

LE MENESTREL

4475. — 84^e Année. — N^o 5.

Vendredi 3 Février 1922.

L'ESTHÉTIQUE DE L'ORGUE

Il n'est pas d'instrument dont le monde musical moderne ait encore aussi imparfaitement défini le caractère et le rôle que le grand orgue. Malgré son origine vénérablement lointaine, ou peut-être en raison de cette distante majesté que confèrent les siècles et leurs légendes, l'orgue reste encore très en marge de l'activité musicale actuelle. Les comparaisons flatteusement inexactes que l'on fait de ses ressources avec celles de l'orchestre contribuent, entre autres, à prolonger un malentendu qui persiste à ne pas situer encore l'esthétique de cet instrument à son plan exact, comme on l'a fait pour le piano et le violon, par exemple. Sa consécration comme instrument d'église n'est plus à faire, mais là encore on l'a rendu tellement inséparable de l'édifice et du culte, qu'instrument et instrumentiste même en ont ressenti un isolement souvent sans splendeur, les renfermant en des attributions trop liturgiques où la musique elle-même s'étiolait.

Cependant, si l'orgue est à sa place dans une église, c'est parce qu'il fait partie intégrante de l'édifice, par sa stabilité architecturale, par son adaptation harmonieuse aux dimensions et par ses sonorités linéaires et pures; cela autant que par le caractère religieux de ses jeux. Le caractère particulier à chaque instrument est d'ailleurs déterminé par son *rendement* acoustique dans le vaisseau, presque autant que par l'art du facteur, et ce n'est pas un des moindres intérêts de la question que l'étude des styles sonores particuliers à chaque orgue. Ajoutons qu'en France, notamment, les buffets renfermant l'instrument sont souvent de magnifiques morceaux d'architecture ornementale, ce qui enrichit encore les inépuisables aspects sous lesquels l'orgue se présente aux appréciations des dilettantes.

Chose étrange! alors que bien des instruments sont arrivés à un type « *ne varietur* » après une rapide évolution, l'orgue séculaire, immuable en apparence, évolue sans cesse; bien peu d'antiques boiseries renferment tuyaux et mécanisme d'autrefois. On pourrait croire que l'usure en soit la cause première; il n'en est rien. A condition d'être entretenu avec le soin consacré à un précieux monument historique, un orgue bien construit il y a 200 ans devrait arriver jusqu'à nous en état d'être joué; dans la pratique, il en est, hélas! autrement, grâce au peu de soin et au vandalisme si coutumier en France. Mais les remplacements d'orgues ont, indépendamment de celle que je viens d'indiquer, une autre cause : les évolutions sonores liées au style musical lui-même entraînent une transformation analogue à celle de l'orchestre et de l'orchestration. La

musique du XIX^e siècle, plus primesautière et moins plastique que l'ancienne, s'est éloignée de ce qui convient particulièrement au style d'orgue, qui, musicalement, ne saurait se passer d'une inflexible logique architecturale un peu délaissée de nos jours. Cela explique combien le romantisme a eu peu recours à l'orgue, sauf pour les *effets d'église*.

Cette évolution a entraîné les facteurs à la recherche de timbres et de ressources mécaniques nouvelles, recherches qui poussent à l'abus de l'imitation orchestrale, orientant trop le virtuose à la poursuite de fantaisies qui dénaturent la personnalité de l'orgue. Ceci est à noter surtout en Angleterre et en Amérique.

Il n'en est pas moins vrai que, pour être parfait, l'orgue moderne doit garder les anciens timbres en s'enrichissant de jeux nouveaux plus puissants; cela sera nécessaire dans les salles de concerts pour lutter contre l'orchestre, car, à Paris notamment, il y a toujours une fâcheuse disproportion entre l'importance de l'orgue et celle de l'orchestre. Le principe de l'économie du vent, qui ne permettait pas jadis d'utiliser de trop fortes pressions, lorsque les pompes des souffleries étaient actionnées par des souffleurs, n'est plus à respecter avec les moteurs mécaniques modernes. On pourra donc augmenter la puissance des jeux; de plus, toujours en vertu du principe de l'adaptation à un local et à une destination définie, l'orgue de concert devra être établi sur des données peut-être moins pures que celles de l'orgue d'église, mais plus riches en ressources pour les changements de jeux, souplesse sonore et puissance.

Comme le piano, l'orgue est un instrument autonome, mais dont la collaboration avec l'orchestre et les instruments est d'un grand intérêt. Jadis, aucune cantate, motet, oratorio ou passion ne se passait du continuo de l'orgue; aujourd'hui, à quelques belles exceptions près, orgue et orchestre font moins bon ménage, et cela tient à l'ignorance des compositeurs, très ferrés sur les parfaits mérites des cordes, bois et cuivres dont ils dissertent savamment, mais mal renseignés sur les fonds, mixtures et anches de l'orgue. Avouons aussi qu'ils y sont peu encouragés par l'absence ou l'insuffisance de ceux-ci dans nos concerts.

Indépendamment de leur collaboration avec l'orchestre, les orgues modernes peuvent, mieux que les anciens, se prêter à l'exécution de vieilles sonates à basse chiffrée, le clavecin ayant de grandes affinités de caractère avec l'orgue.

Dans des locaux un peu vastes, ces transcriptions sont d'un excellent effet, et c'est un travail de mise au point aussi intéressant et minutieux que celui d'un quatuor à cordes.

Dans le domaine des rapports psychologiques existant entre l'instrument et le virtuose, il est à remarquer qu'à l'inverse de ce qui se passe ordinairement, où l'instru-

ment est véritablement dominé par celui qui le tient en ses mains ou prend place devant, l'orgue n'est pas dominé par celui qui a mission de le faire entendre. Ceci ne diminue en rien le mérite de l'organiste, au contraire, mais on peut dire, et ceci est un argument en faveur de la noblesse de l'orgue, que le succès est intégralement partagé entre l'interprète et l'instrument. L'un ne fait jamais oublier l'autre, alors qu'à part quelques rares connaisseurs spécialisés, le violoniste seul existe dès qu'il joue, et le violon disparaît.

On peut affirmer bienfaisant ce retour à une matière de son impersonnalisée; au milieu de cet abus de l'individualisme des virtuoses, de cette course au cabotinage et au succès personnel qui fait si souvent perdre de vue la Musique pour elle-même, c'est une saine école que celle d'un instrument qui vous impose son être avant de livrer ses inépuisables ressources. La science et l'inspiration de l'artiste, pour être moins instinctive et plus réfléchie que pour d'autres instruments, ne doit pas moins être d'essence élevée, faite de parfaite logique, de réalisation précise et d'initiative d'autant plus savante qu'elle doit varier constamment d'un orgue à l'autre. La personnalité du jeu d'orgue ne réside pas dans l'affirmation du propre tempérament de l'artiste, mais dans la recherche d'une perfection généralisée, d'essence haute et pure.

Pour l'interprétation d'une pièce d'orgue, il faut : mécanisme d'une parfaite précision, appréciation du mouvement toujours variable selon le local et l'importance de l'instrument, registration adéquate, non seulement à l'orgue dont on dispose, mais à l'esprit de l'œuvre, choix de jeux lorsqu'il n'y a pas de registration indiquée et, constamment, modifications opportunes lorsqu'elle l'est, recherche de la *poésie sonore*, présence d'esprit absolue pour l'appel des combinaisons, phrasé, rythme, etc. Et nous laissons de côté encore la science si captivante de l'improvisation, cette éloquence musicale qui ne va pas sans un profond savoir et des dons particuliers. L'éducation du public étant fort en retard en ce qui concerne la compréhension et la connaissance de la musique d'orgue, il est à souhaiter que le goût se forme à cette branche musicale, à cette esthétique si parfaitement élevée qui n'a jamais tenté que les grands maîtres.

Alex. CELLIER.

LA SEMAINE MUSICALE

Académie Nationale de Musique. — *La Mégère apprivoisée* (Shakespeare's *Taming of the Shrew*), comédie lyrique en quatre actes, d'après l'adaptation de Paul DELAIR, paroles de MM. Henri CAIN et Édouard ADENIS, musique de M. Charles SILVER.

A wittie and pleasant comedie called the Taming of the Shrew, as it was acted by his Maiestics servants at the Blacke Priers and the Globe (1), *written by Will. Shakespeare*. Ainsi parle le vénérable titre, âgé d'environ deux cent quatre-vingt-dix ans, si heureusement reproduit en tête de la partition de *la Mégère apprivoisée*, mais qui ne se rapporte point à la première édition, celle-ci ayant paru en 1623, sept ans après la mort de

(1) Shakespeare demeura fidèle au souvenir du *Globe*, puisque, longtemps après, et vers la fin de sa carrière, il y faisait allusion dans son *Hamlet*.

l'auteur. Ce dernier, au surplus, avait trouvé son plan dans une vieille comédie rappelant la manière bizarre et imaginative du romancier Greene, et peut-être n'avait-il pas été seul à en goûter le sujet, car, de son vivant même, l'on en comptait déjà trois éditions anonymes. Au reste il importe fort peu, nous abandonnons la solution de ce problème historique aux savants dissertateurs qui ne se sont point jusqu'ici mis d'accord pour décider si le mystérieux auteur de l'œuvre de Shakespeare est décidément le chancelier Bacon, lord Derby ou M. René Fauchois.

Comme la plupart des pièces du grand inconnu, *la Mégère* fut dénaturée par les soins du célèbre tragédien Garrick, et devint une farce quelconque, intitulée *Catharine et Pétruchio*. Paul Delair l'arrangea aussi, — assez adroitement du reste, — mais il eut tort d'en supprimer l'ingénieux et amusant prologue tiré des *Mille et une Nuits* et dont on a pu justement dire qu'il n'était pas moins comique que ne l'est la pièce elle-même. Il peut être comparé, d'assez loin, à ce cadre établi par Corneille pour cette délicieuse *Illusion* que la Comédie Française oublie annuellement de reprendre aux anniversaires de l'illustre poète.

Chacun sait le sujet et l'affabulation de *la Mégère*. Avec la *Comédie des Méprises*, elle forme un curieux diptyque où se retrouve le coloris du théâtre comique de l'Italie, et qui termine la première époque du dramaturge. Ajoutons seulement que *domptée* traduit mieux qu'*apprivoisée* le terme originel, et aussi que les dames auraient grand tort de reprocher à Shakespeare le féminisme un peu haut en relief de son héroïne, car que serait-ce si elles se faisaient présenter celles des comédies de Fletcher ou de Ben Jonson !

Il est curieux d'observer que notre comédie ne semble avoir inspiré aucun compositeur anglais. Depuis *la Fairy Queen* de Purcell (1692) jusqu'à *Much about nothing* de M. Villiers Stanford (1900), nul d'eux n'a tenté d'apprivoiser la mégère. Un Français montra plus audacieux, sinon plus heureux : Frédéric Le Rey, dont la partition fut exécutée en 1893 au Théâtre de la Porte Saint-Martin, avec le chanteur La dans le rôle de Pétruchio.

Le livret de l'œuvre dont il est aujourd'hui question est très scénique, ce qui suffirait à le distinguer de beaucoup d'autres ! Dès le lever du rideau, poème et musique s'accordent pour que l'action ne languisse point. Un thème alerte qui semble représenter Pétruchio, se résout en un élégant « air à danser » accompagnant les pas de Bianca au son du luth de Lorenzo (pourquoi avoir changé le nom de Lucentio de Shakespeare ?). Et c'est ensuite l'entrée *ex abrupto* de Catharina, dont l'explosion acariâtre est menée avec beaucoup de variété et de verve. On peut en dire autant de l'invocation de Bianca à Pétruchio, si joyeusement confirmée par ses amis, de ce que j'appellerai « la déclaration de principes » du futur dompteur, comme aussi du dialogue entre celui-ci et sa récalcitrante bien-aimée.

Tout ce premier acte est fort amusant, et le second qui se passe dans le même décor, en forme une nouvelle amplification en nous faisant assister aux noces de Catharina. L'absence de Pétruchio et les conséquences qui en découlent, l'entrée burlesque et truculente retardataire, tous les hors-d'œuvre enfin d'une copieuse fantaisie sont heureusement commentés par la musique. Celle-ci, à un moment donné, se range sous le rythme entraînant de la *Gaillarde*, que Prætonis considère