

tamment « l'archet à la corde », par l'intensité de la tension intérieure et l'économie absolue du mouvement. Mais sa supériorité sur tant d'autres ballerines, tient surtout à la puissance expressive de ses bras. Dans la scène de la Charmeuse, ce sont eux les serpents, les serpents souples et lourds qui rampent et se lovent, coulent et se débent, se tordent, se déroulent, s'allongent avec une inquiétante arythmie, tandis que ses doigts immobiles, ponctués d'yeux d'émeraude à l'index et à l'annulaire, gardent l'impassibilité des petites têtes triangulaires, au bout des deux cables vivants, d'où sourd une énergie mystérieuse et louche... Dans « l'Esprit de l'Encens », elle imprime à ses mains un balancement rythmique plus extraordinaire encore. Tout le long des beaux bas flexibles se propagent alors de lentes ondulations, à croire qu'ils respirent, ou que, pareils à des voiles larguées dans une brise molle, ils s'enflent et se dégonflent tour à tour. Et c'est quelque chose de merveilleusement musical, cette noble statue de bronze clair qui s'anime, s'élève et module comme une mélodie sans fin.

J. d'U.

---

## L'Art de la facture d'orgues et l'Art de l'orgue

---

**L**a probable application de la loi de séparation des Eglises et de l'Etat pose un problème inquiétant pour un art tout musical, et qui a dû ses inspirations et sa grande envolée, à la splendeur des cultes chrétiens ; nous voulons parler de l'orgue et de la facture d'orgue.

Que vont devenir les magnifiques instruments de Saint-Sulpice, de Notre-Dame et de tant d'autres ? N'entendrons-nous plus, dans ces cadres rêvés, les merveilleuses interprétations de Widor et de Guilmant et les non moins étonnantes improvisations de Saint-Saëns, Gigout, Fauré, Dellier, Vierne ? Il y aura bien, il est vrai, les futures orgues des mairies, celles des grandes salles de concert, et enfin les jolies orgues de salon appelées à un grand avenir, grâce aux transformations si intéressantes que M. Mutin Cavaillé-Coll y apporte chaque jour.

Ce point d'interrogation devant l'avenir donne un grand intérêt d'actualité aux deux très remarquables articles, que M. Albert Schweitzer vient de publier dans le journal allemand *Die Musik*, et que l'éditeur Breitkopf a réédités dans un petit opuscule sous le titre : *L'Art de la facture d'orgue et l'Art de l'orgue « Orgelbaukunst und Orgelkunst »*.

M. Schweitzer, que ses admirables travaux sur Bach ont placé dans une si haute sphère, et dont la compétence en matière d'orgue est indiscutable, ne peut guère s'inquiéter de ce que deviendront orgues et organistes, par le fait de la séparation. Dans son article, il se préoccupe uniquement des différences nombreuses qui existent entre la construction actuelle des orgues allemandes et françaises. Il souhaiterait que l'échange des idées fût complet et considère que seulement alors, les deux peuples atteindraient au résultat idéal.

Mettre en commun les idées nouvelles ; faire profiter l'art français des découvertes ingénieuses des facteurs allemands, et forcer les Allemands à s'incliner devant la supériorité incontestable des anciens procédés conservés pieusement par les Français ; anciens procédés, il est vrai, mais que les travaux de M. Cavaillé-Coll ont telle-

ment améliorés, qu'il manque bien peu de chose aux orgues françaises pour réaliser la perfection absolue.

M. Schweitzer dit :

Qu'on ne se fasse pas illusion, telles sont les orgues, tels sont les organistes. Il n'est pas d'instrument qui exerce autant d'influence sur l'exécutant ; des orgues parfaites amènent naturellement l'artiste à la perfection, des orgues imparfaites ne peuvent que l'amoinvrir. Il ne sert à rien alors d'avoir du talent ou du génie. L'art de l'orgue est toujours le résultat de l'art de la construction de l'orgue. Sans la perfection de la construction d'orgue conforme à son époque, l'art de Bach n'aurait pas existé.

Unifier la facture d'orgue, tout est là.

Il est inutile, à Paris, de mettre en avant Reger et nos autres jeunes organistes allemands ; il est inutile, en Allemagne, d'éveiller l'attention sur les symphonies de Widor. A quoi cela servirait-il ? Les œuvres de Reger ne peuvent être exécutées sur l'orgue de Notre-Dame ou sur celui de Saint-Sulpice, et l'on ne peut rendre les symphonies de Widor sur un orgue allemand, qu'en faisant violence à l'essence et à la contexture de l'instrument.

Quelles sont donc ces différences si essentielles que l'interprétation des maîtres puisse à ce point être modifiée ?

Elles sont de deux sortes.

Celles qui attaquent le principe artistique de l'orgue et celles d'ordre purement extérieur et matériel. M. Schweitzer, forcément, est obligé d'aborder les questions purement techniques. Ses articles sont surtout écrits pour les organistes, les dilettantes et les savants, que les modifications apportées à la facture d'orgue, doivent intéresser particulièrement.

La facture française, dit-il, est restée plutôt conservatrice. L'orgue de Saint-Sulpice, qui a près de 50 ans, est toujours le type de toutes les orgues françaises.

Le constructeur d'orgues allemand s'est lancé dans la voie des découvertes ; il utilise tous les avantages techniques de la pneumatique et emploie l'électricité, pour produire le vent en masse et en force illimitée.

L'être artistique d'un orgue, continue M. Schweitzer, et plus encore, l'essence tout entière de la musique d'orgue, est caractérisée par la manière suivant laquelle, sur cet instrument, on passe du piano au forte, du forte au fortissimo, pour revenir finalement à la nuance du début. Dans l'orgue allemand, le rouleau a pénétré partout. Il domine l'orgue comme le montre le jeu des virtuoses allemands. Il domine la littérature et la composition des œuvres modernes pour orgue. Autrement dit : les organistes allemands arrivent au crescendo en faisant entrer successivement, sans la moindre interruption, tous les registres qui viennent agir indistinctement, sur le clavier principal ; dans ce crescendo, ils renoncent à mettre en avant l'individualité artistique des claviers ; ils trouvent tout naturel que chaque enfléme signifie en même temps un changement de timbre, et ils arrivent à cette monotonie inévitable que la succession des jeux, toujours la même, doit forcément amener. Succession que le facteur a jugé bon de réaliser dans son rouleau... Ils renoncent à toute liberté dans l'exécution de la progression, quand pourtant, l'art et la liberté sont unis d'une façon si étroite.

Voilà encore, dans une partie de son article, l'opinion de M. Schweitzer sur l'emploi du fameux rouleau allemand :

« Doit-on ou non mettre un rouleau ? Pour ma part, je reconnais très bien les avantages du rouleau, quand il s'agit par exemple d'accompagner des oratorios avec Grand Chœur, et je reconnais aussi que, grâce à lui, on peut quelquefois obtenir des effets uniques. Mais je n'approuve pas son autorité exclusive, surtout lorsqu'il s'agit d'orgues de moins de 30 jeux : dans ce cas, il est particulièrement barbare. Je crains aussi que le rouleau n'ait pas toujours eu la meilleure influence artistique sur le sens de nos jeunes organistes et sur nos compositeurs pour orgue. Il les a détournés de la recherche de la registration vraie, simple, sûre ; ils considèrent l'orgue comme un instrument, sur lequel on joue *« fort ou faible »* et non, comme une unité multiforme,

dans laquelle chaque nuance doit résulter de l'action simultanée de plusieurs unités distinctes.

Il est vraiment extraordinaire que ce qui manque le plus dans nos orgues allemandes, c'est ce dont nous aurions le plus besoin. Nous avons le rouleau, les combinaisons indépendantes, les groupes de registres, les tutti, etc ; c'est-à-dire toutes les ressources, avec lesquelles un ensemble de registres en remplace un autre, mais nous n'avons pas la possibilité, une registration étant donnée et voulant la continuer, de faire intervenir de nouveaux jeux suivant le besoin.

Il en est autrement de l'art français. La progression, sur les orgues françaises, repose tout d'abord sur le couplage et le découplage des claviers. Chaque clavier est indépendant et peut être couplé suivant la volonté de l'organiste,

« Sur l'orgue français, l'avantage que l'artiste perçoit le plus nettement, c'est la possibilité, par le couplage et le découplage des claviers à la pédale de régler à chaque instant la force et la couleur de la basse sans rien changer aux claviers. »

Grâce aux trois copules et aux trois pédales de combinaison, toutes les progressions sont possibles. L'organiste peut faire intervenir cette progression quand il le croit utile.

Ce qui est impossible avec le rouleau ; car le rouleau amène un jeu l'un après l'autre, et jamais un groupe entier, sans une perte de temps appréciable.

En France, la disposition particulière de la boîte expressive affectée au troisième clavier, est encore un moyen merveilleux de progression.

La boîte expressive ne renferme pas seulement quelques petits registres faibles, mais elle comprend une masse sonore aussi importante comme nombre que comme intensité.

Avec un troisième clavier de ce genre.

La boîte expressive ne sert pas seulement à rendre possible certaines nuances sur ce troisième clavier ; mais elle permet d'obtenir la gradation de l'orgue tout entier.

Cavaillé-Coll avait conscience d'avoir trouvé avec le moteur Barker, l'idéal de la transmission de la touche aux tuyaux. Il resta conservateur dans la force de la sonorité, qu'il donnait à chaque registre individuel.

Chez les Allemands, quand tous les jeux de fond sont tirés, on ne remarque pas l'introduction du troisième clavier. Chez Cavaillé, au contraire, il semble à cette introduction que la pure lumière jaillisse, une lumière éclatante dans la masse des jeux de fond.

Avec cela point de dureté, même dans les reprises supérieures.

On peut dire que dans l'art français de la facture d'orgue, le sentiment de l'architecture, fondement en quelque sorte de tout art français, se manifeste également. C'est pour cela que la boîte expressive a, chez eux, un tout autre sens que chez nous. Elle ne sert pas à faire de l'expression, mais des lignes architectoniques. Et c'est pour cela que les claviers expressifs sont importants ; chacun peut encore dominer, avec la masse sonore qu'il renferme, les sons dominants de l'orgue tout entier.

Comme les compositions des auteurs français sont conçues pour de tels instruments, elles sont injouables sur les nôtres.

Cette différence de la gradation et de la sonorité de l'orgue, est encore accentuée, par la difficulté pour les Français et les Allemands, de gouverner les copules et les pédales de combinaison.

Le principe du système français, c'est la disposition de toutes les ressources aux pédales.

L'orgue français ne connaît pas de boutons sans les claviers. Quel est le système préférable ?

En principe, il faut donner raison aux Français. Il arrive rarement que, pendant l'exécution, une main soit libre ; l'expérience confirme le principe. J'entends toujours sur les orgues allemandes, des retards, des renvois hors de rythme, qui proviennent de ce fait, que l'exécutant ne trouve pas le moment propice pour toucher les boutons.

Pour gouverner les copules et les pédales de combinaison placés aux pieds selon la méthode française, il faut, il est vrai, une technique particulière qui, dans son genre, est encore plus difficile que la technique des pédales. Un organiste m'a opposé dernièrement que seuls, des élèves pleins de talent pouvaient parvenir à cette seconde technique de la pédale ; mais Guilmant, Gigout et les maîtres de la génération nouvelle disent que chaque élève, même le moins doué, surmonte ces difficultés avec un peu d'application.

Pourquoi ne peut-on unir les deux systèmes ? Qui empêche de mettre les copules principales et les registres de combinaison en boutons et en pédales ; ce qui permettrait de les utiliser, suivant le plus ou moins de liberté des mouvements.

M. Schweitzer souhaite une unification absolue ; avec la pneumatique il la déclare faisable.

Nous aurions comme résultat, dit-il, un orgue moyen : copules de pédales, copules de claviers, octaves aiguës et graves, combinaisons libres pour chaque clavier et pour la pédale, et de plus, le rouleau. On pourrait encore ajouter aux copules, l'introduction des jeux du premier clavier, dans le genre du grand orgue français.

Ce type, ajoute-t-il, s'est imposé à moi après de longues réflexions sur les orgues françaises et allemandes et après un long effort pour trouver une combinaison intermédiaire entre les deux. Tout ce qui n'est possible qu'avec un orgue allemand ou avec un orgue français, le deviendra sur ce nouvel orgue. Bach, César Franck, Widor et Reger pourront également bien se jouer.

Dans un second article, M. Schweitzer abandonne un peu la partie complètement technique, pour se rapprocher davantage de la beauté de l'essence même de l'orgue, de la qualité du son.

« Grâce au couplage et au découplage des claviers, grâce à la progression de la boîte, grâce à la liberté des pédales, les orgues de Cavaillé-Coll réalisent à peu près la perfection. Le célèbre facteur concentrait d'ailleurs tous ses efforts à rendre plus parfaites l'intonation et l'émission du son ; c'est-à-dire, ce qui devait rester le plus longtemps en arrière dans la facture allemande ».

« Sur les orgues allemandes l'ensemble des jeux produit souvent un effet dur, parfois insupportable. Chez Cavaillé, au contraire, les jeux de fonds sont harmonisés en vue de l'unité de son qu'ils doivent constituer. Les jeux de chaque clavier, pris séparément, ou leur ensemble forment un tout homogène et pourtant, les individualités des trois claviers sont pleinement mises en valeur.....

« Avec nos orgues (orgues allemandes), il est absolument impossible de donner une fugue et un prélude de Bach avec les jeux de fond et les mixtures ; celles-ci entrant et sortant alternativement, et de faire ressortir les développements par le couplage et le découplage des claviers ou par le changement des claviers. Plus de belle musique architecturale. Sur les orgues de Cavaillé-Coll, au contraire, tout est possible, parce que tout est prévu pour donner l'effet simultané des jeux de fond et des mixtures. Aussi bien, les organistes français jouent les fugues de Bach, dans un style beaucoup plus simple, beaucoup plus clair, beaucoup plus vrai que le nôtre. Leur orgue est bien plus celui que rêvait Bach.

Les pages de Bach jouées sur des orgues allemandes, ne sont plus guère que des adaptations. Ces adaptations réalisent-elles un progrès artistique ?

Comme nous ne pouvons pas jouer les fugues de Bach aussi simplement qu'elles ont été pensées, nous lesregistrons et nous les traitons orchestralement. Nous les cou-

lons dans une forme nouvelle; nous introduisons des crescendo et des diminuendo là, où le plan de la fugue ne les comporte pas. Nous ne pouvons, sur nos orgues, donner la couleur claire voulue par Bach.

Qu'on revienne donc aux orgues que Bach réclamait, polyphones et non orchestraux ! Qu'on nous donne des jeux de fond plus fins, ayant une unité harmonique. Plus de mixtures qui crient ! Où donc, dans nos orgues, la famille des mixtures est-elle représentée d'une façon à peu près complète ? La fugue de Bach demande l'homogénéité des couleurs sur les trois claviers. Elle est monochrome.

M. Schweitzer rapporte toujours à Cavaillé-Coll et à son élève Mutin, la gloire de la construction de l'orgue parfait. Tous les progrès réalisés dans le domaine artistique sont leur œuvre.

Il ne suffit pas de construire un orgue de 50 jeux, dans lequel 15 seulement se font entendre réellement. Les notes ne font que renforcer sans enrichir et n'existent pas comme individualité. Mutin a construit des tuyaux avec de très petites différences de mesure et ne s'entraînant jamais réciproquement ; chacun reste une personnalité, même dans les plus grandes masses sonores.

M. Schweitzer termine son article si documenté, si technique, par un grand éloge des maîtres organistes français.

En Allemagne, nous sommes certainement plus riches en talent, mais nous ne possédons pas des pléiades de maîtres, tels que Guilmant, Saint-Saëns, Widor, Gigout et Vierne.

L'organiste français se distingue de l'allemand, par la simplicité du jeu ; il se préoccupe beaucoup moins de la virtuosité que l'organiste allemand. Il cherche surtout la plastique tranquille qui permet à l'auditeur de comprendre l'image sonore, dans sa grandeur complète.

Ce que j'ai toujours particulièrement admiré chez les organistes français, c'est la tranquillité et l'impeccabilité de leur jeu de pédale.

La comparaison suivante que M. Schweitzer établit entre le jeu des organistes français et allemands est à citer intégralement :

Je ne puis mieux exprimer mon impression, qu'en disant que l'organiste français joue plus objectivement, l'allemand, plus personnellement. Ceci est encore une question d'école. Nous n'avons pas d'école et chacun suit sa propre voie. Autant d'organistes, autant de conceptions. A certains points de vue, c'est un avantage que nous avons sur les français. Je me réjouis souvent, en constatant la vivacité individuelle des organistes allemands, quand elle est limitée par le bon goût. Mais nous allons souvent beaucoup trop loin. Uniquement avec la volonté de rester personnels, nous introduisons, dans notre jeu d'orgue, notre sentimentalité ; sentimentalité tout humaine, et non plus cette merveilleuse objectivité remplie d'idéal des derniers grands préludes et fugues de Bach. Nous massacrons les œuvres de notre Dieu, en voulant les rendre vivantes par notre sensibilité humaine. L'orgue seul doit parler... L'organiste et ses pensées *doivent* s'effacer. Il est trop petit pour la majesté tranquille d'un instrument qui, comme Bach l'enseigne, transfigure tous les sentiments.

Il se peut que, de leur côté, les Français aillent trop loin dans l'objectivité de leur jeu. Mais il se dégage un tel repos et une telle grandeur, que l'on ne s'aperçoit pas de la disparition du sentiment personnel. « Jouer de l'orgue, dit Widor, c'est manifester une volonté remplie du sentiment de l'éternité. »

« Dans toute éducation et enseignement d'orgue, l'effort technique ou artistique n'a d'autre but que cette manifestation de volonté pure et élevée. Cette volonté de l'organiste dans l'objectivité, doit dominer l'auditeur..... Celui qui ne possède pas cette volonté tranquille et puissante, peut être un grand artiste, il n'est pas un organiste né. »

M. Schweitzer termine ce second article par la critique très approfondie du talent de nos maîtres. Il constate que l'improvisation et le jeu de mémoire jouent un plus

grand rôle dans l'enseignement de l'orgue qu'en Allemagne ; et il approuve grandement cette façon de procéder. Il constate que le grand Bach est peut-être plus en honneur chez nous que de l'autre côté du Rhin, et pourtant, c'est cette admiration commune pour le vieux Maître, qui est vraisemblablement le trait d'union entre les deux écoles.

« Essayons d'abaisser le mur qui existe entre l'art français et l'art allemand. Dans le domaine de l'art, le génie allemand et le génie français doivent se stimuler l'un l'autre, et beaucoup plus spécialement dans l'art de l'orgue. Nous avons, nous Allemands, beaucoup à apprendre des Français quant à la technique et à la forme ; les Français s'appauvriraient, malgré leur pureté et leur perfection, sans une rénovation venant de l'art allemand. Une nouvelle vie jaillira de cette pénétration réciproque. »

B. G.

---

## Le deuxième Congrès De la Société Internationale de Musique

---

UN Congrès capable de réunir 150 musicographes, de les faire vivre en bonne harmonie pendant quatre jours, de présenter une soixantaine de communications utiles et de capter l'attention d'une grande ville, n'est-ce pas un événement assez singulier dans le monde des doubles-croches ? Tel est pourtant le spectacle agréable auquel nous avait conviés la *Société Internationale de musique* en priant ses membres de se rendre à Bâle, cette année, du 23 au 28 septembre.

Nos lecteurs connaissent, tout au moins de nom, cette Société, jeune de quelques années mais déjà prospère, puisqu'elle va bientôt compter 800 adhérents. L'activité de la Société Internationale de Musique, l'intérêt des travaux qu'elle publie chaque année dans ses bulletins, le zèle de quelques-unes de ses sections, tout cela éveille peu à peu la curiosité de ceux qui voient dans la musique autre chose qu'un passe-temps frivole. On ignore cependant encore que la Société est essentiellement différente d'une revue musicale et constitue avant tout une *collectivité*, c'est-à-dire un groupement de gens qui veulent travailler et s'instruire loin des polémiques inutiles. L'internationalisme se trouve donc ici tout à fait à sa place. Chaque Section représentée par son Président forme un Conseil d'Administration qui se réunit lors du Congrès et nomme à son tour un bureau qui dirige les destinées de la Société pendant deux ans. Cette direction est fort légère et les Sections jouissent de la plus grande autonomie ; ainsi se trouvent conciliées la nécessité d'une entente générale et les exigences d'un particularisme souvent très légitime. Ainsi surtout, s'établit un courant très fort et très large qui entraîne toutes les bonnes volontés vers un but commun auquel les efforts isolés n'ont jamais pu atteindre jusqu'ici.

Le Congrès de Bâle a donc été avant tout une manifestation encourageante, non pas seulement pour les sociétaires qui venaient y prendre part, mais aussi pour tous ceux qui suivent en curieux attentifs l'évolution de la musicologie.

Durant de longues heures, les communications et les discussions érudites se sont succédées, le matin au Conservatoire, l'après-midi à l'Université ; et le soir, tantôt un concert, tantôt une réunion intime terminait, souvent fort tard, une journée bien remplie. L'ordre du jour était, en effet, assez chargé et la moyenne des communications fort longues ; dix sections s'étaient partagé les travaux de la façon suivante :

Bibliographie. — Histoire de la notation. — Musicologie comparée. — Esthétique. — Histoire de la musique jusqu'au xvi<sup>e</sup> siècle. — Musique instrumentale. — Opératorio. — Facture instrumentale. — Questions d'ordre intérieur.

Je ne citerai ici que les communications françaises : *Dechevrens* : le Rythme du