telle fugue était une vieille berceuse allemande, telle autre une cantilène italienne, et arrivai à m'apercevoir que, dans l'œuvre de Jean-Sébastien Bach, il n'y a qu'un nombre assez limité de pages qui soient d'un caractère austère ou majestueux.

Ses Chorals, eux-mêmes, semblent, le plus souvent, délicieusement attendris; ici, ils font penser aux raffinements voluptueux de Chopin; là, c'est déjà la névrose wagnérienne; ailleurs on songe aux languides ondulations chères à notre Gabriel Fauré; mais, bien souvent, la gaieté domine.

Voilà comment quelques vieilles orgues m'ont forcé à découvrir, sinon comment il faut jouer, du moins comment il faut enregistrer les œuvres de Jean-Sébastien Bach. Encore une fois, je n'y eus aucun mérite, puisque, sur un tel instrument, on *ne pouvait* jouer d'autre façon. N'importe qui eut bien été forcé de faire comme moi.

Le caractère que prit ainsi la musique du vieux maître m'éclaira, en même temps, sur la nature de son inspiration, lui que, sous prétexte de respect, on interprète sans vitalité, avec un morne ennui, une solennité continuelle, lui fut un virtuose plein d'entrain, je dirai presque un joyeux drille, un gai luron et en même temps un lyrique, un passionné, un tragique, un attendri... tout, enfin, excepté ce que l'on en fait.

C'est pourquoi il m'a semblé utile de raconter ici mon aventure musicale. Elle peut être, pour les jeunes organistes, d'un précieux enseignement comme elle le fut pour moi-même, il y a plus de dix ans. On me pardonnera donc, je l'espère, ces quelques lignes d'autobiographie<sup>1</sup>.

1. Peu de temps après ce voyage si instructif pour moi, je rencontrai Alexandre Guilmant et lui racontai cette anecdote. Il me parla alors longuement des *jeux de mutation*, du *cromorne*, des vieilles *montres flûtées* et de la musique des anciens maîtres. J'eus, depuis, avec lui de nombreuses conversations où il n'était guère question que de facture d'orgue et de musique ancienne. Il me confia souvent que, jamais, à Paris



\*  
\* \*

Un autre préjugé, véritable joug à la liberté de l'exécutant dans l'interprétation de la musique ancienne, est l'obligation où se croient la plupart des organistes, de jouer, le plus souvent, en legato. Sous prétexte que, sur l'orgue, le legato atteint une perfection impossible sur tout autre instrument, on s'est cru forcé d'en user de manière continue, et, naturellement, on a assuré, sans s'appuyer sur aucun document, que les anciens jouaient leur musique ainsi.

C'est une erreur absolue.

Le legato, qui était de rigueur dans l'exécution des œuvres lentes de la musique ancienne, et, aussi, des œuvres si rapides que l'on n'aurait pu matériellement les jouer en staccato, le legato était exceptionnel dans les passages de mouvement moyen.

Nous trouvons souvent, dans les préfaces des vieux maîtres de l'orgue, les recommandations suivantes : les passages en croches doivent être détachés; les traits de cornet doivent être joués légèrement; les basses de cromornes et de trompettes sont généralement en staccato. Par contre, les mêmes maîtres nous recommandent de

il n'avait pu jouer les œuvres de nos vieux maîtres comme il l'aurait voulu et comme l'exigeaient les auteurs.

Lorsqu'il considérait les jeux d'un instrument célèbre, placé dans une des plus belles églises de Paris, il ne manquait jamais de désigner, en souriant, les registres de divers clarinettes, cors anglais, gambes, et de dire à l'organiste : « Tout cela ne vous fait pas une tierce. » Il répétait souvent que lorsqu'on ajoute un nasard à une ou plusieurs bonnes flûtes de 8 pieds, ce sont ces flûtes qui ressortent et non le nasard. Il aimait les *cromornes* et affirmait que c'était le premier jeu d'anche à ajouter à un orgue possédant déjà une *trompette* : après, il demandait une *voix humaine*, puis un *clairon*. Il aimait les flûtes ouvertes et non harmoniques, les grosses flûtes, qu'il appelait des « flûtes bêtes ». Il se plaignait amèrement de voir tant de jeunes organistes indifférents à la registration et à la facture d'orgue. Il fut un maître admirable, aimé et admiré de tous, certes, mais incompris de la plupart.

Au point de vue de la registration de l'orgue, on peut dire plus encore de Camille Saint-Saëns. Il est un adepte fervent des vieilles sonorités et, souvent, lorsqu'il vient jouer à Saint-Séverin (où il est organiste honoraire) il demande soit à M. Périllou, soit à moi, de « gaies sonorités, bien carillonnantes », ou un « vieux » cromorne (la clarinette de Saint-Séverin a le timbre du *cromorne*) ou un « cornet savoureux »... M. Périllou admirateur et disciple du grand maître partage entièrement ses idées... et plusieurs de nos plus admirables virtuoses se sont formés à Saint-Séverin où Guilmant venait jouer souvent à la fin de sa vie, hélas, trop courte.

bien couler les récits de voix humaine, de tierces en taille, de cromornes, même quand ils sont d'un mouvement assez rapide, sauf pour certaines pages où le staccato — le lourré, tout au moins — s'impose.

Les commentateurs et historiens de ces grands maîtres vantent d'ailleurs la légèreté de leur jeu, plus souvent encore que sa majesté.

Le préjugé que nous combattons ici s'appuie naïvement, aussi, sur la difficulté qu'il y a à obtenir sur l'orgue une exécution bien liée. On pourrait répondre que l'esthétique n'est pas une question de difficulté vaincue, mais un autre argument semble plus probant. En effet, un bon virtuose emploie presque toujours dans le staccato un doigté qui serait excellent pour le legato; il y a donc, de ce côté, les mêmes difficultés, à quoi s'ajoute la nécessité d'avoir les poignets souples et le toucher égal. Beaucoup de basses de trompettes qu'il serait aisé de jouer en legato, deviennent, en staccato, d'une difficulté presque insurmontable, et, dans les noëls de Claude d'Aquin, d'un mouvement fort rapide et qu'il serait affreusement monotone de jouer d'un bout à l'autre en legato, il y a des passages où le staccato demande, de la part du virtuose, la plus grande habileté.

\*  
\* \*

Il y aurait encore de nombreuses pages à écrire sur l'interprétation de la musique ancienne; nous avons dû, ici, ne parler que des points essentiels et agiter, seulement, quelques questions à quoi l'on ne pense pas assez, que développeront eux-mêmes les organistes qui liront ces lignes, et dont ils tireront d'heureuses conséquences.

## Les transcriptions.

Des musiciens excellents se sont de nos jours révoltés contre l'abus des *transcriptions*, pour orgue, d'œuvres écrites pour le *clavecin*, pour le *piano*, pour l'*orchestre*, ou pour divers instruments.

Les bons arguments ne leur ont pas manqué : « On ne doit pas déformer la pensée d'un auteur ; un maître ne conçoit pas de même manière la musique destinée à des instruments différents », etc.

Ces raisonnements sont excellents en ce qui concerne la musique contemporaine et même celle du XIX<sup>e</sup> siècle et de la fin du XVIII<sup>e</sup>. En effet, il est assez difficile de donner, sur l'orgue, une idée exacte d'une symphonie de Beethoven ou de Berlioz, d'un prélude de Wagner, d'un concerto de Saint-Saëns, et il est totalement impossible de n'y pas déformer une œuvre bien écrite pour le piano ; une étude de Chopin exécutée sur l'orgue serait une caricature irrespectueuse.

Les maîtres modernes usèrent avec subtilité et abondance des timbres divers de l'orchestre et du piano. Le *timbre*, dans leurs œuvres, a parfois plus d'importance, même, que l'harmonie, la mélodie et le rythme. Chopin, comme Schumann, utilise les ressources du piano en ce qu'elles ont de plus particulier et d'inimitable sur tout autre instrument.

Mais, dans la musique ancienne, il n'en est pas toujours ainsi ; les compositeurs d'autrefois s'accommodaient fort bien des transcriptions, de leur propre aveu. Ils inscrivaient même souvent en tête de leurs œuvres d'orgue : « Cette pièce peut être jouée sur le clavecin ou bien avec la flûte, ou bien avec des violes, etc. » Le *timbre*, pour eux, n'était qu'un accessoire assez peu important de la musique ; même en des pages où les jeux étaient indiqués avec précision et où l'auteur y avait attaché une grande importance, nous voyons que l'exécutant est libre d'en transcrire la musique pour divers instruments <sup>1</sup>.

1. Le *Rossignol*, pour clavecin, de Couperin, porte cette indication : « Le Rossignol

Ne soyons donc pas plus intransigeants que ces vieux maîtres.

D'ailleurs, toutes les pièces écrites pour le clavecin sonnent admirablement à l'orgue qui a des ressources semblables : (octaves graves et aiguës et *jeux de mutation* qui donnent l'illusion du pincement de corde propre au clavecin).

Tel s'indigne de voir transcrire pour orgue les *fugues du clavecin bien tempéré* de Bach, qui accepte fort bien de les entendre au piano ; or, c'est là qu'est la véritable trahison. Le *piano* n'a, pour ainsi dire, aucune des ressources du *clavecin* ; il lui est contraire par essence. Un morceau de *clavecin* peut ne pas être trop altéré par une habile transcription *orchestrale* ; parfois, il paraîtra amélioré par une transcription *d'orgue* ; mais il est toujours ridiculisé par une transcription *pianistique*.

D'autre part, le *piano* se prête, à la rigueur, à la transcription de certaines œuvres *d'orgue* <sup>1</sup> ; il peut donner, lorsqu'il est manié par un habile virtuose, une impression assez juste des *sonorités* orchestrales, mais est absolument impuissant à imiter le *clavecin*.

Parmi les transcriptions d'orgue qu'il faut citer, je signalerai particulièrement celles de M. Périlhou (fugues et préludes du *clavecin bien tempéré*), celles que Joseph Bonnet a faites de quelques œuvres contemporaines, toutes celles de son maître, A. Guilmant, de M. Théodore Dubois, d'Eugène Gigout, parues récemment, etc.

réussit sur la *flûte traversière* on ne peut pas mieux, quand il est bien joué. » Ailleurs c'est André Raison qui explique que le *Récit de Cromorne* peut se jouer sur la *trompette* ou réciproquement, ou sur le *jeu de tierce*, etc. Clérambault écrit : « Ceux qui ont de grandes orgues pourront mettre les accompagnements de la main gauche à l'octave en haut s'ils les trouvent trop bas. » (Cf. édition Guilmant et Pirro). Des exemples semblables sont nombreux.

1. Transcriptions d'ailleurs forcément inexactes, non seulement à cause du *timbre* de l'instrument et de la percussion des cordes par les marteaux — on peut modifier l'un et atténuer l'autre, par habileté de virtuose — mais surtout à cause du redoublement de toutes les parties à l'octave, à la double octave et plus encore. La première entrée de pédale d'une fugue vive peut être jouée à l'orgue en legato parfait sur les jeux de seize, huit, quatre, deux et un pieds (quatre octaves). Le pianiste le plus adroit réussira difficilement à l'exécuter en octaves bien liées à la main gauche, pendant que, de la main droite, il jouera le contre-sujet (devenu trop pauvre de sonorité) et les deux parties libres.

## De l'improvisation.

---

Il n'y a plus guère que les organistes qui *improvisent*. Cet art est aujourd'hui méconnu et les organistes, eux-mêmes, ne le pratiquent plus qu'à l'église.

En effet, à l'église, il faut proportionner (sauf aux messes basses) la longueur des pièces que l'on exécute aux exigences liturgiques.

Les maîtres d'autrefois furent tous de grands improvisateurs. Luthistes ou virginalistes, organistes ou clavecinistes, violonistes ou gambistes, harpistes ou pianistes, depuis la fin du Moyen Age, jusqu'au temps de Liszt ou de Mendelssohn, ils improvisaient tant en public que dans l'intimité, tant à l'église qu'au concert.

Mais déjà je dois, avec une hostilité non déguisée, aller au devant de la joie regrettable que pourraient causer ces lignes à certains musiciens qui improvisent parce qu'ils ne savent pas écrire, ni jouer de la musique écrite.

L'improvisation n'est vraiment un art de beauté que si elle apparaît comme la forme la plus haute de l'exécution et de la composition musicales.

Elle ne consiste pas en des effets de hasard, ou dans la production de quelques recettes, par quoi des doigts, paresseux et maladroits, font résonner les claviers d'un instrument.

Elle est l'art de réaliser au clavier des *pensées* musicales; de traduire exactement, et sans préparation, l'*audition mentale* d'une œuvre conçue tout à coup.

Il faut donc que les doigts ne soient, dans l'improvisation, qu'un *moyen*, mais un moyen étrangement souple et perfectionné.

Quant à la pensée musicale, elle ne se forme pas sans travail. L'improvisation pour être belle doit être soudaine, mais il y a une *habitude de penser avec ordre, logique et harmonie* qui ne s'acquiert que par de longues études.

Comprise ainsi l'improvisation est supérieure, et de beaucoup, à la composition elle-même.

En effet, le musicien, qui veut fixer, extérioriser sa pensée, se trouve en proie à la déplorable lenteur de l'écriture musicale. Sa mémoire s'attarde, sa conception première s'efface; il ne peut plus retrouver les belles sonorités rêvées, ni surtout l'unité sonore qu'il avait entrevue. Il n'a plus, pour réaliser ces qualités précieuses, que les recettes ineptes qu'on appelle « l'art de construire »; et, pour exprimer tant de charmants détails qui l'avait enchanté, il ne connaît plus que la *recherche harmonique*, élucubrée et non plus pensée; son œuvre n'est plus que le reflet caricatural de son rêve.

Peu de musiciens d'ailleurs *pensent* réellement de la musique. La plupart la composent par spéculation et ceux qui la *pensent* vraiment oublient souvent, et, par conséquent, ne regrettent pas la beauté première de leurs conceptions.

L'improvisation, par contre, n'a pas de tels inconvénients; si l'improvisateur est maître de son art, s'il peut exécuter n'importe quelle difficulté technique, s'il peut spontanément proportionner sa pensée à ses moyens de virtuose et aux ressources de son instrument, il fait une œuvre magnifique.

Je sais à Paris un organiste qui serait peut-être le plus grand compositeur de notre jeune école si l'on avait pu enregistrer ses improvisations.

J'ai souvent entendu improviser Saint-Saëns dans le style de sa symphonie en ut mineur; il exécutait ainsi, sans la moindre hésitation, des allegros fugués, d'une incroyable difficulté de mécanisme.

C'est d'ailleurs Saint-Saëns qui a comparé l'improvisation à l'éloquence; on pourrait aussi l'assimiler à la conversation. De même que la conversation d'un médiocre, faite de formules apprises, est pour ceux à qui elle s'adresse un véritable supplice, de même les improvisations de la plupart de nos organistes, faites de recettes enseignées, ont servi à rendre méprisable le plus élevé des arts.

\*  
\* \*

Ceci nous amène à parler de l'enseignement de l'improvisation.

Qu'est-ce qu'improviser? C'est, nous l'avons dit, extérioriser une pensée musicale, au moment même où elle naît.

Il s'agit donc de faire une *dictée musicale exécutée*.

L'audition mentale dicte et le virtuose exécute.

Or, comment étudie-t-on la dictée musicale?

Le professeur dicte en jouant ou en chantant; l'élève écrit.

Pour l'étude préparatoire de l'improvisation, le professeur doit aussi dicter, en jouant sur un instrument quelconque, et l'élève doit jouer à son tour ce qui fût joué par son maître.

On commence par quelques intervalles, par quelques formules rythmiques et monodiques très simples, puis par des phrases plus complexes; ensuite on s'essaie à reproduire des accords et l'on continue jusqu'aux recherches harmoniques les plus subtiles, jusqu'à la fugue et au canon.

En même temps, l'élève formera sa pensée à l'étude et à l'analyse des maîtres et ses doigts (ses pieds aussi s'il est organiste) deviendront habiles par un travail régulier et prolongé.

Ainsi, l'on pourra créer, si l'on trouve des sujets bien doués, des improvisateurs réels, improvisant librement selon leur pensée, et non selon quelques recettes musicales, se succédant sous le joug de plans tout faits.

### L'ORGUE INSTRUMENT CONCERTANT

L'orgue, on le sait, est un excellent instrument d'accompagnement. On le conçoit aisément après l'étude qui vient d'être faite de ses ressources sonores.

Mais il devient un fort mauvais accompagnateur, pour peu que l'organiste manque de goût dans l'art de la registration.

Si, par exemple, l'orgue accompagne un solo de flûte, il faudra veiller avec soin à ce que les *flûtes* de l'orgue ne se confondent pas avec la flûte principale; même précaution à prendre s'il s'agit d'un solo de violoncelle, que les *gambes* pourraient facilement étouffer; à

éviter aussi, les oppositions de sonorités trop marquées, par lesquelles il n'y aurait aucun lien sonore entre l'accompagnement et la mélodie; à craindre encore, la monotonie, ou l'indiscrétion, dans la variété des timbres.

L'orgue, si on lui conserve son rôle d'accompagnateur, peut rendre de grands services dans toutes les combinaisons instrumentales de la musique de chambre, quatuor à cordes, trios, petit orchestre, avec ou sans piano, orgue et piano, orgue et harpe, orgue et instrument à vent, etc. <sup>1</sup>.

\*  
\* \*

C'est dire qu'il peut servir d'accompagnateur à un orchestre:

Mais si l'orgue, à cause de sa sonorité, généralement sereine et un peu inerte, est un merveilleux « fond harmonique » pour l'accompagnement d'un solo ou d'un ensemble vocal ou instrumental, il semble d'un emploi plus difficile comme instrument concertant, c'est-à-dire consacré à une partie *individuelle*, surpassant parfois, celle des autres instruments; il faut, pour réussir une telle difficulté musicale, posséder beaucoup de tact, une connaissance approfondie, une parfaite intuition des timbres et de leur usage.

Il est plus aisé de traiter l'orgue et l'orchestre en *dialogue*. L'opposition des deux grands instruments ou, si l'on veut, des deux orchestres, donne des résultats dont on pourra juger par les *concertos* de Hændel; l'instrumentation en est, d'ailleurs, rudimentaire, et on les entend rarement exécuter tels que les conçut l'auteur, pour une foule de raisons, dont la moindre est que ces œuvres nécessitent un orgue muni de toute une armée de *jeux de mutation* et de jeux suraigus. Dans sa belle *symphonie en ut mineur*, Camille Saint-Saëns utilise l'orgue, à la fois, comme opposition sonore avec

1. Il ne saurait être question de citer ici toutes les œuvres symphoniques où l'orgue a été uni à l'orchestre. Tout le monde connaît la séduisante *fantaisie dialoguée* de Boellmann; la *fantaisie* avec orgue et piano de Saint Périlhou; certaines pages profondes et nobles de Ch. Tournemire; enfin, la *symphonie sacra* de notre illustre organiste M. Ch.-M. Widor, œuvre si souvent proposée comme modèle du genre, éclatante conclusion à la série des célèbres symphonies, dont M. Ch.-M. Widor a enrichi et fertilisé le style d'orgue, en l'adaptant à l'art musical du siècle dernier.



l'orchestre et comme accompagnateur; mais jamais il ne lui confie une partie de soliste destinée à dominer l'orchestre réduit à son tour, à un rôle secondaire.

Jusqu'ici les expériences tentées avec le plus de talent par les compositeurs les plus habiles, dans le but de traiter l'orgue en « soliste », semblent n'avoir réussi qu'à demi.

On s'explique difficilement pourquoi l'orgue paraît condamné à être le plus souvent dominé par l'orchestre ou à lui donner la réplique. Lorsqu'il le domine, on a un peu l'impression d'une anomalie, l'impression que c'est une voix morte qui chante et une voix vivante qui l'accompagne.

Mozart vainquit cependant cette difficulté dans une charmante *sonate* (exécutée à Paris, salle Pleyel, à la Société Mozart). L'auteur de *Don Juan* eut l'habileté de l'écrire en un style léger, qui diminue ce que l'orchestre a volontiers de véhément et qui donne à l'orgue une vivacité singulière; en quelques pages, il a obtenu une sonorité meilleure que Hændel dans les passages de ses concertos où l'orgue n'est pas traité en dialogue.

\*  
\* \*

Ce qui, par expérience, me semble à peu près impraticable, c'est l'usage de l'orgue pour combler dans l'orchestre le vide du à l'absence de quelque timbre essentiel. Il me souvient avoir conduit il y a une dizaine d'années, à la salle Berlioz, où se trouvait un grand orgue, l'exécution d'une petite pièce orchestrale où quelques accords étaient confiés à trois flûtes; l'orchestre n'en possédait que deux. Je voulus faire jouer au Grand Orgue la partie de troisième flûte; on essaya d'un *bourdon* : on ne l'entendait pas; d'un autre *bourdon* un peu plus fort : son timbre mat tranchait sur le timbre lumineux des deux flûtes; il était à la fois trop faible et trop remarqué; on essaya d'une *flûte harmonique* : elle domina aussitôt par son timbre les flûtes d'orchestre, quoiqu'elle ne parût pas trop forte d'intensité; on essaya divers mélanges, mais toujours l'orgue, même plus faible que l'ensemble orchestral formait une sonorité *séparée*. C'est alors que j'eus l'idée de faire exécuter sur le *bourdon* du *récit* les accords entiers confiés aux trois flûtes, les deux flûtes

d'orchestre jouant toujours leur partie. L'effet fut meilleur; enfin je pensai à faire jouer aussi, sur le même *bourdon*, les basses confiées dans l'orchestre aux *Pizzicati* des violoncelles. La sonorité de l'orgue se maria aussitôt à celle de l'orchestre, et l'effet devint satisfaisant. Les flûtes de l'orchestre gardèrent leur timbre individuel, la basse des violoncelles fut améliorée, et la lacune produite par l'absence d'une partie de flûte suffisamment comblée. Je raconte cette anecdote pour que les compositeurs et organistes en tirent les conclusions qui conviennent.

\*  
\* \*

En résumé, l'orgue est facilement absorbé par l'orchestre; il peut lui être un précieux accompagnateur; ses jeux graves peuvent même fournir une base solide à l'ensemble orchestral, surtout s'ils sont doublés par les violoncelles ou les contrebasses; il peut, à l'occasion, dominer l'orchestre et être accompagné par lui; il peut lui servir, dans les dialogues, d'opposition heureuse. Mais, jusqu'ici, on n'est pas arrivé que je sache à le fusionner intimement, en ses détails, avec les détails orchestraux; utilisé ainsi, il sonne toujours à part, ou bien on ne l'entend pas.

## Rôle de l'orgue à l'église.

---

L'orgue, dit-on, est un instrument destiné exclusivement à l'église; cependant, nous savons qu'il est antérieur au culte chrétien et que l'on en jouait volontiers au cirque, chez les païens. Cette « preuve d'autorité » est d'ailleurs dénuée de valeur esthétique, mais on se demande — si l'on envisage en elle-même la sonorité de l'orgue — pourquoi on le considérerait comme un instrument d'église plutôt que le violon, que la flûte, que des séraphiques harpes et surtout que des trombones et des trompettes, si solennels, si hiératiques.

Dans certains cultes, d'ailleurs, l'orgue est interdit, comme tout instrument de musique; la voix, seule, est autorisée.

C'est encore là une naïveté inexplicable que nous nous gardons bien de discuter ici.

A cause de son extrême beauté et de sa variété en ressources sonores, l'orgue est digne, en effet, de figurer dans les temples dédiés à la Divinité. Mais ce n'est pas, comme on le croit généralement, parce qu'il se prête mieux qu'aucun autre instrument à l'expression du recueillement et de la prière. Les œuvres des vieux maîtres, qui vivaient à des époques de foi intense, nous édifient amplement à ce sujet. On y trouve beaucoup de gaieté, beaucoup de grâce, de charme, de tendresse, toutes les formes en un mot de la beauté musicale. Pour ces vieux auteurs il n'y avait pas de style d'Église; ils dédiaient seulement à Dieu ce qu'ils avaient conçu de plus beau, et la musique qu'ils trouvaient « déplacée dans le saint lieu » était seulement de la musique pensée et écrite lâchement. Une des indications les plus répandues dans leurs œuvres d'orgue est : gaiement.

Le rôle de l'orgue à l'église n'est donc pas de chanter le recueillement, mais bien d'illustrer, par de la beauté, les prières liturgiques, de « rehausser la pompe des cérémonies ».

Aux siècles de foi, l'orgue était la « fête à l'église »; le peuple venait l'entendre comme aujourd'hui il va au théâtre, et un orgue, comme un organiste, jouissait alors d'une popularité aussi grande que celle de nos music-halls, de nos ténors, de nos boxeurs.

La civilisation, chaque jour grandissante, assure la presse, nous réserve, chaque jour, d'étranges surprises. Aujourd'hui l'organiste n'est plus à l'église qu'un accessoire; à notre époque d'irrégion, on lui demande d'affecter un style lent et recueilli, succession d'accords plaqués, larmoyants. Toute gaieté, toute volupté lui est interdite, comme manque de respect au saint lieu. Il peut jouer de la musique mal écrite et mal pensée, pourvu qu'elle soit morne et fade et, surtout, qu'elle ne dure pas longtemps. Pendant l'exécution des œuvres les plus magnifiques, ceux qui écoutent en priant, et l'organiste lui-même, sont brusquement interrompus dans leurs méditations mystiques et esthétiques par d'incessantes clameurs : des chaises qu'on heurte, des portes qu'on ferme, des sous qui tombent dans des plateaux de cuivre, les cris du Suisse annonçant : « Pour

le denier du culte » ou « Pour les âmes du purgatoire », et frappant la dalle à grand bruit, de sa canne haute ; la crécelle des enfants de chœur dont le blasphème sonore retentit durant l'élévation et la communion ; le timbre de la pendule que souvent l'on a installée à la tribune même de l'orgue ; enfin, la sonnette du chœur qui avertit l'organiste de se taire soudain.

Dans ces conditions il n'y a guère de musique possible à l'église, surtout à Paris. La Province, en effet, a conservé une certaine dignité musicale. Dans quelques villes d'Anjou et de Bretagne les chœurs sont dressés à l'exécution du chant grégorien et aux œuvres des maîtres, les fidèles sont recueillis, les quêtes discrètes et nullement bruyantes, l'organiste libre de dépasser légèrement, pour l'exécution d'une belle page, la durée normale de l'office. Mais presque partout à Paris le goût musical du clergé et des fidèles est une honte ineffaçable. L'organiste du grand orgue est persécuté de toutes les manières, et l'atmosphère artistique d'une église est exactement telle que nous l'a décrite Huysmans.

Heureusement, pour les raisons que nous avons esquissées, il est bien évident que l'orgue est un instrument de musique comme le piano, le violon ou autres, et rien dans son caractère n'indique qu'il doive être joué spécialement à l'église.

## Rôle de l'orgue au concert.

---

Les descriptions que nous avons faites des moyens expressifs dont dispose l'orgue prouvent surabondamment qu'il a sa place indiquée dans les salles de concert. En effet, il possède une littérature ancienne plus belle que toutes les autres et une littérature moderne très remarquable. Pour peu que les facteurs veuillent bien enrichir cet instrument de ressources capables d'attirer à lui l'attention des compositeurs modernes et de faciliter la besogne des

virtuoses, des œuvres d'orgue admirables surgiront de tous côtés ; en même temps se révéleront des organistes possesseurs d'une technique encore inconnue.

\*  
\* \*

Tel qu'on le construisait au temps de Boëllmann et de César Franck l'orgue ne pouvait convenir qu'aux œuvres des compositeurs du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup> ; or, les organistes s'en servaient surtout pour l'exécution des pages les plus célèbres de Bach, de Hændel, de Buxtehude. Ces maîtres se trouvaient ainsi trahis et leur musique, soudain ennuyeuse, mettait en fuite un public choisi, qui, peu à peu, se dégoûtait des concerts d'orgue.

Ce dégoût s'explique aussi par la manière parfois monotone dont certains de nos organistes jouaient de leur instrument. Leur jeu était généralement assez précis, mais manquait du *phrasé*, des accentuations rythmiques dont nous avons parlé, de tous les facteurs, enfin, qui peuvent rendre vivant et intéressant le débit d'une simple phrase musicale.

\*  
\* \*

L'indifférence du public à l'égard de l'art de l'orgue tient aussi à une raison anti-esthétique. La plupart des orgues de concert sont construites de telle sorte que le public ne voit ni l'exécutant, ni les claviers. Or, il est malheureusement avéré que le public va « voir » un concert bien plus qu'il ne va « l'entendre ». C'est à son geste, et non à la sonorité de la masse orchestrale, qu'il juge un chef d'orchestre. Il se passionne pour la réalisation des difficultés pianistiques parce qu'il les connaît vaguement et qu'il « voit » le virtuose, roulant ses doigts sur les touches d'ivoire.

Lorsque le public va entendre, dans une église, un organiste, il ne s'y intéresse vraiment que s'il lui est permis de monter le « voir » à la tribune ; là, il entend moins bien, mais que lui importe ? Il « voit » ; il s'aperçoit qu'il est difficile de jouer de l'orgue, qu'il faut faire des

1. Voir plus haut les chapitres consacrés à la composition normale de l'orgue et à l'interprétation de la musique ancienne.

mouvements de toutes sortes et les coordonner. Il estime donc beaucoup « l'acrobate » qui réussit un tel tour d'adresse et pour peu que l'organiste soit légèrement « cabotin » — parfois il l'est par ironie — pour peu qu'il affecte des gestes furieux ou caressants, lève vers la voûte des yeux extasiés ou lance de tous côtés des regards enflammés, il obtient presque autant de succès qu'un grand ténor.

Il faut donc prendre parti : ou bien s'habituer — et habituer le public — à ne jamais « voir » les exécutants, à les entendre seulement, ce qui serait infiniment plus esthétique, car rien n'est laid comme les gestes d'un chef d'orchestre, d'un pianiste et surtout d'un virtuose qui joue des instruments à vent; ou bien placer la console des claviers d'orgues de manière que le public « voie » l'organiste et s'aperçoive que l'art de manier le grand instrument est aussi « méritoire » qu'un sport quelconque. Il convient parfois de s'abaisser jusqu'à certaines gens quand on le peut sans concession artistique. Certes, le fait d'être « vu » par une foule généralement hostile doit forcément troubler un musicien vraiment sensible et lui enlever une partie de ses moyens; mais, le dédain du vulgaire et l'idée d'une mission à remplir passeront pour lui, avant tout. Il s'agit, pour l'artiste, d'imposer l'orgue au public musical et de rendre intéressants, par tous les moyens possibles, les récitals consacrés aux écoles anciennes et modernes, les œuvres chorales et orchestrales accompagnées par l'orgue, les dialogues d'orgue et d'orchestre, l'adjonction de l'orgue à divers instruments concertants; l'orgue, comme accompagnateur du solo vocal ou instrumental.

## L'orgue au salon.

---

Il semble à la foule que le fait de placer chez soi un grand orgue est une excentricité, permise, d'ailleurs, uniquement à ceux qui disposent d'immenses locaux et d'une grande fortune. C'est la principale objection que vous opposent la plupart des gens à qui vous conseillez de faire installer un orgue à leur logis. Or, l'on

peut très bien, en un espace restreint, placer des instruments amplement suffisants à l'exécution fidèle des plus belles musiques. On s'en rendra compte en feuilletant le catalogue de la maison Cavallé-Coll où l'on voit des instruments complets occuper, dans un salon, la surface, à peu près, d'un grand piano à queue. L'orgue de 13 jeux que je possède chez moi mesure 1 m. 37 dans sa plus petite largeur, 3 mètres dans sa plus grande (en comprenant l'emplacement de la console, du banc et du pédalier); il tient dans une pièce qui n'a pas tout à fait 4 mètres de hauteur; et cet instrument est encombré d'un mécanisme extrêmement compliqué, qui lui donne des ressources que j'ai demandées, mais dont, à la rigueur, on pourrait se passer. Quant à la question pécuniaire, il est assez délicat d'en parler ici; nous pouvons cependant assurer qu'il n'est guère d'homme, même d'une situation modeste, qui, arrivé à quarante ans, n'ait dépensé, à des inutilités dont le plaisir lui fut minime, une somme bien supérieure à celle que coûterait un orgue de 10 à 30 jeux. Avec un peu de réflexion, chacun peut comprendre à quel point j'ai raison.

Il reste l'éternelle objection : l'orgue est bon à l'église. Nous y avons déjà répondu et déjà nous savons que l'orgue est un instrument « de musique ».

On ne pourra jamais préconiser avec assez d'ardeur l'usage de l'orgue au salon; il y a sa place comme le piano même, et je dirai volontiers plus encore que le piano.

En effet, pour être capable d'improviser des fugues et canons, ou des œuvres symphoniques, riches de construction, de rythme et d'harmonie, pour exécuter les fugues de Titelouze, de Grigny, de Bach, les fantaisies de Liszt, les chorals de Franck et les grandes symphonies modernes, l'organiste doit être un virtuose rompu à toutes les difficultés du clavier manuel et du pédalier, entraîné avec soin, pour un travail journalier, de plus musicalement doué de manière exceptionnelle; sa tâche est peut-être plus difficile encore que celle du pianiste.

Mais si nous considérons l'amateur, empêché, pour une raison quelconque, de travailler journallement son instrument, ayant néanmoins le goût de la musique et quelques dons, la question nous apparaît toute changée. S'il sait seulement improviser quelque peu,

il se fera plaisir à soi-même sur un orgue, et ennuiera tout le monde et soi-même sur un piano. En effet, l'orgue, avec sa continuité sonore ; sa variété de timbres ; sa faculté d'enfler les sons tenus ; son étendue qui lui permet de faire entendre les sons les plus graves en même temps que les plus aigus ; sa diversité d'intensité qui va depuis un pianissimo imperceptible jusqu'à un forte assourdissant, même en des instruments de petite dimension ; l'orgue est apte à fournir, même à un amateur inexpérimenté des effets faciles que, seuls, les grands virtuoses peuvent obtenir, et bien atténués, du piano : du piano, instrument destiné surtout à des nuances délicates, nuances réalisées seulement par des artistes de très haute culture.

C'est donc l'orgue, plus que le piano, qui doit trouver sa place dans les salons de tous les amateurs de musique.

Ajoutons que le mélange des deux instruments peut donner lieu à des effets charmants.

## De la disposition des tuyaux d'orgue.

---

Par tout ce qui précède, on a pu comprendre que les tuyaux apparents ne sont pas les seuls de l'orgue et que, parfois (lorsque, par exemple, chacun des claviers correspond à des jeux enfermés dans une *boîte expressive*), les tuyaux de façade, dits tuyaux de *montre*, sont muets et servent seulement à la décoration du buffet d'orgue.

Parfois aussi, il n'y a pas de tuyaux de *montre*. On peut placer l'orgue entier derrière un léger rideau, ou bien derrière une toile métallique, très perméable aux ondes sonores et peinte de manière à n'être pas remarquée, à continuer la décoration des parois d'alentour ; c'est parfois une coquetterie élégante de posséder un orgue dont on ne voit que la *console*.

J'entrai un jour dans une église où j'entendis un orgue de grande puissance ; je levai les yeux, les promenai tout autour des



nefs et ne pus découvrir le buffet de l'instrument. J'arrivai dans le chœur et ne vis rien que des palmiers et des fleurs, placés derrière l'autel; enfin m'étant approché davantage, je constatai que ces palmiers et ces fleurs entouraient la console d'un orgue assez considérable. Le mécanisme passait sous le parquet et communiquait avec les tuyaux placés derrière un voile très léger, presque une mousseline, tendu derrière le chœur, peint de la couleur des murailles, et coupé par quatre colonnes. Le facteur d'orgue avait agi ainsi pour ne détruire en rien la conception de l'architecte.

D'une manière générale, on ne saurait préconiser cette dissimulation du buffet d'orgue. Une façade de belle ordonnance, ornée de tuyaux, est fort décorative et peut rehausser le luxe d'une église, d'une salle de concert ou d'un salon.

Les buffets des vieilles orgues étaient le plus souvent admirablement conçus et ornés de sculptures fort belles.

Nous en publierons quelque jour de nombreux spécimens.

En Hollande, pays où l'orgue est l'instrument le plus aimé, j'ai vu des consoles ornementées avec raffinement : touches d'ivoire au profil ciselé avec soin, touches d'écaille blonde, parfois incrustée de nacre; ou bien, les grandes touches étaient en ébène sculpté et les petites, en ivoire, guillochées sur le profil; les boutons de registres finement ouvrés et damasquinés; le banc très élégant, avec des montants ajourés, etc.

On peut voir au musée d'Amsterdam, et en d'autres musées des Pays-Bas, de somptueux buffets d'orgue à tuyaux guillochés et tournés avec art; des panneaux, que l'on peut ouvrir ou refermer de manière à cacher ou à découvrir les tuyaux de montre, sont souvent ornés, sur les deux faces, de peintures admirables, dues à de vieux maîtres hollandais.

\*  
\* \*

Mais le but de ce chapitre est surtout de parler de la disposition intérieure des différentes parties de l'orgue et en particulier des tuyaux.

Dans la plupart des orgues anciennes, les tuyaux du *Positif* étaient placés plusieurs mètres en avant de la façade principale,

derrière le banc de l'organiste, situé devant les claviers, ceux-ci encastrés au centre et à la base du grand buffet.

Cette disposition permettait aux jeux du *Positif* d'être entendus de plus près que les autres par l'assistance. Ce clavier, à lui seul, était un petit orgue, séparé de la masse sonore du grand instrument.

Le mécanisme qui reliait les soupapes aux touches du clavier de *Positif* se trouvait ainsi très simplifié; les *vergettes* étant très courtes, il en résultait une « attaque excellente », une articulation nette et rapide, favorable à faire valoir le caractère des jeux légers du *Positif*.

On a beaucoup exagéré l'inconvénient qu'il y a pour l'organiste à entendre ces jeux de trop près. En effet, on peut en équilibrer la sonorité en calculant adroitement l'épaisseur de la paroi à laquelle l'organiste se trouve adossé.

Dans ces mêmes instruments de facture ancienne, le *Récit* était placé au-dessus du grand buffet et l'*Echo* au sommet du *Récit*; les tuyaux du *Grand Orgue* et de la *Bombarde* dans la partie centrale, et les tuyaux de *Pédale* de chaque côté de l'instrument.

Il résultait de ces dispositions une sonorité à la fois homogène et variée.

L'*Echo* et le *Récit* étaient entendus au loin comme des voix qui planent très haut; le *Positif* tout près de l'auditeur, avec sa voix légère et gaie, et carillonnante. Les grands jeux et les basses des autres *claviers manuels* et du *Pédalier*, enveloppaient et absorbaient dans le grand chœur, toute la sonorité de l'orgue.

Certaines orgues, de construction moderne et étrangère, possèdent un clavier d'*Echo* dont les tuyaux sont placés à une grande distance des autres jeux et reliés à la console par un mécanisme électrique. Il en résulte des effets sonores qui peuvent avoir un grand charme, mais le son ne parcourt que 340 mètres à la seconde et, même si le mécanisme électrique est parfait, même si les tuyaux répondent immédiatement à la pression des touches, l'organiste entend les sons de ce clavier éloigné, un peu après l'émission des tuyaux les plus proches de la console.

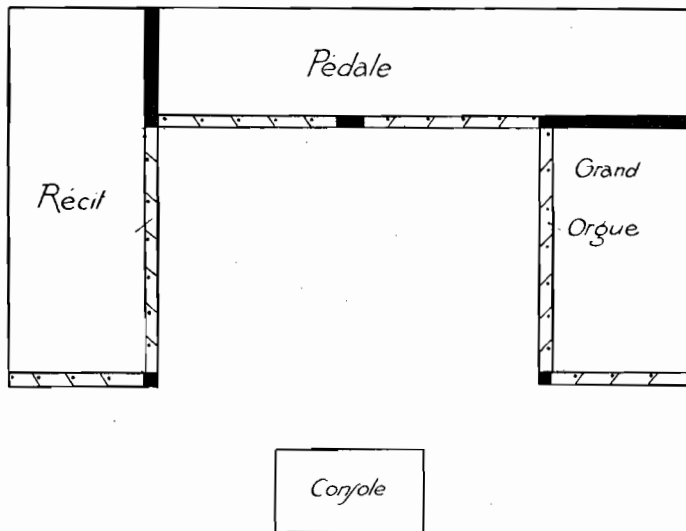
Les jeux d'*Echo* ainsi placés ne doivent pas être mélangés aux jeux des autres claviers et il faut les réserver à l'exécution d'œuvres lentes.

Souvent, dans les orgues du XIX<sup>e</sup> siècle, la boîte du *Récit* est située derrière les jeux du Grand Orgue.

Parfois il y a deux *boîtes expressives*, l'une à gauche, l'autre à droite du Buffet. Les jeux du *Grand Orgue* se trouvent alors dans la partie centrale, et les jeux de la *Pédale*, derrière ces derniers.

Cette disposition est excellente.

Mais, dans les orgues à trois claviers et à trois boîtes expressives la disposition la meilleure est celle-ci.

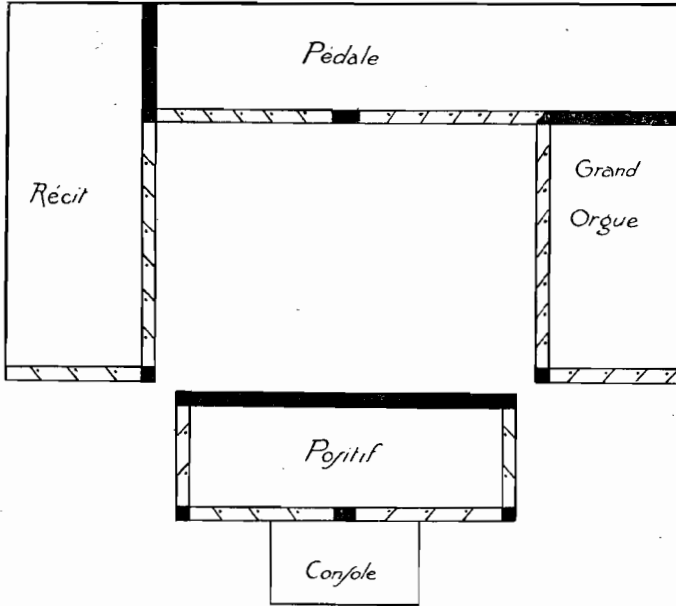


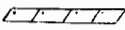
Il est excellent de placer des tuyaux de *montres*, à air libre, devant les parois garnies de jalousies. On obtient ainsi des timbres « frais », que ne sauraient avoir les tuyaux placés dans les boîtes expressives, même si les jalousies en sont ouvertes, ni même les tuyaux à air libre placés derrière un *jeu de montre* en façade.

La console peut être placée différemment, par exemple entre les deux boîtes du Positif et du Récit, mais il est préférable qu'elle se

trouve assez loin de l'instrument pour que l'organiste puisse s'entendre avec netteté, et assez près pour que le son ne lui arrive pas avec un retard sensible.

Toutes les fois qu'on le peut, il ne faut pas hésiter à adopter



parois de jalouies 

ce plan. Il permet de construire quatre <sup>1</sup> boîtes expressives séparées et garnies d'une grande surface de jalousies.

La même disposition en deux buffets séparés doit être adoptée sans hésitation pour les orgues à deux claviers.

On concevra facilement, d'après ces plans par terre, que de cette disposition des tuyaux d'orgue résulterait une façade pittoresque et très décorative.

1. Celle de la pédale placée derrière les jeux du *Positif* peut s'ouvrir et se fermer au moyen de la pédale de combinaison indiquée dans les modèles donnés précédemment.

\*  
\* \*

Ceci m'amène à constater que les architectes, qui étaient autrefois pour le facteur d'orgue de précieux collaborateurs, semblent, pour la plupart, de nos jours, appliqués à contrarier ses projets et à nuire aux effets sonores qu'il a rêvés.

C'est ainsi que l'on peut expliquer la très défectueuse sonorité de l'orgue de la salle Gaveau, conçu de manière à sonner parfaitement, véritable chef-d'œuvre de mécanisme, et, cependant, ne rendant, sous les doigts les plus habiles, que des effets médiocres. Il fut engoncé dans un mur, presque en dehors de la salle, entouré de couloirs nombreux, qui en absorbent les ondes sonores, resserré en un espace très restreint, traversé de plusieurs poutres placées devant les bouches de certains tuyaux.

A Saint-Sulpice, à Saint-Pierre de Neuilly, les orgues, l'un monumental, l'autre assez considérable, sont placées si haut qu'on les entend mal; elles ne font pas d'effet; on les croirait trop faibles. Cependant l'orgue de Saint-Sulpice possède cent jeux admirables et l'orgue de Neuilly plus de cinquante.

Au Trocadéro, la salle fut si mal conçue et les échos y sont si nombreux que nulle sonorité ne peut y être entendue avec netteté. Les sons s'y éparpillent, bondissant d'écho en écho, et, en même temps, s'affaiblissant de manière déplorable.

On pourrait citer par centaines des exemples semblables de l'incapacité et de la mauvaise volonté des architectes.

Or, les lois de l'acoustique des salles ont été inventées et formulées par M. Gustave Lyon, à qui on n'a pas laissé le loisir de corriger entièrement la salle du Trocadéro, d'ailleurs fortement améliorée par ses soins.

Ces lois ont été publiées et approuvées par les plus hautes compétences scientifiques. Que nos architectes n'en tiennent-ils compte au lieu de construire une salle de concert au hasard... ou bien en s'appuyant sur des préjugés : un de ceux-ci consiste à croire qu'il suffit d'édifier une salle dénuée de saillies et de surfaces courbes pour obtenir une bonne acoustique. Il est précisément des cas où certaines saillies, certaines courbes, certains creux, peuvent *améliorer* l'acoustique d'une salle trop sonore.

Les lois scientifiques sont plus précises et plus complexes à la fois. M. Gustave Lyon les a exposées, elles ont été reconnues incontestables par le raisonnement et l'expérimentation; il ne reste qu'à les appliquer.

\*  
\* \*

L'emplacement de la soufflerie et de l'aéromoteur a aussi la plus grande importance dans la construction d'un orgue.

Il y a avantage, pour éviter le bruit de l'aéromoteur, à placer cet appareil aussi loin que possible de l'organiste et de l'auditeur.

Mais il faut prendre garde que ce soit dans un local de température égale à celle de la salle où sont les tuyaux.

J'ai vu plusieurs instruments dont les ventilateurs étaient situés dans un clocher exposé à tous les vents, glacial en hiver, surchauffé en été. Le vent arrivant dans les tuyaux y apportait une température inaccoutumée et les faussait aussitôt.

Ceci n'étonnera en rien quiconque sait comment la chaleur agit sur les ondes sonores (et non sur la matière du tuyau comme on le croit parfois, ce qui est erroné. En effet, la chaleur dilatant un tuyau, par conséquent l'allongeant, devrait en baisser le diapason <sup>1</sup> et c'est le contraire qui arrive. L'explication de ce phénomène sortirait du domaine esthétique où nous devons nous cantonner).

\*  
\* \*

Comme on a pu le voir, l'emplacement de l'orgue et l'ordre adopté dans la disposition de ses tuyaux <sup>2</sup> sont des facteurs puissants de sa beauté sonore. Il convenait donc d'esquisser ici les considérations précédentes qui peuvent amener bien des lecteurs à en entrevoir d'autres, avec leurs conséquences.

1. Elle le fait, en effet, mais cet allongement est minime et ne suffit pas à équilibrer l'effet contraire produit, sur les ondes sonores, par la chaleur qui modifie la pesanteur de l'air et la rapidité de ses vibrations.

2. Il y aurait beaucoup à dire aussi, sur l'ordre chromatique ou diatonique, dans lequel il convient de placer les tuyaux. Dans un petit local l'ordre chromatique, doit, si possible, être préféré : il favorise l'égalité de l'intensité sonore. Dans un grand local les inégalités inhérentes à l'ordre diatonique disparaissent presque totalement.

## L'harmonium.

---

L'*harmonium* est un petit orgue portatif, à *anches libres*, non munies de tuyaux. Sa sonorité a peu de portée; elle est grêle et nasillarde. L'*harmonium* est, en réalité, un accordéon agrandi.

A force d'habileté, quelques facteurs sont parvenus à donner un peu de charme à ces timbres monotones et aigres.

Ce qui séduit généralement dans l'*harmonium*, c'est la faculté qu'a l'exécutant d'actionner lui-même la *soufflerie*. Il le fait au moyen de deux pédales, dont, sitôt qu'il a acquis quelque expérience en cet art, il obtient des nuances très délicates de *crescendo*, *diminuendo*, et d'*accents* divers; à ce point de vue, l'*harmonium* est plus « humainement » expressif que les grandes orgues.

Son principal défaut est le manque de netteté dans l'attaque. On y a remédié par un système dit *percussion*. Ce système consiste dans la *percussion* des *anches* par un petit marteau qui en tire une sonorité assez semblable au pizzicato d'un instrument à corde.

Comme le grand orgue, l'*harmonium* a des jeux de différentes octaves.

L'émission des sons graves et des sons suraigus en est hésitante et lente; de plus, les *basses* ont tendance, comme celles des *jeux d'anches* de l'orgue, à éclater indiscrètement, et les *dessus* sont parfois presque imperceptibles.

Voici la description d'un *harmonium* de 4 jeux et demi; c'est le modèle le plus courant.

\*  
\* \*

Chaque jeu est commandé par deux registres — l'un pour les *dessus*, l'autre pour les *basses* — qui portent des appellations fantaisistes; c'est ainsi que le *cor anglais* n'a pas le moindre rapport de timbre ni d'étendue avec l'instrument d'orchestre de ce nom; que la *flûte* a le son d'un mauvais *salicional*; que le *bourdon* ressemble à un *saxophone* anémique et parlant mal; que le *hautbois* et le *basson* ne rappellent en rien les hautbois et bassons d'orchestre, ni les hautbois

et bassons de grand orgue; que la *clarinette* évoque vaguement un petit diapason de grand orgue mal harmonisé.

Cependant ces jeux peuvent acquérir un certain charme, à cause de l'*expression* que leur communique un exécutant adroit, au moyen du registre *expression* qui permet de diminuer ou d'augmenter le vent de la soufflerie, par la pression des pieds sur les pédales. Voici comment ces jeux sont disposés :

|   |           |  |
|---|-----------|--|
| BASSONS ( <i>ut à fa</i> , 2 octaves 1/2) |           | DESSUS ( <i>fa à ut</i> , 2 octaves 1/2).              |
| 8 pieds Cor anglais (1)                   |           | (1) Flûte  |
| 16 — Bourdon (2)                          |           | (2) Clarinette   |
| 4 — Clairon (3)                           |           | (3) Fifre  |
| 8 — Basson (4)                            |           | (4) Hautbois   |
| 8 — Sourdine (cor anglais adouci) (5)     |           | (5) Voix céleste (1/2 jeu ondulant avec la clarinette) |
| Forte renforcement des jeux (0)           | (0) Forte |  |
| 3 et 4 par ouverture de petites jalousies |           |  |

A ces jeux s'ajoutent les registres : (E) expression pédale, (G J) Grand Jeu (voir plus loin : *Orgue Mustel*), et un ridicule *trémolo* (T).

Nul doute que cet instrument imparfait ne puisse rendre quelques services là où, pour des raisons quelconques, la présence d'un grand orgue est impossible. Il est néanmoins désastreux dans les églises où il doit alterner avec le grand orgue, et ce n'est pas seulement à cause de son timbre, à la fois nasillard et de peu de portée, mais surtout parce que la température en fait monter le diapason à l'instant même où elle fait baisser celui du grand orgue et vice versa.

Dans la musique de chambre, l'*harmonium*, bien construit et bien joué, peut être d'un effet très agréable, malgré tous ses défauts. Il ne faut donc pas le repousser de parti pris. Nous verrons, d'ailleurs, plus loin, comment Mustel, en le perfectionnant, en a fait un instrument d'un caractère bien individuel, très différent du grand orgue, et absolument digne de lui être égalé.

### HARMONIUM AMÉRICAIN

D'ingénieux facteurs américains ont tenté, en faisant aspirer le vent, au lieu de le refouler, dans les lames vibrantes de l'*harmonium*, d'imiter le son pur des *jeux de fonds* de l'orgue; c'est une imitation



qui touche de près, souvent, la caricature. Néanmoins, ces jeux sont parfois assez agréables et peuvent se mélanger de manière savoureuse aux jeux de l'*harmonium* français. Ils parlent plus facilement et avec plus de netteté que la plupart de ces derniers ; mais leur sonorité est froide et inexpressive, leur puissance insuffisante.

### RÉGALE. ORPHÉAL

L'ancêtre de l'*harmonium* fut la *Régale*, petit orgue portatif, exclusivement composé de *jeux d'anches*.

Aujourd'hui, un facteur belge, M. Cloëtens, a créé une sorte de *Régale* fort curieuse : l'*Orphéal*.

Ce petit instrument se compose d'une série d'*anches battantes* placées à l'intérieur d'une *laye* unique, qui leur sert de résonateur. Au moyen de *pavillons*, la sonorité de ces *anches* peut être variée ; un registre de *tremolo* y est adjoint. On peut ainsi imiter le *basson*, le *hautbois*, le *cor anglais*, la *musette*, le *violon*, le *violoncelle*, le *cor*.

L'*Orphéal* se place sur un piano, de manière que son petit clavier soit à portée des doigts du pianiste, qui a ainsi la faculté de jouer d'une main sur le piano et de l'autre sur l'*Orphéal*, dont il fait fonctionner, avec les pieds, une *soufflerie* située sous le banc sur lequel il est assis. Une genouillère permet d'ouvrir, ou de clore, une *boîte expressive*, dans laquelle sont enfermées les anches.

L'émission de cet orgue miniature est d'une précision étonnante.

On pourrait, en certains cas, l'adjoindre à de petites orgues à tuyaux ; il y ferait excellent effet.

## Orgue Mustel.

On a construit des harmoniums très importants et souvent réussis.

Néanmoins il convient de donner sans hésitation la palme aux

instruments de Mustel, père et fils, facteurs dont les collègues les plus éminents proclament eux-mêmes le génie incontestable.

Voici la composition de l'orgue Mustel (5 octaves-ut à ut).

| Registre des basses. | Registre des dessus. |  |
|----------------------|----------------------|--|
| 1 Cor anglais.       | 1 Flûte.             | Jeu de 8 pieds. Sonorité fort agréable et aussi pure que peut l'être celle d'un jeu d'anches.  |
| 1 p. Percussion.     | 1 p. Percussion.     | Lorsque ces registres sont tirés, la touche du clavier actionne de petits marteaux qui frappent les anches du jeu 1  |
| 2 Bourdon.           | 2 Clarinette.        | Jeu de 16 pieds, d'une sonorité atténuée et un peu sombre, pouvant, dans l'intensité, fournir un timbre de solo très délicat.  |
| 3 Clairon.           | 3 Fife.              | Jeu de 4 pieds, un peu faible dans les dessus; il est d'une grande utilité dans les mélanges; joint aux jeux de 16 pieds, il produit un effet un peu creux, plein de saveur. Le registre grave du clairon est excellent dans le solo.                            |
| 4 Basson.            | 4 Hautbois.          | Jeu de 8 pieds. Les basses y sont merveilleuses de mordant, sans avoir la moindre dureté; elles peuvent, mieux encore que les dessus, être employées dans le solo.   |
| 5 Harpe éolienne.    |                      | Demi-jeu de 2 pieds, à battements, d'un timbre idéal supérieur en charme mystérieux, en finesse, en poésie, en émotion, en individualité, à la plupart des célestes du grand orgue (2 rangs d'anches discordées).  |
|                      | 5 Musette.           | Demi-jeu sonnante à l'unisson des 16 pieds d'un timbre plus mordant que la clarinette et dont le son peut être plus aisément atténué ou augmenté; fort précieux, à la fois, comme jeux de solo et comme accompagnement d'un solo joué dans la région des basses. |
|                      | 6 Voix céleste.      | Demi-jeu (discordé), sonnante à l'unisson des 16 pieds. — Plus rond et plus intense, à la fois, que la harpe éolienne, il n'est pas sans analogie avec la céleste du grand orgue (2 rangs d'anches discordées).  |

|                      |   |  |
|----------------------|---|--|
|                      | 7 Baryton.  | Demi-jeu sonnante à l'unisson des 32 pieds. Infiniment expressif et dont on peut tirer des pianissimos très délicats et aussi une intensité sonore assez grande; il peut produire des effets excellents dans les mélanges. |
|                      | 8 Harpe éolienne.   | Demi-jeu, sonnante à l'unisson des 8 pieds, semblable à la harpe éolienne des basses, Un chœur formé par les deux harpes éoliennes, le baryton et à la voix céleste, a le même charme que le plus beau quatuor à cordes.   |
| met Métaphone.       | met Métaphone.  | Ce registre commande à un appareil qui modifie le timbre des jeux 3, 4, 5, 7, 8, et lui donne plus de moelleux, de matité; par lui le basson prend une sonorité qui se rapproche de celle du cor d'orchestre.              |
| F Forte fixe.        | F Forte fixe.   | Registres qui ouvrent des jalousies semblables à celles des boîtes expressives du grand orgue et peuvent ainsi donner plus d'intensité aux jeux devant lesquels elles sont placées.  |
| O Forte expressif.   | O Forte expressif.  | Ces registres combinent l'effet de l'expression de la pédale (voir plus loin) et du Forte fixe.  |
| R Prolongement.      | <p>Au moyen de ce registre les touches de la première octave grave restent enfoncées sitôt qu'on les a abaissées; il en résulte une sorte de pédalier artificiel, ou tout au moins, un deuxième clavier d'une octave, dont les sons peuvent être prolongés après que la main en a quitté les touches et qu'elle est occupée en d'autres régions du clavier; sitôt qu'après avoir abaissé une touche on joue la suivante, la première se relève; une talonnière placée sur la pédale anihile à volonté l'effet du registre de prolongement. Ce dispositif est une des ressources les plus admirables de l'orgue Mustel pour le virtuose qui sait en user avec tact et ingéniosité.</p> |  |
| E Expression pédale. | <p>Ce registre permet à l'organiste de varier l'intensité sonore par la pression plus ou moins grande des pieds sur les pédales. En un mot, il rend la soufflerie <i>expressive</i>; il en résulte pour l'exécutant une individualité qu'il n'a pas sur le grand orgue.</p> <p>L'expression-pédale des orgues Mustel est construite avec une perfection qui n'a jamais été égalée. Cette perfection combinée avec celle des anches que le moindre souffle met en vibration fait de cet orgue un instrument d'une sensibilité sans exemple, surpassant celle des meilleurs pianos et des plus parfaits instruments à cordes. C'est l'instrument des sensitifs et des délicats.</p>     |  |

|   |   |
|---|---|
| G Grand jeu.  | Introduction des jeux 1, 2, 3, 4 de l'instrument. Elle est commandée à la fois, dans l'orgue Mustel, par un registre et par une talonnière. |
| Double expressions (basses)   | Double expression (dessus)  |
| <p>L'orgue Mustel est muni de deux genouillères qui, lorsqu'elles sont ouvertes et à leur position fixe, permettent seulement l'introduction dans les anches d'une minime quantité de vent, quelle que soit la pression donnée par l'expression-pédale. A mesure que l'on écarte cette genouillère, une plus grande quantité de vent est introduite, toujours indépendamment de la pression, jusqu'au moment où la genouillère étant poussée à fond, la quantité de vent devient maxima. L'une de ces genouillères agit sur les dessus, l'autre sur les basses et elles peuvent être actionnées indépendamment l'une de l'autre.</p> <p>On entrevoit la richesse d'effets dynamiques dont un tel dispositif peut être la source. Par exemple si l'on a, dans les dessus, la douce harpe éolienne, jouée en accords, pianissimo, et que l'on fasse chanter, dans les basses, le basson, modifié par le métaphone, on peut, tout à coup, au moyen des genouillères de la double expression, donner la prédominance sonore à la harpe éolienne et faire du basson un doux accompagnement. Cet effet s'obtient par la combinaison de la double expression et de l'expression-pédale; la pression de vent obtenue par l'expression-pédale n'agit que d'une manière imperceptible sur la région du clavier dont la genouillère n'est pas poussée à fond; au contraire, elle agit violemment sur la genouillère complètement écartée; c'est ainsi que la même harpe éolienne, qui est le jeu le plus doux de l'harmonium, peut aisément dominer l'ensemble de tous les jeux du registre grave, joués en accords et réduits à l'état d'accompagnement.</p> <p>Le mécanisme de la double expression est donc le facteur d'une incomparable beauté sonore dans cet instrument si parfait<sup>1</sup>.</p> |   |

1. Alexandre Guilmant apporta, par ses conseils, de notables perfectionnements au mécanisme de la *double expression* dont le principe est dû à Auguste Mustel et la réalisation définitive à Alphonse Mustel.

### ORGUE MUSTEL A DEUX CLAVIERS

M. Mustel a construit des orgues à deux claviers très réussis.

Le modèle le plus généralement adopté est celui où le second clavier est uniquement réservé à l'usage du *Célesta*<sup>1</sup>, inventé par Mustel père et que l'on entend souvent dans la musique orchestrale moderne.

C'est, comme chacun sait, un jeu de *timbres*<sup>2</sup> d'une beauté idéale et d'une telle prolongation sonore que l'on pourrait croire entendre une flûte, d'une pureté miraculeuse. Le *Célesta* est aussi expressif sous la pression des doigts que le piano le plus délicat; son timbre se mélange admirablement à celui de l'orgue, et, si l'on n'en abuse pas, peut être la source des effets les plus précieux.

Le second clavier de l'orgue Mustel s'accouple de haut en bas au premier.

### L'ESTHÉTIQUE DE L'ORGUE MUSTEL

Ce qui caractérise l'orgue Mustel et lui donne toute sa valeur esthétique ce n'est pas tant l'extrême beauté et la variété étonnante de ses timbres que son « expressivité » insurpassable.

Elle est due, avant tout, à la construction parfaite de son mécanisme d'*expression-pédale*, et à la facilité avec laquelle, sous la moindre pression d'air, les *anches* entrent en vibration. On peut, lorsque l'on est habile, en obtenir le plus imperceptible pianissimo et cela sans la moindre inégalité sonore, même tous les jeux étant tirés. Les « dessus » eux-mêmes parlent avec une netteté inusitée dans l'*harmonium*.

On a pu se rendre compte que la *double expression* est également une source d'effets sonores innombrables, impossibles sur tout autre instrument.

1. On ne saurait trop conseiller aux facteurs d'orgue d'adjoindre quand ils le peuvent à leurs instruments le *Célesta* Mustel. Sa sonorité se marie merveilleusement à celle des *flûtes* ou des *gambes* ou des *anches*.

2. *Timbres* d'acier, assez semblables à nos *diapasons*.

\*  
\* \*

*L'orgue Mustel* n'est pas un grand orgue en réduction; il se doit à lui-même de ne pas prétendre à des effets « organistiques ».

Il semble d'ailleurs impropre à l'exécution des œuvres écrites pour le grand orgue, dont il n'a pas le calme, la majesté, ni la pureté.

Par contre, il possède des sonorités passionnées, troublantes, voluptueuses, plus vivantes, plus humaines et plus véhémentes que celles du grand orgue.

\*  
\* \*

A cet instrument bien à part de tous les autres, il faut une littérature spéciale. C'est par l'absence, presque totale, de cette littérature que *l'orgue Mustel* n'est pas plus répandu.

La plupart de nos maîtres, et presque tous les compositeurs les plus remarquables de la nouvelle école française ne connaissent *l'orgue Mustel* que de nom; ils en ignorent les ressources qui conviendraient si bien à leur talent d'impressionnistes.

Il ne va pas sans mélancolie de constater l'existence d'un tel instrument, et que ni M. Debussy, ni M. Ravel, ni M. Enesco, ni M. Stravinski n'ont écrit une seule page musicale qui lui soit destinée.

On les mettrait à même d'étudier les ressources de *l'orgue Mustel* et, aussitôt, nous verrions naître des pages délicates et pittoresques, écrites pour cet instrument de féerie, qui deviendrait soudain l'instrument favori des salons.

Il ne serait pas pour cela le rival du grand orgue, avec lequel il n'a d'ailleurs aucun rapport (Guilmant avait chez lui un grand orgue et un *Mustel*), il n'éclipserait pas le piano, mais on le trouverait partout, aimé et cultivé par nos dilettantes, nos virtuoses et nos compositeurs.

\*  
\* \*

*L'orgue Mustel*, contrairement au grand orgue, se fusionne merveilleusement avec l'orchestre (et comme le grand orgue, peut

fort bien concerter avec le piano, la harpe, et n'importe quel instrument monodique).

Certains de ses jeux donnent à merveille l'impression d'une masse d'instruments à cordes (harpes éoliennes, voix célestes). Les autres sont de délicats instruments à anches, dont la sonorité, par l'action de la soufflerie, peut devenir très intense ou d'une douceur inégalable.

Voici, à titre de documents, quelques mesures où l'orgue Mustel est traité comme un instrument d'orchestre.

*legato pp*

Violon  
Violoncelle

Orgue Mustel

1<sup>re</sup> clav. Célesta  
Baryton  
Harpe éolienne

*p* Harpe (2 octaves au dessus)  
éolienne

2<sup>e</sup> clav. accouplé (célesta) ← en dehors →

Harpe

*cantando*

Flûte

Orgue Mustel

*p* Clar. (sonne à l'octave inférieure) *pp*

Harpe éolienne *pp* sonne à la double octave supérieure

*f*

Harpe

Voici donc en résumé, les moyens dont l'orgue Mustel dispose et un aperçu très concis de leur utilisation.

On ne saurait insister assez pour dire la déconcertante perfection de cet instrument. Je n'ai jamais rencontré un grand orgue, ni un piano, ni un clavecin, qui put me satisfaire complètement, et les harmoniums, par essence même, m'ont toujours été antipathiques; or, depuis mon enfance, je connais l'orgue Mustel et en ai étudié avec soin le maniement; *je n'y ai pas découvert le plus léger défaut; je n'ai même pas pu supposer qu'il lui fût retranché ou ajouté le moindre élément.* Il est pour moi un étonnement continu, en même temps qu'une grande joie esthétique.

### Post-scriptum.

---

Maintenant que ce livre est fini, je dois remercier les maîtres et les amis qui m'ont aidé à l'écrire. Leur art me l'a inspiré, leurs conversations me l'ont dicté, leurs recherches y ont apporté des documents précieux.

Ce furent : Eugène Gigout, organiste du grand orgue de Saint-Augustin et professeur au Conservatoire, le doyen des maîtres contemporains de l'orgue; les organistes Tournemire, Letocart; le peintre Aliamet Guilmant, gendre du célèbre organiste; les facteurs d'orgue Charles Mutin et Louis Debierre; M<sup>lles</sup> Marie-Rose Hublé et Marie-Louise Boëllmann, collaboratrices habituelles de mes ouvrages; enfin M. Charles-Marie Widor, organiste universellement connu, qui, sur la demande d'un de mes meilleurs élèves, voulut bien lire ces lignes et les illustrer d'une préface trop flatteuse pour moi, et où, avec une modestie charmante, il semble s'effacer volontairement et paraît avide de dissimuler sa science profonde des questions traitées ici.



\*  
\* \*

Un grand philosophe français écrivait dans la préface d'une de ses œuvres : « J'ai mérité que ce livre fut très beau ». Je n'oserais appliquer cette phrase au présent ouvrage. On n'arrive pas à la beauté par le mérite, ni même au mérite par la bonne volonté et le labeur. Mais je fus de bonne volonté et je fus laborieux.

J'ai voulu mettre en garde les lecteurs de ces pages contre une phrase écrite récemment par un éminent facteur d'orgues : « Pour la composition d'un orgue il n'y a pas de règles ». J'ai voulu montrer les maîtres eux-mêmes nous dictant ces règles avec précision depuis plusieurs siècles. J'ai voulu prouver qu'un orgue réalisé selon le goût individuel, selon l'inspiration d'un organiste ou d'un organier, ne peut servir qu'à l'exécution des œuvres de celui qui l'a conçu.

\*  
\* \*

Après avoir parcouru les sentiers battus, défrichés par les maîtres, j'ai voulu indiquer à nos jeunes virtuoses et compositeurs quelques chemins ignorés encore et qu'il faut rendre praticables bientôt aux foules avides de sensations nouvelles.

Dans « l'Esthétique de l'orgue » j'ai tenté de faire revivre les moyens mécaniques pratiqués par les maîtres d'autrefois, par les Bach entre autres et exposés par Rameau et Couperin. Ici j'ai laissé entrevoir ce que dut être — si l'on en croit les textes — l'esthétique des mêmes maîtres et de Bach en particulier. Le temps n'est plus où un professeur illustre écrivait : « L'organiste protestant tire son génie de lui-même, son harmonie n'est pas une prière naïve et simple; elle n'est pas non plus l'inspiration; c'est une combinaison plus ou moins riche d'accords trouvés avec travail ou avec recherche; en un mot, c'est de l'art, voilà tout. Ainsi Bach et ses imitateurs. Dans un temple protestant le chrétien n'accorde rien aux sens, tout y est triste, glacial comme les froides pierres de l'édifice ». (Discours de Lemmens au Congrès de Malines, 1863, cité par Félix Grenier dans la Préface à sa traduction de Forkel.)

De même nous lisons à l'article « Bach », dans le Larousse, que

l'auteur du « Clavecin bien tempéré » avait beaucoup de science et peu d'inspiration.... Comment des organistes élevés à une telle école n'auraient-ils pas joué d'une manière fastidieuse les œuvres de Jean-Sébastien Bach, génie complet en qui MM. Pirro et Schweitzer voient avec juste raison le plus grand des musiciens lyriques, en qui tout musicien vraiment doué et instruit admire le plus exubérant et le plus parfait des fantaisistes, le plus harmonieux parmi les architectes des sons <sup>1</sup>.

J'ai particulièrement attiré l'attention des organistes sur les maîtres français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles; Alexandre Guilmant et M. André Pirro ont publié, commentées par de savantes études, les œuvres de la plupart d'entre eux; il faut que nos jeunes virtuoses se pénètrent de ce style délicat et élégant; de cette ornementation subtile, où la lecture, la réalisation rythmique et l'exécution sont parfois si difficiles; de cette brièveté sans sécheresse, de cette forme si souple, parfois négligée en apparence, en réalité si solide, si forte dans sa sveltesse et sa sobriété. Ne l'oublions pas, ces maîtres furent les précurseurs de Bach et de Hændel.

\*  
\* \*

Il serait à souhaiter que cet ouvrage fut suivi de l'histoire de l'orgue, si mal connue, et d'un traité de la facture d'orgue, si lente à progresser.

.....  
Puissent ces pages être un timide prélude aux belles œuvres que j'attends et que d'autres réaliseront.

1. Il faut aussi remarquer que Bach a rendu au choral protestant la grâce, la noblesse, le charme des chants catholiques d'où il était sorti, en laïdi d'austère roideur.

J. H.

## APPENDICE

---

Un long temps s'est écoulé entre la composition de cet ouvrage et sa publication. Manuscrit, il passa par bien des mains; il fut lu par beaucoup de contradicteurs du premier instant, devenus soudain, chose curieuse, des approbateurs convaincus, oubliant bientôt l'origine de ces idées nouvelles et, même, de citer le nom du signataire de ces lignes, puis reproduisant, presque sans variante, plusieurs des pages publiées ci-dessus, où il est enseigné exactement le contraire de ce qu'ils avaient jusque-là appris et enseigné. Tel fut le sort de la page où il est expliqué comment, dans la musique classique écrite pour l'orgue ou le clavecin. et où l'on trouve des indications, comme « gracieusement », « tendrement », « affectueusement », « passionnément », etc., les auteurs et les virtuoses avaient pour seuls moyens d'expression des fluctuations rythmiques et des respirations qu'ils n'indiquaient jamais. Or, au moment même où je terminais cet ouvrage, on enseignait en France, au nom de la *tradition de l'orgue classique*, une mesure rigoureuse et une absence totale de respirations. Je le sais, pour avoir eu de nombreuses discussions avec des maîtres partisans de tels enseignements.

D'ailleurs, cette tradition qu'ils prétendaient détenir, comme le reflet absolument intact et immuable des époques passées, ils la modifiaient à leur gré, de temps à autre. J'ai connu l'un d'eux depuis mon enfance; il préconisa d'abord, au nom des maîtres morts, un style uniforme, sans fluctuations de mesure, sans respirations; il exécutait les *allegros* très vite et les *andantes* très lentement, ne changeant, pour ainsi dire, jamais de registres. Il disait volontiers et je l'ai entendu : « Avec une flûte et une trompette, on peut jouer tout Bach ». Il évitait les redoublements d'octaves et n'employait *les jeux de mutation* qu'avec le grand chœur. Tout à coup, encore au nom de la tradition, il s'avisait d'imposer un mouvement modéré aux *allegros*, et, aux *andantes*, une

allure relativement assez vive. Enfin quelques recherches et les conversations de Saint-Saëns lui firent connaître la nécessité d'employer les *jeux de mutation*, autrement que dans les tutti. Un autre maître subit les deux mêmes transformations, puis en innova une troisième. Elle consistait à ajouter aux deux précédentes l'emploi du *rubato*, mais encore sans ponctuation, et cela toujours au nom de la *tradition*.

Nul ne saurait se vanter de posséder la *tradition* exacte des vieux maîtres. Cependant, une étude approfondie de leurs œuvres didactiques, de leur correspondance et des lettres de leurs disciples, peuvent nous éclairer sur bien des points. C'est ainsi que nous connaissons, à peu près, la registration de Bach et, absolument, celle des organistes français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. La question des mouvements est plus complexe; mais nous ne l'ignorons pas entièrement; la question du phrasé et des fluctuations rythmiques nous est imposée, par plusieurs textes <sup>1</sup>, par la structure même des phrases musicales et aussi comme je l'ai dit, par l'impossibilité pour les organistes d'autrefois, d'exprimer autrement les nuances qu'ils indiquaient; de la question des ornements, on ignorait tout dans nos écoles, au point que, il y a peu de temps encore, des maîtres célèbres du clavecin et de l'orgue appelaient *pincé* le *trille court* et ne savaient pas que le *trille* commençât toujours sur la note supérieure (sauf chez quelques Italiens et Viennois). Or, la plupart des auteurs d'autrefois ont publié des tables d'ornements très précises.

.....  
 Au moment où cet ouvrage va paraître, je crois utile de le relire et d'y ajouter quelques notes sur divers points, sur quoi il me semble nécessaire d'insister.

\*  
 \* \*

Dans cet ouvrage, je me suis appliqué à parler presque uniquement de l'*Esthétique de l'orgue*, et j'ai négligé, à dessein, de nombreuses questions de facture, et toute recherche historique, n'ayant pas de rapport avec l'esthétique de l'orgue. C'est pourquoi, j'ai évité de donner les noms des divers jeux propres à la facture étrangère; d'une manière générale, ces jeux ne diffèrent des nôtres que par la dénomination.

On sait, par exemple, qu'en Angleterre le *cor anglais* s'appelle *cor français*; que les Allemands, comme les Italiens, les Espagnols, les Anglais, les Américains écrivent *Oboé* au lieu de *Hautbois*; *Fagott* au

1. Cf. Aristoxène, Saint Augustin, G. d'Arerro et divers ouvrages de métrique.

lieu de *Basson*; que la *Dulciana* est parfois un jeu *d'anche*; que le *Diapason* est, en France, une petite *Montre*, alors qu'en Amérique, en Angleterre et en Allemagne, il est un des gros jeux de l'orgue; que le *Gemshorn*, aussi doux, chez nous, que le *Salicional*, est parfois très intense dans la facture allemande et anglaise; que, dans la facture française, l'*Éoline* est toujours un jeu à battements; que le *Labial oboé* des Américains et des Anglais est un jeu de fond, etc.

J'ai négligé de parler du *Diaphone* dont je connais fort bien divers modèles et dont j'ai entendu un seul type de fort mauvaise qualité; or on m'a dit le plus grand bien de ce formidable *Diapason*, ayant pour base un principe ingénieux, de fonctionnement certain, et dont la sonorité dépasse celle des jeux d'anches les plus éclatants.

J'ai également passé sous silence le *soprano mélodique* et la *basse mélodique* dont l'emploi, est très dangereux, puisqu'il supprime la possibilité des respirations nécessaires à un bon phrasé; et aussi la très ingénieuse invention américaine permettant, deux ou plusieurs claviers étant accouplés, de jouer en *pizzicato* sur ceux-ci et en *legato* sur ceux-là. Tous ces appareils sont d'une merveilleuse ingéniosité. Plusieurs ont été inventés en France; aucun facteur français n'a voulu les utiliser.

Ceci n'est pas moins humiliant à constater que la pénurie de notre littérature française, relativement à l'art de l'orgue. Nous ne possédons en France que cinq livres d'orgue, en comptant le bref résumé d'André Raison. Les Anglais, les Allemands et les Américains publient, chaque année, un nombre plus considérable d'ouvrages consacrés à cet instrument. J'ai lu ou me suis fait traduire la plupart d'entre eux et ce n'est pas sans tristesse que j'ai constaté la supériorité de l'étranger sur la France à cet égard.

\*  
\* \*

Il est amusant, à la lecture de la plupart des ouvrages étrangers, relatifs à l'orgue, de voir quelle importance y est donnée à la forme des manettes servant au tirage des registres et quelles discussions ont été soulevées pour savoir s'il est préférable d'utiliser le bouton cylindrique, la basculette, la touche semblable à une touche de clavier, le petit bouton convexe ou concave pareil au bouton d'une sonnette électrique, etc.

Tout cela est bien peu de chose si l'on considère l'immensité de l'esthétique de l'orgue. Néanmoins, on peut tenir pour incontestable la nécessité d'appareils peu encombrants, de maniement aisé, et construits de telle sorte, que d'un seul coup d'œil, l'organiste puisse voir si le jeu est ouvert ou fermé.

\*  
\* \* \*

Lorsque je compare les ouvrages écrits sur l'orgue, par des Français, à ceux qu'ont publiés sur le même sujet, les Anglais, Américains et Allemands, je suis frappé de l'opiniâtreté sans réserve et sans discrétion des uns et des autres.

Chez nous, toute innovation, — chose curieuse les innovations sont généralement conçues en France — semble un changement inutile à des habitudes vénérables, et quelle qu'elle soit, elle est condamnée d'avance — abandonnée, si par hasard on en essaie l'application — et livrée à la réalisation de l'étranger. Par contre, hors de France, toute idée de changement est attirante, toute innovation est, par avance, tenue pour un progrès, tout progrès semble d'un intérêt proportionné à l'effort demandé en vue de sa réalisation.

Ici comme là, un tel état de choses est pitoyable. Il faut n'accepter en facture instrumentale où, seule, compte l'*Esthétique*, que les innovations ayant un résultat *esthétique* incontestable, répondant à la fois, à une nécessité d'actualité et aux exigences de l'esthétique ancienne. Si je considère un bel instrument de Silbermann, j'ai le regret de trouver qu'il constituerait, quant à la beauté des timbres et la perfection du toucher — si on le construisait de nos jours — un sensible progrès sur les instruments actuels. Est-ce à dire que je le trouve parfait ! Certes non, mais je voudrais voir l'orgue moderne garder les vieilles qualités sonores et mécaniques de nos vieux instruments tout en acquérant les perfectionnements contemporains.

\*  
\* \* \*

Beaucoup d'organistes et de facteurs d'orgues anglais et américains considèrent l'orgue comme un instrument destiné à imiter l'orchestre. Par contre, les Français et les Allemands s'appliquent surtout à donner à l'orgue des timbres et une littérature qui, précisément, manquent à l'orchestre. Je me rallie entièrement à l'opinion de ces derniers et c'est en ce sens qu'il me semble bon de travailler. L'orgue peut aisément se rapprocher des sonorités orchestrales, mais les moyens d'expression de l'orchestre, avec ses multiples instruments, s'entrecroisant dans une polyphonie dont la complexité peut être sans limite, ne sauraient être reproduits, même de manière approximative, par le plus beau et le plus complet des orgues, et non seulement des orgues à une seule console de deux, trois, quatre ou cinq claviers, mais aussi des orgues à plusieurs

consoles, jouées par plusieurs organistes très habiles. Les battements des meilleurs voix célestes n'auront jamais le caractère individuel, passionné, varié, de nos instruments à archets : les *trompettes* et les *trombones* de l'orgue ne ressemblent, guère aux *trompettes* et aux *trombones* de l'orchestre ; et le souffle d'un ventilateur n'aura jamais l'émotivité spéciale du souffle humain. Par contre, l'orchestre manque des belles basses profondes et douces des flûtes de l'orgue ; les flûtes de l'orchestre sont faibles et sans rondeur, dans la région moyenne et aiguë, si on les compare aux grosses flûtes en bois de certains instruments et aux *Stentor-flûtes* des orgues anglaises et allemandes ; la douceur de l'éoline sera à jamais ignorée des masses orchestrales ; les sonorités si spéciales et si délicieuses des *plein jeux*, des *sesquialteras*, des *quintatons*, des *larigots*, manquent également à l'orchestre. L'orchestre n'a pas le *tremolo* de l'orgue qui, si l'on n'en abuse pas et s'il est bien construit est d'un charme infini ; il n'a plus, depuis longtemps, le *cromorne* que l'orgue imite très bien en l'idéalisant, comme il idéalise en les affinant, les *hautbois* et les *bassons*. Le facteur d'orgues doit donc s'appliquer non à rapprocher l'orgue de l'orchestre, mais à l'en éloigner le plus possible, pour accentuer son individualité ; et les compositeurs doivent écrire pour l'orgue des œuvres qu'il serait impossible d'orchestrer ; c'est ce que firent Jean-Sébastien Bach et plus tard Franz Liszt ; c'est ce que fit Chopin pour le piano.

D'autre part, je l'ai dit au cours de cet ouvrage, il serait absolument ridicule de se scandaliser outre mesure en voyant transcrites pour l'orchestre des œuvres conçues pour l'orgue, ou pour l'orgue des œuvres conçues pour l'orchestre ; la musique bien pensée et bien écrite s'accommode, à la rigueur, de toute transcription vraiment ingénieuse et musicale. Encore une fois, les anciens n'y regardaient pas de si près.

J'ai voulu insister ici, sur la nécessité de ne pas faire perdre à l'orgue son caractère particulier et inimitable dans le but de reproduire des sonorités et surtout des moyens d'expression à quoi, par sa constitution même, il ne parviendra jamais. Que si un facteur réalisait un pareil miracle, il n'y aurait qu'à y applaudir mais à la condition expresse qu'il n'oubliât pas l'orgue de Grigny, de Couperin, de Bach, de Mendelssohn, de Liszt et de Saint-Saëns.

\*  
\* \*

On s'exagère souvent l'importance des combinaisons sonores des orgues de facture moderne et l'on a tendance à supposer les anciens indifférents ou hostiles aux changements fréquents de sonorité. Comment

alors expliquer leur prédilection, surtout en France, pour les instruments munis d'un grand nombre de claviers? De nos jours, il semblerait abusif de donner cinq claviers à un orgue de 25 jeux, ce qui était normal au xvii<sup>e</sup> et au xviii<sup>e</sup> siècle. Cette complication de facture avait, surtout, pour but de permettre à l'organiste de faire entendre alternativement des sonorités différentes. On a vu par les compositions d'orgues publiées ci-dessus que, parfois, un clavier contenait seulement trois ou quatre jeux, parfois un seul. On en trouve des preuves nouvelles dans un excellent ouvrage paru récemment, de M. Félix Raugel. J'ai même rencontré quelques descriptions d'orgues à six claviers. On conçoit aisément quel était l'agrément pour l'organiste d'avoir à sa disposition, par un simple changement de clavier : 1° Un petit chœur étincelant et carillonnant; 2° Un plein jeu, sans anches, très rond et très puissant; 3° Un choral de *trompettes* et de *bombardes*; 4° Un beau récit de *cromornes* avec quelques *fonds* très doux; 5° Un *cornet d'écho* avec ou sans *bourdon*.

Où trouverait-on, dans un orgue du xix<sup>e</sup> siècle, ayant moins de quatre-vingt jeux, de telles facilités d'exécution et, même avec les appareils enregistreurs de combinaisons, comment pourrait-on rien obtenir de semblable sur les orgues modernes à deux ou trois claviers. Je suis donc très partisan qu'on revienne à cette richesse en claviers de l'orgue ancien. Les frais incontestables que leur construction nécessite seraient largement compensés par des avantages incontestables<sup>1</sup>. Je connais, construits par Cavallé-Coll et autres facteurs français ou étrangers, plusieurs orgues contenant vingt, vingt-cinq et même trente-deux jeux, munies seulement de deux claviers manuels avec, pour toute pédale de combinaisons sonores, un appel de jeux d'anches. De tels instruments sont faits pour décourager tout organiste soucieux de variété dans la sonorité et pour dégoûter de l'art de l'orgue les dilettantes les plus bienveillants.

\*  
\* \*

On attache beaucoup d'importance au mécanisme enregistreur de *combinaisons* que l'organiste peut amener ou supprimer quand il lui plaît. Jean-Sébastien Bach en eut été partisan. En effet, il changeait souvent de sonorités, nous le savons par des textes, et ses amis étaient toujours près de lui, chargés de tirer les registres.

1. Le nombre des jeux n'est pas *le seul* facteur de la puissance et de la variété sonores; elles résident avant tout dans les pédales et registres de combinaisons, les accouplements aux octaves graves et aigus, le nombre et l'étendue des claviers.



Les systèmes en usage sont tous compliqués et incomplets.

Il fallait trouver un appareil permettant à l'organiste, au moyen d'une unique pédale, d'utiliser alternativement des combinaisons diverses et nombreuses, facilement préparées à l'avance. Un tel appareil a été trouvé par l'auteur de cet ouvrage et sera placé dans l'orgue de la nouvelle salle Pleyel.

\*  
\* \*

Le principal argument des adversaires de l'orgue à mécanique électrique réside dans la tendance de ce système à se détériorer, à se dérégler et par conséquent à nécessiter des réparations fréquentes. Nous avons tous connu une époque où l'on faisait le même reproche aux sonneries électriques et plus encore à la lumière électrique. Ces reproches étaient absolument fondés; il est évident qu'une clochette reliée à une poignée par un fil de fer, un fil de laiton, ou une corde quelconque, a moins de chance qu'une sonnette électrique de se détériorer; elle peut fonctionner durant plusieurs siècles sans réparations; de même la vieille lampe à huile est moins fragile que la lampe électrique. Néanmoins, tout le monde, à peu près, adopte l'électricité comme moyen d'éclairage ou comme force magnétique capable d'animer un grelot ou un timbre avertisseur.

\*  
\* \*

Ceux qui prétendent que les orgues du XVIII<sup>e</sup> siècle étaient de toucher très dur n'ont jamais joué des instruments anciens restés en bon état sans que le mécanisme en soit modifié : telle les orgues de Saint-Thomas de Strasbourg, de Delft, de Swole, en Hollande<sup>1</sup>. On y peut exécuter, sans fatigue, les œuvres les plus chargées de notes de Jean-Sébastien Bach et de ses contemporains. Du reste, Dom Bedos raconte que, de son temps, on construisait des instruments dont les claviers semblaient trop moux à certains virtuoses.

En enlevant aux claviers la possibilité de reproduire par la pression des doigts sur les touches, l'individualité et la volonté musicale du virtuose, en dotant l'orgue d'un mécanisme bruyant, insupportable à l'oreille par son bruit, par son cliquetis de castagnettes, l'invention de Barker fit le plus grand mal à l'esthétique de l'orgue. Elle rendit l'enfoncement

1. A Haarlem l'orgue admirable de Saint-Bavo fut malheureusement muni d'une machine pneumatique.

des touches de l'orgue « aussi aisé, dit-on, que l'enfoncement des touches du piano ». Cette affirmation est une sottise. En effet, le piano si l'on veut en tirer une sonorité éclatante, demande une force musculaire, une pesanteur que certes, on ne saurait soutenir longtemps et que ne nécessiterait pas le jeu d'un orgue à quatre claviers, à accouplements mécaniques. De plus, la facilité d'enfoncement des touches est-elle si nécessaire? j'ai vu des instruments dont le toucher flasque était insupportable et j'ai joué de nombreuses orgues au toucher pénible, fatigant, mais parfaitement expressif et infiniment sensible.

De nos jours, il y a lieu de préférer les systèmes tubulaires ou électrotubulaires au système de Barker, mais combien un organiste véritablement expérimenté doit mieux rendre sa pensée sur des claviers correspondant aux soupapes par la traction directe à vergettes.

Après avoir connu les orgues tubulaires et électriques, après avoir constaté leur supériorité sur les instruments à leviers pneumatiques de Barker et leur infériorité sur les orgues à traction directe, j'ai demandé à un de leurs partisans quels en étaient les avantages : « Tiennent-ils moins de place? — Non. — Sont-ils moins onéreux? — Non ». Alors? Il voulut m'énumérer les transmissions et les combinaisons de registres possibles, seulement, au moyen du mécanisme électrotubulaire ou tubulaire. « Il ne s'agit en ce moment que du toucher; pour le reste j'abonde dans votre sens, vous le savez. » Il resta muet un instant, puis : « Le système électrique permet de placer la console à longue distance des tuyaux ». Réponse inepte; que fait-on de la vitesse du son dans l'air? Le retard du son est déjà sensible si l'on joue, dans un mouvement rapide, à une vingtaine de mètres de l'instrument; or il est très désagréable pour l'exécutant d'entendre, non la note qu'il joue, mais celle qu'il vient de jouer. Malgré lui, il s'arrête, attendant la résonance de la touche qu'il a frappée. Il faudrait être sourd, ou posséder la plus complète insensibilité musicale, pour prendre plaisir à exécuter les œuvres des maîtres sur de pareils instruments, ou simplement pour les y exécuter avec netteté.

De tout cela je conclus, à nouveau, qu'il faut employer les ressources les plus raffinées du mécanisme tubulaire, ou mieux électrotubulaire, pour la registration et les accouplements de l'orgue moderne, mais conserver à chaque clavier les tractions directes à double échappement et à vergettes.

\*  
\* \*

Il est surprenant de voir des acousticiens, des amateurs et des facteurs non virtuoses enclins de juger un orgue sans l'aveu des organistes,

j'entends des organistes connaissant l'art de l'orgue tel qu'il fut conçu à diverses époques.

C'est seulement à l'organiste qu'ils doivent avoir recours et leur science doit s'appliquer à lui obéir, comme la science de l'organiste doit s'appliquer à obéir aux maîtres qu'il exécute. On ne le répétera jamais assez, c'est pourquoi j'y insiste encore. Que dirait-on du maçon, du charpentier, du menuisier qui ne voudrait pas se soumettre aux ordres de l'architecte; que dirait-on du fabricant de couleurs qui ne voudrait plus vendre à l'artiste du rouge ou du bleu, sous prétexte que ces couleurs ne lui plaisent pas?

\*  
\* \*

On oublie trop que l'orgue électro-tubulaire comme l'orgue tubulaire ont été inventées en France et il est pénible d'avouer que c'est en France qu'on les construit généralement le moins bien.

Les réservoirs à air sont encombrants, très coûteux et s'usent vite.

Dans les petites orgues, lorsqu'on joue des notes graves, nécessitant brusquement une grande quantité de vent, les secousses des réservoirs usuels ne peuvent être évitées. Il en résulte des tremblements désagréables de toute la masse sonore, surtout dans la région aiguë. J'ai trouvé un appareil remédiant à cet inconvénient. Il est minuscule, indé réglable et peu coûteux. M. Gustave Lyon, directeur de la maison Pleyel, a inventé un appareil différent, qui a la supériorité d'économiser la force électrique tant qu'il reste de l'air dans le réservoir; celui-ci est également indé réglable, très solide et de construction peu onéreuse; mais il est encombrant.

\*  
\* \*

Un clavier de pédales doit être en « éventail » et concave; il suffit, pour s'en rendre compte, de joindre les genoux et les pieds, puis, les genoux toujours joints (position normale), d'écarter les jambes l'une de l'autre autant qu'on le pourra; on constatera que les pieds ont parcouru exactement, l'un à gauche, l'autre à droite, la courbe formée par la concavité et l'arc de cercle d'un pédalier tel qu'on devrait toujours les construire.

\*  
\* \*

Tout orgue, même de dimensions moyennes, devrait être muni d'un registre, permettant à l'organiste d'avoir toujours à sa disposition une basse proportionnée à la sonorité du clavier qu'il joue. Rien de gênant pour lui comme, le grand chœur étant tiré à tous les claviers, avec les anches de pédale, de se trouver, tout à coup, sur un clavier d'écho sans pouvoir utiliser le pédalier, à moins d'en enlever les tirasses et les jeux d'anches.

Pour remédier à cet inconvénient, on a construit, pas en France, que je sache, des appareils très pratiques.

\*  
\* \*

On a beaucoup parlé d'abord en Hollande, puis en Amérique, puis en Angleterre, des recherches effectuées en vue d'obtenir, sur l'orgue, le *crescendo* par la pression des doigts comme on l'obtient au piano. Je n'ai vu aucune réalisation de ces projets, mais ils ne sont pas aussi nouveaux, au moins dans leur conception, qu'on semble le croire. En 1914, j'ai fait une communication au *Congrès international de musique*, sur l'orgue inventé par Perrault et décrit par lui dans son *Commentaire et traduction* de Vitruve. Par l'intensité du toucher, on pouvait, sur cet orgue, doser l'intensité du son. Plus tard, Sébastien Erard construisit un instrument sensiblement différent, mais ayant lui aussi un clavier à intensité variable par la pression des doigts. Cet instrument, très imparfait, a appartenu longtemps à M. Charles Mutin qui en fit don, je crois, au musée de notre Conservatoire de musique. La construction parfaite de deux claviers semblables serait évidemment pour l'art de l'orgue une richesse nouvelle, mais on ne doit pas s'en exagérer l'importance esthétique. Encore une fois, on a trop tendance à considérer l'*expression musicale* comme résidant dans le dynamisme sonore. Le *crescendo*, le *decrescendo* et les accents dynamiques de différentes intensités ne sont que de petits facteurs, parmi les moyens innombrables d'expression dont dispose le musicien. De plus, ils sont monotones et, bien vite, deviennent fastidieux. J'ai développé antérieurement toutes ces idées, mais c'est à dessein que j'y reviens ici.

\*  
\* \*

Tout récemment, s'est réveillée la vieille querelle au sujet de l'impossibilité, pour le pianiste, de bien jouer de l'orgue et pour l'organiste de bien jouer du piano. J'y trouve l'occasion de répéter, plus affirmativement encore, ce que j'ai dit ci-dessus. Le jeu d'un bon pianiste est le même que le jeu d'un bon organiste : même attaque, même staccato, même legato, mêmes doigtés et, est-il besoin de le dire, même phrasé, puisqu'il s'agit de musique. Certes beaucoup d'œuvres pianistiques sont inexécutables sur l'orgue, mais il ne s'agit, en ces cas spéciaux, non de difficultés techniques, mais d'impossibilités. Ce que l'on pourrait affirmer, c'est qu'un bon pianiste, ayant une technique parfaite, peut exécuter sans la moindre déféctuosité (indépendamment de l'étude du pédalier que les pianistes ignorent) toute œuvre écrite pour l'orgue; mais un bon organiste, s'il n'a pas étudié spécialement le piano, sera forcément un mauvais pianiste, car, dans l'art pianistique, aux difficultés du jeu de l'orgue, s'ajoutent les difficultés ayant pour cause la sensibilité du clavier à la pression des doigts, sensibilité inexistante dans les claviers d'orgue. En un mot, le jeu du piano contient toutes les difficultés propres au jeu de l'orgue, mais le jeu de l'orgue n'offre pas toutes les difficultés inhérentes au jeu du piano. Certes, je le sais, peu de pianistes possèdent une technique parfaite; à leur legato insuffisant, à leurs doigtés de hasard, à leur staccato irrégulier, le brio, les effets de pédales, et quelque cabotinisme suppléent... pour les auditeurs faciles à contenter.

On a cité, comme preuve à l'appui de la thèse critiquée ici, des noms de pianistes incapables de jouer de l'orgue proprement. Cela prouve que leurs imperfections techniques étaient mieux révélées par l'orgue que par le piano : elles n'en existaient pas moins sur l'un et l'autre instrument. D'autre part, ne le sait-on pas, Bach et tous ses contemporains jouaient, avec la même perfection, du clavecin et de l'orgue, et aussi du clavicorde dont le toucher était de tous points semblable à celui du piano; Beethoven était à la fois un grand organiste et un grand pianiste; il en était de même, dit-on, de Mozart, de Mendelssohn, de Liszt, de certains autres, moins illustres comme virtuoses, et cependant remarquables : tels Bizet, Niedermeyer, Meyerbeer, Boëly; Saint-Saëns joue avec la même netteté des deux instruments; j'ai entendu sur l'orgue Raoul Pugno qui y faisait preuve d'une technique impeccable et je ne sache pas que personne ait jamais eu l'idée de lui refuser le titre de pianiste. D'autre part, on m'assure que Francis Planté et Busoni ont l'inten-

tion de devenir organistes; je ne crois pas qu'ils perdront beaucoup de leurs qualités pianistiques pour cela. L'illustre pianiste Frédéric Lamond fut organiste remarquable et il entendit sur l'orgue ses maîtres, Liszt et Rubinstein, qui, m'a-t-il dit, jouaient avec une précision parfaite <sup>1</sup>.

Je ne suis pas très sûr que les partisans de la théorie ruinée ici, j'espère, par ces arguments et ces exemples, ne sont pas, ou bien des pianistes ratés, ou bien des organistes sans talent, enclins à considérer comme une injure personnelle qu'on puisse jouer également bien des deux instruments dont ils se servent si médiocrement.

1. L'étude de l'orgue était pour beaucoup dans leur perfection pianistique. Un organiste ne gagne rien à travailler le piano, un pianiste acquiert des qualités nombreuses s'il s'applique à jouer de l'orgue. Ces qualités, il les posséderait, je l'ai dit, par la seule étude du piano si son jeu y avait été toujours soigné et logique; mais c'est là un cas très rare et alors qu'au piano on se laisse aller, sans les entendre, à bien des irrégularités de legato ou de staccato, par de regrettables imprécisions d'attaques, à l'orgue on est obligé de veiller à tous ces détails, sans quoi l'exécution est une véritable cacophonie.

Par contre les qualités propres au toucher du piano ne servent à rien à l'organiste, mais il peut les acquérir sans rien perdre de son talent et s'il apprend à jouer avec charme et perfection les œuvres pianistiques de Chopin, il n'oubliera rien de la technique nécessaire à l'exécution des œuvres d'orgue de Bach. (Parmi les jeunes virtuoses de l'orgue, à la fois, et du piano il faut citer Mademoiselle Nadia Boulanger.)

---

## TABLE DES MATIÈRES

---

|   |     |
|---|-----|
| PRÉFACE . . . . .   | V   |
| AVANT-PROPOS . . . . .  | VII |
| Tuyaux de l'orgue. Jeux de fonds. Jeux d'anches. . . . .  | 1   |
| Tableau synoptique des familles de jeux d'orgues, jeux de mutation . . . . .  | 3   |
| Claviers et Registres de l'orgue. . . . .   | 5   |
| Pédales de combinaisons et boutons accessoires. . . . .   | 10  |
| Tirasses. . . . .   | 11  |
| Copulas. . . . .  | 11  |
| Appel et renvoi des jeux d'anches. . . . .  | 13  |
| Pédales de crescendo. Boîtes expressives. . . . .   | 14  |
| Rouleaux. . . . .   | 17  |
| Lecteurs de Registres. . . . .  | 17  |
| Trémolo. Pédale d'orage. . . . .  | 19  |
| Emprunts, transmissions, extensions, dédoublements, etc. . . . .  | 19  |
| Harmonisation de l'orgue. . . . .   | 25  |
| Modification du timbre. . . . .   | 25  |
| Caractère des principaux jeux d'orgue. . . . .  | 29  |
| Mutations simples. . . . .  | 40  |
| Mutations mixtes ou composées. . . . .  | 41  |
| Leur accord et leur harmonisation. . . . .  | 43  |
| L'orgue et l'expression musicale. . . . .   | 48  |
| Le toucher de l'orgue. . . . .  | 51  |
| Ce qui manque à l'orgue. . . . .  | 56  |
| Composition normale d'un orgue et registration. . . . .   | 57  |
| Tableau énumérant dans l'ordre de leur degré d'utilité, les jeux exigés par les différentes écoles d'orgue. . . . . | 61  |
| Grand Orgue de Saint-Godard, composé par Titelouze. Grand Orgue de 34 jeux facture ancienne. . . . .                | 62  |
| Grand Orgue de la Cathédrale d'Angers (1870). . . . .   | 69  |
| — de Saint-Bavo. Haarlem. . . . .   | 70  |
| — du XIX <sup>e</sup> siècle. . . . .   | 72  |
| — de Sainte-Clotilde . . . . .  | 81  |
| — de Saint-Vincent de Paul. . . . .   | 82  |

|  |     |
|--|-----|
| Grand Orgue de Saint-Augustin . . . . .  | 83  |
| — de Saint-Séverin . . . . .   | 85  |
| — de Saint-Eustache . . . . .  | 86  |
| — de la salle des Fêtes du Trocadéro . . . . .                                     | 87  |
| — de Notre-Dame de Paris . . . . .   | 91  |
| — de Saint-Louis (Amérique) . . . . .  | 92  |
| — de la Cathédrale de Saint-Malo . . . . .   | 95  |
| — de Notre-Dame de Bon Port, à Nantes . . . . .                                    | 96  |
| Orgue à 3 claviers et un pédalier . . . . .  | 97  |
| I. Plan d'un orgue de 10 jeux . . . . .  | 103 |
| II. Plan d'un orgue de 18 jeux . . . . .   | 109 |
| III. — — de 21 jeux . . . . .  | 111 |
| IV. — — de 32 jeux . . . . .   | 113 |
| V. — — de 36 jeux . . . . .  | 115 |
| VI. — — de 42 jeux . . . . .   | 116 |
| VII. — — de 50 jeux . . . . .  | 116 |
| VIII. — — de 66 jeux . . . . .   | 118 |
| Projet de Grand Orgue à 5 claviers . . . . .                                       | 119 |
| Projet d'un orgue monumental . . . . .   | 121 |
| Les orgues de M. Charles Mutin . . . . .   | 125 |
| Orgue composé par Alexandre Guilmant pour son habitation de Meudon . . . . .       | 126 |
| Grand Orgue du Sacré-Cœur de Montmartre . . . . .                                  | 128 |
| Orgue construit pour Saint-Pierre et Miquelon . . . . .                            | 129 |
| Grand Orgue de la salle Gaveau . . . . .   | 130 |
| — — de Saint-Pierre de Neuilly . . . . .   | 132 |
| — — construit pour M. Pierre Braunstein . . . . .                                  | 133 |
| Grand Orgue du Conservatoire Impérial de Pétrograd . . . . .                       | 135 |
| Projet du Grand Orgue de Saint-Pierre de Rome . . . . .                            | 137 |
| Résumé des principes de Registration qui découlent des pages précédentes . . . . . | 141 |
| De l'Étude des Maîtres de l'orgue . . . . .  | 144 |
| Interprétation des maîtres anciens . . . . .                                       | 147 |
| Des ornements . . . . .  | 158 |
| Les transcriptions . . . . .   | 169 |
| De l'improvisation . . . . .   | 171 |
| L'orgue, instrument concertant . . . . .   | 173 |
| Rôle de l'orgue à l'église . . . . .   | 176 |
| — — au concert . . . . .   | 178 |
| L'orgue au salon . . . . .   | 180 |
| De la disposition des tuyaux d'orgue . . . . .                                     | 182 |
| L'Harmonium . . . . .  | 189 |
| L'Harmonium américain . . . . .  | 190 |
| Régale. Orphéal . . . . .  | 191 |
| Orgue Mustel . . . . .   | 191 |
| Orgue Mustel à deux claviers . . . . .   | 195 |
| Post-scriptum . . . . .  | 198 |
| Appendice . . . . .  | 201 |