



## Panorama de la musique d'orgue française au XX<sup>e</sup> siècle



L'AUDITEUR non prévenu auquel serait offert un programme qui grouperait les noms de Widor, Guy Ropartz, J. Erb, Vierne, Tournemire, Bonnal, Dupré, Messiaen, Langlais, Alain, éprouverait certes quelque embarras à porter un jugement sur l'œuvre de nos organistes contemporains (1). En une trentaine d'années, tant de chemin parcouru, tant de formes hier à l'honneur aujourd'hui délaissées, tant de procédés désuets, — d'autre part tant d'audace, de nouveauté, tant de promesses ! Jamais, en un si court espace de temps, l'art de l'organiste ne paraît avoir subi de si profondes transformations. Nous traversons, semble-t-il, une période « révolutionnaire » qui voit se heurter les tendances les plus opposées, et d'où — souhaitons-le — jaillira finalement un art vigou-

(1) Widor et Vierne l'étaient encore l'an dernier.

reux. C'est à l'étude de ce « moment » dans l'histoire de la musique d'orgue que nous consacrons les lignes qui vont suivre.

\* \* \*

Une remarque liminaire s'impose. Depuis trente ans, la musique d'orgue constitue un monde à part. Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, en France, comme en Allemagne d'ailleurs, tout compositeur se doublait d'un organiste. Le furent Couperin, Clérambault et Rameau ; le furent également au XIX<sup>e</sup>, César Franck et C. Saint-Saëns. Or, si Gabriel Fauré tint un temps l'orgue de la Madeleine, il n'a rien laissé pour l'instrument, et le parfum précieux qui se dégage de sa musique, nous le chercherions en vain dans l'œuvre des musiciens d'église, ses contemporains. Depuis lors, « les héros de l'orchestre » semblent se désintéresser du roi des instruments. L'art de Debussy n'a que peu marqué celui qui nous occupe (1) ; Ravel, Dukas ou Roussel, pour ne citer que les disparus, ont passé sans avoir à l'orgue formé des disciples. Notre instrument vit et « se meut » en champ clos. A cette constatation, nous voyons plusieurs raisons : l'orgue est au premier chef instrument d'église, et de ce fait son champ d'action se trouve limité. D'autre part, il exige des compositeurs une connaissance étendue de la technique organistique et des possibilités expressives qu'est à même de leur fournir l'instrument : toutes notions que les non-organistes sont loin de posséder toujours. Ravel, Honegger, Milhaud, Strawinsky, n'ont pas choisi l'orgue pour truchement de leur pensée, et c'est dommage. Il est à supposer qu'à l'orgue, l'auteur du *Jardin Féérique* (Ma Mère l'Oye), ne nous eût pas déçus. Sans doute, un Ravel, un Debussy, un Fauré, avec toute la souplesse de leur génie intuitif, eussent-ils — comme César Frank un demi-siècle plus tôt — enrichi et par là renouvelé la littérature d'un instrument dont l'esthétique est par nature opposée à celle de l'orchestre. Par contre — et nous aurons l'occasion de revenir sur ce point, — lorsque nos virtuoses-compositeurs ont voulu à l'orchestre assimiler l'orgue, ou traiter l'orgue dans l'esprit de l'orchestre, on est en droit de se demander s'ils n'ont pas fait erreur (2).

A tout prendre, un magnifique répertoire destiné à l'instrument à tuyaux, se trouve dès maintenant inscrit à l'actif des premières générations du XX<sup>e</sup> siècle : musique dont les fins diverses reflètent assez bien cette période « révolutionnaire » dont nous parlions plus haut. De ce mouvement complexe, nous voudrions rechercher ses sources, étudier les résultats, et si possible prévoir l'avenir.

\* \* \*

#### A. — LES INSTRUMENTS ET LES GRANDS COURANTS

Une triple lutte se poursuit qui explique assez bien, ce semble, la période incertaine mais féconde en efforts individuels que nous vivons : lutte entre deux instru-

(1) V. plus loin.

(2) Certains symphonistes ont pourtant laissé quelques pages pour l'orgue. G. Dupont, une pièce, *Pour la Toussaint* ; Roger-Ducasse, une *Pastorale* ; Fl. Schmitt, un *Prélude* ; G. Samazeuilh, un *Prélude* ; A. Roussel, un *Prélude et Fugue* ; A. Honegger, un *Choral* et une *Fugue*.

ments-types (l'orgue polyphonique, l'orgue symphonique); lutte entre plusieurs conceptions esthétiques (l'orgue de concert, l'orgue liturgique); lutte entre diverses tendances d'ordre technique qui concernent l'exécution ou l'interprétation.

I. *Les Instruments*. — Qui veut comprendre et apprécier à sa valeur une page écrite pour l'orgue, qui veut pénétrer plus avant le style, ou analyser l'écriture d'un organiste, ne saurait le faire avec succès sans acquérir d'abord une connaissance technique de l'instrument qui a suscité l'œuvre ou l'a fait éclore. L'art des Antegnati, le lumineux et clair *ripieno* italien, inspirent à Frescobaldi ses toccate, ses canzoni. La facture de Schnitger suggère à Bextehude et à Bach les monuments polyphoniques que l'on sait; celle de Robert Clicquot et d'Alex. Thierry est à la source de l'art des Couperin, des Grigny et des Clérambault. L'œuvre de César Franck ne se conçoit pas sans l'orgue de Cavaillé-Coll, et Vierne, le premier, reconnaît dans ses « Souvenirs » que ses Six Symphonies lui furent dictées par l'orgue monumental de Notre-Dame (1). Robert Bernard disait ici récemment : « l'invention d'un instrument est bien souvent l'origine d'une révolution dans le domaine artistique, beaucoup plus importante et fertile en conséquences que l'invention d'une forme ou d'un procédé d'écriture » (2).

Aujourd'hui deux instruments, de conception opposée, se partagent encore les faveurs des organistes. L'un est le Cavaillé-Coll du xix<sup>e</sup>, ou son successeur du xx<sup>e</sup> siècle : orgue symphonique, né vers 1840, pauvre en mutations, riche en jeux de fonds, en jeux d'anches traités en séries, en « octaves graves ou aiguës », artifices permettant de suppléer à cette indigence en mixtures fines, ou de réaliser des effets de masse. L'autre est le Gonzalez, orgue néo-classique qui voit le jour après guerre, et qui résulte d'un heureux compromis entre l'orgue Cavaillé-Coll (auquel il emprunte quelques heureux perfectionnements) et l'instrument polyphonique français et allemand de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle : orgue très riche en mutations (plus de 50 % de rangs), avec des fonds et des anches individualisés autant que faire se peut, des claviers multipliés dont la composition, la pression, l'harmonisation peuvent varier à l'infini, contribuant ainsi à l'enrichissement de l'ensemble.

A chacun de ces « types » répondent une *musique* et une *esthétique*. A l'instrument polyphonique, qui s'imposait en roi sous l'Ancien Régime, nous devons en France une série de pages où le grave, le tendre alternaient avec le pittoresque, le pathétique, et où dominait la mélodie accompagnée, témoignant des connaissances de nos virtuoses pour qui la musique italienne n'était pas lettre morte. A cet orgue nous devons également des *Suites* dont la grâce ni l'esprit n'étaient exclus, œuvres peut-être légères, mais écrites par l'organiste dans le dessein de plaire et de briller aux yeux d'un public amateur, en opposant les timbres les plus savoureux de l'orgue : au « Grand jeu », le « Plein jeu », aux agrestes flûtes, le cruchant cromorne, l'éclatante trompette. A cet instrument enfin et surtout nous devons les grandes œuvres spécialement destinées au culte catholique : versets décoratifs sur les *Hymnes*, *Suites* religieuses sur les Huit tons de l'église, Messes paraphrasées, compositions de style fugué, empruntant leur thème au plain-chant, toutes pages, — dont Bach avait

(1) V. *Bulletin Trimestriel des Amis de l'Orgue*. N° 30-31 : Juin 1937 (Dix années au service de l'orgue français).

(2) *La Revue Musicale*, 15 nov. 1936, p. 374.

pris la peine de recopier de sa main certaines —, qui cessèrent de plaire après la Révolution et ont retrouvé depuis une vingtaine d'années de farouches et d'actifs défenseurs, ceux-là mêmes qui ont prêché et lutté avec ardeur pour un retour à la facture classique.

L'instrument symphonique a suscité une esthétique en tous points contraire à la précédente. Si le langage harmonique s'est modifié — l'orgue n'y est pour rien, — les formes musicales ont évolué, d'autres sont nées dont vont s'emparer des compositeurs-organistes dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, admirateurs de la musique allemande, de la variation beethovenienne comme des grands *Préludes* de Bach. S'ils découvrent avec ravissement l'œuvre de ce dernier, s'ils la donnent en exemple à leurs disciples, ce n'est pas tant l'esprit de Bach qui les hante, que la forte personnalité du maître de Bonn — celles également de ses contemporains et successeurs, Mendelssohn et Schumann. D'où ces pages neuves, dont certaines n'ont plus aucun caractère religieux, ces pages orchestrales qui s'adaptent parfaitement au grand orgue conçu par Cavallé-Coll : instrument dont la soufflerie a été modifiée, la mécanique perfectionnée, la pression augmentée, les jeux construits et traités suivant de nouvelles proportions, instrument dont les possibilités ont été enrichies par l'adjonction de la boîte expressive du Récit, de combinaisons (appel instantané de toute une famille de jeux), d'accouplements, de tirasses, etc..., instrument que caractérise la prédominance des jeux de huit pieds, et dont le médium, par suite de la multiplication des jeux de fonds (et de la disparition des pleins jeux) est devenu compact, obscur, ce qui a conduit les compositeurs à écrire dans des tessitures plus élevées qu'autrefois.

L'orgue symphonique et l'orgue polyphonique aujourd'hui, et pour la première fois, se trouvent en présence : ils ont l'un et l'autre suscité une œuvre qui restera. Le second — qui a pour lui la tradition — l'emportera-t-il sur le premier ? L'orgue symphonique sortira-t-il vainqueur de la lutte, ou bien l'un et l'autre poursuivront-ils deux routes parallèles ?

II. *Les Courants*. — Un second ordre de faits rend plus obscur le présent dilemme, plus aiguë la crise : l'opposition qui demeure entre différentes conceptions esthétiques.

*L'orgue liturgique*. — Il serait vain de rechercher les origines de la musique d'orgue liturgique : dès l'instant où l'instrument à tuyaux fait son entrée à l'église, elle se confond avec lui ; elle prend corps définitivement aux premiers siècles de la polyphonie française, soit à la fin du XII<sup>e</sup> siècle et au début du XIII<sup>e</sup>. L'instrument s'imisce aux voix, parfois les remplace toutes, ou l'une d'elle, et si l'organiste « répond » à la *schola* au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle, c'est toujours en observant les règles de l'art polyphonique ; il paraphrase avec simplicité, voire avec naïveté un *Kyrie*, une hymne, ou transcrit pour l'instrument à claviers, après les avoir agrémentées de quelques ornements, les quatre parties d'un motet (cf. au début du XVI<sup>e</sup> siècle, les œuvres éditées par Pierre d'Attaignant). Soudain, voici qu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle, cette musique d'orgue spécifiquement catholique atteint à une maîtrise souveraine : l'instrument lui-même n'est pas étranger à cette brusque ascension. Nous avons dit qu'à la suite des guerres de religion les facteurs de Normandie et de l'Île de France avaient réalisé un grand orgue de conception nouvelle et d'un parfait équilibre. Aux maîtres de l'heure, — qui vont se révéler des initiateurs — il inspire des

pages d'une magnifique envolée ou d'une intime poésie ; architectures savantes qui, au chant grégorien, empruntent ses modes, sa fraîcheur, son archaïsme, sa mâle grandeur, sinon sa souplesse. Titelouze, Roberday, J. Boyvin, N. de Grigny, André Raison, L. Marchand, G. Jullien, P. du Mage et Fr. Couperin le Grand, tels sont en France, en regard d'un Frescobaldi, les principaux représentants de la grande tradition de l'orgue liturgique. Cette école qui coïncide avec un merveilleux essor de la foi, de la charité, de la pensée chrétienne, de l'idéal évangélique dans le Royaume, n'aura qu'un siècle d'existence. Dès le début du XVIII<sup>e</sup>, la musique religieuse se dépouille de l'ardeur, de la noblesse, des sentiments mystiques qui jusqu'alors semblaient la faire palpiter. L'esprit liturgique s'efface devant l'esprit mondain, et l'orgue liturgique peu à peu laisse la place à l'orgue de concert, dont nous dirons plus loin quelles furent les origines, et les premières manifestations...

Mais l'idée d'une union plus étroite entre le drame qui se déroule à l'autel et la musique d'orgue qui lui sert de commentaire n'est point morte. Elle chemine encore très modeste, de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle au début du XIX<sup>e</sup> siècle, jusqu'au jour où, reprise par l'élite des artistes chrétiens, elle suscitera, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, une gerbe d'œuvres supérieures qui ont présidé à la résurrection de l'orgue liturgique. Notons que cette impulsion a coïncidé, d'une part, avec une étude approfondie de l'œuvre des classiques, poursuivie sous la direction des Niedermeyer, Saint-Saëns et Guilmant, de l'autre, avec l'évolution que suivait l'instrument lui-même dans le sens polyphonique que nous avons dit. Gigout et A. Guilmant, dans leurs *Pièces Grégoriennes*, dans leurs Cahiers de *L'Organiste liturgique*, s'ils n'ont pas toujours paraphrasé des mélodies de plain chant, ont du moins fait revivre la luminosité, la couleur modale de cette musique oubliée. A son tour, J. Erb écrit une *Suite liturgique*. Il eut pour maître Ch. M. Widor, sans doute l'un des créateurs de l'orgue symphonique, mais dont les deux dernières œuvres s'inspireront également de mélodies grégoriennes (*Puer natus est, Haec Dies*). A l'orgue liturgique certains artistes surent allier le côté décoratif de l'orgue de concert, et Charles Tournemire, de cette nouvelle manière, se fera le protagoniste. Désormais les talents les plus divers, comme nous le dirons plus loin (Dupré, Daniel Lesur, Duruflé, Langlais, Paule Piédelièvre), se plaisent à ressusciter un art chrétien qui peut se parer des plus beaux titres de noblesse.

*L'orgue de concert.* — Mais l'orgue est-il seulement instrument d'église ? Toute sa littérature doit-elle tendre à une exaltation de l'idée religieuse ? La question se pose de savoir s'il peut exister une musique d'orgue qui vive et rayonne en dehors de tout concept spirituel. Contrairement aux autres instruments, l'orgue répond à un besoin, à une fin d'ordre liturgique : l'accompagnement des chants et leur commentaire au temple. C'est un fait que la tradition n'a pu que confirmer depuis tantôt douze siècles, du moins en France. Le concert d'orgue, hors de l'église, était chose quasi inconnue sous l'Ancien Régime : il ne le sera guère plus au XIX<sup>e</sup> siècle. Avant Guerre, si nous exceptons le Trocadéro, et les salles Touche et Gaveau à Paris, l'orgue n'avait droit de cité ni au concert, ni au théâtre. Les organistes l'ont toujours déploré, sans avoir jamais obtenu la réalisation de leur rêve : la construction d'un local destiné à des auditions d'orgue. Sans doute « l'orgue de salon » a-t-il existé dès le moyen âge ; mais, positif encore réduit à quelques jeux au XVIII<sup>e</sup> siècle, il atteignit rarement les proportions d'un instrument à trois claviers avant la fin

du XIX<sup>e</sup> siècle. Il en va tout autrement aujourd'hui où le grand orgue de salon semble ouvrir à l'instrument roi des perspectives nouvelles.

La question reste cependant entière : « l'orgue de concert » peut-il trouver place à l'église ? Mis à part le point de vue doctrinal (1) — dont nous ne saurions ici nous occuper — nous devons nous rendre à l'évidence : dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, de même que dans les pays germanique et latin, l'orgue — instrument d'église — a suscité en France des œuvres qui n'étaient point destinées au temple. S'il est alors de mode, et depuis longtemps déjà, de faire choix d'un thème populaire ou d'allure profane pour édifier une architecture d'esprit encore liturgique, la musique instrumentale fait ici et là une timide apparition à l'église. Dans la péninsule italienne, la *Canzon de sonar* donne naissance à la *sonada* et l'on sait que de la *Sonate d'église* sortira notre moderne sonate. D'autre part, le style récitatif connaît en Italie, puis en France, une faveur exceptionnelle (oratorio, opéra). La *mélodie accompagnée* qui en est l'épanouissement tente les instrumentistes, et au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, c'est à l'un des jeux de l'orgue que l'on aura plaisir à confier un solo expressif. Certains organistes contemporains, puis successeurs des Titelouze, des Roberday, des Charles Raquet — qui se sont perfectionnés également dans l'art du clavecin — n'ont pas été sans profiter des leçons d'un Jacques Champion de Chambonnières. Organistes et clavecinistes — souvent clavecinistes avant même d'avoir trouvé une tribune — un Lebègue, un Nivers, voire un Clérembault introduisent ainsi à l'église un langage nouveau, un style plus imagé, plus coloré, des formes étrangères à toute musique religieuse, un esprit mondain témoignant d'une inspiration et de mobiles extra-liturgiques. Liturgiques, les *Suites* pour orgue d'un d'Agincourt, organiste de Rouen, ne le sont plus quant à la lettre, et si Du Mage et de Grigny à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle écrivent pour l'orgue polyphonique d'église, Marchand, Dandrieu, Daquin, même à l'orgue, ne sauraient se départir de leur séduisante personnalité de virtuoses-concertistes. Bach avait composé à l'intention de son fils des *sonates* pour clavecin à deux claviers et pédalier ; sans doute cette forme de musique pure n'avait-elle pas encore tenté nos organistes français du XVIII<sup>e</sup> siècle (on sait qu'alors nos violonistes l'avaient adoptée) ; mais plusieurs écrivent des pièces « de concert », des « Symphonies » (Lebègue), des Ouvertures (en manière de Prélude), des Duos, des Trios, des Fantaisies, toutes pièces dans lesquelles l'élément liturgique ne compte pour rien.

Dans la littérature d'orgue, cinquante ans plus tard, Mendelssohn — un symphoniste et admirateur passionné de la polyphonie de Bach — introduit définitivement la forme *sonate*. S'il utilise avec habileté un thème « liturgique » (choral *De profundis*) dans la troisième des six Sonates qui ne comporte qu'un seul mouvement, les cinq autres sont conçues suivant le plan de la Sonate classique, à plusieurs « temps ». César Franck, ce liégeois, disciple de Beethoven, transplanté à Paris, adopte et amplifie la forme, au point de concevoir un des premiers à l'orgue une Symphonie : la *Grande Pièce Symphonique*.

Dès lors nous atteignons une époque que marque le crépuscule de la musique

(1) Le Concile de Trente avait bien tenté de bannir de l'église « les musiques où par l'orgue ou bien par le chant se mêle quelque élément lascif ou impur..... ».

polyphonique (1). L'orgue de concert est roi. Mais de quelles œuvres ne lui sommes-nous pas redevables ? L'esprit le plus vulgaire souffle alors : nos instruments sont tout juste bons à sonner des fanfares, à faire éclater des orages, ou à déchaîner des tempêtes. Alors que ses collègues passent leur temps à de tels enfantillages, C. Franck, dans l'ombre, réagit : les nobles créations de Cavaillé-Coll sont là pour le servir, et le génie du maître de Sainte-Clotilde ouvrira un nouveau chapitre dans l'histoire de notre orgue français. Profondément croyant, C. Franck n'a rien d'un liturgiste ; mais toujours une haute spiritualité se dégage de ses pages limpides, reflet d'une âme généreuse. A cet organiste-symphoniste revient l'honneur d'avoir, pour la première fois en France, à l'orgue de concert, imposé une pensée religieuse. Parallèlement à l'école franckiste, se développe et rayonne l'école des Symphonistes issue de Lemmens ; A. Guilmant, pour l'orgue, écrit huit *Sonates*, Ch. M. Widor, dix *Symphonies*. Ce dernier peut être considéré sinon comme le créateur, du moins comme le rénovateur de l'orgue de concert, vaste mouvement qui, outre les œuvres précitées englobe la majeure partie des compositions des disciples de Widor, les maîtres de l'heure présente. Il n'est pas inutile, croyons-nous, de faire remarquer que l'orgue symphonique est né à la suite des réalisations audacieuses de Cavaillé-Coll, les deux principaux représentants de cette nouvelle école, Widor et Vierne, ayant composé leurs symphonies sous « le signe » des magnifiques instruments dont ils étaient titulaires. Ch. M. Widor n'a-t-il pas écrit ces lignes dans un court avant-propos : « L'orgue moderne est essentiellement symphonique. A l'instrument nouveau, il faut une langue nouvelle, un autre idéal que celui de la polyphonie scolastique » ?

L'orgue de concert, alors que triomphait en France l'instrument polyphonique, avait déjà rencontré des partisans et des défenseurs. Assimilé à l'instrument symphonique, il connaîtra après Cavaillé-Coll, à la suite de C. Franck et de Widor, un renouveau de faveur et une apogée. Il est loin, croyons-nous, d'avoir dit son dernier mot.

III. — *En marge des instruments et des grands courants.* — Nous avons dit par quoi s'opposent aujourd'hui deux instruments : l'un polyphonique, l'autre symphonique ; deux courants : l'orgue liturgique, l'orgue de concert. Mais là ne se borne pas la complexité que présente le mouvement contemporain. La lutte s'est engagée, si l'on peut dire, sur un troisième terrain, celui de l'interprétation et de la registration à l'orgue.

Problème spécifiquement instrumental, dont nous devons exposer les données. A l'exécutant, mis en présence des multiples questions soulevées par le jeu de l'orgue au virtuose qui cherche à établir sa technique sur des principes rationnels, — à celui qui plus modestement se contente d'écouter les maîtres, et s'efforce d'en faire profit, il apparaîtra que deux écoles existent en France qui traitent l'instrument de manière différente.

Les représentants de l'une, sans s'arrêter à l'individualité et à la personnalité des jeux, utilisent ceux-ci par groupes, et les *plans* que pour la clarté ils introduisent dans la musique dont ils se font les interprètes, dépendent exclusivement de ces

(1) L'organiste de Saint-Germain-l'Auxerrois A. P. F. Boëly (1785-1858) paraît avoir été en France le dernier représentant de la tradition classique.

*familles* ou de ces « combinaisons passe-partout ». Deux formules s'offrent à eux. Tantôt ils utilisent en chœur l'une des trois grandes séries de jeux : ils feront appel ainsi à tous les *fonds* de l'orgue, — les 8, les 8, 4, les 16, 8, 4 — tous les *pleins jeux* et *fournitures*, toutes les *anches* du récit expressif ou du clavier principal. Tantôt ils feront parler les représentants d'une seule et même famille : les principaux, les bourdons, les flûtes, les gambes, mais ils se croiront obligés, afin de « corser » la sonorité, d'accoupler entre eux les claviers. Aux soli, ils réservent uniquement le hautbois, la trompette ou la flûte. Et toujours, et *partout*, sous leurs doigts, ces quelques registrations reviennent. Par suite, le nombre des *mélanges*, des *couleurs*, se trouve limité. « Sans doute », répondront les tenants de cette école, « mais les grandes lignes, à cette manière de registrer, ne sauraient *jamais* perdre, et ce doit être là l'objectif essentiel du virtuose. »

Les représentants de l'autre école se font de la « registration » une conception plus savante. L'orgue est constitué d'un plus ou moins grand nombre de cellules qui évoluent chacune suivant ses lois. Seule la console — soit les claviers — à ce monde sonore impose l'unité de direction. Or, il n'est pas un instrument qui ressemble à un autre : chaque orgue a été construit à l'échelle et au volume d'un édifice. De ce fait, les combinaisons « passe-partout » n'ont pas leur raison d'être. De même que le chanteur tempère plus ou moins sa voix suivant la salle où il est appelé à se faire entendre, de même l'organiste doit adapter sa registration au cadre qu'il a pour mission de remplir. Les registrations « standard », à ces interprètes paraissent un non sens. Non sens plus grand encore, leur semblent ces mélanges déterminés à l'avance, qui peuvent ici fort bien convenir, mais là dénaturer l'œuvre. La registration est un travail de longue patience. En principe, l'emploi des jeux par paquets est à rejeter, de même l'emploi des claviers accouplés. Ce n'est pas toujours en annexant les 8 pieds à bouche du *récit* au fonds de 8 du *grand orgue*, qu'on augmentera la portée et la puissance de ces derniers. Ce n'est pas toujours en ajoutant des *anches* à un grand chœur qu'on lui donnera plus de puissance. Dans l'un et l'autre cas, il faut d'abord chercher l'équilibre, et là où un 8 pieds de plus ne saurait réussir, sans doute le 4 pieds sera-t-il à sa place. Quant au grand chœur, c'est souvent en l'allégeant (suppression de quelques 8 pieds de fonds, ou du 16 pieds) qu'on le rendra plus incisif et plus lumineux. Il en va de même pour les « grands pleins jeux », de même pour les soli : chacun des registres de l'orgue est déjà un jeu de solo : le mélange de deux ou trois timbres en constitue un autre. A titre documentaire, voici quelques exemples de combinaisons savoureuses : cromorne et tierce ; flûte de 4 et tierce ; bourdon, larigot ; voix humaine et plein jeu doux ; bourdon 16, prestant 4 et clairon, etc...

Si l'orgue est par excellence un instrument polyphonique, il ne faut sans doute jamais perdre de vue les grandes lignes, l'équilibre de l'œuvre qu'on y exécute, mais il faut à chacune des voix, par le timbre, conserver sa personnalité, son individualité ; les ressources de l'instrument, l'acoustique des vaisseaux conditionnent également la registration. Ainsi pensent les tenants de la nouvelle école.

(à suivre)

Norbert DUFOURCO