



LA TRIBUNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX
LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



Giraudon, photographe.

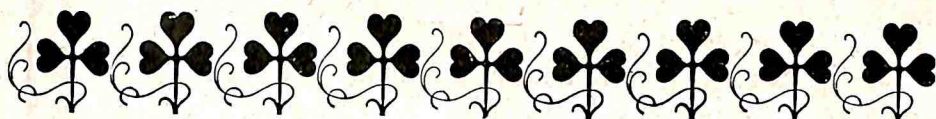
SOMMAIRE

<i>Notes sur Palestrina et ses maîtres français.</i>	A. GASTOUÉ.
<i>Nouvelles et comptes rendus.</i>	
<i>Considérations sur la musique d'Orgue.</i>	F. DE LA TOMBELLE. 1920
<i>L'office de la Bienheureuse Jeanne d'Arc : les Hymnes.</i>	ABBÉ A. DABIN.
<i>Bibliographie.</i>	LA RÉDACTION.



Le N^o : 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA SCHOLA CANTORUM
269, Rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V^e)



Considérations sur la musique d'Orgue

L'orgue est un des instruments les plus anciens qui soient, à part les types primitifs de flûtes à bec ou à anche dont il découle, et qui l'ont suscité. La dénomination d'outils est plus juste lorsque l'on parle de ces objets, producteurs de bruit, ou de son peu appréciable, tels que furent, dans l'antiquité, les trompettes, buccins et cornets, martelés au hasard; d'autre part, les sistres, les crotales, triangles et autres types inaccordables; comme aussi les lyres, cithares, psaltériums et épigones qui devaient, quoique montés sur cordes, être d'une justesse des plus rudimentaires, de par l'imprécision de leur chevillage.

Il suffit, pour s'en convaincre, d'entendre, de nos jours, l'orchestre d'un bal arabe, ou tout ce qui vient des pays orientaux. Certains illusionnistes se complaisent à découvrir, à travers ces bruits multiples et discordants, tout un système rythmique et même harmonique! C'est pure chimère! Quand, sur un rythme ne reposant que sur un unique temps fort, chacun imagine et superpose un rythme personnel, il résulte toujours de ce mélange quelque chose qui n'est pas banal, sans, pour cela, posséder la moindre originalité. Ce n'est que « rien du tout » en tant qu'art musical, quand même il s'ensuivrait, par l'interprétation d'un Félicien David, une impression d'art des plus profondes. A cet égard, *le Désert* est un pur chef-d'œuvre. Mais ce fut l'interprète qui y mit l'empreinte de son génie.

En passant, ne tenons pas compte, non plus, des Trompettes de Jéricho, lesquelles, de par la Bible elle-même (Josué, chap. vi, § 4 et suivants) n'étaient que des cornes de bélier dont on faisait sortir, en soufflant dans la pointe perforée, un son rauque, comparable, en beaucoup plus fort, à celui des cornets à bouquin du Mardi gras, aujourd'hui défunt!

Chose à noter, c'est en Chine qu'il faut aller pour trouver, dans l'antiquité, des instruments réellement accordés, et capables de produire une musique, et non pas seulement du bruit. Ces instruments sont toujours doux. On rencontre même des séries parfaitement accordées de petits gongs, ne servant que dans les Temples, qui en remonteraient même au Célesta Mustel pour la justesse et la pureté de leurs vibrations.

Tandis que dans notre antiquité à nous, latine ou grecque, si la musique monodique vocale fut en honneur, basée sur un système de solfège très compliqué, et dont on ne peut douter, car les documents sont là qui le prouvent, toute idée de musique polyphonique et orchestrale doit être écartée. Si les vainqueurs des jeux olympiques étaient salués par un orchestre ! ! ? ! ce ne devait, ce ne pouvait être qu'au fracas du plus barbare charivari, flûtes ou anches à part, comme nous l'avons exprimé plus haut, celles-là étant seules capables d'accompagner, alors, le chant.

Quant au chant, il faudrait, je crois, user de la plus grande réserve pour en apprécier les effets possibles. Les pays orientaux se manifestent, tous, par une voix nasillarde et gutturale, totalement inexpressive et ne pouvant, en aucune façon, être comparée à ce que nous appelons, nous, du chant. On n'a qu'à aller, de nos jours, parmi les populations du Centre pour constater à quel point l'appareil vocal s'y trouve, non seulement sans culture, mais musculairement atrophié. Cela ne les empêche pas de s'imaginer qu'ils chantent lorsqu'ils hurlent. Les Chants de David pouvaient être bons comme poésie, mais il est douteux, fort douteux, que ce fût du chant d'après nos méthodes et notre conception du mot. Néanmoins puisque la légende existe, elle est bonne à respecter, comme toute légende, mais en évitant de la généraliser. De même pour sainte Cécile, devenue patronne de la musique, que l'on voit figurer sur les vitraux portant un petit orgue du xv^e siècle, mais dont la seule faculté musicale était la ferveur de son âme. C'est extrêmement louable, mais non suffisant pour remporter un prix au Conservatoire ! !

Qu'est-ce qu'un orgue, pris à son origine ? C'est une série de plusieurs flûtes, hautbois ou chalumeaux, comme on voudra les appeler, chacun ne donnant qu'une note, au lieu d'un seul qui, par les doigts, en produit plusieurs, successivement, si la flûte est simple, simultanément, si elle est double. Or il y en avait de telles. C'est même le seul et le meilleur argument en faveur d'une polyphonie possible, si combien précaire !

Le plus ancien monument figuré que l'on possède sur l'orgue est un fragment de figurine en terre cuite, visible au musée de Carthage. Ce morceau fut la première certitude sur le fameux orgue hydraulique au sujet duquel on a si fort discuté jusqu'à ce que Clément Loret, le regretté organiste de Saint-Louis d'Antin, fût parvenu à le reconstituer entièrement. L'emploi de l'eau que l'on s'était évertué à supposer bouillante (*sic*) ou contenant des poissons (*re-sic* !) n'était utilisée que sous forme d'un réservoir compensateur de pression !

Dans cet état, quel fut le rôle de l'orgue ? C'est assez difficile à pré-

1. Ne pas oublier que les mots = orkhestra = et = mousikè = avaient, dans l'antiquité, une acception toute différente de celle que nous leur donnons. *Orchestra* un terme général désignant tout commerce avec les muses. *Eschylé* était, pour les proscenium étaient un orchestre.

ciser, même en passant sous silence tout ce qui pourrait avoir trait à la composition, à l'exécution, ou à la virtuosité. C'était surtout, vu la rareté, et, aussi, vu la dépense, un objet de cadeaux royaux. Tout porte donc à croire qu'on s'en servait surtout pour orner les palais.

Passons sur son usage et ses transformations depuis l'antiquité.

L'usage s'en perdit tout à fait lorsque le temps fut passé des somptueux empereurs ; il renaquit avec les fondateurs de sociétés nouvelles, comme Charlemagne et Haroun-al-Raschid.

Depuis... mais si, depuis, nous voulions suivre les perfectionnements successifs de la facture, de la composition et de l'exécution d'orgue, un fort volume n'y suffirait pas. Franchissons donc les siècles, sans nous y arrêter, et parvenons jusqu'à nos jours.

Que voyons-nous comme usage moderne de l'orgue ? Trois catégories se présentent de suite. L'orgue liturgique, l'orgue extra-liturgique et l'orgue de concert. Le premier s'explique par sa définition même. Le second comprend les antiennes, les offertoires, les communions, les sorties, les marches, tout ce qui, dans la composition d'orgue, s'ajoute à l'office, sans en faire jamais partie intégrante. Le troisième englobe tout ce qui est hors de l'église, sous forme de récitals ou bien, avec orchestre, d'oratorios, de cantates, en un mot de concert, allant du demi-religieux jusqu'au profane absolu.

Il est bien certain que l'orgue liturgique sans rémission est sévère. L'on peut objecter que ce n'est pas la peine de posséder des instruments comme on en voit tant aujourd'hui pour les réduire au seul rôle de soutien des voix. On pourrait presque dire qu'à vouloir être, à pareil point, liturgique, l'orgue ferait aussi bien de le devenir en totalité, en se taisant résolument devant les voix *a cappella* ainsi qu'il est procédé à la Chapelle-Sixtine. Mais on n'est pas là pour faire de la théorie pure. Si donc, l'orgue liturgique est digne du plus grand honneur, il est néanmoins légitime de lui demander autre chose dans l'ordre extra-liturgique pour tempérer l'austérité de la règle.

Mais c'est à ce propos que commence la controverse ! Si l'orgue parle tout seul, où s'arrêtera-t-il ? Et dans quelle mesure le style qu'il emploiera sera-t-il adéquat au lieu, à l'heure et à l'atmosphère ? Que dire de ces offertoires à grands fracas, qui furent presque de règle pendant longtemps, de ces petits solos sautillants qui folâtraient pendant l'*Agnus*, de ces imitations de vocalises éperdues pendant la communion, qui faisaient pâmer d'aise, et aussi d'onction du reste sincère, les fidèles de toute une époque. Il est vrai que, depuis le dernier quart de siècle, le sentiment de l'opportunité a prévalu. Il est rare d'entendre répondre à l'*Orate fratres* par un accord énorme faisant vaciller les cierges. Les bibliothèques ne s'ouvrent plus pour laisser sortir tous ces petits récits de Hautbois, de Quarte de Nazard, de Trompette avec Tremblant nécessaire, ou de Cromorne toujours faux, dont raffolait le xviii^e siècle, et qui, volontiers, tournent vite à la niaiserie si l'on en abuse. Quelques-uns de ces morceaux sont agréables dans leur simplicité, mais, à tout prendre, ils sont constamment les mêmes, et en rapport avec l'exiguïté

des moyens de l'époque, lorsqu'on avait au récit un clavier incomplet, des accouplements pour ainsi dire inexistant, et un pédalier ridicule où les touches sortaient d'une planche perforée, comme un tableau de sonnerie d'hôtel, sur lequel une seule note, par hasard, était à peine faisable¹. Le bon sens a eu raison de toutes ces amusettes. Tout ce qui, de nos jours, paraît sous le titre d'offertoire, de communion, de versets, antiennes ou autres, est opportun comme rythme et comme nuance, fût-ce à mérite inégal de valeur artistique. Se doute-t-on aujourd'hui qu'en 1859 un journaliste critique ! ? non des moindres, commença un article sur la première représentation du *Faust* de Gounod par ces mots textuels : « En vérité, je vous le dis, la divine mélodie s'est exilée du ciel de la France ». Puis, pour la scène de l'église et pour le prélude par l'orgue seul où Gounod a donné la main à Bach dans la plus fraternelle étreinte, voici l'opinion du critique, reflet de l'opinion des auditeurs : « Ici, au lieu de nous faire entendre, sur cet instrument divin, quelque mélodie céleste, on nous a donné quelques ritournelles classiques sans originalité !! » D'après cela on peut juger, même sans le connaître, de ce qu'était, à cette époque, l'orgue extra-liturgique.

Est-on davantage dans le vrai, en ce moment ? Toujours on le suppose. De là à l'affirmer !... Néanmoins, on peut être certain de n'être pas ridicule, ce qui est déjà beaucoup.

Quant à la sortie, ce serait vraiment faire preuve d'un ostracisme à la Jansénius que de ne pas permettre à un organiste de talent, et qui fut choisi comme tel, de manifester à cette heure sa virtuosité.

En somme, *Ite Missa est*. La porte est ouverte, laissant pénétrer dans le Temple la lumière du parvis. Il est tout naturel que l'orgue s'exteriorise comme les fidèles. D'autant plus que si la sortie se développe un peu trop, il ne reste plus pour l'écouter que celui qui la joue. Il est donc bien libre de faire comme il lui plaît, surtout si, doué d'une pompe électrique, il n'a pas la vision menaçante du souffleur dont la sueur, plus apparente que réelle, vient le rappeler à la cadence écourtée !

Voici donc les deux premiers cas, celui de la liturgie pure et celui de l'extra-liturgie, à peu près résolus. Reste maintenant l'orgue de concert, et c'est là, précisément, où je voulais en venir.

Évitons de tomber dans la distinction puérile par laquelle beaucoup de gens classent l'orgue comme religieux en principe, le piano comme ne l'étant pas, quoi qu'il fasse, même pour remplacer, mal il est vrai, une harpe absente. Tout instrument, tout timbre, tout son, et même tout bruit ne valent en réalité que par l'usage qu'on en fait, et non par définition intrinsèque. A cet égard, rien n'est plus explicite que le *Motu proprio* dans son texte intégral, plutôt que dans celui de ses nombreux commentateurs. Parlant de l'orgue, il recommande qu'il soit conduit

1. En passant, nous ne saurions garder sous silence deux instruments, l'un à Moret (Seine-et-Marne), l'autre au Monastier (Haute-Loire), perdu dans la montagne, près du Gerbier-des-joncs, où la Loire prend sa source. Ces deux types feront l'objet d'une étude ultérieure.

selon la nature propre de cet instrument. Remarquez qu'il n'est pas question ici de la nature religieuse de l'orgue, mais bien de sa nature sonore. Cela s'adresse donc autant à l'emploi d'église qu'à l'usage de concert, sinon comme ordre, du moins comme goût.

Mais si, au concert, l'orgue est libre d'agir en toute liberté, est-ce une raison pour lui demander, comme composition et comme exécution, plus, et différemment, que son caractère d'instrument à sons fixes ne peut donner ? L'outrance de la polyphonie des timbres, de la nuance expressive, de l'imitation d'orchestre n'est-elle pas une erreur de goût et de connaissance ?

Comme pour le piano, du reste, qui depuis Chopin, Schumann, Mendelssohn, avec une exception momentanée par Grieg, se mortifie à ne plus être du piano, et à prétendre donner une imitation orchestrale illusoire.

Une phrase toute faite est, aussi, celle-ci : « L'orgue est à lui seul un orchestre ». Rien n'est plus faux. L'orchestre, c'est, avant tout, la multiplicité des nuances individuelles. L'orgue, de par sa soufflerie, repose essentiellement sur la parité expressive de tout l'ensemble. Il y a donc antinomie complète entre ces deux termes. L'orgue de concert n'a pas à se préoccuper, c'est entendu, qu'on lui reproche de se vêtir en laïque, ce qui est son droit, mais de là à sortir de son caractère, non pas simplement religieux mais seulement harmonique, il y a une différence à observer ; et il est à remarquer que, pour bien des compositions modernes, et des plus éminentes comme valeur musicale, la comparaison n'est pas toujours en leur faveur. Lors que, sur le même programme, figure quelque une des pièces de C. Franck. Elles sont pourtant, certes, extra-liturgiques, la grande *Pièce symphonique*, les *Trois Chorals*, et tant d'autres, sont bien du concert. Ces œuvres, de toute beauté, n'auraient place tant à cause de la longueur que de leur caractère à aucun moment de l'office ; mais, traité ainsi, l'orgue garde encore sur les luisants de sa montre quelques reflets de verrières apostoliques ! Jamais une impression d'orchestre ne s'interpose. C'est de l'orgue dans sa beauté, dans sa fixité, si l'on veut même dans sa vapeur d'encens ! Tandis que beaucoup d'autres œuvres dont je ne veux pas citer les auteurs parce qu'on les reconnaîtra, et parce que d'autre part je les admire ; tandis que beaucoup de virtuoses hors de pair, sans conteste ; tandis qu'un plus grand nombre d'exécutants moindres, quoique encore très honorables, ont, de nos jours, plus qu'en aucun autre temps, une tendance, pouvant devenir fâcheuse, à faire oublier, du reste à force d'habileté de plume ou de talent digital, que c'est un orgue qui parle.

C'est ainsi que certaines formes, quoique n'ayant rien de répréhensible en elles-mêmes, telles que les *scherzo*, *scherzetto*, *staccato* diversément rythmés (qu'il ne faut pas confondre avec les *toccata*), donnent à l'esprit, si c'est un orgue qui les joue, une impression de gêne, aussi fausse que celle produite par un *lamento* funèbre sur une petite flûte. Certaines œuvres qui ne seraient passibles d'aucune critique, si c'était à l'orchestre, deviennent par leur genre, leur registration, leurs harmo-

nies, parfois même jusque par leurs titres, une audition, par un orgue, d'une délicieuse suite de Ballet. N'est-ce pas là une erreur ? Et le public ne s'y trompe pas ! Au sortir du récital, étant incapable de discerner où est et en quoi consiste la virtuosité, il ne perçoit qu'une chose, le public, et il l'exprime. C'est qu'on lui a changé son instrument, ou bien que celui-ci lui chante une musique imprévue dans une langue nouvelle qui ne lui est pas encore familière.

L'écueil est certain.

On aurait tort, pourtant, de croire que ces lignes cherchent à faire le procès, dissimulé ou non, de la virtuosité. Elle n'a rien à voir ici. Que l'on ne s'y trompe pas ; aucune œuvre moderne, aucune, n'exige la virtuosité transcendante des grandes œuvres classiques où tout portait, où la nuance était rare, où le style était tout. Mais c'est précisément ce mirage de la virtuosité pianistique, devenant système, qui est sujet à critique. L'usage qui s'en développe tous les jours parviendrait, si l'on n'y met ordre, à dénaturer, au plus grand détriment de l'art et des artistes, le caractère de l'orgue, et avec lui, de tous les instruments à clavier, dans le mirage de la virtuosité orchestrale.

Oh ! ce n'est pas qu'ils ne se vengent, car Dieu sait la mauvaise musique d'orchestre dont ils sont responsables, sous le pétrissage de leurs touches par des mains malhabiles s'imaginant faire, par là, de la composition.

Je sais bien que, d'autre part, il y a une autre tendance, dont les facteurs se félicitent, à répandre les orgues un peu partout, jusque dans les salles de cinéma ! Les causes en sont multiples, et d'ordre économique. La journée de huit heures n'y est pas étrangère. Des instruments de vingt, trente et jusqu'à quarante-deux jeux commencent à accompagner l'écran. C'est très pratique lorsque l'orchestre se met en grève ! Raison de plus, j'imagine, pour laisser ces instruments-là à leur métier, et, lorsqu'ils sont, encore, un orgue de Récital ou d'Oratorio, pour leur garder le style qui leur est propre, comprenant tour à tour la noblesse de leur origine, la sérénité de leur voix sans respiration, le dégagement des passions humaines qui les caractérise, pour leur laisser, en un mot, l'allure respectable de l'organiste à cheveux blancs, du beau patriarche comme le fut le maître Guilmant que nous avons tous vénéré, homme d'église sur son clavier, artiste indépendant au dehors, mais conservant partout l'empreinte de sa profession — qui est une prière —. Elle peut être onctueuse, intime, brillante, solennelle ou murmurée. La fonction de l'instrument qui la traduit en effluves sonores est de conclure par *Laus Domino*. Il ne doit pas s'en départir.

F. DE LA TOMBELLE.

