

LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

Georges CRAMER

L'orgue romantique

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1974, tome 70, p. 285-293

© Abbaye de Saint-Maurice 2013

L'orgue romantique

L'avènement de la musique d'expression romantique, succédant à la musique polyphonique, est aujourd'hui un sujet sans mystère dont on a tout dit ou à peu près, y compris quelques affirmations péremptoires. « *Bach résume le Passé et domine l'Avenir* » en est une, que vient contrarier cet axiome d'un organiste de notre temps déclarant, attristé, que « *la Musique s'est arrêtée en 1750* », Bach étant mort cette année-là !

De ces deux maximes on pourrait dire, souriant, qu'elles sont — flux et reflux — la définition même de l'esprit romantique. Il ne manque à cette illustration verbale que les quatre mots fameux : « *Bach, le cinquième évangéliste* » ! La cause alors est entendue qui s'égare sur des chemins — que dis-je — des boulevards que nous n'emprunterons pas, ces avenues n'étant pas sûres. Contentons-nous d'un sentier, ne manquant pas, toutefois, d'ombrages...

Qu'est-ce, tout d'abord, que le *romantisme* musical ? Interrogez les littérateurs. Ils vous répondront, prolixes, complétant d'abondance vos questions. Le public en sera éclairé ; mais le musicien, lui, restera perplexe, un flot de contradictions l'assillant. Une ressource, toutefois, s'offre à lui : qu'il relise les écrits, fort nombreux, remarquables, d'un littéraire et poète-né qui se voulut musicien, Hector Berlioz (1803-1869). Le témoignage, cette fois, est éloquent, révélateur. Car nous sommes avec Berlioz au cœur de la « *musique descriptive, imitative et particulière* » (sic), telle que la veut son maître le chevalier Le Sueur. Et, conséquente — c'est la thèse qu'il soutient —, « *la nécessité d'un programme (littéraire), commentaire indispensable de toute musique* » (Arthur Coquart).

Hector Berlioz n'est le témoin et, surtout, l'acteur que d'un moment — le plus important toutefois — du romantisme explosant. Car les prémices de ce style sont fort anciennes dans l'art vocal. On les trouvera chez Monteverdi. Ne me faites pas remonter à Janequin, de grâce !

Les chemins de l'art vocal et de l'art instrumental sont loin d'être rigoureusement parallèles. La voix n'est tributaire que de la nature ; l'instrument l'est de ses constructeurs. Leur évolution, de ce fait, est fort différente.

Laissons la voix humaine à ses destins et attachons-nous aux seuls instruments et à l'un d'eux en particulier : l'orgue.

Le romantisme « *instrumental* » a pour origine le développement, la transformation, l'évolution de la facture des instruments et de leur usage. Mais le fait mémorable est l'apparition d'un instrument tout nouveau : *le Pianoforte*. On l'invente au début du XVIII^e siècle. On le perfectionne, Gottfried Silbermann notamment. Il est présenté à Londres en 1767, à Paris en 1769. On découvre alors que, pour la première fois, un instrument à clavier peut émettre des sons différenciés et non plus uniformes de timbre et d'ampleur. Et l'on découvre encore, dans le même temps, que les instruments à cordes et à vent sont capables, eux aussi, d'expression dynamique ; ce dont on ne s'était guère aperçu jusqu'alors, nous allons voir pourquoi. Mais revenons en arrière auparavant.

Le clavecin et l'orgue sont les instruments types de l'écriture polyphonique dont ils réalisent toutes les voix. Leur emploi est constant au sein d'un groupe instrumental. Ils en sont, l'un et l'autre, la base, le soutien obligé. Or que sont le clavecin et l'orgue ? Des instruments à sons fixes, l'un à cordes, l'autre à vent, partageant cette particularité : des sons immuables, de volume et de timbre constants ; ignorant en raison même de leur nature la dynamique sonore qu'on nommera, plus tard, *la nuance*.

De là à croire que l'orgue et le clavecin sont, de nature, inexpressifs, il y a un pas qu'il ne faut pas franchir ; car l'erreur serait alors de taille. Ces deux instruments expriment à *leur manière* l'art des sons. L'un et l'autre sont riches de couleurs harmoniques. Le clavecin par le jeu des octavations — une touche faisant à volonté résonner une, deux, trois cordes à hauteur d'octave ou de double octave.

L'orgue, lui, se distingue par le jeu des harmoniques « artificielles » dont il est richement doté : octaves graves et aiguës, quintes, tierces, septièmes parfois, auxquelles s'ajoutent encore les sons résultants, « naturels ceux-ci », de l'aigu au grave.

C'est pourquoi l'écriture et l'exécution, au clavecin et à l'orgue, procèdent par plans sonores opposés, contrastés. Il s'ajoute à cela, à l'orgue, le *modelé* de la durée des sons qui, tenant lieu d'accent, affirme le

rythme. D'où le principe organistique : « l'important est moins l'enfoncement de la touche (du clavier) que son relâchement qui détermine la durée des sons ». En fait tout le rythme en dépend.

En résumé, pas de nuances à l'orgue, au clavecin ; mais des plans et des couleurs sonores. Et l'autorité du rythme encore. Telles sont les ressources du claveciniste, de l'organiste pour exprimer la musique. A cette simplicité des moyens le claveciniste ajoute, son jeu étant véloce, les scintillements métalliques des cordes pincées que provoquent les traits en arpèges rapides. Ce n'est pas percussion, mais ruissellement sonore et noble ferraillement en tenant lieu.

L'orgue est « d'église » depuis le VIII^e siècle. Il emprunte, lui, au calme et à l'austérité du Ton liturgique, à l'égalité et au dépouillement du Plain-chant. Toute la musique polyphonique connaît d'ailleurs cette sobriété d'expression. Les voix s'imitent, se superposent, se croisent sans prépondérance de l'une d'elles. C'est le règne de l'identité, de l'unité sonore. Les aspérités en sont bannies. L'élément mélodique n'est pas prédominant, qui le deviendra plus tard. C'est le plus souvent un simple thème, et fréquemment banal, que les imitations contrapuntiques seules enrichiront d'harmonie. Cette écriture, à l'instar de celle du clavecin et de l'orgue, ignore *la nuance, l'accent, le crescendo, le decrescendo*.

On sait que J.-S. Bach affectionnait le clavicorde, car il y découvrait que la corde, frappée par un marteau, permettait une certaine gradation dans l'intensité sonore ; possibilité toute modeste encore de nuancer les sons. Mais la portée très faible de ces derniers ne permettait pas l'emploi pratique du clavicorde dans la musique instrumentale de groupe.

L'apparition du *pianoforte* — ou *fortepiano* — va modifier tout cela ; elle entraîne une révolution sonore et, de conséquence, l'avènement d'un nouveau style. Car le *pianoforte*, lui, est *expressif*. On y peut modeler le son, le nuancer. Ses cordes ne sont plus pincées mais frappées par un marteau garni de cuir. La qualité de la frappe, sa différenciation provoquent la dynamique des sons de ce nouvel instrument dont le nom, « *piano-forte* », est singulièrement évocateur de ses possibilités sonores nouvelles.

On peut écouter, aujourd'hui, des disques reproduisant le son des pianoforte, celui de **Mozart** en particulier. On mesure, à leur audition, l'importance à l'époque de l'événement : le pianoforte se substituant au clavecin. Toute la musique instrumentale en va subir le contrecoup qui emprunte sur-le-champ à cette évolution étonnante *la nuance, l'accentuation* découvertes.

L'orchestre de Mannheim, que dirige le fameux violoniste Johann Stamitz (1717-1757), y contribue remarquablement. « Cet admirable orchestre,

célèbre dans le monde entier, fut l'instrument de travail et l'outil de prospection de tous les chercheurs penchés sur les problèmes de l'écriture symphonique. On s'efforça de créer dans la polyphonie orchestrale un sentiment nouveau des timbres, des nuances, des volumes, des plans et des contrastes de rythmes et de mouvements. »

« Ces acquisitions si nécessaires et si logiques, ces utilisations ingénieuses et fécondes des ressources du matériel instrumental ne furent pas immédiatement appréciées à leur valeur par les compatriotes de Stamitz qui combattirent ces innovations, tandis que la France et l'Angleterre les accueillaient avec enthousiasme. Stamitz fut appelé à Paris, y fit entendre chez le fastueux La Poupelinière des œuvres écrites dans ce nouvel esprit pour un orchestre où les « bois » et les « cuivres » partageaient enfin les responsabilités des cordes. La hardiesse des oppositions, la mobilité des basses, l'équilibre heureux de la construction et de la sonorité symphoniques étaient, en 1755, de véritables révélations qui apportèrent à tous les compositeurs des époques suivantes des indications décisives. » (Emile Vuillermoz)

C'est de Mannheim qu'un Anglais mélomane emportera une impression toute nouvelle qui le bouleversera : la réalisation par l'orchestre du crescendo < et du decrescendo > sonores.

Voilà, en fait, le romantisme musical apparaissant qui exigeait la découverte de ces moyens nouveaux pour s'exprimer *sensiblement*. Que vienne le piano d'Erard — 1796 —, celui d'Ignace Pleyel — 1807 —, la *nuance* sera reine et, avec elle, un style symphonique qui va faire oublier, pour fort longtemps, l'écriture polyphonique des vieux maîtres, quasi abandonnée. Le clavecin l'est aussi.

Abandonné, le clavecin ? Qu'on me permette ici un souvenir personnel : celui d'avoir joué, sous la baguette d'un « jeune » chef d'orchestre — Ernest Ansermet — en 1927, 28, 29 un piano droit dont les feutres étaient garnis de punaises en acier, en manière de « continuo » ! L'instrument commençait à peine à renaître et Genève n'en connaissait, sauf erreur, que deux : celui du professeur Alexandre Mottu et celui de Monsieur Bleuler, coutelier de son état et passionné de musique ancienne qu'il jouait avec talent. Ces instruments singulièrement précieux — on l'imagine — ne voyageaient pas. D'où les punaises sertissant les feutres du piano itinérant de l'Orchestre romand...

A la Révolution française les orgues se sont tues ; celles, du moins, qui ne furent pas saccagées parce qu'un organiste astucieux autant qu'inspiré eut l'idée, ici ou là, de jouer face à l'émeute les hymnes révolutionnaires

sur ses claviers. Dans le nord de l'Europe elles résonnaient encore, mais leur écho s'affaiblissait, le goût étant aux musiques nouvelles. Ce qui conduisit les facteurs d'orgues à multiplier leurs recherches pour trouver le moyen de rendre les sons de leurs instruments malléables. Bien avant eux, dès 1712, un Anglais avait eu l'idée d'une « *boîte expressive* », armoire enfermant les tuyaux d'un clavier de l'orgue, munie de volets s'ouvrant ou se fermant à volonté. L'appareillage, redécouvert un siècle plus tard, fut systématiquement appliqué et parfois avec excès : on enferma parfois des orgues entières dans la chambre expressive.

Cette « *expression* » n'était, à vrai dire, qu'*illusion*. Elle ne faisait qu'éloigner les sons ou les rapprocher, sans plus. Pas trace d'expressivité en cela. On s'attaquera alors à la composition des jeux de l'orgue ; on le dotera de timbres nouveaux, imités de ceux de l'orchestre, cet orchestre qui n'est plus celui de Bach ou de Haendel, mais un ensemble de plus en plus important. Les bois et les cuivres y sont nombreux et la percussion présente. Et voilà l'orgue devenant *symphonique* lui aussi. Aux vingt-cinq ou trente jeux de l'orgue ancien — celui de Bach — on préfère alors les trois, quatre, cinq claviers groupant cinquante, soixante, quatre-vingts jeux et parfois plus encore. *L'orgue romantique* serait-il né ? Non, car au volume sonore près, que l'on veut considérable, le son de ces milliers de tuyaux reste impavide *inexpressif*. Et, de plus, la sonorité s'épaissit, s'alourdit car, agrandissant l'instrument, on lui enlève aussi les jeux, dont on ne sait plus l'usage, qui faisaient, harmoniquement, sa clarté : « les harmoniques ».

C'est un orgue symphonique qui apparaît. Sera-t-il l'agent du romantisme musical ? Non, encore, car les organistes, leurs habitudes aidant, s'y opposent innocemment. Expliquons-nous : les musiques d'orgues sont, neuf fois sur dix, des musiques d'organistes. Donc, écrivant pour son instrument, un organiste observe tout naturellement les lois propres à la nature de l'orgue, dont l'écriture polyphonique est la plus importante ; et il transporte sur le papier à musique ses habitudes d'instrumentiste.

Citons l'exemple de **Félix Mendelssohn**. Ce musicien romantique est un fort pianiste. Le hasard d'un séjour en Suisse — 1831 — va le conduire à l'orgue. D'Engelberg cette lettre : ... « il faut que je sois levé de bonne heure, c'est grande fête au couvent, il y a messe solennelle et c'est moi qui dois tenir l'orgue... » Et de Sargans cette autre : « Que faire par une pluie diluvienne dans un pareil trou ? Heureusement, il n'est pas de localité dans ce pays qui n'ait un orgue. Celui d'ici est tout petit... c'est un orgue et cela me suffit. J'ai joué toute la matinée et j'ai commencé à étudier, car c'est vraiment une honte que je ne puisse pas exécuter les plus belles pièces de Bach. A Munich je me propose de m'exercer une

heure chaque jour, s'il est possible, attendu qu'ici, au bout de quelques heures, j'ai constaté mes réels progrès de pédale... Quel génie que ce Bach ! »

Ainsi nous le voyons : le modèle, pour ce romantique qu'est Mendelssohn c'est, à l'orgue, Jean-Sébastien Bach. Ecrivant ses Trois Préludes et Fugues — 1837 —, plus tard ses Six Sonates pour orgue, Mendelssohn va se plier à l'écriture traditionnelle, polyphonique de l'instrument. Et lorsque, ici ou là, il voudra y échapper, usant par exemple des arpèges pianistiques, ou encore surchargeant l'écriture — fugue en ut mineur — sa musique, osons le dire, faiblira, l'orgue se montrant rebelle à ce traitement. Ajoutons que des six sonates seule la cinquième — ré majeur — est réellement romantique d'esprit. Que voilà bien le mimétisme du toucheur d'orgues, se pliant, bon gré mal gré, à l'autorité intransigeante de cet instrument singulier !

Ce qui est nouveau dans l'œuvre d'orgue de Mendelssohn, c'est l'importance qu'y prend, dans les deux premiers préludes tout d'abord, l'élément mélodique. Cette constatation conduit à préciser un point important : j'ai dit plus haut qu'en style polyphonique le thème prévaut sur la mélodie. Car il doit être générateur, ce thème, d'imitations contrapuntiques variées. D'où, souvent, sa banalité, sans importance d'ailleurs pour cet élément prétexte. Or les romantiques vont donner à l'élément mélodique une importance primordiale, le style d'imitation thématique étant abandonné.

Ce n'est pas tout. La polyphonie, écriture linéaire, horizontale, ne provoque pas le sentiment harmonique — vertical par essence : l'accord. Il naît de la rencontre des voix, incidemment.

La mélodie devenant prédominante, essentielle, on lui donnera un support non plus horizontal mais *vertical*. *L'harmonie*, par conséquent, s'impose. Et c'est un nouveau langage, que les musiciens français, italiens, ont pratiqué aux XVII^e et XVIII^e siècles déjà.

Usons d'une comparaison : prenons une mélodie de **Bach** : celle, admirable, de l'**Aria** de la Suite en ré. Privons-la de son support : les voix qui la soutiennent. Cette mélodie, alors s'effondre, l'oreille ne la suit plus. C'est qu'elle fut conçue, mélodiquement, en fonction des voix accompagnantes sous-entendues lors de son invention. A qui me contrariera sur ce point je répondrai : « Cet accompagnement dont vous ne souffrez pas d'être privé, vous le subissez sans l'entendre. Car il est sous-jacent, comme toujours chez Bach, polyphoniste impénitent. »

Empruntons à **Schumann**, maintenant, un exemple opposé : sa célèbre, son émouvante **Rêverie**. Peut-on concevoir cette mélodie privée de son

accompagnement, qui est harmonique ? Je réponds oui sans hésiter en ajoutant que le support, dans cette page, est de simple résonance et nullement essentiel. Mais j'avoue préférer, tout de même, l'entendre !

La mélodie devient, au XIX^e siècle, l'élément essentiel d'un nouveau style d'orgue. On le voit chez Mendelssohn partout où le style fugué n'est pas utilisé, dans les mouvements lents notamment. Le contrepoint, s'il subsiste, n'est plus « d'imitation » mais devient « mélodique » lui aussi, à la manière d'un *contre-chant*. L'adagio de la 1^{re} Sonate le montre, ainsi que la résonance harmonique de l'écriture. Les thèmes de l'écriture fuguée se contrebalançaient rythmiquement ; une tenue était compensée par un mouvement. La mélodie, elle, engendre l'accord, son accompagnant. C'est une transformation majeure. Nous l'allons bien voir avec **César Franck**.

Un grand musicien, César Franck. Et un pianiste de talent doué de deux mains de grandeur peu commune. Elève du Conservatoire de Paris il y fait, c'est la règle, ses classes d'harmonie, de contrepoint et de fugue. La fugue, à Paris, c'est *l'exercice de force* dont Vincent d'Indy, ce pédagogue, dira qu'il sollicite « l'esprit de combinaison, qualité essentielle de ce *bizarre et inutile logogriphe* qu'on appelle *la fugue d'école* ».

Franck concourt, en 1841, pour le Prix d'orgue. Les épreuves sont au nombre de quatre : accompagnement d'un plain-chant donné ; improvisation d'une fugue ; improvisation d'un morceau libre en forme de sonate ; et, enfin, exécution d'une pièce d'orgue *avec pédale* (!).

Voilà pour l'organiste Franck un solide bagage, on le voit, de... compositeur-improvisateur. *Quant à l'exécutant... ?*

Organiste sa vie durant, César Franck était, à ses claviers, un improvisateur merveilleux, tous les témoins et ses élèves l'ont dit. Devenu professeur d'orgue au Conservatoire de Paris, il enseignait la composition musicale par le moyen de l'improvisation à l'orgue. Il faudra attendre Charles-Marie Widor, son successeur — 1890 — pour qu'un véritable enseignement *instrumental* soit institué dans cette école.

La première des douze pièces pour orgue de César Franck, que l'exécution intéresse peu — son disciple Louis Vierne l'a dit — date de 1860. Elle est révélatrice : *style mélodico-harmonique, orchestral* ; mais canonique aussi et contrapuntique encore. L'improvisateur et le « fugueur » se révèlent en cette première œuvre. Le style de Franck est là, posé, signé, dégagé des problèmes organistiques qu'il ne considère pas, ne les pratiquant pas. Et c'est l'originalité de ces douze pièces dont les trois dernières — *les Trois Chorals*, 1890 — montreront l'épanouissement, la plénitude.

Johannès Brahms ? Ecrivain merveilleux du piano composant pour l'orgue, Brahms nous révèle dans l'un ou l'autre de ses chorals d'orgue que certaines ressources techniques de l'instrument lui échappent. Ce que l'exécutant avisé corrigera ; et il aura raison transportant, par exemple, à la pédale un thème qui, dans l'original, est indistinctement audible au clavier.

Contrapuntiste, Brahms est l'héritier d'une grande tradition. Va-t-il, écrivant pour l'orgue, la négliger ? Non, et ce grand musicien, qui n'est pas organiste, va trouver sur-le-champ l'écriture convenant à l'orgue. Ajoutons tout de même que l'exécutant y trouvera, lui, des embûches — oh ! combien — qui seront le fait du pianiste Brahms.

Mendelssohn, César Franck, Johannès Brahms ? Manquait un « météore ». Ce sera **Franz Liszt** ! Alors là *le Romantisme* s'incarne, exceptionnellement, triomphalement. Le cas est unique, sans contredit. Liszt, qui n'est pas plus organiste que Brahms, Liszt a *le génie* de l'orgue ; un orgue qui ne ressemble à aucun autre ni d'écriture, ni de moyens. Liszt l'invente comme il inventa écrivant pour le piano, pour l'orchestre. Et cette fois l'orgue est vaincu, demande grâce ! Liszt lui impose, volontaire, impérieux, son originalité, son panache dans un style neuf, irrésistible. « *Ce n'est plus de l'orgue* » diront les purs, décontenancés par tant d'audace. « *C'est un autre orgue* » leur répondra-t-on. « Et de la musique avant tout et surtout. »

A cette exception près, il faut convenir que la nature de l'orgue est en contradiction, pour toutes les raisons dites, avec l'esprit même du romantisme. Est-ce une opinion ? Non, c'est un fait. Et, à l'appui, je dirai que si les œuvres anciennes, celles de Buxtehude, de Bach, peuvent être exécutées à satisfaction sur un instrument modeste ou moyen, il faut aux pages de Mendelssohn, de Franck, de Brahms le secours indispensable du volume sonore et encore celui de la résonance de l'édifice. Car la résonance est à l'orgue ce que le *vibrato* est aux instruments à archets. C'est alors seulement que ces musiques se révèlent, tandis qu'ailleurs — cela s'entend parfois — elles sont trahies.

Ces conditions réunies — le volume adéquat, la résonance — ne suffisent encore pas aux musiques d'orgue du XIX^e siècle. Car il faut pouvoir traduire l'émotion contenue, la poésie qu'elles expriment. Songeons au lyrisme délicat, émouvant de Franck, des chorals de Brahms. Voilà bien l'image, le sceau de ces musiques. Le choix de l'instrument, alors, est essentiel. Il doit avoir des jeux « chantants », des timbres fins, des jeux de solo particulièrement propres, ces derniers, à l'orgue du XIX^e siècle, ignorés auparavant, et dont l'orgue français est si riche souvent.

On en revient depuis vingt ans à un type d'orgue imitant celui du XVIII^e siècle, que l'on veut polyphonique jusqu'à l'excès parfois. Les timbres soi-disant traités « à l'ancienne » ont souvent une verveur, une agressivité, une acuité singulières et nulle aptitude, dans ce cas, à « chanter ». Le répertoire dont je viens de parler y est interdit ; mieux, *devrait y être interdit* car, le snobisme aidant — ce n'est point autre chose — ces œuvres y sont *exécutées*, aux deux sens du terme, ici ou là. Innocence ? ou bravade ? Mon bon maître William Montillet disait, lui : « *Il y a des organistes aveugles. Mais les sourds touchant l'orgue, sont beaucoup plus nombreux !* »

Franz Liszt ? Trois œuvres majeures qui ne peuvent être jouées et entendues que d'un grand instrument *symphonique* alliant à la profondeur des sons de base le scintillement des jeux harmoniques. On rencontre rarement de telles conditions réunies, dans une résonance généreuse.

Le Romantisme à l'orgue ? Existe-t-il ? Je reste songeur après tout ce que je viens d'en dire. Et les contradictions dont je faisais état pour préambule m'assaillent encore.

Technicien, je réponds non. Musicien, je m'interroge : cette *Fantaisie en sol mineur* pour orgue de Bach ? N'est-elle pas, en sa première partie, l'expression même du romantisme ? avec à l'appui un support strictement harmonique ? Et la *Fantaisie chromatique* pour clavecin, de Bach toujours ? avec son support harmonique lui aussi ? Le vieux Bach m'apporterait-il la réponse ? L'orgue serait-il classique ou romantique au gré de l'écriture : contrapuntique ou harmonique ? Thématique ou mélodique ?

Quel dilemme ! Je n'en sortirai jamais... Un seul refuge : la Musique, qu'on ne réduit pas, elle, en formules. Belle, elle existe ; quelconque elle est mort-née.

Mendelssohn, Liszt, Franck, Brahms ? Qu'importe la définition alors que la Beauté est là, présente. Et que le père **BACH**, d'un œil souverain, contemple de très haut sa progéniture, « *résumant le Passé, dominant l'Avenir !* »

Georges Cramer