

*La Maison-Dieu*, 164, 1985, 57-80

Georges BEYRON et Jean-Yves HAMELINE

## L'ORGUE FRANÇAIS DURANT LA PÉRIODE CLASSIQUE ET AU MILIEU DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

### *I. L'ORGUE DANS SON CADRE LITURGIQUE SOUS LE RÉGNE DE LOUIS XIV\**

**A**VERTI du début de la... cérémonie par la « tintinnabula » (petite cloche) Jean Boyer, lance au grand orgue, en plein jeu, un prélude du 2<sup>e</sup> ton extrait du III<sup>e</sup> Livre d'Orgue de G.G. Nivers, 1675.

Nous sommes en 1675, date où, à Paris on est préoccupé par une certaine discipline musicale, qui consiste à donner à la musique qui se fait dans le culte un certain statut, plus exactement une « civilité » musicale propre à l'Église. 1675 se situe après la Fronde, après les premières querelles jansénistes. C'est la paix de l'Église, la paix Clémentine. L'art classique est à son sommet (Racine, Molière, Boileau). Un écrit peu connu de cette époque essaie de définir cette « civilité » pour ceux qui manient la langue française selon un haut niveau d'élégance : le « goût français » — distinction, élégance, mesure, gravité et émotion contenue. L'Église va suivre cette « correction » manifestée dans la langue française. Elle réforme le bréviaire, transforme les missels, réadapte les hymnes

---

\* Concert-conférence à l'église St Séverin (Paris) mardi 13 mars 1984, avec le concours de Jean Boyer, organiste, et Jean Yves Hameline, présentateur, ont prêté aussi leur concours ; Anne Marie Beck : mezzo-soprano ; Marc Gaussorgue : ténor ; Jacques Miale : basse.

latines d'Ambroise en un latin plus élégant. De plus, la première partie du 18<sup>e</sup> siècle a été marquée par un grand courant mystique : St Vincent de Paul, Condren, M. Olier, Bérulle, St Jean Eudes, restauration du Carmel... Jusqu'à 1650 c'est une véritable explosion de ferveur, de mystique, de dévotion en France chrétienne. Or il semble, comme le suggère l'historien Jacques Lebrun, que la liturgie eût été alors comme un intermédiaire — dans son espèce de rigueur, de discipline — entre une grande effervescence mystique (du début du siècle) et le formalisme naissant décelable dès les années 1680, 1690.

Des Nivers, des Lebegue, organistes, laissent entrevoir, en 1675 une poésie musicale possible, sillon d'où surgiront de grands musiciens : Couperin, Grigny et d'autres... Après quoi la flamme retombera.

Notre organiste de ce soir est installé dans la situation habituelle de ses ancêtres, là-haut... entre le Positif et le Grand-Corps de l'orgue, avec cette espèce de vigilance de l'organiste qui doit intervenir par fragments. C'est un « actionniste » à la façon de Lully (qui a toute l'Europe musicale à ses pieds), c'est-à-dire quelqu'un qui connaît exactement le nombre de notes qu'il faut, qui calcule tout en fonction de symétries très nettes, de coupes fermes, précises. Or, entre Lully et l'Église un fossé va se combler de façon étrange. En effet les « Tons » de l'Église vont être « civilisés », c'est-à-dire qu'ils vont garder à la fois leur originalité (harmonie très riche, un peu hybride, paradoxale) et prendre dans le monde un certain nombre de résonances.

### **1. Les huit tons de l'Église ou le « tonnaire » de l'organiste**

L'exposé, à voix nue, à l'aigle-lutrin, par des chantres, d'un « kyrie » dans chacun des 8 tons (d'après le Dictionnaire de S. de Brossard — 1703) est immédiatement suivi de Pleins-jeux divers de N. Lebègue (2<sup>e</sup> Livre, 1678). (Normalement c'est l'orgue qui donne le ton, mais ici la démonstration est d'ordre pédagogique.) Chaque chant d'un Kyrie est lui-même précédé de l'énoncé de son

« caractère » particulier selon Dom Jumilhac. Il vaut la peine de les lire tant ils sont caractéristiques de la manière de l'époque<sup>1</sup>. Les interventions de l'orgue présentent un type d'écriture assez hybride entre la tonalité qui a cours dans la musique mondaine et ce qui peut s'inspirer encore du vieux chant d'église de type modal. Nous sommes entre deux mondes, mais, pas encore dans le type d'écriture : « Dur-moll »-« Majeur-mineur » issu de J. Haydn, divulgué par Pleyel.

1. Les « caractères » des huit tons (ou modes de chant) selon Dom Jumilhac dans « La science et la pratique du Plain-Chant », 2<sup>e</sup> éd., Paris, 1847.

Le premier mode, ou en autre termes le Dorien, est estimé propre à marquer la noblesse, la grandeur, et l'importance d'une chose ; à témoigner une joye modeste et grave, à porter à la piété et à la vertu, à la haine de soy mesme, au mépris des choses de la terre, et à l'amour de celles du ciel. Il s'accommode fort bien avec les vers heroïques, et avec leur chant dactylique.

Le second (autrement le sous-Dorien) est propre à exprimer l'aversion que l'on a du mal ; à exciter à la douleur et à la penitence des pechez, à deplorer les miseres de cette vie ; et à moderer ou appaiser la colere.

Le troisième ou le Phrygien est severe, et propre à exciter le cœur aux actions genereuses et difficiles. D'où vient que les Lacedemoniens s'en servoient (1) pour s'animer au combat ; et qu'Alexandre à la melodie de ce mode couroit aux armes (2).

Le quatrième ou le sous-Phrygien au contraire est flatteur, charmant, propre aux larmes, aux douces plaintes, et aux tendresses d'amour.

Le cinquième ou le Lydien est semblable au son d'une trompette non pas qui appelle au combat, mais qui chante la victoire ; de sorte qu'il est rempli d'allegresse, convenable aux triomphes, propre à recueillir l'esprit et à le retirer des soins et des embarras de la terre (3). Guy Aretin dit qu'il s'accommode mieux que les autres au chant du faux bourdon, qu'il appelle en autres termes (4) diaphonie, et qu'il semble que S. Gregoire pour ce sujet l'ait plus cheri que les autres.

Le sixième ou sous-Lydien est religieux, devot, et propre à porter à la pieté, à la penitence, et aux larmes.

Le septième ou le Myxolydien est ardent, et propre à tant à exprimer, qu'à émouvoir les passions d'amour et de colere.

Le huitième ou le sous-Myxolydien est remply de pudeur, de modeste gayeté, de tranquillité, de douceur ; et il est tout celeste et mystique.

## 2. Le modèle du ballet pour une Liturgie d'espace et d'action

La réalisation d'un extrait de ballet de J.B. Lully permet de comprendre, que, pour atteindre la « civilité », la Liturgie de cette époque doit se hausser en empruntant les manières mêmes de la société du temps qui est la « civilisation » de la Cour, du Palais Royal, du Parlement.

Le ballet à cette époque est un véritable système d'éducation — à l'instar de la tragédie dans les collèges des jésuites. C'est une sorte de gymnastique des usages. On y apprend la « dégainé », la tenue, le comportement, la manière de porter son corps dans un espace public devant des gens importants.

Si l'Église et, en particulier, les organistes introduisent certains éléments empruntés à la scène du ballet, ce n'est pas d'abord dans un souci de faire entrer à l'Église une musique mondaine, mais une musique « civile » éminemment digne. L'orgue va alors emprunter les ritournelles instrumentales des symphonies. Certes ce phénomène apparut déjà dans les grands motets d'Église avec musique concertante, dans les cantates, les oratorios italiens, les histoires bibliques. Ces ritournelles reviennent à l'Église sous forme de l'intervention du grand orgue. C'est lui qui va jouer ces ritournelles, ou ces « escortes » (chaque fois qu'il y aura cortège, mouvement ou déplacement, transition d'une... scène à l'autre). Mais l'écriture d'orgue, certes marquée par le clavecin, le sera encore par tout ce qui « affecte » le chant proprement dit.

Extrait du 3<sup>e</sup> intermède des « Amants magnifiques » de Lully ; (1670) l'orgue va reprendre les ritournelles prévues par Lully selon le caractère de la scène : ici, une pastorale. Il alternera avec le chant, dans un petit chœur à 3 voix, selon l'esprit d'une « scène de rocher », aux accents tendres, plaintifs avec échos, à quoi se mêlent des chants d'oiseaux... Le grand orgue dans la Liturgie n'est-il pas à la fois : le ciel (il en sera question à propos du Sanctus) et le Cosmos, la Nature. L'orgue a une fonction cosmique qui est proprement liturgique : faire entendre dans la Liturgie même, quelque chose des échos du monde créé. L'orgue

peut faire les oiseaux, les échox, les fontaines... (le tonnerre). Il est là pour cela aussi !

L'orgue va adapter les airs confiés à la voix de basse, qui à l'opéra, étaient dévolus aux pairs nobles, aux rois, aux sacrificateurs...

Un air d'un anonyme, sera parodié en « basse de trompette » improvisée, suivie, elle-même d'une « basse de trompette du 1<sup>er</sup> ton », 2<sup>e</sup> Livre, 1678, de N. Lebègue, (marche dite, « des rois »).

### 3. Fonctions et situations liturgiques

Sont présentés divers extraits d'offices, très abrégés, qu'il serait important de vivre en temps réel, avec les mouvements et bruits annexes plutôt qu'en temps-concert.

Dans les offices, à cause des nombreuses allées et venues, l'organiste devait constamment intervenir par des musiques d'escortes, de mouvements de transitions...

Malgré cela l'orgue n'intervenait pas tout le temps. Cependant rien n'était laissé au hasard de la spontanéité, même si les interventions étaient musicalement « improvisées » ! Tout obéissait à une étiquette rigoureuse. Ainsi le grand orgue ne jouait pas en Carême, mais seulement aux fêtes importantes (le problème du 25 mars, fête de l'Annonciation en est témoin. A Notre Dame de Paris, où l'on était sévère, l'orgue jouait le 25 mars). Mais à l'intérieur de cette discipline l'organiste joue et joue même beaucoup un jour de fête (il n'est pas rare qu'il fut pris de 6 heures du matin jusqu'au soir, avec à peine un petit répit en milieu de journée).

#### *Vêpres*

Cet office de l'après-midi est composé de psaumes encadrés d'antiennes. L'orgue intervient alors, soit pour doubler l'antienne, lors de sa reprise après le psaume, soit, comme cela se fait à Notre Dame de Paris, pour remplacer ce qu'on appelle le « neume de l'antienne », sorte de

vocalise que les chantres, les jours de grande fête, exécutaient très lentement avec un « chant sur le livre », c'est-à-dire un contrepoint improvisé spontanément. C'est cette place que prend l'orgue après le chant de l'antienne. D'ailleurs un certain nombre de coutumiers d'organistes recommande de jouer non seulement en rapport avec le ton du plain-chant, mais aussi, si possible... selon le caractère de la fête.

Audition d'une antienne extraite des Vêpres de Sainte Cécile, en 3<sup>e</sup> ton de l'Antiphonaire romain publié par G.G. Nivers<sup>2</sup>.

Le chœur chante Gloria Patri plus l'antienne et l'orgue poursuit par un « Récit de cornet », du 3<sup>e</sup> ton, extrait du III<sup>e</sup> Livre d'orgue de ce même Nivers. Certes toutes les antiennes n'étaient pas prolongées ainsi, seulement certaines, afin de ne pas allonger par trop la cérémonie.

#### *Sanctus. Benedictus*

D'après les rubriques du recueil de chant (le Livre de chœur) de la messe à l'Abbaye Royale de N.D. du Val de Grâce (fin du 17<sup>e</sup> s.), l'orgue joue (chante) le premier Sanctus.

Le fait qu'il chante ce premier Sanctus, n'est pas une suppléance. En effet l'orgue, dans l'esprit des gens de cette époque est par excellence l'instrument qui peut précisément dire : Sanctus. C'est ce qu'exprime M. Olier, fondateur des pères de St Sulpice, homme « grave », un des grands éducateurs du clergé dans l'esprit d'une certaine rigueur, grand mystique et visionnaire aussi :

« ... le Diacre et le Soûdiacre montent auprès du Prestre pour dire le Sanctus, en témoignant que l'Église de la terre, se joignent

---

2. Guillaume Gabriel Nivers (1632-1714) n'était pas seulement organiste, mais un de ceux qui ont contribué à produire de nouvelles éditions de plain-chant, en particulier : Graduale Romanum Juxta Missale et Antiphonarium Romanum Juxta Breviarum, publiés en 1658 et réédités en 1687.

et s'unissent à Jésus-Christ, pour glorifier Dieu en luy et avec luy, et pour avoir part par luy à la loüange des Bien-heureux. Et pour cela mesme l'Orgue qui signifie la musique du Ciel et les loüanges des Bien-heureux, joüe au Sanctus : il chante par deux fois, Sanctus, pour représenter que cette loüange est la loüange du Ciel, et que l'Église (ou les Chapiers qui la representent) chante une fois au milieu, pour dire qu'elle se mesle : et qu'elle tasche de prendre part, et de se perdre dans les loüanges du Paradis. » (Explication des cérémonies de la Grand'Messe de paroisse selon l'usage romain, par Monsieur Olier... À Paris, 1687).

### *Élévation*

Pour le temps de l'Élévation les usages sont variables. Ce sera soit le silence total, soit un jeu de l'orgue (sur les flûtes — généralement), soit le chant d'un O Salutaris.

Après l'Élévation jusqu'au Pater Noster l'orgue jouait (après le chant du Sanctus, du Benedictus et de l'O Salutaris) ou un motet « pour l'élévation » était chanté dans un style pieux, dévôt, modeste et fervent.

Audition du Panis Angelicus (Élévation) de Marc Antoine Charpentier.

### *Fin de la messe solennelle*

Cette fin est faite de la succession immédiate de courtes cérémonies. En voici le schéma :

- « ITE MISSA EST » chanté par le diacre.
- « DEO GRATIAS » réponse de l'orgue.
- BÉNÉDICTION DU CÉLÉBRANT.
- « DOMINE SALVUM FAC REGEM » CHANTÉ PAR UNE VOIX DE BASSE, EN 5<sup>e</sup> TON « SEMBLABLE AU SON D'UNE TROMPETTE QUI CLAME LA VICTOIRE »...
- RÉPONSE PAR UN PLEIN JEU DE L'ORGUE.
- GLORIA PATRI... chanté toujours par la basse.
- SICUT ERAT... joué à l'orgue (ici une « basse avec les trompettes » extraite du 1<sup>er</sup> Livre d'Orgue de J. Boyvin, 1689).

Tempo du chant : Une règle : Aux grandes fêtes on chantait lentement, aux petites fêtes, plus vite. (C'était surtout valable pour les hymnes, chantées en procession avec de grandes pauses.)

#### *Fin de station*

C'est l'orgue qui chante : *Benedicamus Domino*, car, comme pour le *Sanctus*, il peut chanter la Gloire de Dieu. (Dialogue du III<sup>e</sup> Livre de Nivers.) Le chœur répond : *Deo Gratias*, et durant le retour du célébrant dans le chœur de l'église l'orgue joue une musique d'escorte (Fugue du 6<sup>e</sup> ton de Nivers) selon le caractère du motet chanté à la station<sup>3</sup>.

(À N.D. de Paris, l'orgue alternait le chant de la prose *Inviolata*, chantée devant la statue de la Vierge, et continuait de la commenter lorsque le cortège revenait au chœur.)

#### **4. Trois réalisations autonomes**

**MAGNIFICAT.** Des versets d'orgue du II<sup>e</sup> Livre de N. Lebègue alternent avec un plain-chant, du 2<sup>e</sup> ton de G.G. Nivers, écrit pour un monastère de religieuses dont le privilège des livres imprimés date de 1657.

**OFFERTOIRE.** C'est le nom d'un mouvement très libre (indépendant de quelque thème de plain-chant) où l'opti-

3. Les Stations étaient souvent le fait de fondations. Toute « fondation » était payée par un fondateur qui assurait ainsi un bénéfice à des clercs, à des chantres pour accomplir cet acte. Il convient de rappeler aussi qu'à cette époque toute musique d'Église était tarifée (le chant spontané était inconnu). L'organiste, lui, a droit soit à un forfait, soit à des paiements ponctuels concernant ses interventions. En début de cérémonie les choristes consultaient un écriteau sur lequel était indiqué qui doit chanter et son tarif.

que de l'organiste est un peu plus extérieure. Offertoire du 3<sup>e</sup> ton extrait du III<sup>e</sup> Livre de N. Lebègue<sup>4</sup>.

HYMNE : *pange lingua* de Nicolas de Grigny (1699) avec en alternance un plain-chant bénédictin. Un sommet de la littérature d'orgue, qui émerge au moment où la musique ira en se formalisant de plus en plus.

— L'orgue lance l'hymne sur un plein-jeu en taille.

— Chant du « Nobis latus ».

— Orgue : fugue à 5 voix (2 voix au cornet, 2 au cromorne, pédale de flûte (Cantus Firmus).

— Chant du « Verbum caro... ».

— Orgue : récit du chant : tierce en taille (ténor).

La feuille de programme donnait quelques indications sur la facture caractéristique de l'orgue français (de type parisien) et de ses possibilités musicales. Il est important de les rappeler.

A l'orée du 17<sup>e</sup> siècle, s'installe en France (Normandie, région parisienne) sous l'influence du Chanoine, organiste et expert, de la Cathédrale de Rouen : Jehan Titelouse (1563 ?-1633), un orgue de type flamand qui, lui, avait déjà adopté, au cours des 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles, les « nouveautés » des pays rhénans (mutations de flûtes, anches).

Ce type d'orgue s'accommodera de toute musique écrite jusqu'au milieu du 17<sup>e</sup> siècle, qui peut être transcrite pour

#### 4. DIFFÉRENCE DE STYLE ENTRE NIVERS ET LEBÈGUE

Jean Boyer fait remarquer que le Livre d'orgue de Nivers, en particulier son III<sup>e</sup> livre est d'une lecture extrêmement riche et poétique alors que celui de Lebègue, en ce sens, présente de nombreuses platitudes de langage, mais l'important, chez Lebègue, est sa très grande précision car en quelques mesures il est capable de créer le climat ou l'atmosphère souhaités. Cette musicalité rejoint celle de Lully, occupé à créer des actions pour la danse dans ses opéras. On y trouve aussi la « coupe » très étroite et programmée du claviciniste qui utilise encore à cette époque la suite de danses. Lebègue maîtrise parfaitement ce type de musique qui ignore par définition le développement.

Les pièces de Nivers, elles sont plus proches de l'air et de la variation de type vocal, qu'on retrouve dans les airs de cour des Lambert et Lully. Nous y trouvons une thématique, des modulations, toutes sortes de choses qu'on ne trouve pas chez Lebègue où le langage est plutôt plat, mais chez qui l'essentiel est « le caractère » : un duo, une basse de trompette, etc., d'une grande invention thématique, bien en situation.

toutes sortes d'instruments d'ailleurs. C'est un grand orgue avec plenum, mutations de flûte, anches (en batterie, avec l'indispensable cornet de dessus) et solistes, le tout dans un buffet à double corps : un Grand Corps (la grande orgue) qui a sa réplique en un petit buffet en balustrade (le positif de dos), bientôt composé, en réduction, des mêmes familles de jeux. Déjà, deux plans sonores sont acquis, donc, un Dialogue possible, un relief acoustique.

— Ce type d'orgue issu des Flandres (au sens large) va faire école à Paris, avec des facteurs comme Valéran de Héman et ses disciples : P. Pescheur, P. Thierry...) certes avec quelques variantes.

Or cette implantation coïncide avec la manifestation d'une nouvelle musique, surtout, improvisée, sous l'influence du luth et surtout du clavecin sur lesquels les musiciens pratiquent de plus en plus l'art de la Mélodie Accompagnée. Les facteurs d'orgue vont alors poursuivre des recherches pour répondre de mieux en mieux à ces nouvelles exigences d'ordre musical, en plus du rôle « traditionnel » de l'orgue.

— Le Dialogue des plans sonores sera définitivement admis.

— mais, une recherche d'éclat et de brillance, va se faire jour, dans le Plenum (du plan grand-orgue, comme, un peu plus tard, celui du positif de dos),

— des Jeux Solistes, seront installés pour imiter les « airs » de toutes sortes, qu'on entend alors.

Beaucoup d'instruments parisiens déjà existants, vont être équipés de ces nouveautés additionnelles, qui sont plus une recherche de timbre que de puissance.

Pratiquement, les facteurs d'orgue parisiens, qui essaieront bientôt en Province, vont aboutir, à installer :

*Sur le plan sonore :*

— un Plein Jeu, très logiquement composé, équilibré, brillant, qui demeurera de Marin Mersenne (*Harmonie Universelle*, 1636) à Dom Bedos (*Art du facteur d'orgues*, 1776),

— une Pédale indépendante, propre à « battre » le Cantus Firmus, dans les pleins jeux : une indispensable

Trompette 8' (de grosse taille) en plus de la grosse flûte de 8',

— un ou deux demi-claviers (Echo, pour la « répétition ») ou Récit, pour chanter en soliste, avec l'indispensable cornet, bientôt accompagné d'une anche soliste (hautbois),

— des Jeux de Tierce (flûtés) — « cornet tout du long » — pour chanter les récits en taille (ténor) : les « belles basses de Cornet », car la sonorité Cornet devient désormais une nécessité,

— un accord à un diapason plus aigu (si naturel, au lieu de si bémol),

*sur le plan mécanique*, les organistes de cette époque, tous clavecinistes, vont exiger un toucher léger et vif,

*sur le plan volumique*, un nouveau type de buffet va s'imposer, inspiré d'abord du type flamand (3 tourelles, 2 plates faces doubles) — Pont de l'Arche (1605), Meaux (1627), pour évoluer vers un modèle à 5 tourelles, 4 plates faces — Paris : St Merry (1650), St Louis des Invalides (1675).

Un Nicolas Lebègue, organiste et expert très écouté va faciliter la rigueur classique : le nécessaire, sans fantaisie ni mégalomanie.

## II. LES ORGANISTES ET LA FACTURE D'ORGUE À PARIS SOUS LE SECOND EMPIRE\*

### Les caractéristiques de la facture d'orgue au 19<sup>e</sup> siècle

André, Ernest, Modeste Gretry, compositeur belge (1741-1813) qui a porté à sa perfection l'opéra-comique, est assez représentatif des idées de son temps. Il s'insurge

---

\* Conférence-concert donnée le 26 mars 1984 à l'Église Saint Ambroise (Paris), avec le concours de Kurt Lueders, au Grand Orgue Merklin-Schutze de 1874; présentation par Jean-Yves Hameline et Georges Beyron.

contre le caractère « inexpressif » de l'orgue et du clavecin. Organistes et facteurs d'orgue semblent avoir pris au sérieux cette conception qui n'imagine pas d'autres expressions que dynamique et quantitative.

Un orgue nouveau va bientôt apparaître, s'édifiant à frais nouveaux, sur un goût nouveau, sur des postulats musicaux absolument étrangers à la conception antérieure. Cet « orgue nouveau » serait en fait le fameux harmonium dont Liszt, Lefébure Wély, Lemmens... se sont délectés dans les salons. Cet instrument, inventé vers 1814, perfectionné vers 1834, avait la prétention de supplanter bientôt le Grand Orgue. Il a en fait introduit une nouvelle définition de l'orgue, qui serait sa propre réplique, en plus beau, en plus grand, « avec tuyaux »...

« Il était donné à notre temps de faire sortir l'orgue des temples du vrai Dieu, et le génie humain est parvenu à faire contenir la voix formidable des orgues dans les proportions d'un instrument portatif, l'orgue à cent francs » (Rapport de l'Exposition Universelle de Paris, 1867)...

Après le Concordat de 1801 et le rétablissement du culte, les facteurs d'orgue français « confectionnent » des orgues, qui utilisent surtout le matériel des orgues démontés sous la Révolution et ne construisent pratiquement rien de neuf immédiatement. Mais une fois la situation stabilisée, le « métier » reprend un essor et les « facteurs d'orgue » s'essayent à construire des orgues dans le goût de l'époque, avec des techniques, certes encore classiques. Cavallé Coll, est tout orienté vers le passé lorsqu'il édifie l'orgue de Notre Dame de Lorette en 1838, et se tournera vers l'avenir, avec la construction de l'orgue de Saint-Denis, 1841.

Que recherche-t-on ? Expression et puissance.

Pour y répondre un nombre considérable d'inventions techniques et sonores voient alors le jour. La profession, elle-même se transforme : de purement artisanale, la facture, à l'ère de l'industrialisation naissante, va s'équiper de machines nouvelles qui vont permettre d'augmenter le rendement et d'accélérer la production. Le maître organier, devra se doubler d'un ingénieur ; il dirigera une « manufacture » composée d'employés qui seront de plus

en plus « spécialisés » plutôt que de compagnons connaissant toutes les parties de l'orgue.

L'expression, est ce qui caractérise le nouvel instrument, lui aussi en perpétuelle recherche : le piano, avec la forme musicale privilégiée qu'il féconde : la sonate. L'expression est aussi la caractéristique du nouveau type d'orchestre, avec ses cordes renforcées, et ses cuivres... qui sécrète, lui aussi une nouvelle forme musicale : la symphonie. Cet orchestre nouveau, qui trouvera son plein épanouissement avec Wagner, allie la puissance à son expression poussée.

Ainsi piano et orchestre seront en quelque sorte le point de mire des facteurs d'orgue et des organistes.

Alors qu'Aristide Cavillé Coll. (1811-1899) maintient un certain équilibre entre l'orgue classique et le nouveau type d'orgue orchestral, ses émules, tel un Joseph Merklin (de 1843 à sa mort en 1905) vont pousser plus à fond ce style symphonique, avec une conception sonore, qui n'a plus guère à voir avec celle de l'orgue classique français. Il est important de comparer ces deux conceptions pour comprendre la nouveauté de l'orgue du 19<sup>e</sup> siècle.

L'ORGUE CLASSIQUE est **vertical**, tant dans sa disposition volumique (buffet) que sa structure acoustique.

Au clavier principal (grand-orgue) on rencontre des représentants de 3 familles de jeux (timbre) selon une pyramide sonore (à l'imitation de la polyphonie vocale).

L'ORGUE « ROMANTIQUE » « SYMPHONIQUE » est **horizontal** tant dans sa disposition volumique (buffet large et profond) que dans sa structure acoustique.

Au clavier principal (grand-orgue) on rencontre des représentants des familles de principaux (taille moyenne), des flûtes (large taille) dites harmoniques, des « gambes » (taille étroite).

4' + 4' + 4'

8' + 8' + 8' + 8' + 8' + 8' etc. (horizon mélodique situé à l'aigu)

(16) pied

Cette nouvelle structure, multiplie les unissons, qui, dans l'aigu, compensent l'amenuisement des dessus. C'est ce qui est d'ailleurs appliqué au piano, qui a une corde dans les basses, et 2 ou 3 dans l'aigu (chantant à l'unisson).

L'orgue « classique », à la suite de la longue gestation des 14<sup>e</sup>, 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles, est basé, pour le renfort de sa sonorité, sur la répartition

verticale des sons dits « harmoniques » (de plus en plus aigus) qui renforcent l'effet des sons dits « fondamentaux ». Ces orgues « portaient » dans les acoustiques des édifices où ils sonnaient avec « mesure » c'est-à-dire, ni en plus, ni en moins.

L'Orgue « romantique-symphonique » additionne des sons de même intensité, de même hauteur, quoique de timbres variés. Cela donne une « pâte sonore » ronde et pleine, non sans lourdeur. Mais dans les dessus, il a fallu pousser les pressions pour que les mélodies puissent « sortir ». Sa puissance a tendance à bousculer l'acoustique d'un édifice.

PARADOXE : l'orgue classique, de structure sonore verticale, s'accommode bien, (pour les faire ressortir) des différentes voix d'une polyphonie horizontale alors que l'orgue romantique-symphonique, de structure sonore horizontale, est surtout propice à un type d'écriture verticale (Harmonique).

### **Techniques nouvelles pour obtenir : puissance, toucher pianistique, expression**

Les tous premiers perfectionnements sont d'ordre « mécanique », grâce à Aristide Cavallé Coll, qui a résolu le problème de la soufflerie et de la transmission des notes, avant d'opérer les modifications de la forme et de la dimension des tuyaux, car, pour lui, le son « reçoit la vie des organes du mécanisme ».

*Soufflerie* : L'ancien soufflet à lanterne (à plis parallèles) est réadopté et réadapté ; il permet avec une seule source de vent d'obtenir de l'air en abondance et avec des pressions variées. Ceci lui permettra de modifier les sommiers traditionnels (mécaniques). Il les agrandit, en tous sens, et les équipe de plusieurs layes, avec soupape d'introduction de l'air (appel). On aura dès lors, la laye des fonds et la laye des anches et mutations. De plus Cavallé Coll, sur un même sommier, pour mieux équilibrer les intensités sonores entre basses et dessus, utilisera pour chaque, des pressions différentes (ce que n'exploiteront plus ses émules).

*Transmission des notes* : Les soupapes étant multipliées pour chaque note, surtout dans les basses, il fallait un système permettant l'allègement du toucher. Ce fut l'adoption révolutionnaire du levier pneumatique de l'anglais Ch. Barker, qui rendait « les claviers plus faciles ».

L'étendue des claviers manuels deviendra de 54 à 56 notes, et, le pédalier à l'allemande, de 27 à 30 ou 32 notes deviendra la norme, surtout après la codification du Congrès de Malines (1864).

L'expression fut assurée, d'une part par l'utilisation de la boîte expressive à jalousies, renfermant les jeux du plan récit. Cette boîte, de dimension réduite chez Cavallé Coll, va augmenter de volume par la suite, et affecter même le plan positif.

La tuyauterie va se transformer, elle aussi, en adoptant un diapasonnage (rapport des diamètres) de plus en plus ramené à des proportions mathématiques établies en « tables » par J.G. Töpfer, et

aussi selon les calculs complexes de C. Coll (concernant flûtes harmoniques et anches). Bientôt, encore, la partie haute de chaque tuyau à bouche, à partir du milieu du siècle, sera « pavillonnée et entaillée » alors que les biseaux seront munis de « dents », afin d'éliminer certains partiels aigus indésirables, dus aux fortes pressions (surtout dans les dessus).

Cavaillé Coll mettra au point les nouvelles flûtes « harmoniques », qui imitent les flûtes traversières de l'orchestre, et dotera les dessus des anches-de-batterie de résonateurs harmoniques, pour une meilleure égalité d'intensité sonore.

Le tirage pneumatique des jeux, ainsi que les divers « appels » permettront des « combinaisons » de jeux, soit fixes, soit libres. Certains jeux ainsi groupés pourront s'ajouter les uns les autres en crescendo sonore jusqu'au tutti.

Les plans sonores adoptés seront ceux de l'orchestre symphonique d'alors à savoir : un chœur, fait des « fonds » de jeux de 8 pieds multipliés, à l'imitation du quatuor ou du quintette à cordes ; un autre chœur, fait des anches solistes, ajoutées à ces fonds ; un grand tutti, fait de ces chœurs, couronnés des batteries d'anches puissantes. Les solos de récit, seront accompagnés par les flûtes harmoniques, ou les jeux de taille étroite (gambes) qui se multiplient. Un autre effet sonore sera bientôt très recherché jusqu'à devenir prépondérant : l'ondulant.

### La problématique musicale du Second Empire

Après l'audition, en guise d'ouverture, du *Prélude en Mi bémol* de Renaud de Vilbac (1829-1884), une présentation d'ensemble brosse la conjoncture et la problématique musicale du Second Empire.

A travers cette œuvre de Vilbac, transparaît toute une « civilisation », car l'organiste, tel un ordinateur, traite toutes les informations qui viennent à lui. Vilbac, s'il n'a pas été César Franck... nous fait entendre la musique des années 1860/70. Cette fois l'organiste n'est plus la voix du monde, du cosmos, comme au 17<sup>e</sup> s. mais c'est un autre son, une autre signification, une autre manière pour l'orgue de s'intégrer dans un espace et en particulier l'espace liturgique. En effet la musique, qui naît après Beethoven est une musique de l'âme, une musique après Hegel : la musique des pulsions intérieures.

1860 : A la suite de la Révolution française qui l'a durement ébranlée, l'Église est à la recherche de tout : d'un établissement social, politique, immobilier, mais

surtout d'un « art catholique » selon les termes mêmes de cette époque. Or un Joseph d'Ortigue clame qu'un tel « art catholique » est périmé, et qu'il faut que l'Église revienne à ses propres sources et en particulier au chant grégorien... C'est l'époque où VIOLLET-LE-DUC imagine le style néo-gothique : l'église Sainte-Ambroise, construite après 1870 est une sorte de mélange entre un style roman et... on ne sait trop quoi. Tout le monde en tout cas, à cette époque « recherche ». L'orgue lui-même va participer à cette recherche... d'un art catholique. Qui sont donc les ancêtres recherchés ? Bach, qui fascine, mais on s'arrêtera à ses préludes et fugues, car les chorals sont pas trop luthériens... d'autres : Palestrina, les anonymes du grégorien...

1860 : Jamais l'Église, en France, n'aura sans doute été aussi prospère : des églises s'édifient un peu partout, les biens immobiliers sont nombreux, les fabriques qui ont « les moyens » font édifier non seulement de grandes orgues, mais de petites orgues de chœur, dans les grands édifices.

1860 : période d'un sommet de l'alliance (peut-être discutable, mais efficace) entre l'Église et l'État.

1860 : époque des grandes restaurations : c'est le Paris de Haussmann ! la transformation de l'appareil de l'État, de l'appareil économique, de l'appareil bancaire. Des mairies, des lycées surgissent ; tout le monde se donne une figure, l'Église aussi. Un même architecte construira la Gare de l'Est et l'église St Vincent de Paul. Les grands hommes d'État, les grands banquiers se font bâtir des tombeaux monumentaux au Père Lachaise. L'orgue, lui aussi est un monument, et la musique qui en découlera sera, elle aussi, une musique d'apparat, de « pompe »... représentation de ce qu'on est, avec toujours la recherche de la dignité (quand ce n'est pas l'intimidation...), et sur le plan esthétique, l'orgue sera partagé entre le côté décoratif, pompeux (les marches pontificales, les marches héroïques, les grands offertoires tonitruants...) et un tout autre orgue qui est peut-être celui qu'on entendait davantage : l'orgue de l'âme. C'est donc tout à la fois intériorité et, comme le fait d'avoir « pignon sur rue » !

1860 : époque d'un traité de commerce France-Grande

Bretagne ; époque d'une grande prospérité matérielle avec le grand démarrage industriel. Or l'orgue y participera : les Aristide Cavallé-Coll, Joseph Merklin seront les premiers grands industriels de l'orgue, par l'adoption de nouvelles techniques industrielles de fabrication et de nouvelles techniques commerciales : instruments moyens fabriqués en petites séries à prix bien calculé pour une large diffusion y compris dans les campagnes. Or dès 1842, de petites usines : Debain, Alexandre fabriquent déjà en série l'Harmonium qui n'est pas sans rapport — toute proportion gardée — avec le « sound » de toute cette période.

### Un nouvel orgue dit « romantique »

Exposition de la palette sonore de cet orgue Merklin à partir des 7 variations du *Noël varié* de L.J. Alfred Lefébure-Wély (1817-1870) composé en 1868. D'après les chroniques de l'époque, Lefébure-Wély est surtout caractérisé par sa force d'exécution. C'est un grand improvisateur. J. D'Ortigue, Berlioz lui-même et d'autres ont décrit assez soigneusement sa manière d'improviser. Il semble qu'il fut beaucoup moins mondain et superficiel dans ses improvisations que dans ses œuvres écrites. Or cela est une vieille tradition de l'organiste français, et même de la musique religieuse française où la *res facta* : la pièce écrite, est beaucoup moins intéressante que tout ce qui se fait *super librum*, ou *in vivo* ou *ex tempore*. LISZT estimait beaucoup Lefébure Wély, improvisateur, il allait l'écouter. Ceux qui l'entendaient à St Sulpice savaient qu'il était quelqu'un capable de jouer la pièce que tout le monde attendait, tant elle convenait !

Le *prélude en Mi bémol, à 5 voix*, de N.J. Lemmens (1823-1881) composé vers 1856, permet sur le plan registration d'entendre l'ajout successif des divers jeux « de fonds » de 8 pieds, caractéristiques de ce type d'orgue.

## Les esthétiques de référence

### 1. PRÉSENCE DE JOSEPH HAYDN

Cela peut surprendre ! Pour les gens du 19<sup>e</sup> siècle, le grand musicien religieux n'est pas J.S. Bach, mais J. Haydn. Ses *Messes* sont jouées tout au long du 19<sup>e</sup> siècle par les maîtrises pour des rassemblements un peu importants et François Benoist d'origine nantaise (1794-1878), organiste compositeur, professeur au Conservatoire à qui César Franck succéda, se réfère constamment à Haydn (1732-1809) presque son contemporain... En France, il est beaucoup plus connu que Mozart (il a écrit plusieurs symphonies pour Paris très jouées par la suite) et il est connu à travers ses disciples en particulier, Ignace Pleyel (1757-1831) — le célèbre facteur de pianos — qui diffuse largement en Europe jusqu'en Amérique une musique inspirée directement de son maître. Quand en 1846, J.L. Félix Danjou (1812-1866) essaie de redéfinir ce que pourrait être une véritable musique d'Église — c'est un élève de Benoist — il dit que l'élève improvisateur, lira, relira, jouera, retranscrira et ne s'en lassera pas : les quatuors de Haydn ! Il n'est que d'écouter cette *Élévation en ré* de F. Benoist, écrite en 1841, pour se persuader de la référence. Or Benoist, qui est mort, très âgé, a formé un grand nombre d'organistes !

Un autre aspect marque aussi cette époque, c'est l'industrialisation, en quelque sorte, de la musique. Des éditeurs demandent à des auteurs, le plus souvent improvisateurs de talent, d'écrire des pièces d'orgue qui paraissent ainsi dans de multiples petits recueils, dans des journaux, des revues destinées aux organistes de Province qui ont besoin de musique. Ces auteurs investissent-ils là le meilleur de leur musicalité ? On peut en douter.

### 2. PERSISTANCE DES TONS D'ÉGLISE

Les tons d'église se maintiennent encore, parce qu'on chante le plain-chant et que la pratique de l'alternance est

encore tout à fait vivace, l'orgue, dans la tradition française étant un chœur qui répond au chœur des chantres. Mais déjà on en discute car aux alentours de 1829/30 un Adrien De La Fage, disciple d'A. Choron, et qui est un musicologue important de la restauration du chant d'Église au 19<sup>e</sup> siècle, introduit l'accompagnement du plain-chant à l'orgue. Les « fonds » (jeu de fonds) mœlleux de l'orgue vont donner bien autre chose que la rudesse des gosiers de basse-taille doublés par le serpent, puis l'ophicléide, la contrebasse même...

Désormais l'orgue va accompagner, mais avec quelle harmonisation ? Certains prônent la manière allemande : harmonie moderne avec des « sensibles » ; d'autres veulent s'inspirer des maîtres anciens des 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles : Palestrina (avec des enchaînements de tonique — dominante mais sans 7<sup>e</sup> de dominante...). D'autres, plus rigoureux, tels J. D'Ortigue et Louis Niedermeyer (1802-1861) sont les partisans farouches d'une restauration des tons d'église dans leur originalité première. Il faut retrouver la pureté des « modes ». Or, en même temps, toute l'Europe est en train de découvrir les musiques exotiques, alors que démarrent les grandes recherches folkloriques. Une autre oreille se met ainsi à tendre vers ce qui est plus ancien ou vers ce qui est plus loin. Petit à petit un changement se dessine.

Dans beaucoup d'églises un nouvel acteur arrive, c'est le petit orgue, l'orgue de chœur. Un petit échantillon du Kyrie de la messe ordinaire : *Orbis factor*, jouée au petit orgue d'accompagnement de l'église St Ambroise, va permettre de nous rendre compte des divers aspects de l'accompagnement.

C'est d'abord un accompagnement du chant qui se situe, lui, à la basse, car on part de ce qui était alors courant : donc, au début on va accompagner un chant-à-la-basse.

Des tâtonnements auront lieu sur le plan rythmique : certains préconisent des notes complètement égales, d'autres au contraire introduisent des « valeurs de notes », mais de manière aléatoire, arbitraire, car il ne s'agit pas d'une musique mesurée. Ces accompagnements étaient proposés par Théodule Nisard (1812-1888), organiste et

musicologue belge, dont l'harmonie s'inspire des maîtres de la Renaissance.

Un autre type d'accompagnement est dû à Pierre Louis Dietsch (1808-1865) organiste, chef d'orchestre, professeur à l'école Niedermeyer — auteur du fameux « *Avé Maria* » d'Arcadelt... L'accompagnement est à 3 voix, avec le chant passé « au-dessus ». Ainsi, dans le courant du 19<sup>e</sup> siècle, le plain-chant va franchir deux octaves. D'ailleurs à la fin du siècle il sera chanté de manière prédominante par des chorales de femmes. On est donc passé du creux possible (avec la voix de basse-taille du début du 18<sup>e</sup> siècle) à la voix de soprano au 19<sup>e</sup> siècle.

Voici maintenant César Franck qui écrit pour des plains-chants restaurés par le R.P. Lambillotte (1796-1855). La basse y est plus dansante et il se permet des accords de sixte que les plus rigoureux écartent !

Un dernier échantillon est extrait du traité d'accompagnement de Niedermeyer et d'Ortigue. Plus aucune sensible n'est autorisée et l'accompagnement se fait sur accords à l'état fondamental s'enchaînant les uns les autres selon une règle austère : on ne doit utiliser dans l'harmonie aucune note qui ne se trouve dans le chant lui-même. C'est ce qu'on estime alors, être le véritable accompagnement qui respecte l'intégrité des « gammes » (si l'on peut dire...) modales du plain-chant grégorien. Et il y aura polémique car d'aucuns trouvent ce procédé par trop austère.

Les *huit petits préludes dans les tons d'église* de Charles Valentin Alkan (1813-1888) datent de 1841. Alkan était un compositeur et un grand pianiste français que F. LISZT redoutait pour sa virtuosité. A la demande d'Ortigue et Niedermeyer il écrit pour le journal « La Maîtrise » 8 petits préludes ou variations pour aller avec les 8 tons de l'Église. Déjà s'annonce ce qui sera, à la fin du siècle, une musique résolument modale. Chaque prélude est précédé au petit orgue, d'une petite antienne extraite du traité d'accompagnement de d'ORTIGUE et Niedermeyer. Ils reprennent une formule mélodique attribuée par Dom Jumilhac à Guy d'Arezzo. Ils habillent ce procédé mnémotechnique destiné aux enfants des maîtrises pour apprendre les modes, d'un type d'harmonie fidèle à la modalité.

Ce genre de musique peut paraître mineur, mais il aura une très grande importance par la suite. Eugène Gigout (1844-1925) compositeur et organiste, professeur à l'école Niedermeyer où il a été formé auparavant, rééditera d'ailleurs le traité de d'Ortigue et Niedermeyer et publiera lui-même des versets grégoriens pour alterner avec le plain-chant au moment où le diocèse de Paris adoptera en 1873 la liturgie romaine.

### 3. RESTAURATION DU CHANT D'ÉGLISE : F. MENDELSSOHN

Alors que J. Haydn était considéré comme le grand maître classique, F. Mendelssohn (1809-1847) était le grand maître moderne de la musique religieuse en France. Ses oratorios : Paulus, Élie sont très souvent donnés et ses « Romances sans paroles » sont sur tous les pianos. Sa musique symphonique est aussi très jouée. Le Menestrel, les journaux de musique, les programmes de concerts en sont témoins. Mendelssohn a l'avantage d'être un luthérien acceptable pour un catholique étant donnée l'imprégnation romaine qui le caractérise. Il est en cela très proche de Charles Gounod, qui partage avec lui une très grande vénération pour J.S. Bach. Ce patronage de Mendelssohn est évoqué à travers la scène d'Église du Faust de Ch. Gounod (1818-1893) — 1859. Nous avons là un paradoxe : c'est-à-dire une musique d'Église qui tend à se définir de plus en plus rigoureusement au point qu'à l'Opéra on la reconnaîtra tout de suite, (l'Opéra en a besoin en quelque sorte...) alors qu'on n'entend pas tellement ce type de musique dans les églises, qui se contenteront, elles, quelquefois de faire... de la musique d'opéra... Certains auteurs de l'époque ont regretté ouvertement, ou écrit dans les journaux d'alors, qu'on ne jouât pas à l'Église une musique aussi sérieuse, aussi noble, aussi grave, alors qu'il fallait aller à l'Opéra pour l'entendre !

#### 4. JEAN SÉBASTIEN BACH

Bach apparaît à travers Jacques Lemmens, qui en 1850, puis en 1852 et 53 à Paris, vient donner une série de concerts. Ce fut une véritable révélation. Le tout Paris musical, et les plus grands musiciens se réunissent alors qui chez Cavallé-Coll, qui à Saint Denis ou au Trocadéro, autour de ce prodige, de cet homme jeune qui joue du pédalier comme on ne l'a jamais vu ni entendu dans la capitale et qui rivalise avec les plus grands maîtres organistes allemands. Il arrive tout auréolé d'une tradition qui ne fera que s'amplifier par la suite, la tradition dite « de Bach », puisée à la source, sans interruption auprès de Hesse à Breslau.

Cependant lors du Congrès de Malines en 1863 il énoncera des paroles étonnantes qu'on lui a reproché. Les voici :

« J.S. Bach fut un des premiers à écrire dans le vrai style de l'orgue. Il l'a fait avec une science qui ne sera peut-être jamais égalée ; mais il était protestant, et, il semble que les exigences et la froideur de ce culte soient la cause de l'absence de sentiment religieux que l'on remarque généralement dans cet auteur. On y trouve au plus haut degré l'esprit, l'intelligence ; mais à notre point de vue catholique, le cœur paraît y faire défaut » (...) (Félix Grenier dans « Vie, talents et travaux de J.S. BACH, ouvrage traduit de l'allemand de J.N. Forkel, Ch. VI-Bach compositeur, note p. 189).

On a accusé Lemmens d'avoir prétendu que sa musique était meilleure que celle de Bach. Ce n'est pas du tout ce qu'il veut dire. Cela nous montre que l'entrée de Bach sur la scène des organistes de la France de 1860 n'est pas simple.

Lemmens a eu comme élève la plupart des grands organistes de la fin du siècle, en particulier A.L. Guilmant, Ch. M. Widor et Clément Loret, (1833-1909). Ce dernier sera professeur à l'école Niedermeyer et passera lui aussi

pour un des plus habiles organistes sur le pédalier. Il écrira d'ailleurs une méthode d'orgue.

## 5. LE CÔTÉ MONDAIN

Le type d'écriture un peu sévère s'inspirant des modèles de J.S. Bach est loin d'être ce qui est le plus répandu à cette époque en France ! L'ensemble des organistes mélangeait dans un large éclectisme, musique d'église et musique du monde, et dans cette musique du monde, ce n'était pas non plus la plus innovatrice, mais, la plus agréable, la plus plaisante (certes souvent bien faite). Ainsi, comme déjà du temps de St Augustin, nous avons d'une part un courant intransigeant, rigoriste, sévère et d'autre part quelque chose de plus « benoît », de plus tranquille de plus ouvert... C'est une constante.

Pour illustrer ce côté mondain, Kurt Lueders, joue un Allegretto de Charles Collin, organiste de St Briec, né en 1824, qui eut une très grande influence en Bretagne. Comme lui, beaucoup d'organistes provinciaux, venus faire leurs études de musique à Paris ou ailleurs, repartent au pays, y fondent une école de musique et se révèlent de bons animateurs locaux.

Les fidèles aimaient cette musique. Un Boély, à St Germain l'Auxerrois, sera écarté par son clergé parce qu'il fait une musique trop austère et qu'ainsi les fidèles ne venaient plus aux cérémonies ! Saint Säens lui-même s'est fait rappeler à l'ordre par le 1<sup>er</sup> vicaire de la Madeleine, car lui aussi jouait une musique beaucoup trop savante... des « fugues » !

La soirée se termine par deux grandes pièces : une, typique de l'orgue de concert (ceux du Trocadéro, par exemple) : la *Fantaisie pastorale* de Clément Loret (1877) (qui pouvait aussi être jouée à la veillée de Noël, avant la messe de minuit) avec force... tonnerre ! L'autre est un *Grand chœur en sol mineur* de Ch. Alexis Chauvet (1837-1871) composé en 1862. Chauvet était reconnu comme un des meilleurs organistes, solide contrapuntiste à la manière de Gigout et bon improvisateur comme Saint

Saëns. Mais c'est un musicien qui cherche, qui essaie de se forger un langage, proche par moment d'un autre très grand chercheur d'une grammaire impossible et introuvable... F. Liszt.

Georges BEYRON