

ALPHONSE MUSTEL

---

L'ORGUE-EXPRESSIF

OU

HARMONIUM

---



ALPHONSE MUSTEL

---

# L'ORGUE-EXPRESSIF

OU

# HARMONIUM

TOME I

Ses qualités artistiques, son rôle, ses applications, ses ressources.  
Son origine; sa structure; son tempérament musical.

TOME II

MÉTHODE

(Exercices et études en collaboration avec Joseph Bizet.)

DESSINS AUTOGRAPHIÉS DE Aug. SCHNIDLER

---

PRÉFACE PAR ALEX. GUILMANT

Professeur d'Orgue au Conservatoire de Paris.

---

Si sa naissance fut modeste  
l'Harmonium a tant grandi en quelques années,  
qu'il pourra bien devenir Seigneur et Maître  
J. FÉTIS (Rapport de l'Exp. Univ. de 1855)



PARIS  
MUSTEL PÈRE & FILS ÉDITEURS  
46, RUE DE DOUAI, 46

---

1903

*Tous droits de reproduction et de traduction réservés en tous pays, y compris le Danemark, la Suède et la Norvège. Copyright by Mustel père et fils, 1903*



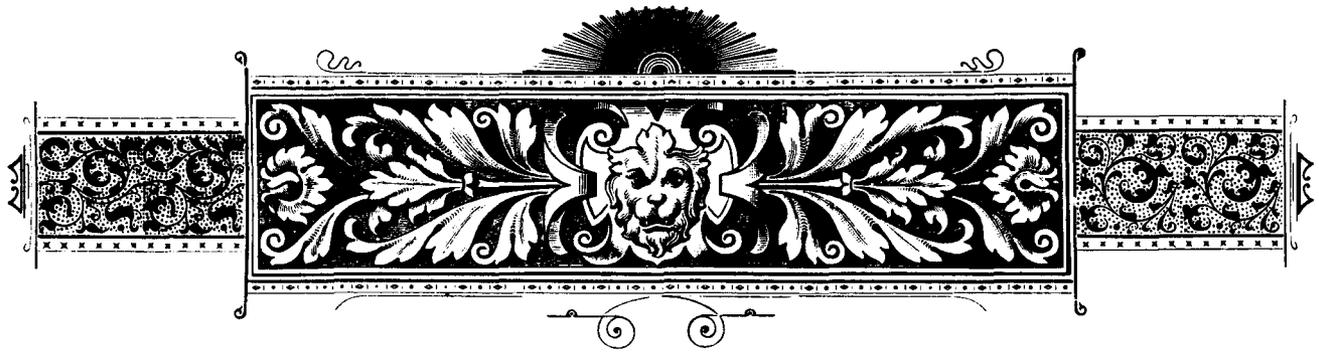
**A la mémoire**

**de mon cher Grand-Père**

**Je dédie filialement ce livre**

**ALPHONSE MUSTEL**





# ÉCOLE

## INTRODUCTION

### I

**L'**ORGUE-EXPRESSIF, aujourd'hui, est un instrument pour l'Artiste.

Il s'est enrichi de tant d'effets nouveaux, sa destination a été tant modifiée, il s'est tellement élevé en raison de l'impulsion qu'il subit ces dernières années au cours desquelles il semble avoir atteint l'apogée de sa perfection, qu'on peut dire qu'il a subi une transformation complète. Ce n'est plus l'instrument d'autrefois. Il n'a plus rien du chétif harmonium du premier âge. Il ne connaît plus ces sonorités lourdes sans corps, massives sans puissance, qui sont venues plus tard, à l'époque moyenne, sait-on pourquoi ? Il n'a plus ces souffleries étiques, ces sonorités grêles et nazillardes qu'on lui avait reprochées avec tant de raison. Il n'est plus, si nous voulons résumer toute notre pensée en une figure, le vulgaire *diminutif* de l'orgue qu'on s'était ingénié à faire ; copie mal venue qui n'avait quelque raison d'être qu'en assumant le rôle effacé d'orgue d'accompagnement, dans une salle ou une chapelle de petites dimensions.

Tout ceci a disparu pour faire place à l'instrument moderne, riche, varié, subtil, expressif, puissant.

Aujourd'hui, le voici, disposant pleinement de toutes ses facultés, prêt à remplir de ses voix les plus grandes salles de concert, de force à tenir un rôle dans l'orchestre parmi le groupement sonore si considérable de celui-ci, prêtant son vigoureux appui à l'orchestre réduit qu'il renforce, complète et enrichit considérablement, apte à rendre, en outre, et toutes proportions gardées, une interprétation vraiment fidèle de la plus grande partie des œuvres symphoniques, y compris les œuvres modernes, tant ses timbres, indéfiniment variés, offrent une indéniable parenté avec les divers organes originaux de l'instrumentation contemporaine.

Cela il l'a prouvé et le prouve tous les jours, ne serait-ce qu'à nos concerts symphoniques du dimanche !

Un coup d'œil retrospectif sur les ouvrages d'enseignement, et ils sont nombreux, qu'il a suggérés pendant sa première période d'existence, nous édifie suffisamment sur ce qu'était cet instrument à cette époque moyenne. La plupart, pour ne pas dire tous, ont, en quelques lignes, enseigné toutes les ressources qu'offraient, par exemple, les registres, tout ce que ceux-ci permettaient d'imaginer.

Toutes les combinaisons qui peuvent résulter d'un orgue de six jeux y sont indiquées en une page à peine ; quand au caractère original de chacun de ces jeux, il y est, paraît-il, suffisamment décrit et défini en quelques mots. Voilà une vérité qui ne saurait être nullement contestée par ceux qui ont jusqu'ici puisé, dans des méthodes, l'enseignement de l'Orgue-Expressif.

En raison des progrès acquis désormais par la facture, il fallait qu'un ouvrage nouveau vint combler cette lacune ; nous pensons que celui-ci répondra au mieux à cette nécessité.

Cette méthode vise plus haut que l'Orgue-Expressif ordinaire. Elle n'a pas été conçue seulement pour celui-ci, mais surtout, car ce caractère complémentaire nous semblait indispensable, pour l'*instrument d'art*, pour l'orgue destiné au musicien scrupuleux, soucieux de faire de l'art, de la musique d'aspiration élevée !

\* \* \*

Or, cet instrument là, si complètement achevé, si riche en ressources qu'il a donné à certains compositeurs l'idée de l'utiliser d'une manière vraiment *orchestrale*, aussi bien éloignée de l'école fantaisiste du piano que de celle très sévère de l'orgue, deux écoles que nous citons ici parce qu'elles s'occupent des instruments qui sont le plus souvent comparés à l'Orgue-Expressif, l'instrument moderne, disons-nous, ne laisse pas, malgré tout, pénétrer ses richesses au premier venu.

Il ne sait obéir qu'à celui qui le commande convenablement. En cela, d'ailleurs, il n'est pas autrement favorisé qu'aucun autre instrument.

Nous tenons à le dire bien haut, afin qu'il n'y ait pas d'équivoque sur ce point : l'Orgue-Expressif qu'on veut conduire d'une façon artistique, se réclame d'une éducation spéciale et exige un travail régulier.

Voilà qui va choquer quelques opinions, qui, je le crains, pensent tout l'opposé. Mais aussi pourquoi supposer que cet instrument tienne du prodige ? C'est, à n'en pas douter, un grand avantage que ceux-ci lui reconnaissent, une particularité favorable qu'ils lui accordent, et, assurément, il m'en coûte de vouloir le tirer de cette réputation quasi merveilleuse. Que ceux-là me pardonnent si je les contredis et ne me tiennent pas rigueur de vouloir rabaisser cet instrument au niveau des choses qu'il faut *apprendre* pour les posséder ; je me console déjà en pensant que celles-ci sont légion et qu'une de plus parmi elles n'en grossira pas apparemment le nombre.

Certes, l'harmonium serait bien privilégié s'il apportait du premier coup, du fait seul qu'on aurait quelque peu l'habitude de manier un instrument à clavier, tous ses secrets, toute son originale individualité, toute sa fortune musicale.

Sans doute, il est prodigue. Il donne avec bien des facilités une bonne partie de son bien ; ses registres, qui portent des noms alléchants et souvent bien appropriés, livrent assez aisément, à quelques restrictions près, surtout dans les effets d'ensemble, quantité de ses couleurs et de ses combinaisons ; sa soufflerie, grâce à la possibilité de supprimer le registre *Expression*, se laisse docilement conduire, au moins avec le même instinct que l'on apporterait à manœuvrer une machine à coudre !... je ne parle pas de son clavier qui ressemble à s'y méprendre à celui du premier piano venu ; si bien que, somme toute, il apparaît comme l'instrument privilégié du paresseux.

Nous avons connu des pianistes convaincus qu'il suffisait d'étendre un peu l'emploi des pédales ordinaires du piano pour savoir aussitôt diriger le mouvement de nos pédales de soufflerie. Dame, si le résultat n'est pas absolument identique, le mouvement qui le produit est apparemment le même.

Il y en a aussi qui ont impitoyablement rejeté l'instrument, parce que, y transportant l'exécution d'une œuvre tendre et expressive, caractère qui lui convient pourtant parfaitement, un nocturne de Chopin, par exemple, celle-ci, jouée lourdement, n'avait pas conservé la tournure élégante de l'instrument pour lequel elle fut écrite.

Que devrait donc penser, à son tour, du piano, l'organiste qui tenterait de faire rendre à ce dernier un bel *adagio* soutenu, fait spécialement, pour les longues tenues de l'orgue ?

J'ai parlé ici des pianistes, mais les organistes, même professionnels, ne me fournissent pas moins d'arguments. Ils ne peuvent admettre que l'Orgue-Expressif soit autre chose que l'Orgue.

Ils l'utilisent comme l'orgue, y jouant exclusivement la musique d'orgue. Et comme l'instrument est dépourvu du clavier-pédalier, sans même songer que l'application de celui-ci lui serait contraire en ce sens qu'il supprimerait inévitablement son caractère *expressif*, il ne le voit que sous un aspect appauvri alors qu'il est fort riche, ayant des limites fort restreintes alors qu'elles s'étendent à l'infini. Ils ignorent les avantages de la coupure et ne trouvent à cette disposition que des inconvénients. Ils constatent l'absence du système de la pédale expressive à bascule de l'orgue, mais ne se montrent guère soucieux d'apprendre à manier la soufflerie avec le registre d'expression,

qui leur fournirait, cependant, des ressources expressives bien autrement suggestives que le système employé à l'orgue à tuyaux, *inexpressif* par lui-même.

En général, ils ne connaissent pas cet instrument d'une constitution toute spéciale, mais sont persuadés du contraire, tant ils sont convaincus que nul ne peut en tirer plus de ressources qu'eux-mêmes.

Ils savent que le maniement d'un orgue de trois, quatre, parfois cinq claviers, plus un clavier de pédales, comportant quelques fois une centaine de jeux, tout un monde immense à conduire, leur est familier ; et ils ne comprennent pas qu'un petit instrument qui contient au plus une vingtaine de registres et un seul clavier à mains puisse leur résister.

Très confiants en eux-mêmes ils en négligent l'étude.

Si bien qu'ils sont souvent fort surpris, au moins lorsqu'ils veulent en convenir, quand, appelés pour un service religieux quelconque à tenir un instrument de ce genre, ils sentent des effets leur échapper et des défauts nombreux, inévitables, immédiatement se produire. Ils délaissent alors l'instrument, décontenancés, mais, cependant, ne cherchent pas plus qu'auparavant à acquérir une science qui manque à la connaissance réelle de leur *métier* et de leur art.

Leur indifférence s'augmente encore des malheureux spécimens qu'ils rencontrent trop souvent au cours de leur carrière, négligés, mal entretenus dans certaines églises : l'harmonium du premier âge, si pauvre, avec des sonorités parfois si vulgaires.

Ils fondent leur jugement sur ce type déformé, abimé, si malheureusement répandu, ne consentent pas d'autre part à l'étude réfléchie de l'instrument perfectionné, et demeurent très médiocres, eux qui sont si brillants au Grand-Orgue, lorsqu'ils se trouvent en présence de l'Orgue-Expressif.

Nous n'aurions pas ouvert cette parenthèse si les professionnels du Grand-Orgue ne paraissaient pas être, dans l'esprit de la plupart, pour le moins, les musiciens les plus aptes et les plus désignés pour être des connaisseurs émérites de l'Orgue-Expressif. Les professionnels de l'harmonium savent ce qu'il retourne de cette légende si peu fondée.

Voilà, en tous cas, une erreur qu'il ne faut pas laisser s'accréditer davantage.

De même que tel brillant artiste à l'Orgue-Expressif est tout à fait inférieur à l'Orgue à tuyaux s'il n'en a pas fait une étude approfondie, vraiment sérieuse, de même, nous défendons à aucun professionnel du Grand-Orgue, si grand virtuose soit-il, de jouer habilement et avec quelque intérêt l'Orgue-Expressif sans le posséder à fond.

Il y a, en effet, une réelle différence entre ces deux instruments, une ligne de démarcation nettement tranchée, lorsqu'on les considère chacun isolément, bien individuellement, non pas simplement et succinctement dans ce qu'ils ont d'*utile*, mais mieux en leur *caractère propre* ; alors, leur individualité apparaît très marquée, très vive, très compréhensible ; ces deux instruments, qui ont des rapports certains, évidents, s'éloignent et, naturellement, réclament chacun une école toute spéciale.

Un jour, mon père me l'a souvent conté, Cavaillé-Coll, le maître organier, avait convoqué en nos anciens ateliers de la rue de Malte deux grandes figures de la musique contemporaine : Lemmens et Francis Planté. Il voulait, à ce dernier, faire connaître et apprécier, lui qui l'estimait tant, l'Orgue-Mustel (1). Lemmens, grand virtuose de l'Orgue-Expressif pour lequel il publia des œuvres d'une très réelle originalité, les plus caractéristiques peut-être parmi toutes celles qu'il a écrites, avait acquis une grande réputation sur cet instrument, notamment en Angleterre.

Planté, qui y prenait un visible intérêt, prolongea l'audition. Enfin, réellement enthousiasmé, le célèbre pianiste, s'adressant à Lemmens, ne put retenir cette exclamation : « Mais, comment obtenez-vous ce magnifique résultat ? ».

Le célèbre auteur de "*l'Ecole d'orgue*" répondit sentencieusement : « Vous en ferez autant, mon cher, lorsque vous aurez travaillé cet orgue comme je l'ai fait moi-même, avec l'insistance particulière que j'y ai mise et la passion qu'il m'a inspirée ; *C'est un orgue d'artiste* ; un instrument qui répond à tout ce qu'on veut bien lui demander quand on *sait* le lui demander ».

C'était la possession par l'étude affirmée pleinement par l'un des Maîtres les plus renommés du Grand-Orgue.

\* \* \*

Ainsi, des artistes plus sincères ont appris à aimer cet orgue ; ils en ont étudié les ressources très spéciales, apprécié les qualités. Faut-il aussi citer l'éminent professeur actuel de la classe d'orgue de notre Conservatoire de Paris, Monsieur Alexandre Guilmant ?

Notre Maître respecté, plus professionnel du Grand-Orgue que bien d'autres, a su distinguer les qualités évidentes de l'Orgue-Expressif. N'est-ce pas sous l'influence d'un sentiment de passion véritable qu'il a écrit pour cet instrument son "*Aspiration religieuse*" si vraiment pensée, si pénétrante, d'une expression si puissamment communicative, si bien faite à l'usage de ses qualités ?

Cet orgue ne lui a-t-il pas, d'ailleurs, inspiré une suite d'œuvres très particulières dont la plupart seraient assez inexécutables sur l'orgue à tuyaux, ou, tout au moins, seraient faussées dans leur interprétation ?

A ce sujet nous cédon's la parole au professeur Auguste Reinhard dont tous les amis de l'Orgue-Expressif connaissent le nom. Sous la plume autorisée du savant et distingué maître allemand les pensées suivantes sont autant de vérités, autant de préceptes que nous sommes heureux de pouvoir reproduire pour nos lecteurs.

(1) Cavaillé-Coll témoigna souvent de l'estime particulière en laquelle il tenait l'Orgue Mustel. Il le prouva hautement et de la façon la plus significative lorsqu'à l'Exposition de Paris, en 1889, il pria Victor Mustel de partager la place d'honneur qui lui avait été attribuée dans la galerie de trente mètres. Durant toute l'exposition, il y eut, en effet, abrités sous le pavillon du célèbre facteur, trois instruments qu'il distinguait ainsi entre tous : Un Orgue à tuyaux de sa propre facture, un Orgue à anches libres de Mustel, un Piano Erard.

C'est par ces lignes que débute le célèbre professeur dans sa *Méthode d'Harmonium* :

« Bien que l'Harmonium occupe un rang éminent parmi les instruments propres à révéler les sentiments et les idées de l'artiste créateur et exécutant, il ne compte néanmoins, même dans le monde musical, qu'un petit nombre d'amis et de connaisseurs. Il y a de quoi surprendre, quand on voit tous les bons traités de musique — à l'exception, toutefois, de l'excellent ouvrage de HECTOR BERLIOZ — accorder tant d'importance au triangle et à la timbale et ignorer entièrement l'existence de l'harmonium ; il y a même des conservatoires de musique qui n'ont pas une heure à consacrer à l'étude de cet instrument.

« Mais, comme tout ce qui est véritablement bon finit par se frayer un chemin à travers l'ignorance et les préjugés, cet instrument ne tardera pas non plus à obtenir dans l'estime générale la place qui lui est due. Quand nous entendons parler des nombreux harmoniums de tout genre et de toute grandeur que la France, l'Amérique, l'Angleterre, l'Allemagne, expédient chaque année dans toutes les parties du monde, nous ne pouvons plus douter que le nombre des amateurs de cet instrument n'aille en augmentant, et qu'on n'apprenne à l'apprécier de jour en jour davantage.

« Tout en rendant pleinement justice à ses prédécesseurs, l'auteur croit cependant pouvoir avancer que la plupart d'entre eux, en introduisant dans leurs compositions presque tous les genres de musique, même les moins appropriés au caractère de ce bel instrument, ont méconnu les lois de l'esthétique.

« Que de fois ne trouve-t-on pas des accompagnements de piano arpégés, adaptés à une mélodie de clarinette ou de violoncelle ? C'est ce manque de goût qui a sans doute contribué à exciter et à augmenter l'antipathie des bons musiciens pour l'harmonium. Qu'on laisse donc à chaque instrument la sphère d'activité qui lui convient ; celle de l'harmonium n'est pas des plus restreintes ».

C'est en 1876 que ceci fut écrit, mais cela est encore d'actualité quoique un chemin considérable ait été parcouru depuis.

\* \* \*

L'individualité de l'Orgue-Expressif étant acquise à cet instrument, il devient, dès lors, logique de faire des études ayant tout spécialement trait à cette individualité. Ce ne sont pas des études qui peuvent se résumer en quelques feuillets, ni un travail frivole qu'on pourra faire négligemment ; que l'élève travaille avec conscience, il recueillera d'ailleurs vite le fruit de ses efforts, nous le lui promettons.

Qu'il ne se contente pas de produire ces résultats agréables et faciles du début qui reposent sur des choix de sonorités sympathiques, et sur des effets originaux qu'on peut se procurer assez immédiatement.

Qu'il suive assidûment le cours développé de cette *Ecole*, parce qu'il a été soigneusement étudié et souvent expérimenté. Il présente la totalité des études à faire sous une forme agréable parce que nous nous sommes attachés à ce que la partie matérielle se trouve toujours doublée de l'intérêt intellectuel et artistique ; ainsi les difficultés passeront, sinon inaperçues, du moins, singulièrement amoindries.

Avec un peu de persévérance, de travail et de goût, la totalité des études sera aussi courte que fructueuse.

## II

### **Du Caractère général de l'Orgue-Expressif.**

L'instrument que nous allons étudier se distingue par deux caractéristiques principales que nous qualifierons, en thèse générale, sous ces deux rubriques : SON INDIVIDUALITÉ SYMPHONIQUE, SON INDIVIDUALITÉ EXPRESSIVE.

Ces deux caractéristiques sont d'ailleurs admirablement précisées dans le nom même de l'instrument : *Orgue-Expressif*.

Supposant que le lecteur a pris connaissance de la "*Causerie d'Art sur l'Harmonium*" placée immédiatement en tête du tome I de cet ouvrage, causerie dans laquelle est faite une véritable définition de cet orgue et du rôle qu'on doit lui faire tenir, nous ne reviendrons pas sur ce qui y a été dit.

Pourtant, nous devons nous expliquer sur ce que nous entendons par cette classification générale.

Un instrument *symphonique* est celui qui joint à la polyphonie, une variété plus ou moins considérable de timbres pouvant s'accoupler, s'isoler, se mélanger partiellement ou en totalité, distinguer une voix d'un ensemble, etc., et qui donne lieu à des sonorités multiples, à l'émission, même simultanée, de plusieurs sons de couleurs différentes.

L'orchestre, qui est, selon nous, la manifestation musicale la plus intense et la plus parfaite, n'est pas autre chose.

A notre sens, celui-ci résume tout, dit tout. Les pensées exprimées par la palette orchestrale n'ont besoin d'aucune convention pour être comprises ; la symphonie, ou, si vous préférez, l'ensemble symphonique plane sur tout et représente la valeur la plus élevée, la plus haute en art. Ce grandiose groupement instrumental exalte la vie à pleine puissance ; sa voix riche, variée et forte, parle merveilleusement ; cet ensemble admirable de l'orchestre moderne domine la musique toute entière.

L'orchestre émeut, il commande l'état d'âme à la guise du compositeur heureux de disposer d'une si magnifique palette de couleurs ; il sait parler un langage si miraculeusement imagé, il peut

procurer des sensations si exactes, il est si riche, en un mot, que rien ne peut ni le surpasser, ni le suppléer, ni l'égaliser.

Et pourquoi cela ?

Si la multitude de ses voix qui concourent au chœur le plus sublime entre, pour une grande part, dans le souffle puissant qu'il exhale, si la variété de ses organes engendre un monde inépuisable d'effets, si son langage est varié à l'infini, ce n'est pas là, cependant, tout ce qui lui vaut ce caractère si prodigieusement puissant.

La merveilleuse symphonie qu'engendre l'orchestre atteint l'apogée du beau dans l'art parce elle est *humaine* ; elle exprime des sentiments qui sont les nôtres ; elle rit, chante, pleure, gronde ; elle est gaie ou terrible, fougueuse ou tranquille, légère ou grave, et toujours elle parle un langage de passion, un langage ardent, imagé, qui peut en arriver jusqu'à torturer le cœur tant il le touche de près.

Un autre organe musical passe pour être une vaste symphonie : l'*Orgue* aux sons purs, l'orgue à tuyaux, dont la puissance ne connaît aucune limite. Cela est vrai, l'Orgue est lui même une autre symphonie, symphonie admirable, mais non équivalente.

Il exprime infiniment par sa grandeur et par sa majesté ; il captive par la belle nature de ses sons et, quelquefois, par des effets de timbre habilement ménagés, il émeut. Pourtant, il n'a pas le sentiment complexe, ardent, violent même, de l'autre auquel on le compare ; s'il est idéalement pur et grand, il reste, malgré tout, *réserve*.

Il parle *solennellement*, d'une voix toujours également belle, mais hélas, ne sait pas *chanter* ; il est maître de la magnificence, de la majesté, non du *cœur*.

L'Orgue serait la voix de Dieu, religieuse par excellence, calme et redoutable, à peine *tendre* ; l'Orchestre demeure la voix tourmentée, multiple, qui exprime les doutes, les ravages, la passion, aussi bien qu'il vous porte en l'Eden irréalisable où nous place, par exemple, la poétique Psyché de César Franck. Par là, il nous convient mieux. L'orchestre est la voix suppliante, éternellement inquiète, de l'homme. Ainsi, ils ont chacun leur individualité bien établie.

Or, toutes proportions gardées, l'Orgue-Expressif possède, dans une mesure très large, dans des limites extrêmement étendues et développées, ce beau caractère musical, cette précieuse ressource de la *coloration* et de la variété des timbres, cette possibilité de doser les teintes, enfin, ce don de chanter, d'impressionner le cœur infiniment.

Il est doté de registres qui commandent des sonorités diverses pouvant se fondre les unes dans les autres, s'isoler ou se combiner pour former un ensemble puissant, se réunir pour constituer un orchestre composé d'un nombre déjà très respectable d'instruments.

Si nous le rapprochions un instant du seul instrument auquel il soit ainsi injustement coutume de l'assimiler, nous devrions bien reconnaître que le sentiment orchestral qui se dégage des ensembles de l'Orgue à tuyaux est absolument personnel et n'offre aucun terme de comparaison avec toutes les sonorités symphoniques connues, cependant que l'Orgue-Expressif, par des combinaisons expérimentées souvent, donne lieu à des rapprochements très réels.

L'unité de l'Orgue à tuyaux n'a rien de commun dans ses effets avec ceux d'un orchestre véritable.

Pour l'Orgue-Expressif, au contraire, le sentiment orchestral qu'il dégage se concrète et se définit parfaitement.

Les registres commandent des sonorités à peu près équivalentes à celles d'instruments déterminés, et ces sonorités fondues, combinées ensemble, produisent, toutes proportions gardées, une sensation souvent très vive, parfois même égale à celle d'un orchestre composé d'instruments définis.

A cela vient s'ajouter l'*individualité expressive* qui complète merveilleusement l'instrument, lui ajoutant l'accent si étrangement émotionnel de l'orchestre, si souple, si facile à la nuance.

L'Orgue-Expressif constitue, en effet, parmi tous les instruments polyphoniques existants, l'*individualité expressive la plus complète*.

A ses sonorités si variées, il ajoute l'expression vraie, bien émise, bien chantée ; susceptibles de prendre toutes les intensités, ses couleurs diverses deviennent plus parfaites ; s'il n'a pas la majesté de l'Orgue à tuyaux, il en a au moins un important reflet auquel il ajoute une expression qui va jusqu'à la passion, jusqu'à la douleur, qui communique aux sonorités une chaleur qui les anime et des accents qui les font tressaillir et palpiter.

Comme l'orchestre, l'Orgue-Expressif, tout rapport conservé, convient à notre conception musicale. Il parle un langage coloré et imagé, et y ajoute la nuance expressive la plus complète, la plus délicate ; ainsi il est l'instrument *humain* par excellence, l'instrument par lequel l'artiste qui le dirige, *entièrement seul*, est libre d'y exprimer tout, à sa *plus extraordinaire fantaisie*, suivant tout ce qu'éprouve notre humaine sensibilité, suivant les diverses phases de notre état d'âme.

\* \* \*

Voilà donc un instrument de musique fort bien constitué, en passe de devenir notre meilleur ami. Jouissant de ces deux privilèges, il est *instrument d'art*, bien fait pour l'artiste, pour le musicien.

Désormais nous sommes en mesure de l'apprécier mieux.

Tout d'abord, disons que ces deux caractéristiques découlent de ceci : l'individualité symphonique de l'*Art de combiner les Registres*, d'appliquer les innombrables ressources de la Double-Expression, d'exploiter au mieux la grande variété des sonorités de cet orgue ; l'individualité expressive de l'*Art de manœuvrer les pédales de Soufflerie*.

En ce qui concerne la manœuvre des Pédales, on a dit " l'*Art de souffler* " ! Il n'y a pas là une expression quelconque écrite au hasard de la plume ; bien au contraire, ce terme signifie et résume un art absolument indispensable, une science qui a, entr'autres, cet avantage d'être précise.

La Soufflerie anime tout l'Orgue ! La bien conduire est délicat, — cela ne veut pas dire difficile.

L'artiste qui en est bien maître n'a pas à s'en préoccuper par ailleurs ; cela se fait tout seul comme on presse instinctivement le pas pour aller plus vite ou comme on le retient, au contraire, pour marcher plus lentement.

Nous avons maintes fois vu des personnes, parmi lesquelles des jeunes filles mêmes, posséder en quelques minutes le secret de cet art, ceci à la condition d'une soufflerie établie dans des conditions de légèreté, d'égalité, de docilité absolues (1).

Donc, cette partie essentielle n'est pas un monde à conquérir.

Et comme, d'autre part, il n'y a que les pédales qui créent l'état expressif, et cela toujours, la difficulté n'est jamais contournée ou compliquée par d'autres procédés plus ou moins variés. Ceci veut dire qu'une fois connue et vaincue elle le sera pour un orgue comme pour tous les autres.

Ajoutons pourtant que ce que nous affirmons là ne concerne exclusivement que l'Orgue-Expressif ou Harmonium à soufflerie *refoulante*. Cela ne saurait, en effet, nullement s'appliquer aux instruments à soufflerie *aspirante* dont le type le plus connu est l'*Orgue américain* ; ce dernier ne connaît pas l'Expression-Pédale et il serait tout à fait dépourvu de la nuance sans un système accessoire de découverture obtenu par des jalousies s'ouvrant ou se fermant à l'aide des genoux le plus souvent.

\* \* \*

Il faut établir trois catégories d'élèves : 1° ceux qui n'ont joué d'aucun instrument à clavier ; 2° ceux qui touchent déjà et seulement du piano ; 3° ceux qui jouent de l'orgue (grand-orgue ou harmonium).

Aux élèves de la première catégorie qui ont tout à apprendre, nous conseillons de procéder d'abord à l'exécution pianistique de façon à acquérir les éléments de souplesse et de vitesse indispensables.

Pour la même raison qu'il est bon de faire du solfège avant de jouer du piano, il est utile de posséder une indépendance réelle des doigts avant d'aborder l'étude de l'Orgue-Expressif, autant que celle de l'Orgue, d'ailleurs.

Cela fait, l'élève pourra se donner au jeu particulier de l'Orgue qui complète dans sa technique, dans sa science et dans son art, celui du piano, dont les qualités sont brillantes, sans exclure des défauts véritables.

(1) Lire attentivement, à ce sujet, le chapitre qui vient immédiatement ci-après : « *Un conseil important* ».

Ceci nécessite quelques mots d'explication.

Sur le piano, en effet, par la rapidité des doigts à frapper les touches du clavier, par la prolongation du son des notes grâce au maintien de la pédale abaissée, on obtient le brio particulier à cet instrument, cette complexion, cet amalgame sonore de notes frappées pour ainsi dire ensemble, sur une étendue qu'on peut dire extrême.

Mais, le plus souvent, la valeur des notes ne peut être respectée, et si le brio de l'artiste donne l'illusion d'une suite non interrompue de sonorités, il n'en est pas moins vrai qu'il existe dans la transition d'une note à une autre une intermittence infinitésimale, sans doute, mais incontestable.

En un mot, le doigté sur le piano peut être défini *un doigté délié*, par opposition *aux doigtés liés* de l'orgue qui permettent de maintenir au son des notes toute leur étendue et leur égalité, en même temps que les doigts passent à d'autres notes.

Sur l'orgue, le son ne dure qu'autant que le doigt tient la touche abaissée, mais, par contre, il se maintient d'une façon égale et peut se lier, grâce à la substitution des doigts, aux notes qui précèdent ou qui suivent,

Aussi, à l'orgue, si on ne tient pas au clavier la note abaissée un nombre de temps égal à celui de la valeur écrite et si, d'autre part, on n'emploie pas le jeu *lié*, on n'obtient qu'une suite de sons saccadés sans aucune liaison.

Le défaut devient encore plus sensible s'il s'agit d'enchaîner des accords.

La conclusion de ce qui précède montre que si le débutant doit s'exercer sur le piano à se délier les doigts, il doit, par contre, apprendre sur l'orgue à lier les notes et les accords.

Ces lignes définissent le caractère du piano dont les notes se succèdent légères, vives, rapides, tandis que les sonorités de l'orgue, sans exclure une grande légèreté, en se fondant, s'élèvent lentement et planent.

Il en résulte que les élèves qui ont déjà la pratique du piano auront à acquérir toute la science particulière à cet instrument, prenant l'étude au début même de cette méthode.

Ceux enfin qui, jouant déjà au grand-orgue, appartiennent à la troisième catégorie, doivent compléter leur savoir par l'étude du mouvement des pédales de soufflerie et par celle des effets qui sont particuliers à l'Orgue-Expressif.

### III

#### **Aperçu sur la musique.**

Comme complément à ce qui précède il nous faut parler de la littérature spécialement affectée à l'Orgue-Expressif.

Parmi les objections faites contre cet instrument, il en est une à laquelle, à tel moment donné, il eût été difficile de répondre « Il n'y a pas, disait-on, de musique écrite pour cet instrument ».

L'objection ne venait pas des artistes qui savaient que celui-ci était par-dessus tout, pour eux, un instrument d'improvisation, mais, de la part des musiciens simplement exécutants et des amateurs non compositeurs, elle avait, certes, une réelle portée.

Dans les premiers temps, comment eût-il pu en être autrement ? Et l'objection jusqu'à certaine époque assez récente même, était justifiée. C'est que, comme l'Orgue-Expressif lui-même, la musique a son histoire.

Et, cette histoire, elle est, logiquement, en rapport avec celle de l'instrument lui-même.

Considéré par l'opinion du public comme un instrument intermédiaire entre l'orgue et le piano; et cela n'était vrai qu'à certains égards, la musique qui lui fut destinée subit, selon les circonstances, l'influence de l'orgue et celle du piano, jusqu'à ce qu'enfin l'Orgue Expressif arrivât à l'état adulte et ayant affirmé sa personnalité dut avoir et eut, en effet, une musique à lui propre, et composée pour lui, en raison de ses ressources spéciales.

Dans les premiers temps de l'invention, je veux dire jusqu'à l'introduction de la *Percussion* qui ouvrait de nouvelles voies et dirigeait l'instrument vers d'autres destinées, l'harmonium fut considéré comme un diminutif de l'orgue ayant place dans la chapelle, au chœur, à la maîtrise.

Et cela était rationnel, étant donné ce qu'était alors l'instrument. Son aptitude aux tenues et au doigté lié, aux accords, le désignait pour l'exécution d'une musique grave, lente, telle qu'est la musique religieuse, la prédominance des basses le subordonnait dans le rôle d'accompagnement. Les batteries, les accords rythmiques plaqués faisaient, en général, mauvais effet sur ces basses lourdes et lentes. En dehors de l'accompagnement de plain-chant à la chapelle, il restait, comme interprétation possible, des morceaux en contre-point lié, dans le genre de la musique d'orgue. La première musique qui lui fut adaptée fut donc de la musique d'orgue ou dans le genre de l'orgue, des transcriptions ou des imitations de morceaux d'orgue. Dans cette voie, la seule logique, il fut produit, à côté d'une masse confuse de morceaux sans valeur qui se réclamaient du titre de *faciles* et s'adressaient à des interprètes peu exercés, un certain nombre de transcriptions de musique d'orgue, bien faites et d'un bon choix qui, aujourd'hui encore, et sur des instruments très perfectionnés, sont d'un excellent effet, et méritent de survivre.

Il s'agissait, en définitive, de suppléer le mieux possible à l'absence de la partie de pédale en la donnant à la main gauche, et, au besoin, la transposant pour la rendre accessible. Puis, des organistes bien inspirés composèrent des morceaux d'un sentiment analogue, mais plus spécialement écrits pour l'instrument, dans le but d'en faire valoir les ressources expressives et d'en esquiver les défauts. Honorable tentative, en somme, et qui a produit des œuvres dignes d'être conservées, auxquelles nous devons rendre justice.

Comme musique de salon il faut surtout mentionner le parti, très bien raisonné, d'associer l'Harmonium au Piano, soit dans le duo, soit dans l'accompagnement d'un instrument chantant, tel que le Violon ou le Violoncelle, mais en le subordonnant au Piano, en lui donnant le rôle de soutenir l'harmonie par des accords tenus et de rejoindre par des contrechants liés.

On était, en réalité, dans la bonne voie ; il ne s'agissait plus que de progresser avec l'instrument lui-même, à mesure que ses perfectionnements lui rendaient possibles des effets précédemment interdits, tout en conservant ce sentiment de la grande musique ayant pour point de départ le souvenir de l'Orgue..... Mais cela n'arriva pas.

L'invention de la percussion permettait l'exécution de traits rapides et de notes détachées, aussi bien aux Dessus qu'à la Basse : en même temps elle accordait à l'instrument le sentiment de *l'attaque*, due au choc des marteaux et qui, bon gré, malgré, le rapprochait du Piano.

Il fallait *user* de cette ressource, tout en conservant le caractère général de l'instrument ; on en *abusa*, ce qui altéra ce caractère.

On *pouvait*, dès lors, exécuter de la musique de piano sur l'Harmonium, cela était *possible*, mais mauvais. On le fit tout de même.

La musique de Piano, exécutée sur l'Orgue, perd sa valeur et son charme, elle devient maigre, mièvre, petite et maniérée ; n'importe.

Comme on *pouvait* faire des batteries et des arpèges, les pianistes s'en emparèrent.

Ils y portèrent leurs habitudes de doigté et d'attaque sans souci des protestations de l'instrument violenté dans sa nature. Ce fut l'époque des pianistes, et l'instrument devint un *Piano à vent*. L'apparition des Harmonicordes et autres combinaisons du Piano et de l'Orgue, productions éphémères et destinées à disparaître, contribua à jeter dans la même voie les pianistes, et, à leur suite, le public et les compositeurs.

Une chose marque absolument cette évolution : la publication d'un nombre énorme, relativement, de morceaux ou d'accompagnements dits pour *Piano* ou *Orgue* : aussi mal faits, à de très rares exceptions près, tant pour l'un que pour l'autre des deux instruments et qui font bien voir qu'on n'avait aucunement compris les différences qui les distinguaient.

La facture avait conduit dans cette voie ; le public avait suivi sous l'impulsion des pianistes ; les compositeurs à leur tour s'y engageaient, tant dans leurs productions spéciales que dans leurs arrangements.

Les sons de l'instrument, à cette époque, étaient fins et assez flûtés dans les Dessus, mais un peu aigres, sans rondeur et monotones, malgré la diversité des registres ; le clavier n'offrait guère pour accompagnement d'une mélodie que des arpèges ou des accords *enlevés*, des notes détachées et isolées ; de larges tenues sur les Basses eussent tout couvert.

On ne se servait guère que de la percussion dans cette région du clavier. Forcément, dis-je, la musique se rapprochait de la musique de Piano. Il ne pouvait en être autrement, on écrit pour les instruments tels qu'on les a.

Lefébure-Wély, virtuose si apprécié sur le Grand-Orgue, se laissait entraîner.

Un genre s'établit, genre léger, svelte ; une musique à tout prendre agréable, quand du moins elle était composée par un maître bien inspiré et comprenant l'instrument, mais déplorablement vulgaire entre les mains des mauvais arrangeurs de morceaux d'opéras qui pullulaient à cette

époque ; et dans tous les cas, cette musique était dépourvue de ce grand style, de cette largeur que l'influence du Grand-Orgue eût conservé à la musique écrite pour l'Orgue-Expressif.

La réaction contre cette tendance fatale, c'est-à-dire l'art véritable, date de l'invention de la *Double-Expression*. Désormais l'équilibre était rétabli ; les Basses n'écrasaient plus les Dessus ; les accompagnements n'étaient plus réduits à de maigres arpèges ou à des Basses enlevées ; tout devenait possible, les accords tenus, les mélodies liées, dans toute l'étendue du clavier. En même temps, et de plus en plus, par les perfectionnements successivement obtenus, les sons prenaient plus de *fonds* les jeux plus de diversité, enfin, et surtout, la faculté spéciale à l'instrument, je veux dire la faculté expressive, atteignait un degré de puissance tel qu'il en devenait le caractère dominant aussi bien pour les nuances des ensembles que pour l'accentuation d'un chant. Dès lors, les compositeurs comprirent les ressources plus larges mises à leur disposition, et, de plus en plus, leurs productions s'en ressentirent.

Lefébure-Wély, des premiers, dessina cette évolution.

Ce fut la troisième époque : la musique écrite pour l'instrument prit une ampleur de style inconnu à la seconde époque, avec une délicatesse de détails qui eût été inaccessible à la première.

On en vint à traiter l'Harmonium comme un instrument ayant une individualité propre et bien dessinée et qui méritait une étude approfondie.

On fit désormais pour l'Orgue-Expressif de la musique d'Orgue-Expressif. Ce n'est plus de la musique de Piano étriquée ; ce n'est pas non plus de la pure musique d'Orgue.

La musique d'Harmonium contemporaine a, comme l'instrument lui-même, ce caractère que nous appelons, faute d'un mot consacré, *orchestral*, voulant désigner par là, non pas une imitation servile de l'orchestre, mais un sentiment de largeur dans l'ensemble et de fini dans le détail dont l'orchestre réalise l'idéal, et que l'Harmonium, aujourd'hui, peut rendre avec ses ressources, et dans les limites qui lui sont propres.

En ce moment, sa littérature spéciale est déjà fort étendue et va s'enrichissant constamment quoique avec plus de mesure.

Ce n'est plus la production hâtive et profuse des premiers temps : heureusement. On écrit moins, mais bien plus étudié.

En cueillant à travers les deux premières périodes les meilleures pièces et y ajoutant les belles collections créées, plus récemment, pour l'instrument arrivé à sa perfection, on constitue un vaste et beau répertoire, très varié comme caractère et comme forme (1).

(1) Le "*Catalogue Mustel de Musique d'Harmonium*" indique les titres de la plus vaste collection possible de pièces écrites à l'usage de l'Orgue-Expressif (musique soliste et concertante, française et étrangère). C'est un ouvrage de renseignements et de bibliothèque à la libre disposition des intéressés à cet instrument.





## LIVRE I

---

# L'Expression-Pédale

---

## UN CONSEIL IMPORTANT

---

**U**N examen soigneux des conditions de la soufflerie de l'orgue s'impose avant de commencer nos études.

Dans " *l'Art de l'Expression-Pédale* ", l'état de la soufflerie peut être une question d'*insuccès* complet.

En effet, certains de ces appareils sont irrémédiablement frappés d'impuissance, et, non seulement ils sont incapables de traduire fidèlement les intentions de l'artiste, mais encore, ils entraînent la plupart du temps une fatigue réelle, *absolument inutile et qui ne doit pas avoir lieu*.

Nous devons déclarer, avant toute autre chose, que ce n'est pas de ces appareils-là que s'occupe la présente école ; elle les abandonne sans regrets parce qu'ils n'existent pas pour l'artiste ; elle ne peut en faire l'étude parce que les instruments constitués sur cette mauvaise base, étant dépourvus de tout effet, n'ont aucune raison d'être enseignés.

Il convient donc que nous commençons par apprendre à distinguer entre les bonnes et les mauvaises souffleries, à expérimenter sciemment les appareils les plus divers, à savoir exactement,

en résumé, ce que cet instrument, qui dépend assez exclusivement de la constitution de ses organes *respiratoires*, doit réunir de qualités, ainsi que les défauts qui doivent y être évités.

Qu'on y fasse bien attention. nous insistons particulièrement sur cette grave question : *avec un instrument dont la soufflerie est quelconque, il n'y a pas d'études ni de résultats possibles.*

\* \* \*

Cette famille d'instruments, qui comprend une quantité innombrable de spécimens échelonnés entre l'Orgue-Expressif de l'artiste dont aucun détail n'a été négligé, et l'objet d'usage courant, sacrifié aux besoins du bon marché, est toute entière caractérisée par ceci : que leur *âme*, plus ou moins délicate et sensible, repose sur *l'obéissance de l'Anche libre au vent*, sur lequel l'organiste exerce son contrôle à l'aide des pédales.

Pendant que les mains de celui-ci agissent au clavier, les pieds, par l'intermédiaire des pédales, occupés à une fonction des plus subtiles, animent l'instrument tout entier ; c'est par ceux-là que l'exécutant donne la vie à cet orgue, qu'il doit en obtenir toutes les richesses de l'expression musicale.

Il convient donc, puisque l'anche libre, de par sa constitution et lorsqu'elle est bien traitée, ne demande qu'à s'y prêter, que cette soufflerie soit disposée pour être la vassale fidèle et soumise de l'artiste, l'interprète docile de sa pensée.

Or, en est-il toujours ainsi ? L'instrument possède-t-il invariablement cet appareil docile, obéissant, qui réclame le minimum possible d'efforts chez l'instrumentiste ?

Hélas, non ! il faut bien le reconnaître ! Combien en est-il qui demeurent privés de toute faculté chantante, expressive, dépourvus d'âme pour tout dire ?

Cela n'est pas sans raison ; ce n'est pas, en effet, de bon gré que l'instrument a été si souvent réduit à cette médiocrité. Il y a une cause majeure à cela que nous devons expliquer.

\* \* \*

Pour parfaire à cette qualité expressive, pour laisser à l'instrument cette facilité de chanter, cette souplesse qui s'étend à tous les sons émis, isolément dans la forme mélodique, ou, simultanément, dans la forme harmonique, il est de règle absolue que les deux organes principaux qui constituent l'Orgue-Expressif : organe sonore (anche libre) et organe moteur (vent) soient en dépendance directe l'un de l'autre, soient en communion absolue dans toutes les phases possibles, en contact constant et parfait ; nous venons de le dire : *les sanches doivent obéissance complète au vent.*

De ceci, plus ou moins obtenu, dépend toute la valeur de l'Orgue-Expressif.

En effet, l'anche doit *appartenir* au vent ; elle doit à ce dernier une obéissance passive, absolue ; elle doit en subir toutes les volontés, tous les caprices, toutes les exigences, toutes les brusqueries, dirions-nous.

S'il en est ainsi en ce qui concerne l'anche elle-même et si, d'autre part, la soufflerie est confectionnée pour recevoir et transmettre *sans aucune perte* tous les divers accents communiqués aux pédales par l'instrumentiste, tout se combine, tout s'arrange et l'Orgue-Expressif, vraiment *expressif*, est réalisé.

Or, la difficulté de cet assemblage, de cette étroite intimité entre l'anche et le vent, vient, non pas du vent, en ce sens qu'il n'est nullement difficile de faire de bons soufflets, mais bien de l'anche elle-même qui, pour se plier à tous les commandements de ce dernier, exige une préparation très consciencieuse, délicate et compliquée.

On n'y parvient qu'à la condition d'une observation constante, d'une application sans relâche, d'une recherche sévère dans tout ce qui touche à la perfection de cet organe ; la moindre négligence ne peut, dans ce cas, être tolérée.

Si cette perfection de l'anche libre n'est pas scrupuleusement obtenue, celle-ci, abandonnée à elle-même, telles que des mains inexpertes l'ont établie, refuse irrémédiablement d'obéir au vent. C'est l'intimité rompue, l'étroite union brisée. Dans un cas la lame de l'anche, trop dure, trop rigide, ne peut entrer en vibration au souffle léger, d'où l'impossibilité des nuances *p* et *pp* ; dans un autre, tout au contraire, la lame, mince, trop flexible, non seulement subit des écarts dans sa tonalité au fur et à mesure que le vent est plus puissant, mais, pis encore, se *brise* sous les pressions un peu fortes.

C'est bien là l'Anche libre *inexpressive* par insuffisance de soins ; ni souple, ni obéissante, elle refuse inévitablement les diverses intentions de la soufflerie, ce qu'elle manifeste par son *silence* ou sa *rupture*, deux procédés plutôt désagréables.

Or, dans ce cas, on parvient quand même à parer à ces inconvénients en tournant, c'est l'occasion de s'exprimer ainsi, la difficulté ; si les anches sont dans l'impossibilité de subir l'Expression-Pédale, d'obéir à celle-ci, étant donné que l'un des deux éléments doit dépendre de l'autre, on renverse tout bonnement l'ordre des facteurs ; *on fait en sorte que le vent n'ait plus aucune exigence sur les anches*. Dès lors, il demeure entendu que la soufflerie n'est plus maîtresse ; si la vibration des lames en dépend quand même, le vent ne sera plus, en tous cas, animé d'aucune volonté, d'aucun pouvoir de faire varier cette force d'inertie des lames ; *l'appareil-directeur ne dirigera plus*.

Alors l'instrument n'est plus l'Orgue-Expressif. L'avantage d'un clavier à sons soutenus est tout ce qu'il en reste !

Désormais, le fossé infranchissable est creusé qui sépare et établit du même coup deux sortes d'instruments et prive pour toujours l'une d'elles des plus belles qualités ; l'instrument n'est plus subordonné à l'instrumentiste, le fidèle interprète de sa pensée, non ! c'est un objet informe, sans

couleur, sans originalité, maître de l'artiste, réglant toutes les pensées de ce dernier, lui interdisant la faculté de les exprimer avec âme, avec l'accent émotionnel.

Vous vous demandez comment on peut obtenir ce renversement si contraire à la logique, comment on peut obliger tout un appareil de soufflerie à dépendre des anches, comment cet appareil, soumis extérieurement à la direction de l'instrumentiste, obéit, non pas à ce dernier, mais bien aux lames ? cela, c'est la simplicité même en facture.

L'opération, car c'est une véritable opération, consiste en un vulgaire coup de bistouri apporté dans un des organes terminus des diverses parties qui composent la soufflerie ; on fait en sorte que l'organiste n'ait plus à manœuvrer que des soufflets *percés*. Nous allons préciser.

\* \* \*

Voici comment se fait, industriellement, cette petite opération qui s'appelle, en facture : « *Etablir une décharge* ».

Ainsi qu'un " *purgeur* " de machine à vapeur entre en fonction dès que la vapeur, en trop grande affluence, tend à faire éclater les chaudières et, par l'écoulement qu'il crée, laisse se

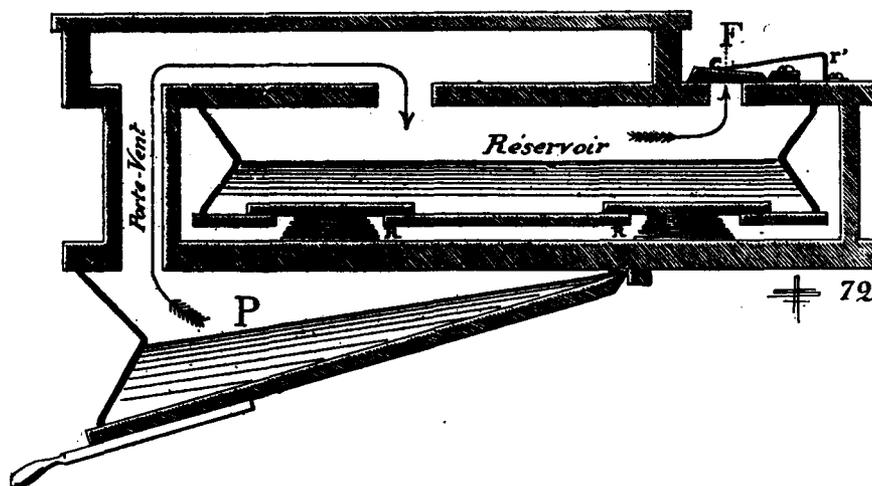


FIG. 51

rétablir une pression normale, la *décharge* d'une soufflerie d'orgue peut laisser se répandre au dehors tous les excès de pression.

Cette décharge est faite d'une soupape qui débouche à l'extérieur de la soufflerie et qui, seulement maintenue par un ressort, s'ouvre ou se ferme suivant la force la plus grande à laquelle elle est soumise. La figure 57 donne une théorie de cette disposition.

Le vent qui provient de la pompe *P* va se comprimer dans le réservoir sous l'action des ressorts *R*. Il y a, en un endroit déterminé de ce récipient, de façon à déboucher au dehors des

organes de la soufflerie, une issue dissimulée sous une soupape  $F'$  que commande un ressort  $r'$ . C'est de ce dernier que dépend toute la puissance de la soufflerie ; il est le seul organe qui réglemente souverainement toute la force du vent, qui laisse ou refuse à la *pression* de s'établir.

On entrevoit déjà avec quelle facilité on pourra s'en servir ; les anches ne sont-elles préparées que pour lutter contre le vent  $f$ , on règle la force du ressort pour qu'il cède dès que la pression  $f$  est atteinte, dès que les efforts de l'exécutant tendent au  $ff$  ; leur résistance est-elle plus réduite, les anches ne pourraient-elles supporter plus que la nuance  $mf$ , aussitôt le ressort  $r'$  est détendu d'une quantité correspondante et la soupape  $F$ , non maintenue par une force supérieure, fait céder le ressort et s'entr'ouvre, dégageant l'excès de pression, dès que le vent vient à être plus fort que  $mf$  ; il en va ainsi jusqu'au bas de l'échelle permise, d'ailleurs bien courte, puisque, d'un autre côté, les lamelles de ces anches ne sont pas assez fines et légères pour atteindre la nuance  $p$  répondant au souffle faible.

Nous avons entendu désigner ce petit appareil sous le nom de “ *Soupape de sûreté* ” ; n'est-ce pas là son véritable caractère ?

Cette disposition, en outre de supprimer toute ressource expressive de l'orgue, de lui enlever toute puissance, tout éclat, tout accent, crée cet état de fatigue que nous avons signalé ; ce n'est pas là l'un de ses moindres inconvénients.

C'est que, s'il n'y prend garde, l'exécutant qui actionne les pédales s'épuise en pure perte ; tout l'air qu'il se fatigue à comprimer, si, dans une période expressive, il veut avoir une nuance *crescendo*, se dégage, dès un certain degré, à l'extérieur de l'orgue. Comme l'instrumentiste sent, malgré tout, les pédales céder à ses efforts et n'éprouve aucunement cette résistance finale indiquant qu'il ne peut aller plus loin, il continue, déployant encore davantage son énergie.

C'est là que réside le pire défaut, puisque l'organiste, privé de tout moyen de contrôle, n'obtient pas le résultat de ses efforts, ne peut mesurer son intervention à ce qu'il cherche à produire.

Toute sa peine aboutit à une lutte contre *un ressort* ; toute son énergie est dépensée pour obtenir l'effet précisément opposé à celui qu'il cherche ; s'il a pu atteindre une certaine nuance tant que la pression n'a pas excédé le degré de résistance du ressort  $r$ , il constate, au contraire, que cette nuance diminue dès que la pression, dépassant ce degré déterminé, aura repoussé le ressort et laissé s'ouvrir cette soupape ; à partir de cet instant, plus la poussée des pédales sera grande, plus la soupape s'ouvrira largement, plus la nuance qui devrait être de plus en plus forte diminuera d'intensité.

Ainsi l'effort de l'organiste a bien eu lieu ; si pénible qu'il lui ait été, il a conscience de l'avoir quand même tenté, ce qui n'empêche que le résultat est demeuré négatif : l'instrument n'a pas répondu à son initiative ; les anches ne se sont pas écartées d'un degré moyen de vibration ; le vent, plus fort, ne les a pas touchées.

Il semblerait au moins que ces lames soient à l'abri de toute rupture ; ceux qui possèdent de ces instruments-là répondront d'eux-mêmes à ceci.

\* \* \*

Il en résulte encore d'autres défauts.

On doit trouver dans l'Orgue-Expressif ou Harmonium, en outre du caractère expressif, des timbres bien définis, réellement établis, formant ensemble une palette de couleurs variées, occasionnant des mélanges attendus, des combinaisons réelles, pouvant être reproduites.

Si les étiquettes des boutons de registres ont des noms différents, il convient que les registres suivent ces désignations et établissent des différences de timbre appréciables.

Non pas que nous voulions, de parti pris, imposer la *quantité* des effets, mais, pour l'art, nous avons le droit de réclamer la *qualité* de chacun d'eux.

*Peu, mais bien*, valent mieux que : *beaucoup, mais médiocre*.

Notre expérience nous permet d'affirmer qu'un simple instrument de quatre jeux bien conditionné offre un intérêt bien autrement séduisant, parce qu'il procure quantité de ressources et de satisfactions, qu'un produit de fabrication quelconque muni de six, huit ou dix jeux même.

N'y a-t-il pas de ces harmoniums qui ont deux jeux et douze registres ?

Dans les quatre jeux de bonne facture, comportant la suppression absolue de toute décharge, on rencontrera la souplesse, la variété, la puissance, la couleur diversifiée de chaque jeu, la chaleur, la vie, et, par dessus tout, conséquence logique, on aura le véritable plaisir de l'exécution. Avec un tel instrument, et exclusivement sur celui-ci, le travail que nous allons entreprendre portera vraiment et rapidement ses fruits.

L'orgue à *soupage de sûreté* est tout le contraire.

Auriez-vous une satisfaction à le faire *chanter* ? la phrase, pourtant expressive (il n'est pas de phrase musicale qui soit privée de ce caractère), reste invariablement calme, plate, inerte ; voudriez-vous un peu de mouvement, un peu de vie, à quoi bon ? cet instrument-là n'a pas d'âme ; peut-être vous hasarderiez-vous à lui demander quelque puissance, sinon de la majesté, à l'église où il est souvent placé cela ne serait pas superflu : impossible, il en est incapable ! C'est l'instrument de la tristesse mélancolique, auquel toute émotion est interdite.

Il n'est ni orgue, ni piano, ni flûte, ni tambour. Il n'a pas d'école, pas de spécialité, pas d'originalité ; s'il ne répondait pas, par son peu de prix, à l'usage qu'on en fait, notamment dans les pays protestants, d'un instrument d'accompagnement pour soutenir les psaumes que l'on chante chez soi, à la maison le dimanche, on se demanderait ce qu'il est bien venu faire !

L'Orgue Américain est parti de là et il ne sert qu'à cela ; d'où sa vogue toute naturelle en ces mêmes pays.

C'est de ces instruments-là qu'est venue l'indifférence des musiciens ! Peut-on les en blâmer ?

L'Orgue-Expressif pour lequel nous avons établi cette " Ecole " voit, au contraire, tous ces reproches s'évanouir, tous ces inconvénients signalés, disparaître.

L'*Expression* y est ample, souple, puissante, large : les jeux, qu'il y en ait quatre, six ou huit parlent rapidement au moindre vent et se *maintiennent* contre toutes les diverses pressions, contre tous les efforts de la pédale. N'ayant pas besoin de ce procédé de secours qu'est la "*Soupape de décharge*", les anches répondent à toutes les intentions de la pédale et atteignent le *ff* absolu aussi loin que les puisse conduire la force dont dispose l'exécutant : les jeux sont sensibles à la moindre pression, si bien que le travail des pédales, portant tous ses effets, est insignifiant : si celui-ci donne lieu à une difficulté de début, en échange *il n'occasionne jamais aucune peine, aucune fatigue* : les registres sont bien timbrés, bien colorés et restent, aussi bien séparément que dans l'ensemble, pleinement expressifs : il y en a qui chantent avec autant d'étendue et de sentimentalité exquise que le Violoncelle : le *Basson* et le *Baryton* sont de ceux-là ; le *crescendo* part de rien pour parvenir aux limites les plus puissantes. Avec un tel orgue on peut toujours commander : *più forte, encore più forte*, et la puissance augmente vraiment, suivant la force individuelle de l'organiste, atteignant une grandeur insoupçonnée ; c'est ainsi qu'on voit de ces instruments remplir de leur large sonorité des édifices de dimensions spacieuses, des salles de concerts de quinze cents à deux milles places !

Mais aussi ceux-là n'ont pas de dégagement dissimulé, ne sont pas appauvris par une fuite artificielle : ils acceptent et produisent tous les effets que veut l'artiste et n'ont pour limite que la seule puissance de ce dernier. C'est l'application totale et absolue de la loi que nous avons établie plus haut : *L'Anche libre fidèlement soumise à la soufflerie*.

Voilà ce qu'il était nécessaire que l'on sache. Le plus souvent l'élève ne connaît rien de ces artifices de fabrication ; il a entrevu un instrument avec beaucoup de registres et celui-là lui a semblé tentant, bien intéressant. Il n'a pas vu, on ne lui a pas dit, que s'il est atteint du mal que nous indiquons et que l'instrumentiste ne doit pas tolérer, il ne lui procurera que des ressources fort limitées, des timbres qui, quoique nombreux, *se ressemblent tous*, et, ce qui est grave, de la peine à le conduire : pour nous résumer, un instrument comportant une armée de boutons sur lesquels sont portés des titres plus ou moins alléchants, mais en dessous, cachée aux regards, une soufflerie *forcée*.

Celui qui se tiendrait derrière l'un de ces instruments pendant qu'une autre personne ferait mouvoir la soufflerie, entendrait un bruit semblable à celui que fait le vent qui souffle au travers d'un orifice : c'est la caractéristique de cette fameuse soupape, organe *anti-artistique* et *anti-musical* au premier chef.

Il nous reste à indiquer la façon de s'y reconnaître et de distinguer ce dispositif, ou mieux, le malheureux instrument qui en est affecté. Pour en faciliter l'examen nous donnons les indications suivantes qui viendront au secours de notre élève non expérimenté.

## MOYENS

### DE VÉRIFIER L'ÉTAT DE LA SOUFFLERIE :

#### 1° — Le Registre “ Expression ” étant tiré.

*Si tous les registres sont repoussés à l'exception du registre “ Expression ”, les pédales doivent présenter à l'action du pied une résistance invincible.*

On ne doit pas, en effet, pouvoir abaisser aucune des deux pédales, lorsque tous les registres sont *fermés*.

La Table de laye (N<sup>os</sup> 11 et 12, Fig. 59), coupe l'orgue en deux étages n'ayant entre eux aucune communication lorsque toutes les soupapes des registres demeurent closes, lorsqu'aucun registre n'est tiré. C'est une séparation absolue entre la source qui produit le vent et les anches qui le reçoivent.

Ainsi isolée de l'Orgue, ou mieux, des jeux de l'Orgue, la soufflerie devient un tout étanche, *sans issue*. Dès lors, comment voudrait-on que le vent puisse passer quelque part, puisse s'infiltrer en quelque endroit ?

Le registre “ Expression ” *tiré* a, d'autre part, *fermé* le réservoir ; il ne reste donc plus aucun espace disponible pour y précipiter le vent que les pompes sollicitées ne demanderaient qu'à produire.

Ainsi donc, puisque l'air contenu dans les pompes ne peut être déversé nulle part, ni sur les anches, ni dans le réservoir, il est évident que ces dernières ne peuvent être vidées ; ce qui, en d'autres termes, revient à dire qu'il est manifestement impossible de les mouvoir en cherchant à abaisser les pédales.

En résumé : le registre “ Expression ” étant seul tiré, tous les autres registres sans aucune exception étant repoussés, tous les systèmes de genouillères étant au repos, dans leur état normal, sans effet, y compris la Double-Expression dont les volets doivent être maintenus accrochés au panneau de la caisse, le vent, qui ne peut passer nulle part, oblige les pédales à *l'immobilité la plus absolue*.

Si ces dernières ont tendance à s'abaisser et cèdent sous un effort du pied, même et *surtout* violent, il y a *fuite*, sinon réelle, du moins artificielle, aussi mauvaise dans les deux cas.

\* \* \*

## 2° — Le Registre “ Expression ” est à son tour repoussé.

On fait encore cette expérience en repoussant le registre Expression de façon à éprouver, en second lieu, *l'étanchéité du réservoir*.

Le Réservoir qui rentre ainsi en fonction doit être aussi hermétiquement clos que les autres parties de la soufflerie. Autrement, il n'y aurait pas de raison pour qu'on puisse jamais le remplir ; il ne conserverait aucune provision d'air puisque dès qu'une certaine quantité y pénétrerait elle serait sollicitée à en sortir par l'issue préparée *intentionnellement* ou laissée *négligemment* ; on pourrait manœuvrer les pédales des heures et des heures qu'on ne parviendrait pas à emmagasiner dans un récipient ainsi confectionné la moindre pression ; pourtant il n'empêche que cet accessoire est donné sous le nom de “ *Réservoir* ” !...

Pour observer la contenance et l'étanchéité du réservoir, il faut, comme précédemment, laisser tous les registres au repos, repoussés, y compris évidemment le registre “ *Expression* ” puisque c'est ce dernier qui, annulé, en rétablit la fonction.

Le réservoir, prêt ainsi à fonctionner, offre à l'air qui vient des pompes un large espace où il peut pénétrer, où il peut aisément se répandre.

Cédant à la pression du vent, cette caisse de réserve s'ouvre peu à peu, suivant la plus ou moins rapide arrivée de l'air. A un certain moment elle est complètement pleine, ce qui arrive après trois ou quatre courses entières de pédales et il advient, naturellement, que ne pouvant admettre plus d'air que son propre cube lui permet d'en contenir, elle refuse toute nouvelle arrivée, toute nouvelle surcharge.

On voit le Réservoir sous le N° 10 (fig. 59 page 15).

Si ce réservoir est dûment construit, avec des parois solides et complètement étanches, il interdit rigoureusement aux pédales, lorsqu'il est rempli, la continuation de leur fonction ; comme pour l'expérience précédente, celles-ci, qui ne peuvent plus continuer de déverser l'air qu'elles contiennent, demeurent inévitablement immobiles.

Dès cet instant, on le conçoit, les pédales repoussent toute intervention de l'organiste. C'est sans aucun résultat que celui-ci tentera d'abaisser ces dernières ; elles s'y refuseront énergiquement.

Ainsi, un réservoir prouve sa contenance et son étanchéité : sa *contenance* en laissant s'opérer quelques coups de pompes, son *étanchéité* en refusant d'admettre plus d'air qu'il n'en peut contenir. Si, continuant à mouvoir les pompes, on constate que celles-ci ne parviennent pas à offrir cette résistance *invincible* qu'il faut à un certain moment rencontrer, c'est qu'il y a une  *fuite*.

L'expérience précédente avait prouvé qu'aucune fuite n'existait dans les autres organes de la soufflerie : soufflets ou pompes, porte-vent, caissons de la double-expression, caisse à vent, soupapes, etc. ; l'expérience présente indiquera d'une façon certaine que cette *fuite*, en admettant qu'elle se produise, réside bien dans le réservoir.

Nous nous résumerons en répétant aux élèves qui vont commencer l'étude de l'Orgue-Expressif, autant qu'aux musiciens qui se déclarent amis de cet instrument, que cette *fuite* est coupable dans tous les cas et *ne doit pas exister*. Cette observation s'étend à toutes les fuites d'ailleurs ; l'instrument ne doit en comporter *aucune*.

Sans entrer dans les détails de cette expérimentation, disons, en terminant, que l'on s'assurera encore de la présence de ce procédé néfaste ou des négligences qu'on aura pu apporter à la confection d'un instrument, lorsque celui-ci, malgré les efforts que l'organiste transmettra aux pédales pour obtenir de la puissance, en restera dépourvu et ne franchira pas une certaine nuance.

D'ailleurs, si au moment où il exerce cet effort l'organiste abandonnait tout à coup le clavier et continuait à mouvoir les pédales, il entendrait, se produisant le plus souvent derrière l'instrument, un bruit d'air qui s'échappe. Qu'il ne conserve pas de doutes sur ses inquiétudes, ce bruit-là provient de la soupape de décharge, ou mieux : de "*sûreté*", qui fonctionne.

\* \* \*

### **La légèreté des mouvements des pédales.**

Un point important à vérifier également, c'est la légèreté, la docilité absolue dans les mouvements qui commandent la soufflerie.

Il faut, en effet, dès la moindre dépense d'air, soit qu'on ait un seul registre tiré avec une seule note ou deux au clavier, ce qui est un minimum fréquent, que les pédales s'abaissent librement, sans aucun effort de l'organiste, et cela, jusqu'au bout de leur course, avec une régularité parfaite.

Cela est obtenu lorsque les mouvements sont bien libres, avec le jeu nécessaire bien exactement réglé. Dans le cas que nous envisageons, la moindre pression du pied doit suffire et porter immédiatement son effet. Le plus souvent, surtout au début, lorsque l'exécutant ne connaît pas encore cette souple obéissance de la soufflerie, lorsqu'il n'est pas accoutumé à cette légèreté si parfaite, le poids du pied est de trop ; il faut s'apprendre à le retenir pour obtenir toute la délicatesse de l'instrument, pour réaliser ces *pp* infiniment délicats qui produisent une si vive et si grande sensation.

On reconnaît aisément la libre fonction des pédales à la façon dont elles remontent à leur position de repos ; lorsqu'elles ont accompli leur course, aucune force ne s'opposant à leur retour, celles-ci doivent revenir vivement, rapidement en place, prêtes à fonctionner à nouveau.

Si elle traînait dans cette période, si l'on éprouvait une difficulté à la faire remonter, si l'on sentait un *empâtement* quelconque, c'est que la pédale serait gênée dans son mouvement; elle fonctionnerait à faux et ne serait pas en état de produire les divers effets que nous allons lui réclamer.

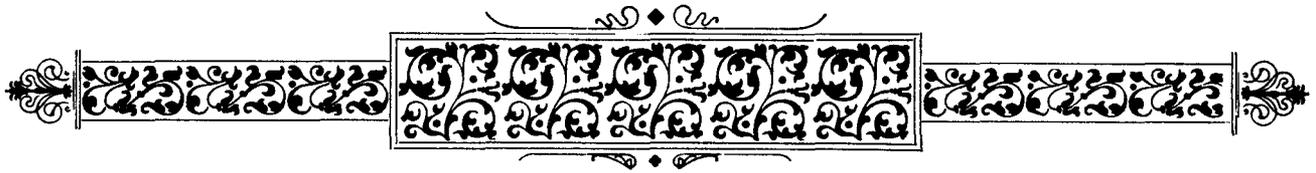
\* \* \*

Voici donc notre lecteur suffisamment renseigné sur les qualités qu'il doit rencontrer dans la soufflerie d'un Orgue-Expressif et sur les défauts qu'il doit impitoyablement rejeter.

S'il veut bien y veiller et exiger cette réunion d'éléments, il y gagnera, non seulement d'avoir un instrument irréprochable et parfaitement disposé pour constituer l'instrument musical, instrument d'art par excellence, mais encore les études auxquelles il va se livrer seront vivement faites donnant un plein résultat.

Il sera maître alors de l'Orgue-Expressif; maître de cet instrument qui lui promet des jouissances extrêmes, qui lui obéira docilement, et dont il obtiendra tout ce que son tempérament peut lui suggérer, à tous égards.





## II

---

### Pourquoi l'emploi du " Réservoir " annule l' " Expression "



Le registre " *Expression* ", nous l'avons vu (1), a pour effet d'isoler le " *Réservoir* ", de le rendre inutile, comme si on le supprimait.

De la sorte, le vent produit par les pompes, qui ne peut avoir accès dans ce récipient, passe directement aux *anches*.

On n'a pas oublié que le rôle du réservoir est d'aplanir, d'éviter, en grande partie, les difficultés que rencontre l'application de " l'*Expression-Pédale* ".

L'organiste qui veut en faire usage doit repousser le registre " *Expression* ", puis, en précipitant les pédales plusieurs fois à fond, le remplir d'air jusqu'à ce qu'il sente une résistance énergique de la part des pompes. A ce moment, le réservoir, étant rempli, se trouve prêt à alimenter les différents jeux de l'orgue. L'instrumentiste n'a plus qu'à parer aux vides qui se produisent aussitôt, à la déperdition qui s'établit constante dès qu'on touche au clavier ; ce qu'il obtient en manœuvrant *sans cesse* les pédales.

Quant aux nuances, elles sont ou ne sont pas produites et, ce qui est pis, ne sont pour ainsi dire jamais effectuées à leur place.

Revenons un peu, très succinctement, sur la façon dont agit ce magasin d'air.

En se reportant à la figure 59 (page 15), on voit que le réservoir, à l'état de repos, est constamment maintenu comprimé par deux ressorts en spirale agissant extérieurement à la table mobile de celui-ci ; il s'en suit que l'air, pour y pénétrer, doit, au préalable, vaincre la résistance de ces derniers. A partir de cet instant, plus on introduit d'air dans le réservoir, plus les ressorts exercent une action inverse, par conséquent, plus devient grand l'effort à effectuer sur les pédales ; cela

(1) Anatomie de l'Orgue-Expressif : Tome I<sup>er</sup>, page 76.

jusqu'au moment où ce récipient étant plein et les ressorts complètement tendus, les pédales demeurent dans l'impossibilité d'agir.

Les ressorts ont atteint, à ce degré de tension, leur maximum d'énergie et tendent naturellement à renvoyer cet air avec toute leur force initiale vers les anches.

Ainsi vigoureusement ébranlées, les anches produiront la nuance *ff* absolu.

Quelle que soit la volonté de l'artiste, il en sera ainsi chaque fois que le réservoir sera rempli et tant que celui-ci demeure dans cet état.

Au contraire, si le réservoir se trouve à peu près vide, les ressorts, étant très détendus, n'agissent plus que faiblement sur l'air emmagasiné ; à tel moment, les anches ne subissent plus qu'un souffle léger, d'où résulte la nuance *piano*.

A cette période, quel que soit le désir du musicien, tout l'instrument ne donnera que la nuance *piano*.

Ces conditions d'exécution peuvent être acceptables pour une pièce dont le caractère uniforme, incolore, rejette l'accent : en ce cas, l'exécutant n'a qu'à chercher le point où le réservoir donne la nuance générale désirée, nuance qu'il lui reste à entretenir en maintenant une pression égale par un renouvellement proportionné à la dépense.

Mais, si la partie est *expressive*, si la phrase mélodique autant que ce qui la soutient ou l'accompagne passent tout à coup par tous les degrés de l'expression musicale, de *pianissimo* à *fortissimo* ou, inversement, de *fortissimo* à *pianissimo*, si, pour en rendre l'effet plus saisissant, plus intense, il y faut ajouter des intentions telles que : *vibrato*, *sforzando*, *coup d'archet*, etc., l'instrument que l'on conduit avec l'aide du réservoir s'y refuse.

Force est alors de s'abstenir, puisque, dans de telles conditions, les nuances sont impossibles.

Ainsi pour passer de *pp* à *ff*, si l'on faisait usage du réservoir, il faudrait garnir rapidement celui-ci, jusqu'à l'extrême, jusqu'à complète tension des ressorts ; cela peut évidemment se faire, mais à la condition d'y mettre un certain temps puisqu'il faut plusieurs coups de pédales pour obtenir ce résultat ; un tel effet est possible pour réaliser un assez long *crescendo*, il ne saurait convenir à une nuance tant soit peu immédiate ; l'effet se produirait *trop tard*.

La nuance inverse, de *ff* à *pp*, qu'il s'agit d'obtenir subitement est encore moins réalisable. Etant donné le *ff* obtenu à l'aide du réservoir complètement plein, il faudrait, pour avoir l'effet réclamé, pouvoir vider celui-ci d'un seul coup, ce qui, pratiquement, ne peut se faire.

Il en serait ainsi de tous les effets expressifs.

Voilà donc l'Orgue-Expressif, lequel possède un organe sonore d'une souplesse et d'une subtilité incomparables, condamné, par suite de l'intervention du réservoir, à devenir l'instrument inexpressif, le plus monotone, le plus ennuyeux !

\* \* \*

Avec le registre “ *Expression* ” qui supprime et annule ce trop incapable auxiliaire des ignorants, les choses changent complètement.

Le vent passe directement et librement aux anches ; il y parvient d’une façon immédiate et rigoureusement fidèle ; l’artiste ne dépend plus de l’instrument, mais, au contraire, ce qui est infiniment plus logique, l’instrument est soumis absolument à celui qui l’emploie, qui le dirige.

L’exécution d’une œuvre musicale commande-t-elle, en un moment donné, le *pp* ? appuyez légèrement sur les pédales, l’effet est aussitôt obtenu ; — réclame-t-elle la nuance *mezzo forte* ? augmentez, jusqu’au degré voulu, la pression de toute à l’heure ; — exige-t-elle enfin *forte* ou *fortissimo* ? déployez une énergie de plus en plus grande, les anches subiront toute l’intensité désirée ; capricieusement, subitement, désirez-vous revenir au *pp* ? — cessez toute action forte, maintenez presque complètement le poids du pied, surtout si l’instrument, par ses anches, est capable d’atteindre la nuance extrême, et vous aurez le résultat cherché.

Le *vibrato* s’obtiendra de même en agitant la pédale proportionnellement à l’effet à réaliser.

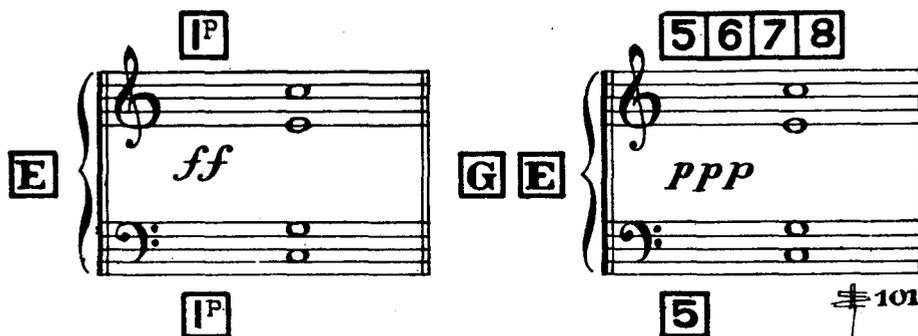


FIG. 52

Il en sera de même pour toutes les nuances, si variées soient-elles ! Le cerveau qui les imaginera, les pieds qui les transmettront, feront subir instantanément les plus capricieux effets à “ *l’Expression* ”.

C’est à l’aide de “ *l’Expression-Pédale* ” que l’on obtient l’effet surprenant suivant : *Un jeu unique plus fort que tous les jeux réunis*, à la condition, toutefois, que les jeux soient convenablement harmonisés et parlent au vent le plus léger (1).

L’accord ci-dessus peut, en effet, être *ff* avec le jeu de *Cor Anglais-Flûte*, par exemple, si l’action de l’instrumentiste sur les pédales est en rapport avec cet effet ; mais, tirez tous les jeux,

(1) Voir Tome I, p. 142.

sans exception, y compris les N<sup>os</sup> 5, 6, 7 et 8, s'ils existent, et prenez tout doucement la pédale, il en résultera un ensemble harmonique émis en teinte effacée, un fonds d'orgue d'autant plus mystérieux qu'il sera produit plus *pp*.

Et dans cette opposition, l'accord produit avec le seul jeu de *Cor Anglais-Flûte* sera de beaucoup plus puissant que l'accord résultant du groupement de tous les jeux.

Or, on peut retourner cet effet et appliquer la nuance *pp* à l'accord émis avec le seul jeu de *Cor-Anglais-Flûte* (Percussion) et, inversement, la nuance *ff* à l'ensemble de tous les jeux.

Alors, c'est la variété infinie dans tous les degrés de force qui part du *pp* absolu avec un seul jeu, grandit en intensité en conservant uniquement ce même jeu, augmente au fur et à mesure qu'on tire d'autres registres, atteint, l'apogée, enfin, lorsque tous les jeux amenés, l'organiste développe sa plus grande force sur les pédales.

Les pédales de soufflerie ne se comportent pas autrement que l'archet des instrument à cordes.

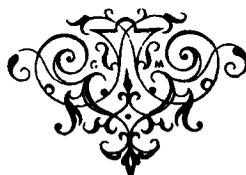
Pourtant, cela ne va pas sans une difficulté, assez délicate, assez exigeante même.

C'est que chaque pédale commande une pompe unique et que pour établir une production continue dans le courant d'air en passant de l'une à l'autre des deux pédales il n'existe aucun procédé *anti-secousse* (1) aucun moyen mécanique d'amortir les irrégularités, aucun secours qui atténue les défauts engendrés par l'inexpérience de l'instrumentiste. Il y a, en outre, l'égalité de chaque pied à obtenir, la façon d'attaquer et de tenir les pédales pour faire disparaître tout heurt, tout choc, tout vide, tous ces inconvénients qui ne demandent qu'à se produire au début et qu'on parvient, avec un peu d'attention, à éviter complètement.

Tout ceci donne lieu à une difficulté dont nous allons, maintenant que nous sommes prévenus sur tout ce qui concerne cette partie spéciale, aborder l'étude.

Pour notre part, nous n'avons encore jamais rencontré d'élève qui n'ait, avec un peu de bonne volonté et d'application, passé outre à cette épreuve.

(1) Nom qu'on donne en facture aux dispositifs mécaniques ou pneumatiques établis dans un but analogue.





*L'intérieur de l'instrument, ci dessus représenté en coupe n'est pas rigoureusement conforme à la réalité. C'est une exposition conventionnelle extrêmement simplifiée du rôle de la soufflerie et de sa fonction dans l'harmonium.*

**Legende**

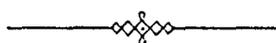
- |                                      |   |
|--------------------------------------|---|
| 1 Pedales                            | 8 Porte Vent conduisant le vent dans le sens indique par la fleche. |
| 2 Balanciers                         | 9 Cuisse à vent.  |
| 3 Axes                               | 10 Reservoir  |
| 4 Events.                            | 11 Soupapes des Laves   |
| 5 Soupapes d'aspiration.             | 12 Laves et sommier   |
| 6 Pompes ou soufflets                | 13 Soupape du reservoir   |
| 7 Panneau fixe qui porte les pompes. | 14 Pilote qui gouverne la soupape du reservoir.                     |

FIG. 59



## PRINCIPES PRÉLIMINAIRES

### CONCERNANT LA DIRECTION DE LA SOUFFLERIE



#### **Position à l'Orgue.**

On doit se tenir à l'orgue le corps droit, dégagé, libre de ses mouvements et ne jamais donner lieu à cette sorte de déhanchement si disgracieux auquel se livrent certains instrumentistes. On peut et doit l'éviter.

Le siège est un élément des plus importants dans le jeu de l'Orgue-Expressif.

Nous ne pouvons admettre l'usage de ces bancs en bois verni dont on se sert surtout à l'étranger, car il est impossible d'avoir la libre disposition de sa force sur un siège aussi glissant.

Lorsqu'il s'agit d'atteindre les nuances *forte*, toute déperdition de force limite l'action de l'organiste.

Il est donc urgent d'être solidement et confortablement installé.

Un siège garni de *reps* ou d'un tissu semblable, tapisserie ou équivalent, répond au mieux à cette nécessité. Ce sont-là des étoffes qui *retiennent*, sans interdire un certain déplacement, quelquefois nécessaire. Une garniture en velours est mauvaise parce qu'elle amène un résultat justement contraire au banc *verni*.

En résumé, ce qui convient le mieux, c'est la *chaise* garnie comme nous venons de l'indiquer et dont le siège affecte une légère pente en avant (1). On y ajoutera, sous chaque pied, des rondelles de caoutchouc afin de la faire bien adhérer au parquet.

La figure 60 indique la position à l'orgue : le corps non trop enfoncé de façon à laisser toute la liberté au mouvement des jambes ; l'écartement du devant de l'orgue mesuré proportionnellement

(1) Une chaise construite semblablement mais faite d'un simple siège en bois recouvert d'une étoffe de reps ou de ce genre résume toutes les meilleures conditions.

à la longueur de l'avant-bras par rapport au clavier et à la libre fonction des genoux entre les genouillères, ainsi qu'à la position verticale de la jambe, les pieds étant placés sur les pédales ;



FIG. 60.

la hauteur du siège fixée par le niveau supérieur du clavier qui doit être autant que possible sur le même niveau que l'extrémité inférieure des coudes.

\* \* \*

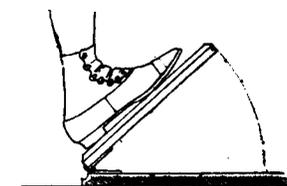
**La pointe du pied doit seule diriger la pédale à l'exclusion absolue du talon.**



*Bonne position...  
Le talon est levé.*

FIG. 61

C'est une mauvaise école qui enseigne de poser les talons sur les pédales (1) ; il en résulte une quantité de faux mouvements qui ne tardent pas à dégénérer en réelle fatigue. On doit diriger la soufflerie de la pointe des pieds, rien que de la pointe, et, dans aucun cas, cette règle ne souffre d'exception.



*Mauvaise position  
Le talon touche.*

FIG. 62

(1) Cette façon de procéder est cependant admissible pour les instruments dont la soufflerie, munie d'une soupape de *sûreté* (voir notre chapitre précédent : Un conseil important), ne peut bénéficier utilement des efforts que serait tenté d'exercer l'organiste pour produire des nuances *forte*. L'instrumentiste, qui, dans ce cas, n'a qu'une pression relative à transmettre aux pédales, peut, sans grand inconvénient, laisser reposer les talons sur ces dernières.

Cela tient à la mobilité du pied autour de la cheville ; c'est, en effet, en pivotant autour de cette dernière que le pied accomplit le plus habilement son travail d'abaisser et de laisser remonter la pédale.

\* \* \*

**La jambe doit demeurer immobile pour obtenir les nuances douces.**

On enseigne au pianiste qu'il est mauvais de jouer du bras et qu'on doit toucher le clavier de façon à laisser libre toute la souplesse du poignet. Un principe équivalent s'applique à la manœuvre de la soufflerie.

Toute aide de la jambe amène, en effet, de la raideur.

Cette observation est si judicieuse que l'on a précisément recours à cet appui lorsqu'il s'agit d'obtenir les nuances *forte*. Dans ce cas, la jambe placée sur le pied, en ligne prolongée de ce dernier, forme un levier puissant, rigide, qui permet de développer toute la puissance possible de l'instrumentiste (fig. 64).



FIG. 63



FIG. 64

\* \* \*

**La pointe du pied sera placée légèrement au-dessus de la moitié de la longueur (hauteur) de la pédale.**

Quoique cette limite ne soit pas absolument fixe, le pied agira avec d'autant plus de facilité que son point d'action sera plus éloigné du pivot même de la pédale.

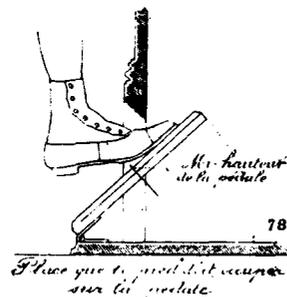


FIG. 65

Il convient d'exercer cette action aussi haut que possible et aussi loin que le permettent les bords du panneau de la devanture qui passe au-dessus des pédales.

C'est dans l'application des nuances *forte* qu'on trouvera d'autant plus justement la position vraie.

En effet, dans ce cas, la jambe venant à être relevée pour exercer une plus grande pression (fig. 64) la limite de la "Niche des Pédales" forme un obstacle qui vient gêner la partie supérieure du pied. Lorsqu'on laisse remonter la pédale après usage, le pied, placé trop en avant dans la "niche", trop

loin sur la pédale, se trouve tout à coup serré dessus et dessous, entre la niche et la pédale ; c'est ce qu'il faut éviter. Avec un peu d'habitude on se place vite, naturellement, sans hésitation.

La position que marque notre dessin est la plus convenable pour l'Orgue-Mustel et tous les instruments disposés semblablement.

Il est évident qu'elle varie suivant les dimensions des pédales, la grandeur de la *niche*, etc...

\* \* \*

### **Cohésion, adhérence parfaite entre la pédale et le pied.**

Il y a un sentiment que nous voudrions faire partager à l'instrumentiste. De celui-ci dépend la meilleure façon de jouer, la source de toutes les bonnes sonorités, de tous les effets ; c'est l'unité absolue entre ces deux éléments : le *pied* et la *pédale*.

De même qu'il y a une façon de tenir l'archet des instruments à cordes, il y a dans les instruments à soufflerie, tels que l'harmonium, une manière de tenir la pédale.

La planchette qui transmet le mouvement aux pompes n'est, en vérité, que le prolongement artificiel du pied ; elle lui appartient étroitement pour subir toutes les moindres intentions qui lui sont communiquées ; elle agit comme le pied lui-même, d'où il découle qu'il doit y avoir une *adhérence* étroite entre ces deux éléments.

Tout le monde connaît ce procédé courant chez les pianistes pour obtenir une bonne sonorité : *le doigt près de la touche*. Au point de vue mécanique, cette façon de jouer établit une relation intime entre l'exécutant et les cordes dont il va, par le *frappé*, déterminer à son gré les plus ou moins grandes vibrations.

Les pianistes prétendent assez généralement que cette manière d'attaquer *de près* le clavier, de supprimer les *attaques sèches*, conduit à une meilleure sonorité. — On exprimerait mieux cette façon d'exécution en disant : *pétrir le clavier*.

Dans l'instrument qui nous occupe, le son qui n'est pas obtenu avec les doigts, l'est par une soufflerie, âme extrêmement sensible de l'Orgue-Expressif, et c'est seulement par la parfaite direction imprimée à celle-ci qu'on en obtient les meilleurs résultats, non seulement en ce qui concerne la plus pure application des nuances, mais mieux encore, en ce qui détermine la plus belle sonorité.

Or, ceci donne une idée de l'art délicat qu'il faut apporter à la façon de tenir les pédales.

Donc, pas d'à-coups, pas de brutalité dans les *forte*, ni d'hésitation dans les *piano* ; pas de timidité et pas davantage de violence en face de cette soufflerie, cause de vie de cet instrument, déterminante de la plus grande partie de ses ressources.

L'adhérence *constante* du pied sur la pédale, la poussée s'appliquant *sans relâche* sur celle-ci, la continuité *assurée* de l'effort exercé, voilà la meilleure façon d'agir. Comme pour le clavier du

piano, tout à l'heure, on pourrait dire : *Pétrir les pédales* par de longs et larges mouvements, non par des gestes saccadés, courts. indécis.

\* \* \*

### **Ne jamais abandonner une pédale qui remonte à son état de repos.**

Si on abandonne la pédale au bas de sa course et qu'on la laisse remonter d'elle-même à sa position de repos, on entend un bruit sec, éminemment désagréable. Celui-ci est causé par le propre poids de la pompe qui, abandonnée dans sa chute, retombe lourdement ajoutant au bruit qu'elle fait alors, celui des mécanismes qui en dépendent.

Or, ce bruit là doit-être absolument évité.

Pour cela, il faut, tout en facilitant le mouvement de retour de la pédale, en cessant de peser sur elle, la *guider* quand même, c'est-à-dire : la maintenir jusqu'à ce qu'elle soit revenue au sommet de sa course, *sans la quitter un instant*.

Voilà qui ajoute encore au principe précédent ; *adhérence constante entre le pied et la pédale*.

\* \* \*

### **Les pédales sont foulées à tour de rôle, l'une après l'autre.**

L'Harmonium est pourvu de deux systèmes de pompes actionnés chacun par une pédale pour pouvoir obtenir un courant d'air *continu* à l'aide d'une manœuvre *alternative* de ces deux systèmes.

Une pédale reprend toujours l'autre, lui succède sans interruption, et, de la sorte, aucun vide dans le courant des pressions ne peut exister.

C'est donc tour à tour, l'une après l'autre, *alternativement* et non *simultanément* que doivent être foulées les deux pédales de soufflerie. On verra cependant plus loin cette règle subir une exception, exception momentanée qui ne se produit qu'au moment du passage de l'une à l'autre des deux pédales, moment où toute interruption dans la fourniture du vent doit être rigoureusement défendue.

\* \* \*

### **Utiliser toute la course des Pédales**

Il est mauvais de ne se servir que d'une partie de la course des pédales. C'est une tendance assez générale chez les débutants et qu'il leur faut combattre au plus tôt.

Une pédale entamée doit être menée jusqu'au bas de sa course, tant qu'elle est susceptible de produire du vent. (Nous entendons par bas de la course, le point où la pédale a complètement replié la pompe ou soufflet).

Si l'on n'utilise pas toute la capacité de chaque pédale il en résulte de plus fréquentes reprises, de petits mouvements répétés souvent, une difficulté plus grande pour obtenir une régularité parfaite dans l'exécution.

Le jeu des pédales doit être *large*, composé de grands mouvements, non *étriqué*.

Les soufflets, après usage, doivent être réouverts largement ; il faut qu'ils aspirent pleinement à leur plus extrême ouverture tout l'air qu'ils peuvent enfermer, ce qui n'a lieu qu'en laissant les pédales remonter toujours jusqu'à leur sommet ; de même, il convient de les vider jusqu'à complet épuisement, de les user tant qu'ils sont encore en mesure de produire, ce que l'on obtient en abaissant la pédale jusqu'au bas de sa course, non en arrêtant sa marche à moitié, ou au quart.

\* \* \*

### Ne pas marquer les temps par des substitutions de Pédales.

Encore une tendance très fréquente chez les débutants.

L'indépendance des mouvements entre les bras et les jambes n'est pas ordinairement acquise au moment où l'on aborde les études de soufflerie. Le plus souvent, ces derniers obéissent à la même impulsion que ces premiers, si bien que s'il s'agit d'exécuter un rythme tel celui que nous donnons ci-dessous en exemple, on voit l'instrumentiste marquer du pied, par des attaques nouvelles des pédales, tous les temps forts ; pour être plus précis, disons, en supposant que l'exécution ait commencée par la pédale gauche, que le pied droit soulignera l'accord du troisième temps de

The image shows a musical score for piano in G major, 2/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music begins with a forte (ff) dynamic. Above the first measure, there are four boxes containing the numbers 5, 6, 8, and 0. Above the second measure, there is a dashed line with the number 8. Below the first measure, there are two boxes containing the numbers 0 and 5. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with a strong emphasis on the first and third beats of each measure.

la première mesure en attaquant en même temps la pédale droite ; le pied gauche, à son tour, marquera de même le premier temps de la mesure suivante et, ainsi de suite, en continuant d'appliquer ce rythme à la direction de la soufflerie : mouvement simultanée des bras et des jambes.

Il est absolument nécessaire de se défaire, dès le début, de cette tendance. Elle constitue un défaut en ce sens que les mouvements des pédales soumis au rythme sont très écourtés ce qui

donne lieu à de nombreuses reprises, en même temps qu'à une déperdition notable de force. D'autre part, la marche des pompes ne peut accepter cette direction puisque, en allant vers les nuances fortes, en faisant un *crescendo*, par exemple, l'instrumentiste devra en presser davantage le mouvement qu'il devra, au contraire, retenir de plus en plus lorsqu'il reviendra, à la suite d'un *decrescendo*, aux nuances *piano* et *pianissimo*.

Sans l'indépendance absolue de nos extrémités inférieures ce résultat ne saurait être atteint.

\* \* \*

### **Ne pas souffler sans jouer.**

C'est en vain qu'on tenterait d'exercer une action sur les pédales sans avoir, au préalable, tiré un registre, au minimum, et, en même temps, abaissé au moins une touche au clavier.

On conçoit facilement qu'il en soit ainsi, si l'on sait, pour l'avoir lu dans le Tome I<sup>er</sup> de cet ouvrage au chapitre « Anatomie de l'Orgue-Expressif », que, sans avoir rempli ces deux conditions, l'air contenu dans les pompes ne peut être chassé dans aucune direction, aucune issue ouverte ne favorisant son dégagement. Cela rend, évidemment, les pompes et, par suite, les pédales *immobiles*.

Si l'on ne tient pas compte de cette observation et que l'on persiste à vouloir souffler sans produire quelque chose au clavier en même temps, il arrive que, sans compter la fatigue qui en résulte, le vent, lorsque tous les registres sont ouverts, fortement poussé au dehors de la pompe par la pression qu'exerce le pied *sans utilité* se fraye lui-même une issue en soulevant au passage les soupapes commandées par le clavier. Il se produit alors des sifflements désagréables causés par les petites lames des Fifre, des Harpe Eolienne, etc., qui, très légères, vibrent dès que se manifeste le moindre courant d'air.

\* \* \*

### **Ne pas se mettre à l'orgue sans tirer le registre " Expression ".**

Les études qui suivent vont, dès à présent, nous apprendre à conduire la soufflerie et à savoir vaincre la difficulté d'exécution qu'amène le registre " *Expression* ".

Il faudra les faire avec soin, avec conscience. Toute négligence serait une faute parce que le registre *Expression* est la plus grande caractéristique de l'*Orgue-Expressif* et ne peut être inutilisé sans prouver immédiatement l'insuffisance de l'instrumentiste.

Aussi bien aux *pp* qu'aux *ff* l'organiste doit en faire usage. De règle absolue il ne devra jamais s'en séparer. S'il sait bien s'en servir il verra d'ailleurs qu'il n'est plus possible de s'en priver, même momentanément. Dès le début donc, et c'est pour cela que nous en faisons mention dans ces " *Principes Préliminaires* ", l'élève doit s'habituer à la présence de ce registre et ne rien entreprendre sans l'avoir, au préalable, tiré.

PREMIÈRE LEÇON

---

DES NUANCES UNIFORMES

---



**Etude sur une Pédale.**

NOTA. — Pour le moment, et pour faciliter les premières études appliquées à la soufflerie, il ne sera question que d'obtenir une nuance *uniformément égale* ; celle-ci est fixée à *m. f.* afin de partager les extrêmes de l'échelle expressive.

Avant de commencer les exercices portant à la fois sur les deux pédales, il est bon de faire une expérience rapide sur une seule d'entre elles, de façon à se rendre compte des défauts qu'entraîne toute irrégularité dans leur marche.

Pour cet exercice préparatoire, il sera suffisant d'employer un seul registre, la *Flûte*, par exemple, et de prendre au clavier, dans la région moyenne, une note d'abord, deux ensuite, et trois enfin.

Le pied, en pivotant autour de la cheville, dispose, en effet, d'une force irrégulière qui varie selon les positions successives qu'il occupe lui-même au fur et à mesure de l'excursion qu'il accomplit.

Le résultat obtenu quand il commence à abaisser la pédale subit autant de modifications suivant les degrés que celle-ci parcourt.

L'élève devra donc s'appliquer à rendre la pression du pied absolument égale sur toute la longueur de la course de la pédale puisque la moindre inégalité agira aussitôt sur le son, l'augmentant si la pression est tout à coup plus énergique, la diminuant, au contraire, si l'action du pied n'est pas maintenue.

Lorsque la pédale sera parvenue jusqu'au bas de sa course, il faudra la laisser remonter en *l'accompagnant*, non en *l'abandonnant*, pour pouvoir recommencer, avec les mêmes soins, la même expérience.

Nous conseillons de répéter celle-ci cinq à six fois par jour pendant deux ou trois jours. On fera naturellement l'exercice de chaque pied de la même façon pour les assouplir également tous les deux.

Cet exercice a l'avantage de faire, en même temps, apprécier quelle durée d'alimentation peut fournir chaque pédale prise isolément et la longueur extrême de la course de celle-ci. Il donne, en outre, l'habitude de les mouvoir d'une façon toute naturelle, sans la préoccupation qui absorbe un peu trop les débutants lorsqu'on les fait commencer directement par la "*Reprise des Pédales*" qui marque la plus réelle difficulté de l' "*Art de souffler*".

\* \* \*

### **De la "Reprise des pédales" ou : Etude sur les deux pédales.**

On entend par "*Reprise des pédales*" la manœuvre par laquelle on fait succéder une pédale à l'autre. La difficulté est d'opérer cette succession sans heurt, sans secousse, sans interruption, ni hésitation.

Pour certaines personnes, ceci qu'on dit être la plus grande difficulté de l'instrument n'a jamais été qu'un jeu d'enfant.

Il y a, en effet, dans cette manœuvre délicate, mais au fond bien simple, une facilité naturelle que nous avons constatée déjà maintes fois.

Pour tous ceux qui ont en tête la moindre idée mécanique ou qui sont favorisés de cette disposition naturelle, et c'est le plus grand nombre, la difficulté que semble créer cette période de la conduite de la soufflerie n'existe pas : ils la franchissent en un rien de temps : on peut dire que, immédiatement, ils sont à même de toucher cet instrument avec un certain intérêt : la possession définitive de cet art leur vient, sans conteste, d'une façon rapide, on pourrait dire : instinctive.

Nous réclamerons simplement de ceux de nos élèves qui n'auraient pas vaincu cette première et, nous pouvons l'affirmer, cette *unique* difficulté de la soufflerie, de nous accorder un peu d'application réfléchie et leur bonne volonté.

Et ce sera tôt fait.

Posons de suite quelques règles :

1° *Le mouvement à communiquer aux pédales, nous l'avons vu, est alternatif.*

Il doit en être ainsi pour obtenir une production d'air *continue*, sans interruption : ce qui revient à dire que les efforts apportés tour à tour sur les pédales visent à fournir un courant d'air ininterrompu, comme il serait, par exemple, s'il était engendré par un mouvement *rotatif* des pédales.

L'action du pied sur une pédale de bicyclette n'a pas d'autre but, considérée à ce point de vue, que de *repandre* et *continuer* l'effort précédemment fait sur l'autre pédale.

La même chose est la direction de la soufflerie, avec une petite nuance, cependant, que nous allons bientôt définir.

2° *Que l'on actionne lentement ou rapidement les pédales, la force du son est strictement limitée à l'effort exercé sur celles-ci.*

En conséquence, le son disparaît dès que cesse la pression du pied ; il augmente, au contraire, en intensité suivant l'action de plus en plus énergique transmise aux pédales.

3° *Si l'effort exercé sur l'une des pédales, au moment de la reprise, n'est pas exactement semblable à celui appliqué à la pédale précédente le résultat sera : une augmentation brusque du son, si l'action récente est plus énergique, ou bien, un affaiblissement, si celle-ci n'est pas de force équivalente, ou bien encore, un vide, une interruption, si l'effort n'est pas immédiatement continué par la pédale remplaçante.*

Ces quelques règles étant posées et, d'autre part, observant avec soin la méthode ci-dessous, on doit arriver à ce résultat : que l'auditeur qui écoute ne puisse percevoir aucunement les changements de pédales.

Nous avons divisé la " Reprise des Pédales " en quatre périodes, pour en mieux définir l'opération. Ces quatre périodes concourent à établir : 1° le départ et la marche d'une première pédale ; 2° le moment où il est bon de remplacer l'action de celle-ci ; 3° de quelle façon on opère l'attaque d'une deuxième pédale ; 4° comment on remet en position pour, une attaque prochaine, la première pédale dont l'effet est terminé.

Les voici dans leur ordre d'enchaînement :

PREMIÈRE PÉRIODE. — *Une pédale, la première par laquelle on commence, peu importe, doit être abaissée sous une pression constamment égale pendant toute la durée de son effet.*

DEUXIÈME PÉRIODE. — *Cette première pédale ayant atteint un peu plus des deux tiers de la longueur de sa course, (nous verrons pourquoi, à la troisième période, un tiers est conservé) il faut, dès cet instant, procéder à l'abaissement de la pédale voisine.*

TROISIÈME PÉRIODE. — *Dès que la deuxième pédale intervient, et pendant le temps nécessaire à s'assurer de sa marche régulière, de sa parfaite possession au bout du pied, la pédale précédente devra marcher PARALLÈLEMENT avec la pédale remplaçante. Le tiers qui reste non utilisé de la précédente pédale doit servir et est plus que suffisant à cet effet.*

QUATRIÈME PÉRIODE. — *La reprise étant faite, on doit laisser vivement remonter à sa position de repos la pédale ancienne dont l'usage est momentanément terminé.*

En résumé, le seul moyen d'effectuer convenablement la reprise des pédales consiste à ne faire cesser le rôle d'une pédale que lorsqu'on s'est assuré de la fonction de la pédale nouvelle.

C'est là tout le secret de cette manœuvre.

Il va sans dire que la pédale remplaçante doit être prise dès le début avec douceur, sans hésitation pourtant. Faute de cette précaution, la nuance que nous avons fixée : *mf*, étant une nuance moyenne, la force du son serait subitement augmentée puisque, à ce moment précis de la substitution, les deux pédales concourent ensemble à la production du vent.

C'est à cette période, à ce moment où l'on fait l'échange entre les deux pédales, que la substitution doit s'opérer sans interrompre la production du courant d'air, c'est alors que le mouvement *alternatif* des deux pompes actionnées par les deux pédales se transforme en mouvement *continu*, comme le serait un mouvement *rotatif*.

Si l'on se contentait du seul mouvement *alternatif*, sans qu'il soit fait une soudure au moment du passage, le courant d'air serait *brisé, coupé*. Interrompu à fin de course d'une pédale, rétabli dès la fonction d'une pédale nouvelle, il se produirait entre les deux actions se succédant à un court intervalle, si court serait-il même, un vide absolu.

Ce vide absolu se traduirait, inévitablement, par un manque dans le son. C'est que la pression n'acquiert pas une force de lancement ; elle cesse aussitôt que l'effort n'existe plus, et, c'est ce qui se produit dans le cas que nous signalons.

Une telle façon de conduire la soufflerie rend l'orgue *poussif*. C'est détruire, par une négligence impardonnable, les pouvoirs d'une soufflerie extrêmement docile, ample et puissante.

Lorsqu'il vous arrive d'entendre de ces heurts, de ces coups de pédales insupportables qui écourtent les sons et leur enlève cette sublime prolongation des longues tenues de l'orgue, n'incriminez pas l'instrument qui ne peut se défendre, mais bien le mauvais instrumentiste, insuffisant, inexpérimenté, incapable.

Il mérite d'être blâmé parce que, s'il avait le moindrement travaillé sa soufflerie il n'écorcherait pas douloureusement vos oreilles et il ne vous rendrait pas indifférent un instrument réellement sympathique lorsqu'il est entre les mains d'un artiste qui sait en tirer parti.

Donc, c'est infiniment réduire la difficulté si nous disons que le moyen rationnel et combien simple de parer à tous les inconvénients est uniquement *de continuer l'action d'une pédale jusqu'à ce qu'on se soit assuré de la pédale qui succède*. N'est-on pas vraiment coupable de refuser d'étudier une chose aussi simple ?

La limite que nous avons indiquée d'un peu plus des deux tiers effectués de la course des pédales n'est pas arbitraire. Elle est fixée à ce degré parce ce que nous avons quelquefois vu n'utiliser qu'une très petite partie de l'excursion que doit accomplir chaque pédale, ce qui est une faute. Il faut, nous le savons, profiter de tout le vent que peut produire chaque soufflet et non pas recommencer pédales sur pédales en n'ayant utilisé de chacune d'elles qu'une part minime de leur rendement.

On comprendra qu'une aussi fâcheuse façon de procéder amène de très fréquentes reprises, une série de petits mouvements sans portée, sans largeur ; aux nuances *forte* il serait impossible de maintenir le son d'une manière égale.

À part ces raisons dont l'importance n'a pas besoin d'être démontrée davantage, le moment d'attaquer une pédale peut se produire là où le veut l'exécutant et est variable suivant l'effet immédiat à donner à une note, à un accord.

Au début on ne devra pas s'écarter sensiblement de la limite que nous avons indiquée.

Lorsqu'on s'est assuré de la nouvelle pédale, il convient de laisser remonter la pédale précédente jusqu'au sommet, jusqu'à sa position de repos, et cela rapidement de façon à ce que celle-ci soit prête au plus tôt à répondre à la toute prochaine action de l'instrumentiste.

Cependant, on serait tenté de le faire pour aller plus vite, il ne faut pas abandonner cette pédale.

Il ne faut rien entendre, ni chocs, ni bruits désagréables, dans aucun mouvement. Nous avons dit au cours des " *Principes préliminaires* " que les pieds doivent être si parfaitement adhérents aux pédales que les deux éléments réunis doivent donner l'impression d'un tout absolument complet. Il est évident que cette cohésion ne peut surtout exister que lorsque les pédales sont en marche d'abaissement, soit : lorsqu'elles sont en fonction.

Et, cette union entre le pied et la pédale ne doit même pas cesser quand il s'agit de laisser remonter cette dernière ; le pied doit encore la maintenir, retenir légèrement, tout en le facilitant, un retour qui, naturellement, est brutal.

Comme on le voit, la pédale est constamment attachée au pied, *collée à la semelle de la bottine*, pour nous servir d'une expression qui, mieux que toute autre, donne une idée de cette condition.

\* \* \*

## 1° — LA NUANCE ÉGALE : MEZZO-FORTE

### PREMIER EXERCICE.

En premier lieu, tirer les registres **P** *Cor anglais et Flûte, Percussion*, et, naturellement, le registre **E** : *Expression*, ce dernier, nous le répétons une fois pour toutes, devant présider à tous les exercices et études de cette Ecole.

On prendra une seule touche dans le médium du clavier suivant l'exemple ci-dessous :

(1) Le P à côté de **P** signifie (*Percussion*)

Commencer par l'une des deux pédales, la pédale gauche, par exemple, peu importe. Attaquer légèrement, sans hésitation et sans brusquerie. Avec la même pression abaisser progressivement cette pédale.

Dès qu'on aura franchi les deux tiers de sa course, attaquer *doucement* la pédale droite *tout en continuant avec régularité la marche de la pédale gauche*.

La pédale droite étant bien partie, bien sous le pied, en parfaite possession, éteindre *doucement* l'action du pied gauche et, sitôt le rôle de cette pédale terminé, relever le pied gauche assez rapidement pour laisser celle-ci remonter le plus vivement possible, *sans bruit*. Le pied droit doit, à son tour, continuer d'abaisser progressivement et régulièrement la pédale droite. Lorsque celle-ci sera parvenue aux deux tiers de son excursion, on fera comme précédemment, on attaquera *doucement* la pédale gauche. Ne laisser remonter la pédale droite que lorsque la pédale gauche sera, à nouveau, en parfaite marche.

Et, ainsi de suite, sans sortir de la nuance *mf*, qu'une tendance naturelle invitera à dépasser. Veiller, au contraire, continuellement, à la diminuer.

On ne prolongera pas cet exercice au delà d'un quart d'heure par jour, temps suffisant pour l'apprendre promptement.

L'élève ne sera pas sans produire des inégalités de force entre les deux pédales et à créer des secousses ou des interruptions dans leurs reprises successives. Cela est inévitable. Le premier jour, il les subira ; mais, s'il fait intelligemment ce petit travail, il sentira bien vite, peut-être dès le second jour, que cette difficulté ne tendra qu'à disparaître.

Et, après trois ou quatre jours, il sera en mesure de franchir un nouveau pas.

\* \* \*

#### DEUXIÈME EXERCICE.

Le présent exercice, ainsi que tous ceux qui vont suivre, consiste dans l'augmentation de la dépense d'air afin de rendre de plus en plus vifs les mouvements des pédales. Dès à présent, nous pourrons prendre un groupe de trois notes toujours sans varier la nuance uniforme *mf*.



La dépense devient alors triple à la même nuance et si l'on veut conserver exactement cette dernière on est obligé d'accélérer légèrement la marche des pédales. Les reprises se font plus

fréquentes, l'abaissement de chaque pédale, partant, est plus rapide, le temps de la réflexion au moment de la reprise des pédales est plus court, ainsi, la difficulté est augmentée.

\* \* \*

Quoiqu'il en soit, dès ce moment, après notre quart d'heure journalier d'étude de soufflerie, on passera aux "*Etudes de doigté*" qu'on trouvera ci-après. On fera tous les jours un peu de ces exercices de doigts, en tenant compte avec application des annotations que chacun d'eux comporte, sans repousser *jamais* le registre *Expression*.

A partir de cette période, l'attention pourra, en effet, se porter sur les doigts en laissant les pieds agir plus librement. Instinctivement, ils feront d'eux-mêmes le meilleur travail.

Donc, nous réclamons pour chaque jour, d'abord l'exercice de soufflerie, ensuite l'exercice des doigts. Cela varie en même temps l'étude.

\* \* \*

### TROISIÈME EXERCICE.

On augmentera le nombre de notes en prenant l'accord ci-dessous :

The image shows a musical score for a piano exercise. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff begins with a square box containing the letter 'P' (piano). The bass staff begins with a square box containing the letter 'E' (mezzo-forte). The music is written in a 2/4 time signature. The treble staff has four measures of chords, each with a fermata above it. The bass staff has four measures of single notes, each with a fermata above it. The dynamic marking 'mf' is placed between the two staves in the second measure, and 'etc' is placed at the end of the fourth measure. A small square box containing the letter 'P' is located below the bass staff at the beginning. A small square box containing the number '82' is located at the bottom right of the score.

Il faudra s'attarder un peu sur ce nouveau groupe. Nous avons vivement été d'une note à trois, puis de trois à six, procédant par une progression relativement rapide afin de ne pas fatiguer l'attention; mais il est bon que nous nous appesantissions davantage sur la parfaite exécution de ce groupe de notes, déjà important.

Une recommandation importante. On pourra évidemment se reposer de la monotonie qu'entraînerait le maintien constant de l'accord désigné ici en le changeant. Il faut, toutefois, conserver le même nombre de notes et éviter, en y apportant toute la bonne volonté désirable, de faire par trop souvent des modifications; autrement l'esprit, trop préoccupé des dispositions d'accord à prendre, négligerait le contrôle du travail du pied.

\* \* \*

#### QUATRIÈME EXERCICE.

Dès le moment où l'élève conduira sa soufflerie de façon à réaliser convenablement l'exercice qui précède, c'est-à-dire, à maintenir ce grand accord sans secousse, sans heurt, sans interruption, sous une nuance *mf* bien constamment égale, il joindra un autre registre, les deux numéros **4** : *Basson-Hautbois* amenant ainsi six notes nouvelles, soit : le passage de six notes à douze. Ainsi, on double constamment la dépense d'air, à chaque étape.

1P 4

E *mf* etc

4 1P

83.

Déjà le mouvement des pédales doit être *instinctif*. Il n'y a plus à réfléchir sur sa parfaite exécution. Cela doit se faire tout seul, comme on marche, avons-nous déjà dit.

\* \* \*

#### CINQUIÈME EXERCICE.

On ajoutera enfin, du même coup, les deux registres complémentaires du Grand-Jeu : **2** *Bourdon-Clarinette* ; **3** *Clairon-Fifre*, en conservant le même accord ; ainsi, nous obligerons la soufflerie à l'alimentation de vingt-quatre notes parmi lesquelles six appartiennent au gros jeu de seize pieds, celui qui absorbe le plus de vent.

1P 2 3 4

E *mf* etc

4 3 2 1P

84

Toujours bien maintenir la nuance égale *mf*.

\* \* \*

Cet accord terminera, quant à présent, notre première série d'exercices de soufflerie.

Il ne sera pas bon de passer tout de suite aux exercices complémentaires qu'on va bientôt trouver. Il faut, avant, que tous les exercices précédents, et, parmi ceux-ci, notamment le quatrième qui les résume, soient bien possédés, bien franchis. Il faut que la manœuvre soit devenue *instinctive*. Si cela est, le reste se formera tout seul.

Là ne s'arrête pas, en effet, la progression que nous avons établie. Il faudra, peu à peu, joindre les registres aux registres, les notes aux notes, jusqu'à ce que l'on soit parvenu à tout réunir ; puis, il faudra dépasser la nuance *mf*, gagner par degrés successifs *f*, enfin *ff*, en tenant sous les doigts le plus de notes possibles.

A cette limite-là, ce n'est plus autant une question de science qu'une question de force personnelle, de puissance naturelle dans les jambes, d'habitude et d'entraînement, autant de choses qui constituent réellement des degrés de personnalité chez l'artiste.

C'est, dès lors, un résultat assez comparable, tout en utilisant un procédé différent, à celui des pianistes dont certains obtiennent une très grande force que d'autres ne pourront jamais atteindre. Question de constitution, sans doute, mais aussi, question de juste répartition de la force individuelle, de bonne application de celle-ci.

On hésite souvent à utiliser cette force naturelle sur les pédales. Est-ce parce qu'on craint que celles-ci n'y résistent pas, ou bien, qu'on ignore la possibilité d'atteindre ces grandioses effets de puissance ?

Ces deux raisons sont à la fois vraies.

Pourtant, toute crainte de rupture doit être pleinement écartée si la soufflerie est constituée comme nous l'avons dit avant de commencer nos études et, dans ce cas, il ne s'agira plus que de développer sur les pédales tous nos efforts.

L'instrument les supportera toujours sans aucun danger, sans qu'il en résulte aucun accident.

Dès lors, augmentant progressivement sa force personnelle, on sera en mesure d'obtenir toute la puissance de l'orgue, que ne peuvent jamais produire les inexpérimentés, que les organistes ignorent même le plus souvent, parce qu'ils n'ont pas travaillé. C'est cette grandiose sonorité-là qui remplit nos plus grandes salles de concert, qui prête un avantageux concours aux ensembles, un généreux appui à l'orchestre, qui permet de dire : *tel artiste a du son, tel autre n'en a pas*.

L'outil n'est pas toujours responsable, mais l'ouvrier l'est bien souvent ; et il n'est pas excusable de ne pas s'être rendu maître d'une science indispensable, si facile à posséder, avec un minimum d'efforts aussi extrême.

Les pianistes travaillent bien des huit et dix heures par jour pour connaître et entretenir leur art !

Disons, en tous cas, dès maintenant, que l'élève qui veut obtenir le meilleur résultat ne négligera jamais de donner toute sa force lorsqu'il rencontrera au cours d'une exécution la nuance *ff* indiquée.

Mais, revenons au point où nous étions parvenus : la nuance *mf* sur un groupe de vingt-quatre notes obtenues par six notes multipliées par quatre registres.

Il reste une nuance délicate qui est, en réalité, plus facile à réaliser, nous voulons parler des nuances *p* et *pp*.

C'est pour nous un exercice rétrograde que l'on fera ainsi qu'il suit.

\* \* \*

2° — LA NUANCE ÉGALE : PIANISSIMO

SIXIÈME EXERCICE.

Tout d'abord, on conservera les quatre jeux précédemment tirés. mais on réduira l'action, tout à l'heure assez énergique, jusqu'à ce que l'on ait obtenu *p* sur cet ensemble de notes.

The musical notation shows a piano part with two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Above the first measure of the upper staff is a box containing the fingerings 1, 2, 3, 4. Above the second measure is a box containing 2, 3, 4. Above the third measure is a box containing 3, 4. Above the fourth measure is a box containing 4. The first measure of the upper staff starts with a dynamic marking *p* and a box containing the letter 'E'. The word *etc* is written at the end of the fourth measure. Below the first measure of the lower staff is a box containing the fingerings 4, 3, 2, 1. Below the second measure is a box containing 3, 2, 1. Below the third measure is a box containing 2, 1. Below the fourth measure is a box containing 1. A double bar line with a repeat sign is at the end of the fourth measure, followed by the number 85.

Ne pas exagérer dès le début la nuance demandée car il arriverait que des jeux moins sensibles que d'autres, le *Bourdon-Clarinette*, par exemple, disparaîtraient de l'ensemble et cesseraient de se faire entendre à trop petite pression, au *ppp* absolu, évidemment ; on doit, dans cette épreuve, bien entendre toutes les notes de chacun des jeux ouverts et distinguer leur timbre.

On limitera la nuance à ce point.

\* \* \*

SEPTIÈME EXERCICE.

Ensuite, on supprimera les registres **2** et l'on procédera de la même façon, c'est-à-dire : réduire la nuance, à nouveau, jusqu'au minimum de sensibilité des trois jeux qui restent.

Musical score for the 7th exercise, page 86. The score is written for piano and consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains four measures of music, each marked with an '8' above the staff. The lower staff is in bass clef and contains four measures of music, each marked with an '8' below the staff. The first measure of the upper staff is marked with a boxed '1<sup>P</sup>' above it, and the first measure of the lower staff is marked with a boxed 'E' and 'pp' below it. The fourth measure of the upper staff is marked with 'etc' below it. Above the first measure of the upper staff is a box containing '1<sup>P</sup> 2 3 4', with a diagonal slash through the '2'. Below the fourth measure of the lower staff is a box containing '4 3 2 1<sup>P</sup>', with a diagonal slash through the '2'. The page number '86' is written at the bottom right.

\* \* \*

HUITIÈME EXERCICE.

Puis, on enlèvera ensemble, les registres **3** et **4** ne gardant plus que la *Percussion* avec laquelle on parviendra à une limite où le pied n'aura, pour ainsi dire, plus rien à faire pour fixer la nuance demandée.

Musical score for the 8th exercise, page 87. The score is written for piano and consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains four measures of music, each marked with an '8' above the staff. The lower staff is in bass clef and contains four measures of music, each marked with an '8' below the staff. The first measure of the upper staff is marked with a boxed '3 4' above it, and the first measure of the lower staff is marked with a boxed 'E' and 'pp' below it. The fourth measure of the upper staff is marked with 'etc' below it. Above the first measure of the upper staff is a box containing '3 4 1<sup>P</sup>', with a diagonal slash through the '4'. Below the fourth measure of the lower staff is a box containing '4 3 1<sup>P</sup>', with a diagonal slash through the '4'. The page number '87' is written at the bottom right.

\* \* \*

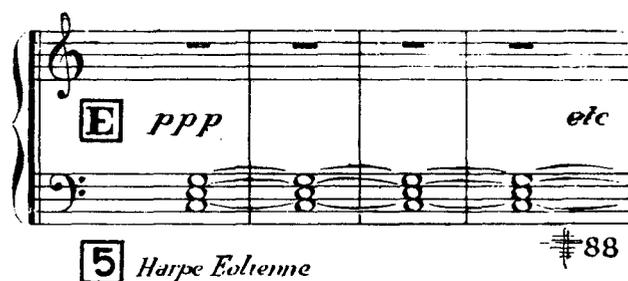
### NEUVIÈME EXERCICE.

Nous conseillons enfin une expérience complémentaire et définitive avec le registre *Harpe-Eolienne*, le plus sensible de tout l'orgue.

Si on emploie ce registre en teinte effacée, et c'est l'une de ses plus belles caractéristiques, il faut vraiment retenir le poids du pied sur la pédale ; celui-ci pèsera toujours de trop pour obtenir ce *pianissimo* imperceptible que l'artiste attend de ce jeu sensible avec si juste raison.

Des harmonies en *ppp* sur la *Harpe-Eolienne* sont, en réalité, d'un effet saisissant, séduisant à l'extrême. Il faudra s'appliquer à obtenir la grande légèreté du pied que cet effet exige.

Dans ce but, nous diminuons également le nombre de notes employées afin de forcer à obtenir le minimum de sonorité. En fait de limite vers le *ppp* l'élève ne connaîtra que le degré



où les notes de ce jeu délicat seront sur le point de refuser de parler. Jusqu'à ce moment, il doit retenir l'action du pied, abaissant, malgré tout, régulièrement la pédale et maintenant le son à cette nuance de la plus grande finesse.

\* \* \*

### 3° — LA NUANCE ÉGALE ; FORTISSIMO

A proprement parler l'étude élémentaire et principale de la soufflerie, en tant que "*Nuances uniformes*" et "*Reprise des Pédales*", termine à peu près ici.

Nous estimons que l'élève devra être parvenu à ce degré en trois semaines ou un mois d'assiduité au maximum. C'est peu long comme on le voit et il ne faudrait pas d'ailleurs s'y attarder davantage.

Le complément ajouté ci-après qui achève cette première leçon de soufflerie et forme exclusivement l'étude de la grande nuance *ff*, tous registres employés, est le degré maximum de la

science de l'Expression-Pédale. On y parviendra petit à petit, avec le temps et l'entraînement journalier.

Nous pouvons donc passer à l'étude des " *Nuances variées* " qu'on va rencontrer un peu plus loin et, quoique l'on doive faire tous les jours quelques exercices visant à obtenir la plus grande puissance de l'instrument, nous recommandons de ne pas s'obstiner à vouloir franchir, dès à présent, le dernier pas qui sépare de cette perfection absolue que nous réclamons instamment.

Nous disposons, cependant, cette étude définitive de la plus grande puissance ici parce qu'elle y trouve sa place logique, et que, d'autre part, elle fait partie du travail qu'on devra faire journallement. Voici, à ce sujet, quelques derniers exercices ; ils ont trait, exclusivement, à pousser de plus en plus le son vers les limites maxima de la plus grande sonorité.

\* \* \*

#### DIXIÈME EXERCICE.

Pour parvenir par degrés progressifs à la nuance *ff*, on maintiendra, au début, l'emploi des quatre registres du Grand-Jeu en tentant chaque jour un effort plus grand sur les pédales.

Il est, en effet, inutile, après les exercices qu'on a précédemment fait, de revenir à l'emploi d'un jeu unique pour chercher à fixer cette nuance d'une façon plus facile.

Pour qu'il sonne mieux, on disposera l'accord comme ci-dessous.

The musical notation consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Above the treble staff, a box contains the sequence '1P 2 3 4 0'. Below the treble staff, a box contains 'E ff' and 'etc'. Below the bass staff, a box contains '0 4 3 2 1P'. The notation shows a series of chords and notes, with a final measure marked with a double bar line and the number 89.

Nous allons avoir en cet exercice un mouvement rapide des pédales, tellement même, que la réflexion ou l'attention ne pourront plus le seconder.

La résistance des pédales, en échange, se fera instantanément moins forte, le vent de chaque pompe étant appelé bien plus vivement.

Il est nécessaire alors d'abaisser les pédales avec la plus grande énergie et de dépasser même cette mesure jusqu'à ce qu'on retrouve sous le pied la résistance des pompes. Tant qu'on ne sera pas parvenu à ce résultat, tant qu'on ne rencontrera, lorsqu'il s'agit d'une fourniture d'air aussi importante, qu'une soufflerie *molle, sans effet*, ce sera l'indication la plus sûre que l'on

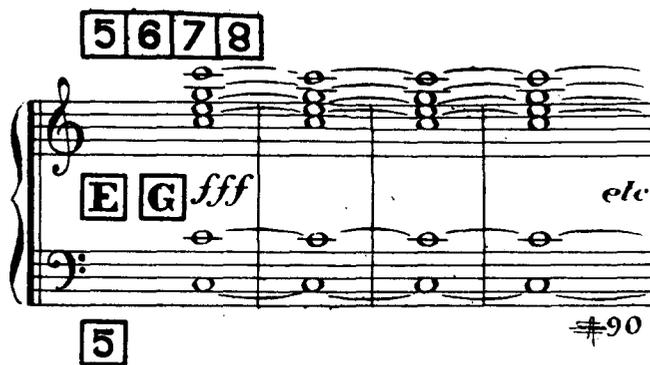
n'aura pas encore obtenu le maximum de la nuance. Cela signifie, en réalité, que les pieds ne sont pas encore suffisamment forts pour satisfaire à la quantité qu'absorbent rapidement tous les canaux ouverts des anches et qui se répand au dehors de l'instrument sans avoir, au passage, ébranlé rigoureusement les lames. Dès que le pied est en mesure de fournir plus abondamment, la *compression* se rétablit dans les organes de la soufflerie et la résistance des pédales se fait sentir à nouveau au cours de la marche rapide qu'on leur impose.

Il arrive, en effet, un moment où la jambe plus forte, capable de produire une pression nouvelle plus accentuée que la dépense nécessitée par ce grand ensemble de notes, pousse la pédale au delà de la force demandée. C'est la pression rétablie et c'est ce qu'il faut absolument obtenir.

Puis, un à un, on joindra tous les registres jusqu'au moment où ils seront tous utilisés ce qui aboutit à la réunion de notes qu'on trouve à l'exemple ci-dessous. Ceci marque le maximum assez extraordinaire du nombre de sons qu'on peut grouper sous les doigts, à la fois.

C'est en tout un chiffre respectable de quarante-deux notes réelles porté à cinquante-deux à cause des notes doubles des Harpe-Eolienne et Voix céleste (1).

Ce degré atteint marque l'étape décisive, la marque absolue de la grande puissance, lorsqu'on sent à nouveau, malgré ce nombre relativement énorme de notes, vibrant à la fois la possibilité de créer encore une pression supérieure.



A cette période de force, comme nous l'avons indiqué au cours de nos "*Principes préliminaires*" la jambe gouverne le pied avec rigidité. Placée, non plus en équerre afin de laisser à la cheville toute sa souplesse, mais en prolongation du pied dont le talon est au plus haut levé, elle lui transmet mieux toute la puissance de l'instrumentiste. On comprendra, à ce moment, toute l'importance du siège sur lequel est assis l'organiste, siège qui doit rigoureusement empêcher tout recul, tout glissement.

(1) On pourrait même ajouter à cela une note de pédale qui, multipliée par cinq registres, donne cinq notes prises et maintenues dans la région du prolongement. Les professionnels expérimentés de l'Orgue-Expressif arrivent toujours à retrouver la compression même avec cet énorme écoulement d'air. Question de *savoir* et d'habitude !

\* \* \*

### EXERCICE A FAIRE CHAQUE JOUR

---

En résumé, nous conseillons à notre élève de faire tous les jours, quelques minutes y suffiront, l'ensemble de ces exercices en procédant à l'exécution des trois types de nuances exposés ci-dessous :

1° *mf* avec le Grand-Jeu.

Musical notation for exercise 91. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains four chords, each represented by a box containing the letters 'E' and 'G'. The first two boxes are followed by the dynamic marking *mf*, and the last one is followed by *etc*. The lower staff contains a sequence of four quarter notes, each corresponding to one of the chords in the upper staff. The exercise number 91 is written at the bottom right.

2° *ppp* avec la Harpe-Eolienne.

Musical notation for exercise 88. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains four rests, each represented by a box containing the letter 'E'. The first box is followed by the dynamic marking *ppp*, and the last one is followed by *etc*. The lower staff contains a sequence of four chords, each represented by a box containing the letters 'E' and 'G'. The exercise number 88 is written at the bottom right.

3° *fff* avec tous les jeux.

Musical notation for exercise 90. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Above the treble staff, there is a box containing the numbers 5, 6, 7, and 8. The upper staff contains four chords, each represented by a box containing the letters 'E' and 'G'. The first two boxes are followed by the dynamic marking *fff*, and the last one is followed by *etc*. The lower staff contains a sequence of four quarter notes, each corresponding to one of the chords in the upper staff. The exercise number 90 is written at the bottom right.

DEUXIÈME LEÇON

---

DES NUANCES VARIÉES

---



De même que pour les instruments à vent (hautbois, clarinette, etc.), dont on obtient l'expression à l'aide de notre propre souffle modifié suivant l'effet à obtenir, on amène la variété dans la force de l'intonation de l'Orgue-Expressif en agissant plus ou moins, comme nous venons de le voir déjà, sur les pédales, soit sur la soufflerie même de l'instrument.

C'est l'instrumentiste lui-même qui, sans le secours d'aucun autre artifice et par des moyens aussi prompts que la pensée, fait naître la nuance, l'accent, toute l'expression.

Si la soufflerie est docile, il obtiendra : le *Crescendo*, en appuyant progressivement du plus léger au plus fort sur les pédales ; le *Decrescendo*, en diminuant peu à peu la pression du pied ; le *Sforzando* en provoquant une action brusque sur les pompes ; le *Vibrato*, en agitant la pédale proportionnellement à l'effet qu'il s'agit de produire, soit un vibrato lent ou précipité, légèrement ou fortement marqué.

Cela justifie bien la définition qu'en ont donnée les professionnels de cet instrument : « *Les Pédales de l'Orgue-Expressif sont l'Archet des instruments à cordes* ».

Les exercices qui suivent définiront tous ces effets de soufflerie.

\* \* \*

**La nuance " Crescendo ".**

Notre premier exercice s'étend sur cinq notes.

La première de celles-ci sera émise sous le plus parfait *ff* ; la dernière, au contraire, ne sera touchée que lorsque la nuance aura atteint son plus grand développement, c'est-à-dire à plein *fortissimo*.

Les deux extrêmes de cet effet, — que l'élève y prenne garde ! — demandent autant d'application l'un que l'autre ; le *pianissimo* parce qu'il exige une grande légèreté du pied, le *fortissimo* parce que l'élève doit faire emploi de sa plus grande force.

Exemple :

NOTA. — Il convient pour tous les exercices qui vont suivre de se servir de la *percussion*. Ce registre, parmi les jeux simples, permet au mieux d'obtenir le *pianissimo* extrême. A son défaut on emploiera les registres **4**. Basson-Hautbois.

Pour tous ces effets il est interdit de se servir d'aucune genouillère, d'aucun artifice mécanique quelconque. Le pied seul doit apprendre à les réaliser en agissant exclusivement sur les pédales.

ONZIÈME EXERCICE.

**P** ou **40**

**P** ou **40**  $\#92$

Detailed description: The musical notation consists of two staves, treble and bass clef, in common time (C). The melody is a simple five-note scale. The first note is marked *pp* and the fifth note is marked *ff*. A diagonal line connects the two notes, indicating a crescendo. Above the treble staff, there is a box containing 'P' and 'ou' followed by a box containing '40'. Below the bass staff, there is a box containing 'P' and 'ou' followed by a box containing '40'. At the bottom right, there is a double bar line with a sharp sign and the number 92.

Ce *Crescendo* doit être fait avec la plus régulière progression, d'une seule venue, toujours sans heurt, sans interruption, sans à coup.

On doit faire en sorte que la force de son augmente graduellement et constamment, enflant sans cesse jusqu'au moment où celui-ci atteindra son plein effet d'intensité.

Une fois obtenu avec cinq notes on étendra cette même nuance à dix notes, en s'inspirant de l'exemple ci-dessous.

Ainsi répartie, cette nuance, plus longue à exécuter, réclame plus de soins si l'on veut la produire régulièrement. Il ne faut pas, en effet, que le *ff* soit appliqué avant d'avoir atteint la dernière note écrite.

DOUXIÈME EXERCICE.

**P** ou **4** *Très-large*

**P** ou **4**  $\#93$

Detailed description: The musical notation consists of two staves, treble and bass clef, in common time (C). The melody is a five-note scale with fingerings: 1, 3, 1, 4, 1. The first note is marked *pp* and the fifth note is marked *ff*. A diagonal line connects the two notes, indicating a crescendo. The tempo marking 'Très-large' is written above the treble staff. Above the treble staff, there is a box containing 'P' and 'ou' followed by a box containing '4'. Below the bass staff, there is a box containing 'P' and 'ou' followed by a box containing '4'. At the bottom right, there is a double bar line with a sharp sign and the number 93.

(On profitera de cet exercice pour travailler le doigté de la gamme et faire comme il convient le passage du pouce, sans déplacement de la main).

\* \* \*

### La nuance " Decrescendo ".

La nuance *Decrescendo* se fait, inversement, de la même façon. Ainsi que nous avons fait pour la précédente nuance nous l'appliquerons une première fois à cinq notes ;

Exemple :

#### TREIZIÈME EXERCICE.

Musical score for the Thirteenth Exercise. It consists of two staves (treble and bass clef) in common time (C). The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. The dynamic marking starts at *ff* (fortissimo) and gradually decreases to *pp* (pianissimo) over five notes. Above the treble staff, there is a box containing "1<sup>P</sup>" and another box containing "4 0", with "ou" between them. Below the bass staff, there is a similar box containing "1<sup>P</sup>" and "4 0". The number "94" is written at the bottom right of the score.

Aussitôt qu'on a attaqué très fort et très franchement la première note il faut retenir progressivement l'action du début sur les pédales ; on obtiendra ainsi une diminution constante de la sonorité jusqu'à la dernière note de cet exercice qui devra être émise sous la nuance extrême *pianissimo*.

Procédant de même façon que pour la nuance *Crescendo*, nous ajouterons à l'étude de la nuance *Decrescendo* en doublant son étendue ; c'est-à-dire en l'appliquant à dix notes.

Exemple :

#### QUATORZIÈME EXERCICE.

Musical score for the Fourteenth Exercise. It consists of two staves (treble and bass clef) in common time (C). The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. The dynamic marking starts at *ff* (fortissimo) and gradually decreases to *pp* (pianissimo) over ten notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 3, 4, and 1 above the notes. Above the treble staff, there is a box containing "1<sup>P</sup>" and another box containing "4 0", with "ou" between them. Below the bass staff, there is a similar box containing "1<sup>P</sup>" and "4 0". The number "95" is written at the bottom right of the score.

Ces nuances étant bien connues séparément, il nous reste à les joindre pour former ce que l'on appelle : *une portée de voix*.

L'exercice ci-dessous comporte dix notes, dont cinq empruntées au premier exercice de la nuance *crescendo* et cinq autres au premier exercice de la nuance *decrescendo*.

QUINZIÈME EXERCICE.

The musical score for the 15th exercise is written for piano in C major, common time. It consists of two staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The piece begins with a piano (*pp*) dynamic and a tempo marking of 1/4. The first measure contains a whole note G4. The second measure contains a whole note A4. The third measure contains a whole note B4. The fourth measure contains a whole note C5. The fifth measure contains a whole note B4. The sixth measure contains a whole note A4. The seventh measure contains a whole note G4. The eighth measure contains a whole note F4. The ninth measure contains a whole note E4. The tenth measure contains a whole note D4. The piece ends with a piano (*pp*) dynamic. Above the first staff, there is a box containing '1<sup>o</sup>' and another box containing '4 0'. Below the first staff, there is a box containing '1<sup>o</sup>' and another box containing '4 0'. At the bottom right of the score, there is a double bar line and the number '96'.

La nuance commence *pp* sur la première note, grandit jusqu'à la note la plus élevée, jusqu'à ce qu'elle ait atteint le *forte* absolu (n'oublions pas de développer toute la force possible), puis, parvenue au maximum de l'effet, sur cette même note, rétrograde, diminue progressivement pour revenir, enfin, au *pp* du début.

On terminera enfin l'étude de cette importante nuance par l'exercice qui emploie dix notes pour effectuer l'augmentation régulière de la nuance et dix autres pour diminuer celle-ci, jusqu'à l'expiration.

Exemple :

SEIZIÈME EXERCICE.

The musical score for the 16th exercise is written for piano in C major, common time. It consists of two staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The piece begins with a piano (*pp*) dynamic and a tempo marking of 1/4. The first measure contains a whole note G4. The second measure contains a whole note A4. The third measure contains a whole note B4. The fourth measure contains a whole note C5. The fifth measure contains a whole note B4. The sixth measure contains a whole note A4. The seventh measure contains a whole note G4. The eighth measure contains a whole note F4. The ninth measure contains a whole note E4. The tenth measure contains a whole note D4. The piece ends with a piano (*pp*) dynamic. Above the first staff, there is a box containing '1<sup>o</sup>' and another box containing '4 0'. Below the first staff, there is a box containing '1<sup>o</sup>' and another box containing '4 0'. At the bottom right of the score, there is a double bar line and the number '97'.

\* \* \*

On rencontre fréquemment au cours des exécutions, et cela produit toujours un grand effet, un même accord reproduit deux fois de suite sous une nuance différente. Par exemple, le premier aura été *forte*, le deuxième *pp*, tout en ne laissant entre chacun d'eux que le temps juste de lever la main pour reprendre une deuxième fois cet accord. Ceci s'obtient avec une certaine habileté et marque, chez l'exécutant, une réelle expérience de l'instrument. Par exemple :

DIX-SEPTIÈME EXERCICE.

Musical notation for the 17th exercise. It shows two measures on a grand staff. The first measure contains a fortissimo (*ff*) chord with a box containing '1P' above it. The second measure contains a pianissimo (*pp*) chord with 'Subito' written above it. The bass line is empty in both measures. A page number '98' is at the bottom right.

Ces deux accords de *fa* qui se succèdent sans interruption atteignent, coup sur coup, les deux limites de la nuance expressive. Le premier doit être *fortissimo* jusqu'à son expiration, c'est-à-dire jusqu'à la fin du quatrième temps de la première mesure; le second devra être, dès le premier temps, *pianissimo*.

L'effet est obtenu en cessant subitement, dès l'expiration du premier accord, la pression du pied, pression qu'on reprend aussitôt *ff* pour l'accord suivant.

Au seul point de vue de l'*Expression-Pédale* c'est là l'un des effets les plus originaux de l'instrument. Cela est d'autant plus remarquable qu'aucune suppression de registres n'a lieu au moment du passage de la nuance *ff* à la nuance *pp*. Notons, en même temps, que cette opposition de nuances ne doit amener aucun retard dans l'exécution, aucune irrégularité dans la mesure.

Voici, de cet effet, un exemple assez caractéristique.

DIX-HUITIÈME EXERCICE.

Musical notation for the 18th exercise. It shows a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first two notes are G and E, boxed. The music consists of eighth-note chords. The first two measures are marked *ff*. The last two measures are marked *pp Subito*. A box containing '56' and the number '8' are at the top. A page number '99' is at the bottom right.

Autant que pour les précédents, cet exercice ne doit être fait qu'à la pédale; nulle genouillère, nulle talonnière ne doivent intervenir.

Le même effet se rencontre aussi en sens inverse. Il y a donc lieu de s'exercer à le produire également.

DIX-NEUVIÈME EXERCICE.



Il n'y a qu'à bien maintenir l'accord *pp* quatre temps et, en attaquant le deuxième accord, transmettre en même temps à la pédale un effort énergique qui déterminera subitement le *ff*.

On fera bien, à la condition de renverser l'ordre des nuances, d'appliquer ce même exercice à l'exemple de quatre mesures que nous venons d'indiquer ci-devant. (Exemple en ré ci-dessus).

Ces nuances opposées, immédiatement obtenues l'une après l'autre, seulement possibles sur un instrument de ce genre, constituent une véritable surprise pour l'auditeur qui ne sait pas, la plupart du temps, qu'on peut tirer de semblables ressources de l'Orgue-Expressif.

\* \* \*

**Sforzando, Coup d'archet, etc.**

Les Sforzando. Coup d'archet, etc, sont une application plus momentanée, plus écourtée, de ce que nous venons d'indiquer. Ils s'obtiennent en communiquant, au moment précis où la note en porte le signe, une pression instantanée plus forte à la pédale *en action*.

Pour appliquer ce coup un peu brusqué, le pied ne doit pas quitter la pédale sous prétexte de l'y appliquer plus facilement ensuite. Au contraire, on déterminera le *Sforzando* et toutes nuances similaires à l'aide d'une poussée subite de la pointe du pied sur la pédale, pendant que celle-ci est en période d'abaissement. Il n'est pas utile, en effet, de faire rentrer en jeu une nouvelle pédale pour obtenir ces sortes d'effets. Cela est contraire à une bonne exécution, chaque pédale devant elle-même produire tous les accents et n'attendant de sa voisine que le secours de la succession. Cette observation s'étend à toute la direction de la soufflerie, sans aucune exception.

Il ne faut pas davantage suspendre la marche d'une pédale pour appliquer à celle-ci, d'un seul coup, un accent plus énergique. Une fois qu'une pédale est lancée, elle ne doit plus s'arrêter qu'à la fin de son emploi. Et cela se conçoit, si l'on se souvient que toute interruption dans la marche des pédales amène un *ride* dans le son produit.

La légère accentuation de sonorité indiquée sur le temps qui porte une nuance *sf<sub>z</sub>*, fera donc l'objet d'une action immédiatement plus énergique du pied.

C'est un effet qu'on rencontre souvent appliqué et qu'il faut bien connaître.

\* \* \*

### **Vibrato-Trémolo.**

Nous voici parvenus à l'étude d'un effet particulier qui marque peut-être le maximum d'intensité parmi tout l'ensemble des nuances concourant à *l'expression*.

Les artistes des instruments expressifs, violon, violoncelle, etc., y ont recours à plaisir, parfois même ils en abusent, car ils connaissent la portée troublante, le charme invincible qu'il exerce sur l'auditeur.

Pour être parfait, le *vibrato* doit résulter d'un état particulier, correspondre à un sentiment de l'artiste et n'être appliqué d'une façon rigoureuse qu'au moment précis où son effet marque une période d'accentuation expressive de la mélodie.

Dans sa façon d'être appliqué, le *Vibrato* est encore extrêmement variable. Il doit pouvoir être fait suivant le plus subtil caprice de l'artiste, soit lent ou rapide, énergique et sec ou ondulant et moelleux, très caractérisé ou très effacé.

Il devient ainsi un dessin fait avec raison, tel que l'exige la phrase mélodique qu'on exécute.

L'Orgue-Expressif permet de le produire de toutes les sortes.

D'une manière commune, la facture courante a imaginé un procédé de *Vibrato* appelé *Trémolo* qui produit grossièrement cet effet.

Cela donne l'impression des voix chevrotantes de certains chanteurs, dont l'organe, peut-être excellent au point de vue de la justesse, est extrêmement agaçant si l'on envisage le timbre.

Le registre *trémolo* appliqué dans ces sortes d'instruments ne se contente pas seulement de faire trépider *sans arrêt* la phrase mélodique, quelquefois il étend son action sur plusieurs jeux réunis ce qui est tout à fait intolérable.

Les mauvais amateurs en font un abus désespérant, trouvant à cela un charme qui impatientte horriblement l'auditeur de bon goût.

Peut-être l'effet, en soi, aurait-il du bon, si l'instrumentiste n'en exagérait pas la durée autant que l'étendue et s'il en usait sur des jeux à caractère doux. Au Grand-Orgue, par exemple, sur les beaux sons des tuyaux, il produit un effet acceptable, pour la variété au moins. Mais toujours à la condition expresse qu'on n'en fasse pas abus

A part cette application, encore critiquable, tout système de *trémolo mécanique* doit être résolument écarté d'un instrument d'art, notamment de l'Orgue-Expressif en lequel il affecte un caractère vraiment horripilant. Quand ce vestige du premier âge aura-t-il entièrement disparu de nos instruments modernes ? Les orgues des fêtes foraines l'ont pour la plupart rejeté il serait ;

curieux que l'Harmonium dût, à cet égard, son progrès à cette sorte d'instruments dont la facture contemporaine, souvent admirable, nous offre, il est vrai, plus d'un spécimen de perfection. Ce que l'orgue des manèges, qui en faisait, il y a encore quelques années, un abus désespérant, a abandonné sans démériter la sympathie de la foule, nos instruments de salon ou d'église peuvent bien s'en défaire sans voir leur réputation *artistique* en souffrir.

Nous entendons désigner aussi dans cette même catégorie de procédés mécaniques la trop célèbre "*Vox Humana*" que l'on rencontre dans la majeure partie des instruments du type américain et qui n'est autre qu'un véritable petit moulinet mis en mouvement dès qu'on amène à soi le registre correspondant. Que l'organiste n'en abuse jamais ; cet effet incolore est lassant à la longue. L'ondulation qui en résulte et qui disparaît à quelque distance de l'instrument, en outre, a contre elle qu'elle s'applique avec la même régularité à toute l'étendue du jeu qui lui est soumise. Les basses et les dessus sont animés de la même ondulation, ce qui est une faute. De toute façon, et pour me résumer, si le *Trémolo* est un registre portant un effet, il ne saurait être classé dans l'ordre des ressources expressives artistiques, car, ainsi produit mécaniquement, il ne concourt pas à l'expression d'une pensée mélodique, il ne fait que changer la couleur du jeu employé et il exerce d'autant moins son effet qu'on en fait plus facilement usage.

Il n'en est pas de même du *Vibrato* — et je cesse exprès de me servir du qualificatif *Trémolo* pour établir la différence entre les deux procédés — que produit avec tant d'art le violoniste sur son violon, le violoncelliste sur son violoncelle.

Celui-là concourt à l'expression mélodique dont il forme un des plus grands accents et il aide puissamment à la nuance. Or, l'Harmonium, lorsqu'il possède une soufflerie souple et obéissante, laisse produire un *Vibrato* aussi intense, aussi varié que le désire l'instrumentiste.

\* \* \*

Voici comment nous l'obtiendrons.

Puisque tout ce que nous exerçons d'action sur les pédales — nous l'avons suffisamment démontré — se transmet aux sons par l'intermédiaire de la soufflerie, puisque la moindre secousse du pied se reproduit dans l'intensité du son, ainsi qu'on l'a vu dans la nuance *sforzando*, *coup d'archet*, etc....., c'est en répétant sur nos pédales une série de petits accents se succédant lentement ou rapidement, doucement ou énergiquement, c'est-à-dire en proportion de l'effet à obtenir, que nous entendrons le vibrato tel qu'il doit être exécuté.

Ceci revient à dire qu'il faut simplement animer la pédale d'un mouvement vibratoire à l'aide de la pointe du pied.

Au commencement de cet exercice, nous conseillons de produire toujours cet effet au milieu de la course d'une pédale et non au début. La facilité de l'exécuter en sera sensiblement augmentée.

Deux précautions, toutefois, sont à prendre pour bien réaliser le *Vibrato*.

Il faut d'abord faire attention à ce que le pied adhère toujours bien exactement avec la pédale et qu'il *continue toujours de l'abaisser*. C'est le cas ou jamais de se souvenir de ce que nous avons indiqué au cours de nos "*Principes préliminaires : cohésion, adhérence parfaite entre la pédale et le pied*".

Cette sorte de tremblement imposé à la pédale ne se fait pas sur place. C'est un mouvement qu'il faut faire en *abaissant continuellement* la pédale sans nullement interrompre sa marche descendante. Là est la seule façon de produire un *vibrato* ondulant doucement, sans sécheresse dans le son. Si l'on n'applique pas cette méthode avec soin on tombe dans les errements du trémolo mécanique qui ne fournit jamais qu'une suite de sons saccadés et non une succession de *renforcements* et d'*affaiblissements* d'un même son.

La seconde précaution réside dans un état de la jambe qu'il faut éviter. En effet, dans les premiers moments où l'on fera l'exercice du *Vibrato* il se produira, si l'on n'a pas la cheville bien souple, un mouvement sec, plutôt violent, qui sera déterminé par l'action toute entière de la jambe, non suffisamment par celle du pied. Il ne faudra pas alors insister plus longtemps sur la durée de l'étude.

Dès que la jambe agira, il faudra cesser le travail et, tout pacifiquement, remettre l'exercice au lendemain. Petit à petit, la cheville se fera libre et souple, sans effort, sans aucun travail pénible.

Pourtant, il se peut que pour acquérir la pratique complète du *Vibrato* l'élève dépense un peu plus de temps qu'il ne croira tout d'abord. C'est, en effet, la nuance la plus difficile à réaliser parce qu'elle est la plus délicate et, peut-être parmi toutes, celle qui doit être la mieux faite.

Mais, ne connaissant pas d'exemple de personne qui ne l'ait réalisée avec succès, nous engageons nos élèves à la persévérance. Qu'ils aient confiance dans le résultat de leurs études, celui-ci ne pourra leur faire défaut.

J'ai vu des artistes reproduire, en y ajoutant les effets suggestifs du *Vibrato*, une phrase entendue sur le violoncelle et en donner sur l'Harmonium une interprétation vraiment fidèle, aussi pénétrante au point de vue expressif. Pour peu que le registre employé ait rappelé le beau timbre du magnifique instrument à cordes, l'illusion semblait parfaite.

J'ai vu enfin, en concert, de réels succès obtenus, sans aucun effort de virtuosité, simplement par l'art achevé avec lequel l'artiste savait faire chanter son instrument, art dans lequel le *Vibrato* tient, avec ses multiples accents, un rôle prépondérant.

Il faut donc l'apprendre, en se souvenant qu'il ne faut jamais l'appliquer aux accords ou à un groupe quelconque de notes.

Cela en simplifie d'ailleurs bien l'étude qui n'est plus à faire que sur une seule note à la fois prise plus spécialement dans l'étendue du registre "*Basson*" l'un des plus expressifs de l'Orgue-Expressif.

\* \* \*

En fin de ces exercices de soufflerie portant exclusivement sur l'étude de l'*Expression-Pédale*, nous ne pouvons que répéter à l'élève que l'Orgue-Expressif ou Harmonium réclame une réelle personnalité artistique de la part de celui qui le dirige. Et c'est parce que celui-ci est l'instrument par excellence avec lequel l'artiste peut le mieux manifester son tempérament musical que cet orgue, docile aux volontés de l'artiste, n'est réellement mis en valeur que sous les doigts d'un *musicien*.

Il ne s'agit pas d'un instrument que l'on peut jouer, comme on le pourrait à la rigueur au Grand-Orgue, en se bornant simplement à l'exécution didactique, en montrant de la part des doigts un acquit plus ou moins extraordinaire. Envisagé à ce seul point de vue, notre instrument n'est exploité que par la moins intéressante, nous n'hésitons pas à le déclarer, de ses facultés. Il le peut, c'est bien, et cela donne libre cours à la carrière complète de l'artiste-exécutant, *mais ce n'est pas tout*. Son *âme* sensible est là qui invite le musicien, ses *registres* sont bien caractérisés qui tentent l'*improvisateur* et aucun n'a le pouvoir de les méconnaître s'il veut développer toutes ses qualités.

Un grand maître de l'orgue à tuyaux nous disait un jour *à l'oreille* que chacun, à la condition d'y apporter une certaine intelligence, était à même, par le travail, de parvenir à faire sur le Grand-Orgue les exécutions les plus extraordinairement difficiles. C'est l'instrument, ajoutait-il, qu'on peut conduire sans être *artiste*, sans être *musicien*, celui qui permet le mieux de faire du *métier*.

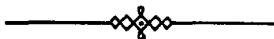
Or, si cela est vrai pour le grand instrument, cela est inadmissible pour l'Orgue-Expressif, autant d'ailleurs que pour son collègue du clavier : le *piano*. L'un et l'autre de ces deux instruments, contrairement au grand-orgue, ne peuvent se passer de la *personnalité* : ils deviennent aussitôt insignifiants.

Ne tombons donc pas dans cette erreur qui laisse soupçonner l'insuffisance de l'instrumentiste ; avant d'aller plus loin, c'est la prière la plus sincère que nous puissions adresser à tous ceux qui veulent bien suivre nos conseils.

NOTA. — Nous avons dû reporter plus loin nos études spécialement réservées à l'application des nuances et des multiples accents qui appartiennent à l'*Expression-Pédale*.

Celles-ci, d'un ordre plus élevé, nécessitent, pour être convenablement exécutées, la possession indispensable des exercices de *Doigté*.

Nous devons donc, dès à présent, tout en faisant chaque jour l'exercice récapitulé page 37, ainsi que les divers exercices portant sur les nuances variées, aborder et poursuivre les Exercices et Etudes de *Doigté* qu'on va trouver immédiatement.





## LIVRE II

# Le Doigté

**L**E doigté des instruments à clavier et à son soutenu, tels que l'Orgue à tuyaux, l'Orgue à anches libres, autrement dit : Orgue-Expressif ou Harmonium, diffère de celui plus généralement connu du Piano en ce qu'il exige une perfection peut-être plus absolue, une précision plus rigoureuse aussi bien à l'attaque qu'à la cessation de chaque son, une liaison très intime entre deux notes ou deux groupes de notes qui se succèdent, ce qui est compris dans les *doigtés de substitution*, l'une des caractéristiques les plus marquantes du jeu de l'Orgue. Sur ces instruments, une double croche peut être exactement maintenue la valeur d'une double croche, un quart de soupir peut avoir sa durée très précise, il n'en dépend que de l'exécutant.

Au clavier du piano, ce sont là des détails que l'on n'observe guère parce qu'on n'y est pas nécessairement astreint.

Cela tient d'abord à ce fait que la corde du piano ne peut que diminuer d'intensité, et cela d'une manière continue, à partir de l'instant où elle a été frappée ; dans ce cas, le son qui résulte du choc du marteau n'est plus qu'une fumée, qu'une prolongation douce du son original ; la note nouvelle qu'on *frappe* ensuite n'établit pas un heurt désagréable avec la note précédente parce qu'au moment où elle est produite, celle-là qui dure encore, il est vrai, est déjà très effilée.

Le passage d'un son à un autre peut alors être opéré sans une netteté très exacte sous les doigts, il ne s'en suit pas une cacophonie regrettable.

Cela est tellement vrai qu'on peut, à la condition que ce soit l'un derrière l'autre, chromatiquement, attaquer un intervalle de seconde diminuée *do* puis *do* # par exemple, sans que l'oreille en soit durement choquée. Il n'en serait pas de même si l'on frappait ensemble ces deux mêmes notes.

Nous dirons encore que le piano, comme d'ailleurs tous les instruments à *percussion* dont la sonorité décroît aussi rapidement que celui-ci, est l'instrument sur lequel on peut exécuter une gamme chromatique très rapide, la pédale des étouffoirs étant abaissée, c'est-à-dire toutes les cordes frappées vibrant ensuite *simultanément*, tous les sons se produisant, quoique attaqués l'un après l'autre, les uns dans les autres.

La même expérience sur l'orgue, si l'on pouvait maintenir tous les sons, serait absolument insupportable.

La présence au piano de cette imperfection dans le détail tient encore à cette pédale de *forte* qui supplée, si souvent et à si peu de frais, à l'inhabileté de certains exécutants.

C'est elle qui lie les sons, qui laisse durer une note de basse pendant que les mains qui l'abandonnent vont, sur une autre région, toucher d'autres notes. Elle pourvoit à tant de choses que le pianiste l'a sans cesse au bout du pied, tenté le plus souvent, et malheureusement parfois, d'en faire abus.

Ce secours si appréciable de la pédale n'existe pas à l'orgue. Il n'y a rien de semblable même.

Si l'on veut prolonger une note *trois temps*, il faut rigoureusement que le doigt tienne la touche trois temps, ni plus, ni moins ; c'est là une observation continuelle de la valeur des notes, des silences, de toutes les indications.

\* \* \*

Les *Doigtés de Substitution* forment le complément des études spéciales aux exécutions d'orgue, à la technique, à la souplesse et à la liberté des doigts.

Revenons encore au piano pour faire apprécier en quoi ils consistent. Sur ce dernier instrument, les successions d'accords sont faciles à faire ; on peut, par exemple, dès qu'un accord est frappé l'abandonner si la pédale est abaissée ; dans ce cas, les sons persistent ; l'accord suivant apparaîtra lié si, au moment de l'attaque, on laisse du même coup remonter la pédale pour étouffer la vibration de l'accord précédent.

Aucun procédé de ce genre n'existe à l'orgue.

Les doigts vont d'un accord à l'autre et, sans le secours d'aucun autre moyen, établissent eux-mêmes toutes les liaisons. La plupart du temps, en effet, tous les groupements de notes

doivent être enchainés, arriver l'un derrière l'autre, sans donner la sensation d'une interruption, sans qu'on perçoive, en outre, aucune difficulté dans l'exécution.

C'est ce qu'on obtient à l'aide des *Doigtés de Substitution*.

Pourtant, retenons bien ceci, les doigtés de substitution, s'ils constituent un avantage important et indispensable, sont plutôt un encombrement, un obstacle à la rapidité d'exécution. Il convient de n'en faire usage qu'à propos.

On est naturellement enclin à en faire un emploi fréquent, même pour enchaîner une note à une autre, alors que tous les autres doigts sont libres ; c'est une complaisance qu'il faut absolument se refuser ; cette façon de jouer ne tarde pas à devenir un défaut habituel, vraiment mauvais.

\* \* \*

Après ces quelques considérations sur le doigté il nous reste encore à réfuter un préjugé fort malencontreux et qui ne subsiste que par son ancienneté, cela est bien probable.

On a quelquefois prétendu que l'exécution à l'orgue compromettrait la virtuosité pianistique. Or, il faut une bonne fois faire justice de cette opinion.

C'est que, tout au contraire, l'habitude qu'on prend des exécutions à l'orgue, irréprochable jusque dans les moindres détails, agrandit considérablement la science de l'exécutant virtuose.

Il est exact que pendant un temps cette théorie eût une raison d'être. L'époque n'est pas encore très éloignée où le jeu de l'Orgue présentait des difficultés d'exécution considérables. Il fallait être doué d'une réelle force physique pour commander, entr'autres, l'enfoncement des claviers accouplés.

On ne jouait pas de l'orgue sans un certain développement de force musculaire qui raidissait le poignet, enlevait, peu à peu, la légèreté reconnue si nécessaire à tous les instruments à clavier.

Quand on allait de l'orgue au piano, on était bien obligé de jouer *du bras* ; on en avait pris l'habitude et l'on ne pouvait plus faire autrement. En sorte que le jeu du piano ne manquait pas de se ressentir d'une certaine lourdeur.

Mais les choses ont bien changé depuis. L'orgue est devenu un instrument muni des claviers les plus doux, d'une facilité extrême pourrions nous dire.

Ce n'est plus le même jeu et il en est résulté que la virtuosité à pu, de ce fait, atteindre un degré extraordinaire, jusque-là refusé aux organistes.

Or, on peut l'affirmer, le jeu de l'orgue perfectionne celui du piano ; il en complète la technique, en assure définitivement la possession, et fait de ceux qui connaissent les deux écoles à la fois des virtuoses accomplis, fort d'une science absolument complète et parfaite.

Le piano a-t-il jamais été mieux traité que par les Liszt, Saint-Saëns, Pugno, etc., etc., *tous organistes*, et ne trouvons nous pas en cela la preuve la plus éclatante de l'étroite corrélation des deux systèmes ?

Et s'imagine-t-on que l'exécution des grandes œuvres d'Orgue ne réclame pas une virtuosité impeccable, une légèreté absolue dans la main ?

Nous disons exprès : *virtuosité impeccable*, parce que l'Orgue n'admet pas d'imperfection dans le jeu ; la moindre faute ne peut y être dissimulée.

On ne professera plus une telle opinion lorsqu'on saura que l'organiste dirige désormais des claviers extrêmement sensibles, qui cessent de parler aussitôt qu'on n'y touche plus et qui parlent trop vite quand on les frôle de trop près.

\* \* \*

En résumé, l'exécution à l'orgue résidant dans la perfection du jeu, dans l'observation stricte de toutes les indications marquées, dans une lecture rigoureusement fidèle, ponctuellement traduite, dans la propreté de l'attaque, sans bavures, dans l'enchaînement lié de tous les sons, autant que dans une netteté absolue dans la prise de tous les accords dont il convient d'entendre les notes frappées ensemble avec la plus juste précision et non en arpèges les unes derrière les autres, il convient d'apporter tous les soins dans le travail des exercices et études qui vont suivre.

\* \* \*

Une dernière observation très spéciale à l'Orgue-Expressif.

Le jeu de l'Orgue-Expressif ou Harmonium exige une attaque profonde des doigts et non un toucher effleuré.

*La touche du clavier doit être poussée toujours à fond.*

Autrement il s'en suit un son *faux*, mal émis, désagréable à l'extrême. Par là même celui-ci est évité.

Nous réclamons l'application de cette façon de jouer avec une instance toute particulière.



# LE DOIGTÉ

NOTA: Employer pour tous ces exercices, à droite, le registre **1<sup>P</sup>** (Percussion et Flûte);  
à gauche, le registre **1<sup>P</sup>** (Percussion et Cor Anglais).

Si le registre Percussion n'existe pas, employer le jeu N° **1** simplement.

## I

### N° 1 - EXERCICE

(NOTE: Veiller très attentivement aux doigtés marqués, à la parfaite correction de la mesure et de l'exécution.)

NOTA: Les *Exercices et Études* de ce livre s'appliquent seulement aux élèves d'Orgue qui ont déjà fait leurs études de Piano. Ils ne peuvent donc convenir aux débutants, d'abord parce qu'on *ne débute pas à l'Orgue*, ensuite,

parce que leur progression est très rapide. Nous nous sommes, en effet, attaché à exposer les caractéristiques des *doigtés d'Orgue* et à les résumer sous la forme la plus succincte. Ainsi condensés ils présentent, en outre, un ensemble de travail qui constitue le meilleur exercice journalier.

Impr: Bigeard et fils, 19, rue Pierre-Lévy.

## N° 2 - EXERCICE

- 54 -

NOTE; Mêmes observations que pour l'Exercice N°1.

The first system of Exercise No. 2 consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a sequence of eighth notes with fingerings 1, 5, 1, 5, 1, 1, 2, 5. The left hand (bass clef) plays a sequence of eighth notes with fingerings 5, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3. The second system also consists of two staves. The right hand has fingerings 4, 1, 3, 1, 4, 2, 5, 3, 1, 3. The left hand has fingerings 2, 1, 1, 5, 3, 1, 4, 1, 3, 5.

## N° 3 - ÉTUDE

NOTE: L'étude ci-dessous joignant ensemble, en les développant, les exercices N°s 1 et 2, comporte les mêmes remarques et l'observation rigoureuse des mêmes règles. La mesure doit être strictement comptée ainsi que toutes les valeurs.

The first system of Exercise No. 3 consists of two staves. The right hand has fingerings 4, 2, 5, 2, 1, 4. The left hand has fingerings 5, 4, 3, 1, 5, 1. The second system also consists of two staves. The right hand has fingerings 4, 2, 5, 4, 2, 1, 2. The left hand has fingerings 5, 2, 1, 3, 4, 5, 1, 2, 1.

# ÉTUDE

Spécialement écrite pour cet Ouvrage.

JULES MOUQUET.

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of music. The first system begins with a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. The second system includes a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system features a decrescendo (Dim.) dynamic. The fourth system is marked piano (p). The fifth system is marked crescendo (Cresc.). The score includes various fingerings and articulations throughout.

**System 1:** Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*, *f*. Fingerings: 1 2 3 2 5 1, 2 3 5 2, 1 2 3 2 1, 2 3 4 5 2.

**System 2:** Treble clef, bass clef. Dynamics: *mf*. Fingerings: 4, 3 5, 3, 1, 2 3 4 5 2.

**System 3:** Treble clef, bass clef. Dynamics: *Dim.*. Fingerings: 4, 3 2 5 4, 1 2, 1 2, 1 3 5 2.

**System 4:** Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*. Fingerings: 1 3 5 2, 1, 5, 1 3 2 5.

**System 5:** Treble clef, bass clef. Dynamics: *Cresc.*. Fingerings: 1, 1 3 1, 2 3, 5 4 5.

2 1 3 1 2 1 2 1

*Più cresc.*

4 5 5 4 4 3

*f*

2 1

3 4 2 5 2 3

*Dim.*

5 2 3 2 5 2 1 3 5 2 1 3 2

*p*

*Cresc.*

1 2 3 5 1 2 1

*f*

*Rall.*

5 2 3 4 1 3 4 1 2 3

# N° 4 - EXERCICE DE TIERCES

NOTE: Attaquer franchement et bien ensemble les deux notes constituant chaque tierce.

(REMARQUE: Le premier temps de la deuxième mesure porte la même tierce que le dernier temps de la mesure précédente, mais avec un doigté différent. Le changement de doigts doit être fait en attaquant la deuxième de ces tierces puisque, ne comportant aucun signe de liaison, celle-ci doit être frappée à nouveau. Eviter de souligner cette transition par une interruption marquée du son.)

### N° 5 - EXERCICE DE TIERCES

NOTE: Mêmes observations que pour le N° 4.

(REMARQUE: Entre le premier et le deuxième temps de la mesure A, il y a un RÉ qui fait note commune. La liaison existant sur ces deux notes, la deuxième ne doit plus être attaquée; mais il faut veiller à ce que le SI du deuxième temps soit frappé au même instant où le cinquième doigt abandonne le FA du premier temps.)

The musical score for Exercise 5 consists of three systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano with a treble and bass clef. The first system includes fingering numbers above the notes. The second system includes a measure labeled 'A' with a specific fingering instruction. The third system continues the exercise with various fingering numbers.

### N° 6 - ÉTUDE SUR LES TIERCES

NOTE: Les exercices contenus aux N°s 4 et 5 sont joints et développés ci-après.

Observation rigoureuse des silences: par exemple, une blanche pointée suivie d'un silence doit expirer non pas au troisième temps qui fixe sa durée, mais bien à la fin de celui-ci, c'est-à-dire au moment précis où il faudrait attaquer le quatrième temps.

The musical score for Exercise 6 consists of two systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano with a treble and bass clef. The first system includes fingering numbers above the notes. The second system continues the exercise with various fingering numbers.





# N°9\_ ÉTUDE SUR LES SIXTES

Mêmes observations.

First system of musical notation. Treble clef, common time. The right hand plays a sequence of chords and notes with fingerings: 4 1, 5 2, 4 1, 5 2, 4 1, 5 2, 4 1, 4 1, 5 2, 5 2, 4 1, 4 1, 5 2, 4 1. The bass clef part has fingerings: 1, 4, 1, 5, 2, 1, 2, 1.

Second system of musical notation. Treble clef, common time. The right hand continues the sequence with fingerings: 4 1, 5 2, 4 1, 5 2, 4 1, 5 2, 4 1, 5 2, 4 1, 5 2, 4 1, 5 2, 4 1, 5 2, 4 1, 5 2, 4 1, 5 2, 4 1. The bass clef part has fingerings: 2 1, 3 2, 1 2 1, 2 3, 1 2, 3 1, 1.

Third system of musical notation. Treble clef, common time. The right hand continues with fingerings: 5 2, 4 1, 5 2, 4 1, 5 2, 4 1, 5 2, 4 1, 5, 2, 4 1, 1. The bass clef part has fingerings: 4, 2, 2, 1 4, 2 5, 1 4, 2 5, 1 4, 2 5, 1 4, 2 5, 1 4, 2 5, 1 4, 2 5, 1 4, 2 5.

Fourth system of musical notation. Treble clef, common time. The right hand continues with fingerings: 5, 1 5, 2, 3. The bass clef part has fingerings: 1 4, 2 5, 1 4, 2 5, 1 4, 2 5, 1 4, 2 5, 1 4, 2 5, 1 4, 2 5, 1 4, 2 5, 1 4, 2 5.

Fifth system of musical notation. Treble clef, common time. The right hand continues with fingerings: 5 2, 4 1, 5 2, 4 1, 5 2, 4 1, 5 2, 4 1, 5 2, 4 1, 5 2, 4 1, 5 2, 4 1, 5 2, 4 1, 5 2. The bass clef part has fingerings: 1 4, 2 5, 1 4, 2 5, 1 4, 2 5, 1 4, 2 5, 1 4, 2 5, 3, 3 5, 2 2 5, 1, 5.

# II

## Doigtés de Substitution.

### 1<sup>o</sup>. Substitution Simple.

#### N<sup>o</sup> 10 - EXERCICE

NOTE: Substitution entre le premier et le deuxième doigt.

Le doigté de substitution, comme son nom l'indique, consiste à substituer un doigt à un autre sur une touche abaissée sans la laisser se relever. Voir à ce sujet les explications qui en ont été données aux "Observations Générales"

Le premier chiffre indique le doigt qui attaque la note; le second, la substitution.

The musical score for Exercise No. 10 consists of four staves. The first two staves are for the right hand (MAIN DROITE) and the last two for the left hand (MAIN GAUCHE). Each staff contains a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1-5. Above the notes, specific fingerings for substitution are provided: 1 2-1 2-1, 2 3 2 1-2, 1-2 1 2-1 2-1, 2 3 2 1, 5 4 2, 5 4 2 3 2 1, 4 5 2 3 2 1-2, 1-2 1 2-1 2-1, 2 3 2 1-2, 1-2 1 2-1 2-1, 2 3 2 1-2, 1 4 5, 4 5 4 5, 2 3 2 1-2, 1-2 1 2-1 2-1, 2 3 2 1-2, 1 4 5.

#### N<sup>o</sup> 11 - EXERCICE

NOTE: Substitution entre le quatrième et cinquième doigt.

The musical score for Exercise No. 11 consists of two staves for the right hand (M. D.). Each staff contains a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1-5. Above the notes, specific fingerings for substitution are provided: 2 3 4 5-4, 5-4 5 4-5 4-5, 4 3 4 5-4, 5 4-5 4, 5-4 5 4-5 4, 5 4-5 4, 5 4-5 4, 5 4-5 4.

M.G.

Musical notation for M.G. exercise, consisting of two staves. The first staff is in bass clef with a common time signature. It features a sequence of notes with slurs and fingerings: 1-2, 3, 4, 5-4, 1-2, 5-4, 5, 4-5, 4-5, 1-2, 3, 4, 5-4. The second staff is also in bass clef with a common time signature, featuring notes with slurs and fingerings: 1-2, 5-4, 5, 4-5, 4-5, 1-2, 4, 3, 4, 5-4, 1-2, 5-4, 5, 4-5, 4, 1-2, 3, 5.

### N°12\_EXERCICE

M.D.

Musical notation for M.D. exercise, consisting of two staves. The first staff is in treble clef with a common time signature. It features notes with slurs and fingerings: 1, 1, 2, 5-4, 5-4, 5, 4-5, 4-5, 4-5, 4-5, 2, 1-2, 1-2, 1-2, 4-5, 1-2, 1-2, 1-2. The second staff is also in treble clef with a common time signature, featuring notes with slurs and fingerings: 5, 1-2, 1, 2-1, 2-1, 5, 2-1, 2, 5-4, 5-4, 5, 4-5, 4-5, 4-5, 4-5, 4-5, 2, 1-2, 1-2, 1-2, 5, 1-2, 1, 2-1, 2-1.

M.G.

Musical notation for M.G. exercise, consisting of two staves. The first staff is in bass clef with a common time signature. It features notes with slurs and fingerings: 1, 2, 5-4, 5-4, 5, 4-5, 4-5, 4-5, 2, 1-2, 1-2, 1-2, 1-2, 1, 2-1, 2-1. The second staff is also in bass clef with a common time signature, featuring notes with slurs and fingerings: 2-1, 5, 2, 5-4, 5-4, 1, 5, 4-5, 4-5, 4-5, 2, 4-5, 1-2, 1-2, 1-2, 1-2, 1, 2-1, 2-1, 2-1, 5, 2, 5-4, 5-4.

# N°13 - EXERCICE

NOTE: Substitution entre deux parties extrêmes immobiles.

*M. D.*

*M. G.*

# N°14 - EXERCICE

*M. D.*

*M. G.*

N° 15 - ÉTUDE sur les Exercices précédents.

2 5 4-5 4 3 4 5-4 5 3-5 5 1 3 2 1-2 1-2 1 2-1 2

1 5 1

5 4 5-4 5 5-4 5 3 5 5 4 3 4 3-5 1 2 1 5-4 5 3 5

2 5 1 2 1 5

4-5 4 3 1 1 2 5 5 2 1 3

*M.D.* *M.G.*

1 2 5 2 5 4-5 4 3 1-2 1 2-1 2 5 1 4 5-4 5 1 2

2 1 2 3 1 4 2 3 3

*M.G.* *M.G.* *M.G.*

1 5 4-5 4 3-5 4-5 1 2-1 2 5-4 1 5 4-5 4-5 1 2-1 2 5-4 2 1 2 5-4 5-4

4 5-4 5 4 5-4 5-4 5 4 5-4 5-4 5 2 3 4 5 4

2 1 5 1 4 2 4 1 5 1 3



Two staves of musical notation in bass clef. The first staff contains a sequence of notes with fingerings: 3/5, 2-3/4-5, 2-3/4-5, 2-3/4-5, 2-3/4-5, 2-3/4-5, 2-3/4-5, 2-3/4-5, 2-3/4-5, 2-3/4-5, 2-3/4-5, 2-3/4-5. The second staff continues the sequence with fingerings: 2-3/4-5, 2-3/4-5, 2/4, 3-2/5-4, 3-2/5-4, 3-2/5-4, 3-2/5-4, 3-2/5-4, 3-2/5-4, 3-2/5-4, 3-2/5-4, 3-2/5-4, 3-2/5-4, 3-2/5-4, 3-2/5-4, 3/5.

N° 18 - EXERCICE

M. D.

M. G.

The exercise consists of two parts, M. D. and M. G., each with three staves of musical notation. The notation includes notes, rests, and fingerings. The fingerings are as follows:

**M. D. Part 1 (Staff 1):** 5, 3, 4-3, 4-3, 5, 4, 3-4, 3-4, 3, 4-3, 2-1, 4-5, 2-3, 2-3, 4-3, 4-3, 4-5, 2-3, 2-3, 4-3, 4-3, 3.

**M. D. Part 2 (Staff 2):** 5, 4, 3-4, 3-4, 3, 4-3, 2-1, 4-5, 2-3, 2-3, 4-3, 4-3, 4, 3-4, 3-4, 3, 2-1, 2-1, 2-1, 2-1, 4, 3-4, 3-4, 3.

**M. D. Part 3 (Staff 3):** 5, 4-3, 2-1, 4-5, 2-3, 2-3, 4-3, 4-3, 5, 4, 3-4, 3-4, 3, 4-3, 4-3, 4, 2, 1.

**M. G. Part 1 (Staff 1):** 5, 1, 2-1, 2-1, 2, 1-2, 1-2, 1, 2-1, 4-3, 4-3, 2-3, 1, 2-1, 2-1, 2-1, 2-3, 2-3, 4-3, 4-3, 4-3, 4-3.

**M. G. Part 2 (Staff 2):** 2, 1-2, 1-2, 1, 2-3, 4-1, 2-3, 1-2, 2-1, 2-1, 2, 1-2, 1-2, 1, 4, 3-4, 3-4, 3, 5, 4-5, 4-5, 4-5, 2-3, 2-3, 4-3, 4-3, 2, 1-2, 1-2, 1, 4, 3-4, 3-4, 3.

**M. G. Part 3 (Staff 3):** 2-1, 4-3, 4-5, 2-3, 2-3, 4-3, 4-3, 2, 1-2, 1-2, 1, 2-1, 4-3, 4-3, 4-5, 2, 4-5.

# N° 19 - EXERCICE

*M. D.*

4 5-4 5-4 5-4 5 4-5 4-5 4 5 4-3 4 5-4 5-4  
2 3-2 3-2 3-2 3 2-3 2-3 1 2-3 2-1 2 3-2 3-2

5-4 5 4-5 4-5 4 5 4-3 4 5-4 5-4 5-4 5 4-5 4-5  
3-2 3 2-3 2-3 2 2-3 2-1 2 3-2 3-2 3-2 3 2-3 2-3

4 5 4-3 4 5-4 5-4 5-4 5 4-5 4-5 4-5 4 5 3 1  
2 2-3 2-1 2 3-2 3-2 3-2 3 2-3 2-3 2-3 2 5 3 1

*M. G.*

1 2 3-2 3-2 1 3 2-3 2-3 1 2-1 2-1 2 3-2 3-2  
4 5-4 5-4 5-4 5-4 5 4-5 4-5 4 4-3 4-3 4 5-4 5-4

1 3-2 3 2-3 2-3 1 2-1 2-1 2-1 1 3 2-3 2-3  
5-4 5 4-5 4-5 4 4-3 4-3 4-3 3-2 3 2-3 2-3

1 2-1 2-1 2-1 1 3-2 3 2-3 2-3 1 2-3 2 1 3 5  
4 5 4-3 4-3 4-3 5-4 5 4-5 4-5 4-5 4 5 4-5 4-5

# N° 20 - EXERCICE

*M. D.*

5 3 4-3 4-3 5 4 3-4 3-4 3 5 3 4-3 4-3 5 3-4 3-4 3  
1 2-1 2-1 2 1-2 1-2 1 2 1 2-1 2-1 2 1-2 1-2 1

5 4 3 4-3 4-3 5 4 3-4 3-4 3 5 4 3 4-3 4-3 5 3-4 3-4 3  
2 1 2-1 2-1 2 2 1-2 1-2 1 2 1 2-1 2-1 2 1-2 1-2 1

5 4 3 4-3 4-3 5 4 3-4 3-4 3 5 4 3 4-3 4-3 5 3-4 3-4 3  
2 1 2-1 2-1 2 2 1-2 1-2 1 2 1 2-1 2-1 2 1-2 1-2 1

*M. G.*

1 2-1 2-1 2 1-2 1-2 1 2 1 2-1 2-1 2 1-2 1-2 1  
 3 4-3 4-3 4 3-4 3-4 3 4 3 4-3 4-3 4 3-4 3-4 3  
 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

2 1 2-1 2-1 2 1-2 1-2 1 2 1 2-1 2-1 2 1-2 1-2 1 2  
 4 3 4-3 4-3 4 3-4 3-4 3 4 3 4-3 4-3 4 3-4 3-4 3 4  
 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

N° 21 - EXERCICE

4 5-4 5-4 5-4 5 4-5 4-5 4-5 4 5-4 5-4 5-4 5 4-5 4-5  
 1 2 3-2 3-2 3-2 3 2-3 2-3 2-3 1 2 3-2 3-2 3-2 3 2-3 2-3

*M. D.*

4-5 4 5-4 5-4 5-4 5 4-5 4-5 4-5 4 5-4 5-4 5-4 5 4-5 3-4  
 2-3 2 3-2 3-2 3-2 3 2-3 2-3 2-3 2 3-2 3-2 3-2 3 2-3 2  
 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 3

*M. G.*

2 3-2 3-2 3-2 3 2-3 2-3 2-3 2 3-2 3-2 3-2 3 2-3 2-3  
 4 5-4 5-4 5-4 5 4-5 4-5 4-5 4 5-4 5-4 5-4 5 4-5 4-5

1 2 3-2 3-2 3-2 3 2-3 2-3 2-3 2 3-2 3-2 3-2 3 2-3 2-3  
 4-5 4 5-4 5-4 5-4 5 4-5 4-5 4-5 4 5-4 5-4 5-4 5 4-5 4-5  
 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

N° 22 ÉTUDE sur les Exercices précédents.

- 70 -

Très lent.

5 4-5 4-5  
3 2-3 2-3

4-5 2-3 1 2 1 2 1 2

5 4-5 4-5  
3 2-3 2-3

4-5 2-3 1 2 1 2

5 4-5 4-5 4-5 4 5-3 5 4-5 4 5-4 5-4  
3 2-3 2-3 2-3 2 3-2 3 2-3 2 3-2 2

5-3 5 5 5 4 3-4  
2-1 2 3 4-3 4 3 4 3-4

5 4-5 4-5  
3-4 3 4-3 1-2 1 2-1

4-5 4-5 5 4-5 4-5  
2 3 2 1-2 1-2 1 2-1

4 5 4 5 4-3 4-3  
2-3 2-3 4-3 4-3 1 2-1 2-1

5 4 3 4-3  
2 1-2 1 2-1

4 5-4 5-4 5 4 5-4 5 3 5 4-5 4-5  
2-1 2 3-2 3-2 3 2 3-2 3 2 3 2-3 2-3

4-5 4-5 5 3-4 3 4-2 3  
2-3 2-3 4-3 4 1-2 1 2-1

1 3 2-3 2-3 2-3 2-3 2 3 2- 1 3-2 3 2-3 2-3 1 3-2 3 2 1 3 2-3 2-3  
5 4-5 4-5 4-5 4-5 4 5 4-3 5-4 5 4-5 4-5 4 5-4 5 4 5-4 5

1 2-3 2 3 2- 3-2 3 2-3 2-3 2 3-2 3 2 1 1 2-1 2-1 2 1-2 1 2-1 1 1  
4-5 4 5 4-3 5-4 5 4-5 4-5 4 5-4 5 5 3 4-3 5 4 3 2-3 4-2 5 2 3

5 4-5 4-5 4 5-3 5 4 5 4-5  
3 2-3 2-3 2 3-2 3 2 3 2-3  
1 1 2-1 2-1 2 1-2 1 2 1 3 2-3 2-3 2 3-2 3 1 3 2-3  
5 5 4-3 4-3 5 4 3 2 5 5 4-5 4-5 4 5-3 5 5 4-5

4-5 4 5-3 5 4 5 4-5 4-5 4 5-3 5 4-3 5 4-5 4-3 5 4-5  
2-3 2 3-2 3 2 3 2-3 2-3 2 3-2 3 2 3 2 3 2 3 2-3  
1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

# ÉTUDE EN TIERCES

Spécialement écrite pour cet Ouvrage.

ALBERT LAVIGNAC.

*Lent.*

The score is written for piano and features a series of triplet exercises. The first system begins with a dynamic marking *p* and a tempo marking *Lent.*. The music is in 4/4 time. The first system includes a dynamic marking *p* and a tempo marking *Lent.*. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and articulation marks (accents, slurs). The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) in the third system. The piece concludes with a final cadence in the fourth system.

A tempo.

*p* rall peu à peu.

The image displays a page of piano sheet music, numbered 73. The music is arranged in five systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'A tempo.' in the upper right corner. The first system includes the instruction 'p rall peu à peu.' (piano, gradually slowing down). The music features complex fingerings and dynamic markings. The first system includes the instruction 'p rall peu à peu.' The second system begins with a piano marking 'p'. The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingerings, indicating a technically demanding piece. The page concludes with a double bar line and a final chord in the bass clef.

# SUBSTITUTION DE SIXTES.

## N° 23 - EXERCICE

4-5 4-5 4-5 4 5-4 5-4 5-4 5  
 1-2 1-2 1-2 1 2-1 2-1 2-1 2

2-1 2-1 2-1 2 1-2 1-2 1-2 1  
 5-4 5-4 5-4 5 4-5 4-5 4-5 4

5 4-5 4-5 4-5 4-5 4-5 4-5 4  
 2 1-2 1-2 1-2 1-2 1-2 1-2 1

1 2-1 2-1 2-1 2-1 2-1 2-1 2-1  
 5-4 5-4 5-4 5-4 5-4 5-4 5-4 5-4

4 5-4 5-4 5-4 5-4 5-4 5-4 5-4 5-4 5-4 5-4 5-4 5-4 5-4 5  
 1 2-1 2-1 2-1 2-1 2-1 2-1 2-1 2-1 2-1 2-1 2-1 2-1 2-1 2

2 1-2 1-2 1 2-1 2-1 2-1 2  
 5 4-5 4-5 4 5-4 5-4 5-4 5

4 5 4-5 4-5 4-5 4-5 4-5 4 5-4 5-4 5-4 5-4 5-4 5  
 1 2 1-2 1-2 1-2 1-2 1-2 1 2-1 2-1 2-1 2-1 2-1 2

1 2 1-2 1-2 1-2 1-2 1-2 1 2-1 2-1 2-1 2-1 2-1 2  
 4 5 4-5 4-5 4-5 4-5 4 5-4 5-4 5-4 5-4 5-4 5-4 5

# N° 24 - EXERCICE

3 5-4 5-4 5-3 5-4 5-4 5 4-5 4-5 3-5 4-5 4-5  
 1 2-1 2-1 2-1 8 2-1 2-1 2 1-2 1-2 1-2 1-2 1-2 1-2

2 1-2 1-2 1-2  
 5 4-5 4-5 3-5

5 4-5 4-5 3-5 4-5 4  
 2 1-2 1-2 1-2 1-2 1

*M.G.*  
 1-2 1-2 1 2-1  
 4-5 4-5 3 5-4

2-1 2-1 2-1 2-1 1 2-1  
 5-4 5-3 5-4 5-4 3 5-4

5 3-5 4-5 4-5 5-4 5-4 5 4 5-3 5  
 2 1-2 1-2 1-2 1-2 1-2 1 2-1 2-1 8 2-1 2 1 2-1 2

2-1 2-1 2-1 2-1 2 1-2 1-2 1-2 1-2 1 2-1 2-1 2-1 2 1 2-1  
 5-4 5-3 5-4 5-4 5 4-5 4-5 3-5 4-5 4 5-4 5-3 5-4 5 4 5-4 5

N° 25 - ÉTUDE sur les précédents Exercices.

Lent.



# N° 28 - EXERCICE

Très lent. 3 5-4 5-3 5-3 5 3-5 4-5 4-5  
2 2 3-2 4-2 3-2 3 2-4 2-4 2-3  
1 2-1 2-1 2-1 2 1-2 1-2 1-2

8

5-4 5-3 5-3 5 3-5 4-5 4-5  
3 3-2 4-2 3-2 2 2-4 2-4 2-3  
2 2-1 2-1 2-1 2 1-2 1-2 1-2

3 2 1

3 5-4 5-3 5-3 5 3-5 4-5 4-5 4-3 5-3 5-4 5-3 5-3 5 3-5 4-5  
2 3-2 4-2 3-2 3 2-4 2-4 2-3 2 3-2 3-2 2-1 4-2 3 2 2-4 2-4  
1 2-1 2-1 2-1 2 1-2 1-2 1-2 1 2-1 2-1 2-1 2 1-2 1-2

8

1 2-1 2-1 2-1 2-1 2 1-2 1-2  
2 4-2 4-2 3-2 4-2 4 2-4 2-4 4-5  
4 5-4 5-3 5-4 5 4-5

4-5 3-5 4 5 4 5-3 5-3 5-4 5 4-5 4-5 3-5 4-5 4  
2-3 2-4 2 4-3 2 4-2 3-2 4-2 4 2-4 2-3 2-4 4-5 4  
1-2 1-2 2 2 2 2-1 2 2-1 2 1-2 1-2 1-2 2-4 2  
8 1 2 1 2-1 8 1-2 1

1-2 1-2 1-2 1 2-1 2-1 2-1 2-1 2-1 1-2 1-2 1-2 1-2 1  
2-4 2-1 2-3 3-2 4-2 3-2 4-2 4-2 2 2-4 2-4 2-3 2-1 2  
3-5 4-5 4-5 4 5-3 5-4 5-4 5-4 5-3 3 3-5 4-5 4-5 3-5 4 5

# Doigté Spécial au Pouce dans le Style Lié.

## N° 29 \_ EXERCICE

LÉGENDE: Nous désignons par **B** la pointe, ou bout du Pouce; par **M** la 1<sup>re</sup> articulation ou milieu du Pouce et par **T** la grande articulation de ce doigt en la dénommant Talon du Pouce, par comparaison.

Dans l'exemple ci-dessous attaquer la touche blanche avec **T** (Talon du pouce) et la touche noire suivante avec **B** (Bout du pouce.)\_ Eviter autant que possible le déplacement de la main.

M. D.

M. G.

## N° 30 \_ EXERCICE

Le bout du Pouce passe de note en note en liant le plus que possible.

M. D.

M. G.





5 1

2 1-2 1-2 1 2-1 2 1 2-1 2-1 2 1-2 1 2-1 2 1-2

5 4-5 4-5 4 5-4 5 4 5-4 5-4 5 4-5 4 5-4 5 4-5

1 5-4

1 2 1-2 1 2-1 2-1 1 3

5 4-5 4-5 4-5 4-5 4-5 4-5 4-5 4-5 4-5 4 5-4

1 2-3 1-2 2-3 3 2-3 2-3 2-3 3 2-3 3 2-3 1 2-1

5-4 5-4 5-3 5-4 5-4 5-4 4-5 4-5 4-5 3-4 5 4 5-4 5-4 5-4 5

3-2 4-2 4-2 3-2 4-2 4-2 2-3 2-3 2-3 2 3 2 3-2 3-2 3

2-1 2-1 2-1 2-1 2-1 2-1 1-2 1-2 1-2 1 1 1 2-1 2-1 1

4-5 4 5-4 5-4 5-4 5-4 5-4 5-4 5-4 5-4 5-4 5 4-5 4-5 4-5

2-3 2 3-2 2 3-2 2 2 2 3-2 3-2 3-2 3-2 2-4 2-3 3-5 4-5

1 1 1 1 1 1 1 2 2 2 1 1 2 1-2 1-2 1

4 5 4-5 4-5 4 5 5-3 5-4 5-3 5-3 5-4 4-5 4-5 4 4 5 4 5

2 4 2-3 2-4 2 4 3-2 3-2 4-2 2-1 2-1 2 2-3 2-3 2 2 3 2 3

1 2 1 1-2 1 2-1 2-1 2-1 2-1 2-1 2 1 1 1 1-2 1 1 1

A mon ami ALPHONSE MUSTEL.

# FUGUE GRAVE

Composée spécialement pour cet Ouvrage.

ALEXANDRE GUILMANT.

1 4 0

MÉTAPHONE.

Adagio (♩ = 50)

*p e legato.*

0 4 1

MÉTAPHONE.

The musical score is written for piano and metaphone. It consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The tempo is marked 'Adagio' with a quarter note equal to 50 beats. The piano part is marked 'p e legato'. The second system continues the piece with various rhythmic patterns and fingerings. The third system concludes the piece with a final cadence. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A '7' is written below some notes in the second system. A '3' is written above a note in the third system. A '1 2-3' is written below a note in the third system.

3 4-3 4-3 4-3 4

1 2

1 2-1 5 2-1 2 3-2

*Cresc.*

5-4

*p*

5 4 3 2-3 2-3 5 2-3 5 2-1

*p*

5 4 3 2 1-2 5 4 3 2

*Cresc.*

**PR** <sup>(1)</sup>

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a melodic line with a crescendo and a final fortissimo (f) dynamic. The lower staff provides harmonic accompaniment. A 'PR' (Prolongement) sign is present at the end of the system, with a superscripted '(1)'. Above the staff, fingerings are indicated: 5-4-3-2-1-2 for the first six notes and 5-4-3-2 for the next four.

This system contains the next two staves of music, continuing the piece with similar melodic and harmonic textures.

*Cresc.*

**ff**

This system contains the third and fourth staves. It begins with a crescendo and reaches a fortissimo (ff) dynamic. The 'PR' sign is also present at the end of the system.

4-3 2 1 4-5 2 1

*Sempre ff*

*f*

*Dim.*

**PR**

This system contains the fifth and sixth staves. It features a 'Sempre ff' (always fortissimo) instruction, followed by a fortissimo (f) dynamic and a decrescendo (Dim.) instruction. Fingerings 4-3 2 1 and 4-5 2 1 are shown above the staff. A 'PR' sign is present at the end of the system.

5-5 2 1

*p*

*mf*

*p*

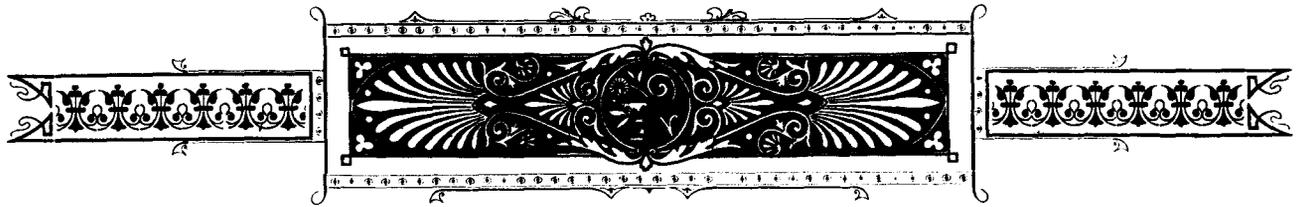
*Dim.*

*pp*

This system contains the seventh and eighth staves. It starts with piano (p) dynamics, moves to mezzo-forte (mf), then piano (p), and ends with a decrescendo (Dim.) to pianissimo (pp). A fingering of 5-5 2 1 is shown above the staff.

(Meudon, 20 Mai 1903)

(1) Le signe **PR** signifie: registre Prolongement. Une barre traversant ce même signe: **PR** indique qu'il faut repousser le registre.



COMPLÉMENT AU LIVRE I

---

ÉTUDES

SUR

# L'Expression-Pédale

---



Les études qui suivent sont spécialement faites à l'usage de l'Expression obtenue par les Pédales, négligeant le concours précieux que nous offrira, plus tard, la Double-Expression.

Il s'ensuit que tous les effets portés au cours de ces études seront seulement produits aux pieds et qu'on ne devra accepter le secours d'aucun autre procédé, genouillères, registres de forte, etc.... pour obtenir les effets expressifs qu'elles comportent.

L'élève observera scrupuleusement toutes les nuances indiquées et les exécutera bien exactement à leur place.

Il doit savoir, en outre, que chaque signe qui désigne une nuance en indique aussi l'application régulière et sans variante tant qu'il n'y a pas de modification apportée à celui-ci.

A cet égard, nous avons apporté tous nos soins, d'abord, à marquer tous les signes conventionnels des nuances à l'endroit précis où nous désirons les voir exécuter, ensuite, à figurer la prolongation de ceux-ci par un pointillé qui en continue l'application jusqu'à la nuance suivante ; ce moyen, d'ailleurs, prépare à la lecture de la disposition utilisée plus loin pour l'emploi de la Double-Expression.

D'autre part, il convient de ne créer aucune nuance là où il n'y en a pas à faire, là où nous n'en avons pas fait mention. S'il y a des uniformités, c'est qu'elles sont voulues, dans le but de forcer l'élève à obtenir la régularité dans la fonction des pédales.

Nous recommandons encore d'exagérer, au cours de ces études, toutes les nuances extrêmes. Nous voulons dire qu'il sera meilleur de pousser la nuance *pp* vers *ppp* et la nuance *ff* vers *fff* ; ceci dans le but de gagner à la fois *légèreté et puissance*.

C'est en manœuvrant les pédales avec la plus grande vigueur, dans les courts moments où l'on peut déployer la plus grande force expressive, qu'on parviendra peu à peu aux plus puissants effets de l'instrument et qu'on sera en mesure d'en tirer le plus avantageux parti dans de grands édifices, salles de concerts, églises, etc.

On se rappellera aussi, dans l'exécution de ces études expressives, toutes les indications que nous avons données au cours de nos exercices du doigté : netteté d'exécution, observation rigoureuse des valeurs, des silences, etc., etc.

\* \* \*

Les "*Etudes sur l'Expression-Pédale*" forment un complément au Livre I. Elles ont été composées pour appliquer et développer tous les divers procédés indiqués lors de nos premiers exercices sur l'Expression-Pédale.

L'Ecole du Doigté, qu'il était indispensable de pratiquer avant de pouvoir aborder la suite de cette méthode, a dû interrompre la progression régulière de nos études de soufflerie. Entre les premiers exercices de pédales qui comportent l'emploi d'une note, d'un groupe de notes maintenu sans changement, ou de gammes lentes, et les Etudes mélodiques qu'on trouvera ci-après, lesquelles réclament une science plus approfondie du clavier, il était utile de connaître les doigtés spéciaux aux claviers à sons soutenus, il était nécessaire, en un mot, de devenir *organiste*.

N'oublions pas que les exercices de doigté qui précèdent considèrent seulement le *Pianiste* qui veut apprendre le jeu de l'orgue. Ils ne forment pas un traité de virtuosité, mais bien un ensemble d'exercices et d'études de *correction* destiné à compléter et à l'adapter à l'usage de l'orgue, une science déjà acquise.

Il appartiendra au professeur, s'il le juge à propos, de mélanger proportionnellement les études d'Expression-Pédale aux exercices de doigté au fur et à mesure des progrès de l'élève. Il est certain, en effet, que dès qu'une partie de ceux-ci auront été convenablement exécutés, on pourra entreprendre la première étude mélodique d'Expression-Pédale ; on y gagnera de varier la forme du travail journalier.



ÉTUDE N°1

Moderato.

The musical score is written for piano and bass. It begins with a dynamic marking of *p* (piano) and a tempo marking of *Moderato.* The first system includes a piano part with a 4-measure phrase and a bass part with a 2-measure phrase. The second system continues with piano and bass parts, featuring a 3-measure phrase in the piano part and a 3-measure phrase in the bass part. The third system shows a 4-measure phrase in the piano part and a 3-measure phrase in the bass part. The fourth system features a 3-measure phrase in the piano part and a 4-measure phrase in the bass part, with dynamic markings of *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The fifth system concludes with a 3-measure phrase in the piano part and a 3-measure phrase in the bass part, ending with a dynamic marking of *p*.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. Fingerings: 4-2-1, 3, 4-1, 2, 3, 4-2. Dynamics: *p*. Includes a fermata over the final measure.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. Fingerings: 5, 3, 5-4, 5, 3, 1, 5, 3, 4, 5. Dynamics: *f*, *p*, *f*. Includes a fermata over the final measure.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. Fingerings: 3, 4-2, 2-1. Dynamics: *p*, *pp*, *pp*. Includes a fermata over the final measure.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. Fingerings: 4, 5-3, 2-1, 5, 1, 4-5. Dynamics: *mf*, *f*, *ff*. Includes a fermata over the final measure.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. Fingerings: 5, 4-5, 5-4, 5-4. Dynamics: *p*, *pp*, *pp*. Includes a fermata over the final measure.

# ÉTUDE N° 2

NOTE: Nous abordons ici un premier effet de registration.

A la quinzième mesure, bien amener le **[G]** de façon précise sur le temps indiqué; le retirer, quatre mesures plus loin, exactement pendant le silence.

Très lent.

2 5 0

[P]

The musical score is written for piano in common time (C). It consists of three systems of music, each spanning four measures. The first system (measures 8-11) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 12-14) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system (measures 15-18) starts with piano (*p*) and then moves to mezzo-forte (*mf*) in the final measure. The score includes various fingering instructions (e.g., 4, 1, 2-1, 2, 3, 3, 2-3, 3, 5, 4-5, 4-5, 4, 3-2, 5, 4-5, 4, 3, 1) and articulation marks. A registration change is indicated by a dashed line above measure 15. A box containing the numbers '2 5 0' is located at the top left, and a box containing '[P]' is at the bottom left.

8

2-1 3 5 1-2

*ff* **G**

3 1

8

3-5 1-3 5 2 1 4-5 -3 4 2 1 5 3

**G** *pp*

2 1-2 1 3 2-1 4-3 2-1 4-3

8

5 2 3 2-1 4-3 2 4-3 1 3 2 4-3 3 2

*p*

1 3

8

4 1-2 5 4 1-2 3 1-2 5 1-2 4 2

*f* *p*

1 4-5 2 3

# ÉTUDE N° 3

NOTE: Dès le début de cette étude, sur le quatrième temps de la cinquième mesure réside un bel effet d'expression. La main droite a abandonné le clavier pendant que la main gauche fait, à découvert, deux croches, MI-RE qui sont bien placées là pour l'application passagère du *Vibrato*.

Dans ce cas il faut appuyer le son de chacune de ces deux notes et insister un peu de façon à les produire bien en dehors.

Le *Vibrato* cessera d'exister au moment même où la mesure suivante devra commencer.

L'effet du *Vibrato* reprend dans toute sa valeur, dès la première note de la quinzième mesure, à la main gauche et dure quatre mesures.

C'est pour le faire sortir bien en dehors que la main droite ne fait que piquer quelques accords.

Ici le *Vibrato* doit être réalisé, avec énergie. Pour le bien faire, il faut se rappeler que le pied ne doit pas se contenter d'agiter simplement la Pédale suivant le *Vibrato* qu'on veut obtenir; il faut aussi, car il y a également la nuance à faire, que l'abaissement des pédales soit en rapport avec l'expression qu'on veut produire. Ce qui revient à dire que, tout en tremblant, la pédale doit être abaissée vivement pour le *Forte*, et, lentement, pour le *pp*.

Andante.

I<sup>o</sup> 4 0

0 4 I<sup>o</sup>

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with dynamic markings *p*, *mf*, *f*, *ff*, and *p*. The bass clef staff contains a supporting bass line. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with dynamic markings *mf*, *f*, and *ff*. The bass clef staff continues the bass line. The key signature has one sharp (F#).

Third system of musical notation. The treble clef staff features a *rit.* marking and dynamic markings *p*. It includes fingering numbers: 3-4, 1-2, 3-4, 1-2, 1-3, 2-1, 4-3, 4-3, 2-1, 2-1. The bass clef staff continues the bass line. The key signature has one sharp (F#).

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a *f* dynamic marking and fingering numbers: 4-2, 2-1, 5, 4-5, 5, 1-2, 5, 4-5. The bass clef staff includes fingering numbers: 1-2, 3, 13, 4. The key signature has one sharp (F#).

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a *p* dynamic marking and fingering numbers: 4, 3, 4, 1, 2, 5, 2-1, 3, 5, 2-1, 3, 5-2, 3-1, 5-4. The bass clef staff includes fingering numbers: 1, 5-4, 5-4, 5-4, 5-4, 2, 3, 1-3, 1-2, 3-5. The key signature has one sharp (F#).

# ÉTUDE N° 4

Les deux nuances: *ff* et *pp* représentent les extrêmes de l'échelle expressive et nous demandons que l'élève les traduise en apportant toute la plus grande légèreté sur les Pédales au moment du pianissimo et toute sa plus grande force pour obtenir le maximum de puissance de l'orgue quand la nuance *ff* est marquée.

Chacune des périodes de cette étude ne comporte aucune nuance variée; il convient donc de ne faire aucun decrescendo, aucun diminuendo, aucun accent.

La phrase, une fois exposée *ff* ou *pp* doit être maintenue strictement à cette nuance jusqu'à expiration.

Moderato.

8

5 0

4 3

MET.

8

8

8

8

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff (bass clef) contains a bass line with similar note values. The key signature has two flats. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo).

8

Second system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff (bass clef) contains a bass line with similar note values. The key signature has two flats. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present.

8

Third system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff (bass clef) contains a bass line with similar note values. The key signature has two flats. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo).

8

Fourth system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff (bass clef) contains a bass line with similar note values. The key signature has two flats. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present.

# ÉTUDE N° 5

NOTE: L'expression se trouve complétée des effets de liaison, des notes piquées, de crescendo rapides, etc.

Pas trop vite et expressif.

150

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo/mood instruction is "Pas trop vite et expressif." The dynamic marking is *mf*. The music features a melodic line in the treble clef with slurs and fingerings (2, 3, 5, 2) and a bass line with slurs and fingerings (5, 4, 5, 4). A dashed line with the number 8 is positioned above the treble staff.

1<sup>P</sup>

The second system of musical notation continues the piece. It features a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The dynamic markings are *p* and *mf*. The music includes slurs, accents, and fingerings (1, 3, 1, 1). A dashed line with the number 8 is positioned above the treble staff. Below the bass staff, there are fingering indications: 5-4, 5-4, and 4-5.

The third system of musical notation continues the piece. It features a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The dynamic marking is *f*. The music includes slurs, accents, and fingerings (3, 4, 1, 3, 1). A dashed line with the number 8 is positioned above the treble staff. Below the bass staff, there is a fingering indication: 5.

The fourth system of musical notation continues the piece. It features a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The dynamic marking is *p*. The music includes slurs, accents, and fingerings (3, 4, 3, 3, 5). A dashed line with the number 8 is positioned above the treble staff. Below the bass staff, there are fingering indications: 2/4, 3-5, and 5.

8

mf. f.

This system contains the first four measures of the piece. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the second measure. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (f).

8

A tempo.

rall. p.

This system contains measures 5 through 8. The tempo is marked 'A tempo.' and the dynamics are mezzo-piano (p). A 'rall.' (ritardando) hairpin is present over measures 6 and 7. The right hand has a more lyrical, flowing line with slurs and ties. The left hand continues with a steady accompaniment.

8

This system contains measures 9 through 12. The right hand has a more active, rhythmic line with many sixteenth notes and slurs. The left hand accompaniment is consistent. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

8

mf.

This system contains measures 13 through 16. The right hand features a melodic line with slurs and ties. The left hand accompaniment is steady. Dynamics are mezzo-forte (mf). Fingerings are indicated with numbers 1-5.

8

p.

This system contains measures 17 through 20. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand accompaniment is steady. Dynamics are piano (p). The piece concludes with a final chord in the right hand.

# ÉTUDE N° 6

Elle peut être considérée comme la plus complète, en ce sens, que son caractère piqué, détaché, force à une exécution plus rigoureuse encore, des effets de nuance.

Il faut ici les appliquer presque note à note. Tout effet appartient à la Pédale et doit être rendu par elle, en conservant aux doigts une attaque toujours nette et précise.

Ainsi nous aurons passé en revue tous les effets d'Expression, et tout aura été obtenu par la simple manœuvre des pédales, sans qu'aucun autre artifice ait prêté son concours; ni Double-Expression, ni Forte, ni genouillères d'aucune sorte.

Cette sixième étude termine l'Expression-Pédale.

Plus avant, dans notre Cours, nous pénétrerons dans l'étude des mille ressources que vient apporter la séparation des effets expressifs de la Pédale, séparation obtenue par la Double-Expression.

The image displays three systems of musical notation for a piano study. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system includes fingerings: the right hand has 1, 3, 5, 0 and the left hand has 3, 1, 0. Dynamic markings include *p*, *sf*, and *p*. The second system also features *p*, *sf*, and *p* markings. The third system includes *p* and *sf* markings. The notation includes various note values, slurs, and accents, with a dashed line above each system indicating a measure boundary.

8

First system of musical notation, measures 8-12. Treble clef, bass clef. Dynamics: *sf*, *p*, *sf*, *sf*, *f*. Includes a fermata in the bass line at the end of the system.

8

Second system of musical notation, measures 13-17. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*. Includes a fermata in the bass line at the end of the system.

8

Third system of musical notation, measures 18-22. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*, *sf*, *p*. Includes accents (^) over notes in the treble line.

8

Fourth system of musical notation, measures 23-27. Treble clef, bass clef. Dynamics: *sf*, *sf*, *sf*, *sf p*, *sf p*, *mf*, *sf*. Includes a boxed '5' above the treble line and a boxed 'G' below the bass line.

Fifth system of musical notation, measures 28-32. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*, *pp*. Includes a boxed 'G' below the bass line.





LIVRE III

---

# La Double-Expression

OU

EXPRESSION D'ACCOMPAGNEMENT

---

**D**ANS le Tome I de cet ouvrage, au chapitre intitulé “ *Anatomie de l'Orgue-Expressif* (1) ” et plus spécialement au cours de “ *l'Histoire* ” de cet instrument (2), nous avons laissé pressentir le rôle important de la Double-Expression et permis d'entrevoir tout ce que celle-ci, au point de vue *musical*, apporte de ressources à l'instrument qui la renferme.

Lorsque nous aurons appris à la manier et que nous en connaissons les multiples avantages, nous verrons bien qu'il n'est pas admissible qu'un instrument de *musicien* ne la comporte pas.

Si ce n'est pas tout l'orgue, la Double-Expression en est du moins un élément si important que celui-ci ne saurait s'en passer.

En effet, l'instrument qui contient l'unique système de “ *l'Expression-Pédale* ” n'est pas complet. Il est inachevé, en ce sens que l'Expression obtenue par les pédales n'a pas la possibilité

(1) Voir Tome I, page 69.

(2) Voir Tome I, page 19.

d'affecter d'une nuance différente telle ou telle partie, ne possède pas assez de liberté pour isoler tel ou tel effet en faveur de tel autre.

L'orgue y obéit, il est vrai, mais sans *indépendance*, et c'est ce qui nuit à la valeur du système.

Tout à l'heure, nous ferons comprendre ce que nous entendons par cette absence d'indépendance que nous signalons, mais déjà, il nous paraît utile de dire que ce sont, précisément, les inconvénients qui résultaient de cet état de choses, qu'est venue radicalement supprimer la Double-Expression. Non content de corriger les défauts qui proviennent de l'*Expression-Pédale*, demeurée *seule*, le nouveau dispositif a, en outre, introduit dans l'orgue des ressources jusque-là inconnues et que nous étudierons à leur tour. Pour le moment, disons, sommairement, qu'agissant en étroite collaboration avec l'*Expression-Pédale*, la Double-Expression a complété cette dernière d'un auxiliaire indispensable, d'un secours dont elle avait le plus grand besoin.

Elle procède de l'*Expression-Pédale* pour y puiser à même sa propre existence ou bien se joue de ses effets qu'elle a le pouvoir d'*empêcher* ou de *favoriser* suivant les cas; elle peut, au besoin, s'en détacher pour réduire, dans une proportion que détermine l'instrumentiste, toute partie dont l'importance serait nuisible à une autre.

En résumé, pour la synthétiser en une seule pensée, elle se meut parmi l' "*Expression-Pédale*", tour à tour profitant d'elle ou l'interdisant, si l'instrumentiste la dispose pour qu'il en soit ainsi. Par là, elle isole les nuances de l'*Accompagnement* de celles du *Chant*, elle sépare les parties pour en modifier les plans de sonorité, elle permet cette ressource indispensable qui consiste à laisser un dessin, une mélodie, se dégager en toute liberté des harmonies sur lesquelles ils reposent et ce, tout en accordant à ces dernières *une faculté expressive complète*, la possibilité de varier elles-mêmes en intensité, l'instrumentiste pouvant en *maintenir* ou en *diversifier* à son aise les nuances.

Tantôt, et c'est une des caractéristiques qui distinguent ce système de tous ceux employés plus succinctement dans le même but : *Pianissimo*, *Sourdines*, *Sourdines générales*, etc., la Double-Expression favorise l'application de l'*Expression-Pédale* sur les parties *accompagnantes*, cessant ainsi de les obliger à la nuance fixe obtenue avec l'un des procédés énumérés ci-dessus, nuance fixe qui ne répondrait pas à la conception même de l'accompagnement, tantôt elle *isole* rigoureusement de l'*Expression-Pédale* la fraction du clavier qui lui est soumise, interdisant alors le passage de toute nuance et réduisant au minimum de force, soit au *pianissimo* absolu, les parties exécutées sur cette même fraction.

Distançant à loisir les parties *accompagnantes* du *chant* ou de la *partie principale*, la Double-Expression a donc pour but de régler uniquement celles-là, et, de ce fait, nous concluons que ce système est tout exclusivement réservé à déterminer l'Expression dans l'*accompagnement*. C'est donc bien là une *Expression d'accompagnement*.

La Double-Expression ne peut pas être autrement comprise ni utilisée et toute interprétation différente est une erreur absolue.

\* \* \*

La Double-Expression est “ Double ” parce qu’elle présente deux systèmes identiques ayant action, l’un sur les Dessus, l’autre sur les Basses, et qu’on peut faire alterner ses effets sur ces deux sections de l’instrument suivant que le compositeur a placé l’*accompagnement* dans la région des Dessus ou des Basses.

Il est bien entendu que sous le terme général *accompagnement* nous entendons désigner tous les groupements de notes qui soutiennent une mélodie, toutes les harmonies qui servent de base à un chant, tous les accords, tous les rythmes, toutes les parties qui ne remplissent pas le rôle prédominant dans une œuvre et qui occupent dans celle-ci un plan *secondaire*.

L’instrument étant divisé en deux parties et chacune de celles-ci étant à même d’être utilisée à l’effet de partie *soliste*, il appartenait de pouvoir, inversement, diriger l’*accompagnement* soit à gauche, soit à droite. Voilà qui a lieu souvent, en effet, lorsque les compositions ont été conçues pour l’*Orgue à Double-Expression*, car ceci est d’un considérable intérêt pour la variété. Or, ce renversement subit des rôles attribués aux demi-claviers exige bien la présence d’un *double système*, d’un moyen reproduit en *double* pour gouverner les nuances de l’*accompagnement*, tantôt à gauche, tantôt à droite, suivant que celui-ci appartient à l’une ou l’autre de ces deux grandes sections.

C’est la présence de ces deux systèmes d’expression qui a amené le terme *Double-Expression*.

Avant de pénétrer plus avant dans l’étude de ce dispositif, résumons-nous et disons tout de suite, afin qu’on ne l’oublie point et qu’on y revienne sans cesse au cours des explications qui vont suivre, que la *Double-Expression* s’applique *exclusivement* à l’*accompagnement*, gouvernant seulement et tout spécialement celui-ci, *négligeant complètement* les nuances du chant dont la direction reste invariablement dévolue à l’*Expression-Pédale*.

\* \* \*

Ce principe général étant posé, il convient, pour mieux nous assimiler la *Double-Expression*, que nous considérions plus au fond l’*Expression-Pédale*.

Nous le savons on ne peut mieux maintenant, c’est à la Pédale que nous devons le caractère expressif de l’instrument, c’est d’elle que celui-ci reçoit toutes les nuances, tous les accents, toutes les intentions, sans aucune exception.

La sensibilité *parfaite* de la soufflerie étant réalisée, l’Orgue chante dans toute sa plus grande puissance expressive, se développe suivant tous les caprices des multiples accents qui concourent à l’*Expression*, passe aussi immédiatement de *pianissimo* à *fortissimo* qu’il y peut parvenir lentement

et par une progression justement graduée, et cela, sans tenir compte des registres, sans en ajouter pour obtenir plus de force ou en retrancher pour l'effet contraire.

Voilà un avantage appréciable et bien connu de nous.

Cependant, si intéressante qu'apparaisse cette faculté, nous venons de faire entrevoir qu'elle n'est pas entière et qu'elle laisse à l'instrument bien des défauts ou, si vous préférez, bien des imperfections, bien des impossibilités.

En effet, la nuance engendrée par la pédale ne peut que s'adresser à tout l'orgue à la fois, affectant sur un plan égal tout l'ensemble de l'instrument. Celui-ci obéit bien exactement à la pédale, voilà qui est incontestable ; mais il ne peut y obéir que *tout entier*, d'une seule pièce, d'un seul bloc. Tous les effets qu'imagine l'instrumentiste sont immédiatement transmis à la note, cela est bien certain, mais ils s'appliquent également, avec la même valeur, à toutes les *autres notes*, qui subissent ainsi ces mêmes effets.

Fait-on un *crescendo* sur le chant, tout ce qui est exécuté en même temps que celui-ci le ressent aussitôt. Détermine-t-on un *fortissimo* sur un groupe de notes, dans le même temps, tout l'instrument obéissant à cette même nuance, les groupes voisins deviennent parallèlement *fortissimo*. Et, circonstance aggravante, si ces derniers comportent un nombre de registres supérieurs à ce premier, ils en arrivent à dominer dans l'ensemble, affaiblissant, contrairement à toute logique, le groupe qui doit précisément être produit en dehors.

Etant donné qu'on a, au préalable, distancé les deux effets de telle façon qu'un groupe soit affecté au clavier *droit* et les autres au clavier *gauche*, il reste bien un moyen, en admettant que la Double-Expression ne soit pas là, de combattre cet inconvénient ; il consiste à attribuer au groupe qui doit être le plus entendu un nombre de registres supérieur.

Mais c'est bien là un procédé rudimentaire, empirique, qui ne satisfait pas à tous les cas, il s'en faut de beaucoup et qui oblige, en outre, à dénaturer le timbre des parties.

On aimerait bien, en effet, pouvoir dégager une note d'un ensemble, ce qui est le cas de la mélodie se détachant de l'accompagnement ; on penserait, non sans une apparence de raison, que, l'instrument comportant sur chacun de ses demi-claviers un nombre important de registres, on pourrait exécuter sur un côté un thème quelconque en y employant un registre unique pendant qu'on disposerait sur l'autre clavier une suite d'harmonies dont le timbre serait obtenu par la combinaison de deux, trois ou quatre registres suivant les cas et suivant la couleur à donner à ces harmonies ; on voudrait, en conséquence, supposer que le facteur n'a pas disposé autant de registres à droite et à gauche pour en aboutir à cette combinaison *obligée* d'employer, invariablement, un *plus grand nombre* de ceux-ci du côté de la principale partie afin qu'elle puisse se dégager par la quantité de sons qui lui sont attribués, et un *plus petit nombre* du côté de l'*accompagnement* pour que ce dernier puisse être effacé proportionnellement.

Et pourtant, tous ces désirs en seraient encore à l'état de projet et ne pourraient se préciser dans le domaine de la réalité, sans l'adjonction d'un procédé qui permet de disjoindre les

effets de l'Expression-Pédale, qui facilitât d'en séparer la transmission de manière à ce qu'elle ne continuât plus de s'appliquer, par exemple, que d'un seul côté.

Voilà ce à quoi l'Expression-Pédale ne suffit pas, ne répond pas. Si on l'utilise seule sans la corriger par aucun artifice, tout l'instrument continue de chanter à la fois de la même façon, tous les plans s'élevant ou s'abaissant simultanément, rien ne pouvant s'isoler. Nous devons signaler cette lacune comme prologue à la définition de la Double-Expression puisque c'est celle-là qui en a provoqué la création.

Mais, d'autre part, ne connaissons-nous pas un autre grief qu'on relève contre cet orgue, et qui provient d'un inconvénient assez inhérent à l'instrument même dont on ne peut, à son aise, diminuer l'importance souvent excessive des basses (1) ?

Celles-là, inévitablement, ayant toujours un volume de son plus gros que les dessus, cherchent à prédominer dans les ensembles, à couvrir les notes du médium ; cette tendance influe défavorablement sur le résultat et rend encore plus impossible de maintenir, sous une mélodie exécutée à la main droite, jusqu'à un simple accord de trois sons.

Si, parfois, les dessus parviennent à se faire entendre, ils le doivent à leur son plus perceptible. Un phénomène assez analogue s'applique aux sons du médium, ceux que notre oreille découvre le plus aisément. Sans cet avantage dû à des circonstances physiques, les sons graves de l'orgue absorberaient tout ce qu'on édifierait au-dessus d'eux.

Quoi qu'il en soit, il ne faut pas songer à modifier le timbre de cet accord de trois sons en lui adjoignant d'autres registres ; ce serait augmenter d'autant le nombre des notes de cet accord et affaiblir encore, aux dépens du relief du chant principal, le jeu unique chargé de réciter celui-ci.

Qu'en résulte-t-il alors, sinon un état de choses impossible ?

C'est, pour l'instrumentiste, l'obligation de se contenter de légers accords, vivement abandonnés aussitôt frappés, presque piqués, subterfuge employé afin de laisser apparaître la mélodie par la prolongation des sons qui la composent, d'où la musique mièvre, étriquée, qui caractérisa si malheureusement toute la première période d'existence de l'Orgue-Expressif (2) ; c'est la nécessité d'aboutir au chant chargé d'une quantité de registres et de réduire les registres de l'accompagnement au plus petit nombre dès que celui-ci affecte la forme soutenue des sons prolongés de l'orgue ; c'est, en définitive, l'impossibilité d'agir selon son caprice et l'obligation d'accepter tous ces inconvénients.

Ce n'est plus l'artiste qui dirige à son gré l'instrument, qui, étant extraordinairement expressif, devrait être le fidèle interprète de sa pensée et de ses sentiments ; c'est, au contraire, celui-ci qui maîtrise les aspirations de l'instrumentiste.

(1) Le seul instrument qui n'ait pas à souffrir de cet état de choses est le Piano, dont les sons s'affaiblissent rapidement aussitôt le choc du marteau disparu.

(2) Voir : Aperçu sur la musique d'harmonium (Tome II, page XI de l'Introduction).

Ici le problème se complique encore des dispositions adoptées par la coupure, qui, on le sait, ont pour conséquence d'assurer une individualité à chacune des deux parties du clavier.

Un effet de timbre est réalisé sur un côté de l'instrument pendant que de l'autre côté l'organiste prépare et fait rentrer une nouvelle combinaison, très différente au besoin. Le *clavier droit* n'est pas nécessairement la suite du *clavier gauche* ; rien ne l'oblige à prolonger vers les Dessus la sonorité adoptée pour les Basses.

Eu égard à la variété, il convient mieux, au contraire, d'envisager l'instrument comme étant composé de *deux claviers*, deux petits claviers s'entend, ayant chacun la moitié de l'étendue de l'unique clavier apparent, soit deux octaves et demie (1).

Et puisque nous en arrivons à cette considération, puisque nous avons maintenant bien compris le rôle, qu'au seul point de vue des *Couleurs*, du *Timbre*, on peut faire jouer à chacune des deux sections du clavier au moyen de registres différents, ne pouvons-nous pas désirer que cette indépendance, si féconde en résultats, soit complétée d'une autre aussi indispensable : la *Séparation* ou *l'indépendance équivalente dans les nuances* ?

Si, par exemple, par un mécanisme approprié, l'instrumentiste pouvait ajouter à chacune des combinaisons différentes qu'il a imaginées au clavier une expression particulière qui permit à celle-ci de se détacher de celle-là ou inversement ; si celui-ci était assuré de pouvoir réciter d'un côté un chant pastoral de *Musette*, si l'on veut, pendant que du côté opposé s'estomperait un doux murmure d'une sonorité vague, indécise, obtenue en la circonstance par la combinaison de la *Harpe Eolienne* et du *Clairon*, sonorité dont l'imprécision fixerait le charme et dont la nuance *limitée* permettrait au chant de *Musette* de se produire *librement* ; si l'exécutant était certain de pouvoir encore retenir une pédale prolongée, note de basse émise avec le son grave du *Bourdon de 16 pieds*, pendant que la main droite, s'isolant de cette longue tenue, ferait lentement chanter des accords demandés à la *Voix Céleste* ; si le musicien savait d'avance qu'il pourra pousser les choses jusqu'à grouper sous la main droite tous les registres graves qui sont situés de ce côté, tels que la combinaison résultant de l'emploi simultané des registres : *Baryton*, *Voix Céleste*, *Musette*, *Clarinette*, tous 16 pieds et 32 pieds, alors que s'élèverait, sur un ensemble aussi profond, une phrase mélodique confiée au Basson, l'un des jeux les plus éminemment expressifs de cet orgue, sans que cette phrase ait jamais à redouter l'importance des harmonies voisines ; si l'artiste, pour tout dire, à l'aide du mécanisme pressenti, pouvait agir en sorte que chacune de ses mains pût s'isoler en toute liberté, en toute indépendance, est-ce qu'il ne se sentirait pas maître d'un instrument très achevé, avec lequel il pourrait exprimer bien des sentiments et bien des pensées ?

Eh bien, c'est là, précisément, une partie de ce qu'est venue apporter à l'Orgue-Expressif la "*Double-Expression*".

(1) Cette étendue limitée de deux octaves et demie atteint, de chaque côté, cinq octaves et demie à l'aide de la transposition des registres (voir à la *Registration* : *Livre V, la Coupure*).

\* \* \*

Mais jusqu'ici nous avons surtout considéré la Double-Expression sous le rapport de la parfaite liberté qu'elle accorde au Chant en maintenant en des *limites fixes* tout ce qui pourrait gêner celui-ci. Nous n'avons encore vu dans ce mécanisme qu'un moyen d'isoler l'*accompagnement* en lui assignant un degré de force infranchissable, réduit jusqu'à l'exagération du *pp*.

Or, il y a plus, car un tel résultat qu'on pourrait assimiler à celui d'un registre "*Pianissimo*" bien perfectionné, ne suffirait pas à faire de ce dispositif la magnifique ressource qui a trouvé sa place dans tous les Instruments d'Art.

En effet, la Double-Expression a, en outre, pour but de *nuancer* les parties d'intérêt secondaire soumises à sa direction. Elle n'oblige pas à demeurer invariables en intensité les accompagnements qu'on lui a confiés ; bien au contraire, elle est en mesure de pouvoir ajouter une expression à ceux-ci, de pouvoir les faire vivre en leur accordant une partie de la nuance dont l'Expressoin-Pédale favorise le chant même.

Une comparaison bien connue fera mieux apprécier ce que nous voulons dire.

Le rôle du pianiste-accompagnateur ne se borne pas à une simple exécution de la note. Il ajoute à son accompagnement des nuances qui le complètent, des intentions qui soulignent mieux ce que fait le chanteur, des accents et des *forte* qui soutiennent et aident au développement de la voix ; en un mot, non seulement il suit toujours pas à pas la partie principale, mais encore il ajoute à son interprétation, de temps à autre, un effet en dehors qui caractérise mieux la pensée musicale. Si le chanteur élève plus fortement la voix, l'accompagnateur corrobore à cet effet par une attaque plus marquée ; que l'effet inverse ait lieu, et aussitôt il revient à la nuance moins forte, jusqu'à *pianissimo* même, de manière à rester toujours en arrière du chant au point de vue de la nuance.

Voilà de l'accompagnement proprement dit, et ce sont ces mêmes avantages que nous allons retrouver dans la Double-Expression.

C'est à la genouillère que nous demanderons tous ces effets, puisque nous savons déjà que c'est là l'une de ses attributions et qu'elle ne faillira pas à cette tâche ; ses faciles déplacements, en même temps que l'obéissance absolue et immédiate des organes qu'elle actionne, feront que l'*Accompagnement* obéira dans une proportion déterminée à l'Expression-Pédale, proportion que commandera toujours l'instrumentiste, car il a la possibilité de faire varier, par une simple action du genou, toute la nuance de cet accompagnement.

La genouillère est, en effet, extrêmement mobile, bien douce à diriger, prompte à subir et à transmettre les moindres intentions, et, fidèlement obéissante à celui qui la dirige, elle retiendra, adoucira les sonorités, leur fera subir un *diminuendo* ou leur permettra un *crescendo* proportionnellement distant des nuances attribuées au chant par l'Expression-Pédale.

C'est ainsi que si l'Expression-Pédale réalise une nuance variant de *piano* à *mezzo-forte*, la genouillère correspondante à l'autre section du clavier, entrant en jeu pour éviter que les parties émises sur celle-ci restent aussi fortes que le chant, commencera par empêcher l'application de cette nuance en neutralisant, de ce côté, l'action de la soufflerie ; puis, si l'Expression-Pédale pousse la nuance d'un degré plus avant, ou plus même, de façon à ce que le chant atteigne, si vous voulez, le plus absolu *fortissimo*, la genouillère, qui, cette fois, doit laisser à l'accompagnement une possibilité de s'élever lui-même en intensité d'un degré proportionnel, facilitera l'accès du vent sur cet accompagnement et, par un simple petit déplacement, accordera à ce dernier une nuance progressive qu'on pourra arrêter aussi bien à *mezzo-forte* qu'à *forte*, suivant les cas.

De la sorte, l'accompagnement sera également expressif, mais toujours dans une proportion arrêtée, mesurée, par la genouillère.

Ainsi constituée, la Double-Expression rend possible l'*accompagnement* dans tous les sens du terme.

Si nous nous servions d'une image pour mieux définir, en une seule fois, ce que représente la réunion de ces deux systèmes combinés : l'Expression-Pédale et la Double-Expression, nous dirions que ceci est assez comparable à ce qui caractérise l'exécution d'une œuvre concertante pour Violon et Orchestre, par exemple. La liberté de nuances avec laquelle se meut, dans ce cas, un violon *soliste* représente bien la souplesse et la facilité avec lesquelles l'*Expression-Pédale* dirige le chant ; quant à la maniabilité de l'Orchestre, assez suffisante pour plier l'ensemble de toutes ses voix à une demi-teinte qui, tout en étant *expressive*, n'en garde pas moins une distance telle de l'instrument soliste que celui-ci peut planer au-dessus du tout, elle est bien semblable à ce qui résulte de la Double-Expression.

\* \* \*

Maintenant, objecterez-vous, pourquoi ce système de Double-Expression, puisqu'il est expressif, ne se substituerait-il pas entièrement à l'Expression-Pédale ?

Il est d'un procédé facile, n'entraîne qu'un apprentissage extrêmement sommaire, et l'on gagnerait à cela de supprimer les difficultés qu'occasionne, dès le début, le maniement de la soufflerie. Puisque la Double-Expression interdit ou facilite le passage des effets de la soufflerie, il serait bien simple de guider, avec son aide, l'application de l'Expression sur le chant autant que sur l'accompagnement. Les genoux placés entre deux genouillères laisseraient passer le vent, tantôt à droite, tantôt à gauche, et chacune de ces deux sections recevraient ainsi une expression propre, en apparence identique à l'expression née dans les pédales.

Voilà qui paraît plausible et qui est cependant tout à fait faux, contraire à toute application normale de la soufflerie.

C'est qu'en effet, si le système de la Double-Expression convient on ne peut mieux à toutes les parties de second plan, il ne pourrait s'adresser avec le même intérêt à la partie principale. Nous allons faire comprendre pourquoi.

Pour un instant, remontons un peu à la source des choses : la Soufflerie.

Nous savons bien que l'instrument ne peut fournir aucune nuance *fortissimo* tant que les pédales actionnées *doucement*, ne déterminent aucune pression importante. Il est évident, par exemple, que si l'instrumentiste engendre la nuance *pianissimo*, rien ne saurait faire sortir un son *forte* de l'orgue, eût-on, pour atteindre à ce but, tiré tous les registres, ouvert tous les Forte-Expressifs ou autres, *écarté au plus large* les genouillères de la Double-Expression.

Soufflez légèrement, sans aucunement augmenter la pression sur les pédales, et vous vous rendrez compte, même en ouvrant progressivement les genouillères, que le son n'aura été nullement modifié en intensité par ce déplacement des genoux.

Essayons maintenant de l'effet opposé. Développons, en conséquence, toute notre force sur les pédales, les registres étant tous amenés ainsi que les Forte, et les genouillères étant grandes ouvertes ; alors, nous aurons le *fortissimo*, puisque aucune entrave n'est plus apportée à la libre circulation du vent.

Laissons maintenant revenir l'une des genouillères pendant que l'autre continuera d'être maintenue largement ouverte, et nous entendrons, si nous continuons de conduire énergiquement les pédales, la partie sur laquelle agit cette genouillère diminuer d'intensité avec autant de rapidité que celle-ci en aura mis pour opérer ce retour sur elle-même. La partie opposée, au contraire, restera *fortissimo*, comme précédemment.

Or, voilà qui nous fait comprendre que le système de la Double-Expression *n'agit que dans un seul sens* au point de vue expressif, et qu'il ne peut avoir d'intérêt que si l'on maintient dans l'instrument une pression constamment élevée.

Nous avons dit plus haut, que si l'on utilisait la Double-Expression comme moyen expressif général, les genoux placés entre les genouillères laisseraient passer le vent, tantôt à droite, tantôt à gauche, suivant qu'il s'agirait d'avoir un plus grand *forte* d'un côté que de l'autre ; mais entendons bien que pour laisser passer le vent il faut que celui-ci soit là, qu'il existe et demande à passer. A la condition de conduire *toujours énergiquement* la soufflerie, on pourrait bien déterminer des nuances, soit d'un côté, soit de l'autre, en manœuvrant les genouillères dans le sens qui conviendrait à cet effet mais, comme nous venons de le dire, ceci ne saurait être obtenu qu'en soufflant *sans cesse* comme s'il s'agissait d'obtenir la nuance *forte*.

Dans ce cas, il vaudrait mieux supprimer le registre Expression, avoir directement recours au Réservoir (1), remplir celui-ci au préalable et veiller ensuite à ce qu'il soit largement alimenté ; de cette façon, les genouillères régleraient plus facilement encore l'application des nuances,

(1) Voir Tome I, page 76.

empêchant ou favorisant, au gré de celui qui les conduirait, le passage de la nuance *forte*, la seule nuance qui puisse provenir d'un réservoir constamment rempli.

Mais, ne remarquons-nous pas que cette interprétation de la Double-Expression oblige à appliquer sans arrêt le maximum de ses forces à la soufflerie ? Car ne perdons pas de vue que si le mouvement en retour des genouillères donne lieu à un *decrescendo* quand le Réservoir est tout à fait plein, leur écartement vers leur extrême ouverture ne peut, en aucune façon, occasionner un *crescendo* dès que le réservoir est vide ou à peu près.

Alors, pourquoi s'obliger à une fatigue inutile, quand il s'agit d'obtenir la nuance *pianissimo* ? Pourquoi vouloir quand même maintenir une pression élevée, quand l'instrument ne réclame que très peu de vent pour satisfaire aux nuances douces ? Pourquoi créer d'abord le vent sans savoir ce que l'on en fera ?

Cela est illogique, contraire à la vérité, et, de plus, fatigant, *sans raison*.

Puis, voyons encore que le *pianissimo* ainsi réglé par les genouillères n'est pas le *pianissimo* extrêmement fin obtenu par l'Expression-Pédale. Il s'en manque d'une certaine quantité. Le *pianissimo* déterminé par l'Expression-Pédale atteint le maximum de l'effet et va jusqu'au moment où la note subit une vibration presque imperceptible. Il ne peut en être de même si la nuance est réglée *mécaniquement*, ce qui a lieu avec le système de la Double-Expression.

Il faut donc bien en revenir à nos premiers principes, d'autant qu'il ne faut attendre qu'une Expression relative de la genouillère. Nous le répétons, il n'y a pas d'autre moyen expressif que la soufflerie elle-même. Tout s'obtient à la pédale, et voilà la seule manière de considérer l'instrument.

Aurait-on l'idée de faire un *sforzando* avec la genouillère, et voyez-vous à quelle sorte de tremblement nerveux s'adonnerait le malheureux instrumentiste qui tenterait de faire le *vibrato* avec le genou ? Il faudrait pourtant bien agir de la sorte si l'on adoptait cette méthode.

Rien n'étant plus simple que d'agir sur les pédales, celles-ci répondant d'ailleurs par une obéissance absolue aux moindres volontés de l'instrumentiste, il vaut beaucoup mieux recourir à ce procédé, qui tient l'expression de l'instrument comme aucun autre.

Il en résulte donc que là où il y a *chant* la Double-Expression ne doit, en aucune façon, intervenir, et que, de ce côté, on doit en faire abstraction comme si elle n'existait pas. C'est donc, exclusivement, sur l'autre partie de l'orgue, sur le demi-clavier où l'on a groupé les parties accompagnantes, que l'on fera agir la genouillère ; par elle, nous l'avons dit, ces parties secondaires seront soumises à un contrôle efficace et ne s'élèveront jamais à la hauteur des nuances du *chant*, si l'instrumentiste ne le permet pas.

C'est pour cette raison, et en regard de la théorie même de l'Expression-Pédale, que le système de la Double-Expression, quoique réparti en *double*, ne peut et ne doit être utilisé que que *d'un seul côté à la fois*.

\* \* \*

Il nous faut maintenant examiner de quelle façon pratique on conduit cet organe.

La Double-Expression appartient exclusivement à deux genouillères qui en dirigent toutes les applications.

Considérées dans leur rôle initial, celles-ci peuvent occuper trois positions principales : elles sont, en premier lieu, maintenues accrochées au devant de la caisse ; ou bien, sont détachées et rendues libres, flottant simplement sur leur pivot ; ou bien encore, sont portées par les genoux à l'extrémité de leur écartement. Chacune de ces positions correspond à un effet.

Observons ce qui a lieu lors de la première position, lorsque les genouillères sont demeurées accrochées à la caisse.

A ce moment, l'instrument tout entier obéit à la soufflerie, et l'Expression-Pédale, souveraine maîtresse, agit dans la plénitude de ses moyens, soumettant *tout l'instrument* à toutes ses nuances, à toutes ses variantes. Rien n'agit contre elle, si bien que celle-ci peut être développée jusqu'au terme le plus complet de sa puissance.

Or, cet état d'obéissance absolue à la pédale est obtenu de deux façons par la Double-Expression ; une fois d'abord, lorsque les genouillères *inutilisées* restent fixées à la caisse, ainsi que nous venons de le spécifier, et une autre fois, lorsque celles-ci, après avoir été décrochées, sont largement écartées, portées au maximum de leur ouverture.

A nouveau, alors, la soufflerie recouvre tous ses droits, toutes ses prérogatives ; comme précédemment, elle conserve la direction expressive de l'instrument aussi bien que si les genouillères étaient mises *hors d'usage*, ce qui est équivalent, en effet.

Voilà qui veut bien dire que la Double-Expression n'a pour effet, dans les deux positions indiquées, que de *rétablir* l'obéissance du clavier à la soufflerie et que genouillères refermées ou genouillères grandement ouvertes conduisent au même résultat : *la suppression du rôle effectif de la Double-Expression*, qui est de gêner le passage du vent et non pas de le favoriser.

De ces deux positions qui concourent au même but, la première est de beaucoup la moins pratique, en ce sens qu'elle ne permet pas facilement de recourir au système lorsque le besoin s'en fait sentir ; il faut alors qu'une main, au moins, abandonne le clavier pour venir faire jouer les petits crochets qui maintiennent les genouillères et qu'elle fasse ensuite passer celles-ci du côté extérieur des genoux, ce qui est extrêmement incommode.

Nous recommandons, par conséquent, de ne pas utiliser ce procédé défectueux et de ne jamais se mettre à l'orgue sans avoir, au préalable, placé les genoux entre les volets de la Double-Expression. Alors même que le morceau à exécuter n'en paraît pas comporter l'emploi, il est bon d'avoir le système tout prêt à fonctionner. A tel moment donné, un groupe de sons sera là qu'il

conviendra d'effacer un peu, une pédale sera tenue dont il faudra diminuer l'importance, et l'on sera vraiment satisfait de pouvoir agir en ce sens, ayant un recours immédiat sur l'une ou l'autre des genouillères.

Si la Double-Expression est sans action sur le vent lorsque les genouillères sont ou accrochées ou grandes ouvertes, deux positions maintenant définies parmi les trois que nous venons de signaler, elle donnera, par contre, le *maximum* de son effet quand les genouillères flotteront librement sur leur pivot ; c'est là la position la plus efficace des genouillères et que nous allons tout à l'heure préciser.

Pour un moment, penchons-nous sous le clavier et regardons d'un peu plus près fonctionner le système. Cela est nécessaire.

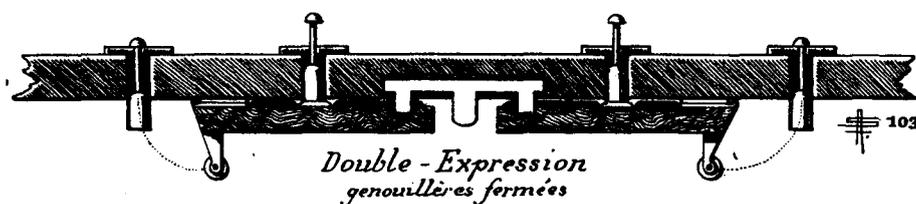


FIG. 66

Nous remarquerons, tout d'abord, qu'à l'intérieur du mouvement des genouillères il existe, à raison d'un pour chacune d'elles, une sorte de petit *piston* noir. C'est celui-ci que les genouillères repoussent et maintiennent enfoncé lorsqu'elles sont accrochées à la caisse, au repos. Il s'ensuit que, dès qu'on détache ces dernières des crochets qui les retiennent, ces pistons intérieurs se dégagent et, poussés de l'intérieur de l'orgue vers l'extérieur, ressortent de leur gaine. Ce fait de détacher les genouillères a donc eu pour conséquence de rendre *libres* les pistons intérieurs.

D'autre part, il existe, à l'extérieur des genouillères, un autre piston de même sorte, lequel, en contact direct avec celles-ci, est repoussé à l'intérieur de l'instrument au fur et à mesure qu'on les écarte. Dès que ces dernières sont parvenues à leur plus grand écartement, ces pistons extérieurs sont, comme les pistons intérieurs tout à l'heure, complètement enfoncés dans leur gaine.

C'est bien là le même effet mécanique dans les deux cas : la genouillère fermée a repoussé un piston dans l'orgue et cette même genouillère, maintenant ouverte au plus large, a reporté à l'extérieur de son mouvement, sur un piston identique, un effet semblable.

Dans l'un ou l'autre cas, nous l'avons dit, l'intervention de la Double-Expression est considérée comme annulée et la fermeture des genouillères aussi bien que leur plus grande ouverture rendent l'orgue à son état normal, soumis docilement à la soufflerie.

Maintenant, si nous cessons de maintenir la genouillère grande ouverte, si nous laissons revenir sur eux-mêmes ces petits volets de bois, nous les verrons, tout à coup, opérer un retour

vers le centre de l'instrument, se dégageant au contact des pistons extérieurs, sans pour cela toucher aux pistons intérieurs ou exercer la moindre influence sur ces derniers.

Les genouillères ainsi isolées des pistons intérieurs et extérieurs opèrent alors dans toute la plénitude de leur effet. C'est à ce moment que la Double-Expression accomplit son rôle le plus effectif parce que les deux genouillères agissant, dans ce cas, à la fois, l'instrument tout entier ne répond qu'à la nuance *pianissimo* malgré toutes les tentatives de force apportées sur les pédales. Vous pouvez développer votre plus grande énergie, vous pouvez tirer tous les registres, ouvrir tous les forte et prendre tous les accords que vous voudrez, l'instrument n'en demeurera pas moins réduit à la nuance *pianissimo*, que rien ne pourra faire varier, *ni le nombre des registres, ni la plus ou moins grande quantité de notes touchées à la fois* (1).

Et seriez-vous fort à briser l'instrument que vous n'en obtiendriez pas plus de son.

On prévoit alors tout ce qu'on peut tirer du système dès qu'on l'utilise *sur un seul côté à la fois*. De ce côté seulement, il réglera l'application de l'Expression-Pédale pendant que celle-ci se manifestera en toute liberté sur l'autre côté où l'intervention de la genouillère aura été supprimée.

Les pistons extérieurs sont du plus grand rôle, de la plus grande utilité. C'est avec leur aide et par l'intermédiaire de la genouillère que l'instrumentiste *fera varier* les nuances de l'accompagnement.

Toujours en contact avec les genouillères dès qu'on tente de les écarter, ces pistons reçoivent une poussée plus ou moins accusée et, à chaque déplacement qu'on leur fait subir, peuvent faire varier la nuance si la soufflerie agit elle-même en conséquence.

Entre le point d'écartement le plus large des genouillères, là où est acquise la plus grande obéissance à l'Expression-Pédale, et le point d'isolement où ces dernières cessent de toucher aux pistons extérieurs, moment où le passage des nuances est rendu impossible, il existe autant de degrés intermédiaires que l'instrumentiste peut fixer à son aise.

Si l'on part du point où les genouillères flottent librement sur leur pivot, pour leur faire subir un écartement progressif on rétablit de plus en plus l'obéissance de l'instrument à la soufflerie ; réciproquement, lorsque l'on part du degré le plus ouvert de la genouillère pour laisser peu à peu

(1) Il est à remarquer, en effet, que le *pianissimo* obtenu à l'aide des genouillères est *invariable* quel que soit le nombre de sons produits simultanément. La genouillère doit être réglée de telle façon que, lors de son *pianissimo* extrême, au moment où elle est complètement dégagée des petits pistons, elle permette quand même à toutes les notes de se faire entendre, aussi bien aux sons d'un jeu de deux pieds qu'à ceux émanant du gros « Bourdon de seize ». Aucune note ne doit manquer à l'émission et, cependant, le *pianissimo* doit être suffisamment complet pour que le groupement le plus extraordinaire obtenu par la jonction de tous les registres et l'utilisation de tous les doigts ne nuise pas à l'expression de la partie principale, celle-ci fût-elle réalisée avec un seul petit jeu : le Hautbois, par exemple, à droite.

Ce n'est pas l'une des moindres qualités de la Double-Expression que d'obtenir une nuance *pianissimo* aussi absolue avec autant de notes vibrant à la fois, et il n'est pas moins curieux de constater que, sans aucunement toucher à la genouillère, on peut employer aussi bien ce nombre de sons qu'une autre quantité plus ou moins restreinte, variant entre *une note et quarante*, mises tout d'un coup en vibration, sans que le degré fixé soit dépassé ou amoindri.

C'est un des avantages de ce mécanisme qui, sans qu'il y ait aucune action sur la genouillère, se régularise seul, appelant, au fur et à mesure de ses besoins, la *quantité* de pression qui lui est nécessaire pour obtenir la mise en vibration de ces nombres successifs et variés de notes émises à la fois, sans pour cela toucher à la *qualité* de cette pression.

celle-ci revenir à son point d'isolement, on réduit à chaque ligne franchie, de plus en plus, le passage des nuances.

Ainsi, si nous admettons qu'on vienne à moins peser sur une genouillère lorsque celle-ci est au plus large ouverte, on remarque aussitôt qu'elle revient sur elle-même, diminuant d'un degré la plus large ouverture à laquelle, *seulement*, toutes les nuances sont possibles. A ce moment, le piston extérieur est déjà légèrement ressorti de la gaine et voilà qui gêne un peu le vent pour l'empêcher de passer en toute liberté. Si ce point, subitement fixé, permet d'obtenir encore la nuance *forte*, non plus la nuance *fortissimo*, vous pouvez vous reposer en toute sécurité sur la genouillère, qui, dès lors, interdira tout à fait le passage d'une nuance supérieure. Il vous restera bien, la genouillère demeurant en cette position, toutes les nuances qui vont de *pianissimo* à *forte*, lesquelles seront exécutées si l'Expression-Pédale les crée ; mais aller au delà vous sera impossible.

Qu'on laisse encore un peu revenir la genouillère, et, aussitôt, une part plus grande d'obéissance à la soufflerie est à nouveau retirée. Or, si nous supposons que le point à l'instant atteint fixe la nuance maxima à *mezzo forte*, il ne nous restera plus comme échelle de nuances que l'étroit crescendo compris entre *pianissimo* et *mezzo forte*, crescendo qui s'arrêtera là, malgré tous les efforts imaginés sur l'Expression-Pédale. Et aucune force, aussi bien pour ce degré que pour le *pianissimo* de tout à l'heure, ne sera en mesure de franchir cette dernière limite, l'instrumentiste fût-il fort à l'excès.

Toute nuance plus forte ne s'appliquera, alors, que sur le côté de l'instrument où la Double-Expression, laissée sans emploi, n'interviendra pas. Voilà bien qui donne toute la liberté expressive au chant, puisque du côté où il est récité toute entrave apportée par la genouillère est complètement annulée.

Enfin, franchissons d'un seul coup tout ce qui nous reste encore sur le retour de la genouillère qui dirige l'accompagnement et nous serons revenus au *pianissimo* fixe prévu par le facteur, nuance minimum qui n'autorise plus aucune variante, aucune accentuation.

Voilà comment agit la genouillère sur l'Expression-Pédale ! Ainsi elle contrôle celle-ci, la maintient plus ou moins suivant qu'il s'agit de laisser le chant plus ou moins en dehors, en favorise ou en gêne le passage au gré de l'artiste, et cela, *souverainement*.

Eh bien, puisque nous venons de démontrer que, quelle que soit la force musculaire que dépense momentanément l'instrumentiste sur les pédales, la puissance sonore d'une partie quelconque du clavier qu'il s'agit d'isoler peut toujours, à un moment donné, être limitée par la seule intervention d'une genouillère, voilà qui nous fera désormais admettre comment il se fait qu'un *chant* placé sur l'une des deux sections du clavier puisse se distinguer du plus lourd et du plus encombrant même de tous les *accompagnements*.

Dès lors, rien n'est plus aisé que de mettre le système en pratique et d'en tirer toutes les ressources attendues.

En premier lieu, le compositeur ayant eu le soin d'écrire ses effets de telle façon qu'ils occupent pour le *chant*, une partie du clavier et pour l'*accompagnement*, l'autre partie, il appartiendra

à l'instrumentiste de distinguer au premier coup d'œil là où se trouve l'effet à mettre *en dehors*, la partie principale à distinguer des parties secondaires. Puis, cela fait, il lui faudra disposer ses genouillères de telle sorte que du côté où sera le *chant*, gauche ou droite, peu importe, celle qui agit sur cette section soit supprimée dans son rôle, c'est-à-dire soit immédiatement grandement ouverte et maintenue ainsi tant qu'à ce même côté de l'instrument est réservée l'exécution de la mélodie. L'expression de ce chant sera faite alors à la pédale comme s'il n'existait aucune genouillère.

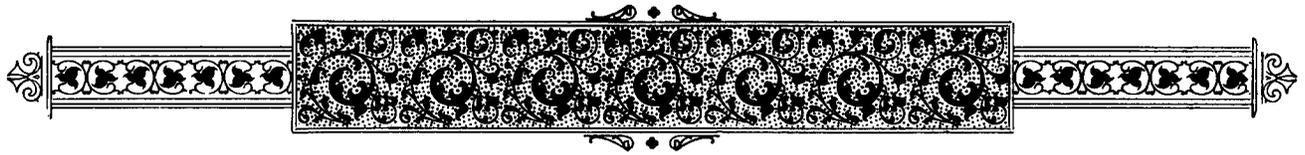
Quant à l'autre côté, au contraire, il devra être soumis à la Double-Expression, qui en prend seule la direction au point de vue expressif.

L'*Accompagnement* est-il trop fort par rapport au *chant*, vite laissons revenir la genouillère vers le centre, et ramenons la d'autant que l'*accompagnement* sera trop saillant ; celui-ci vient-il tout d'un coup à manquer de sonorité, eu égard au *chant* principal dont la nuance a démesurément grandi sous l'influence d'un grand crescendo, aussitôt écartons tant soit peu la genouillère qui y correspond et continuons ce mouvement d'écartement tant que notre oreille, insuffisamment satisfaite, ne perçoit pas dans le rapport qui convient à une juste répartition des parties les harmonies qui soutiennent ce chant.

Ainsi la genouillère est fixe, constamment maintenue ouverte sur le côté du chant principal et, au contraire, est extrêmement mobile sur la partie opposée où il s'agit de réduire l'importance des parties accompagnantes.

C'est en utilisant cette mobilité parfaite de la genouillère que l'organiste fera ressortir tous les effets de la composition, rendant fidèlement toutes les impressions, tous les accents, toutes les nuances que comporte une œuvre musicale, animant tout ce qui souligne une partie principale d'une expression particulière, une *seconde expression* se nourrissant de l'Expression plus vraie de la Pédale, la première celle-ci, indiscutablement.

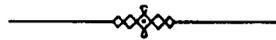




# ÉTUDES

SUR LA

# Double-Expression



## LÉGENDE ADOPTÉE

POUR MARQUER LES DÉPLACEMENTS DES GENOUILLÈRES



Nous avons adopté les signes suivants (fig. 67) pour indiquer de quelle façon se meuvent les genouillères et quelles positions celles-ci doivent occuper dans les multiples applications des

*Légende pour l'emploi de la „Double-Expression„*

Genouillère grande ouverte.....  
„ mi-ouverte.....  
„ flottante.....

Genouillère flottante.....  
„ mi-ouverte.....  
„ grande ouverte.....

102

FIG. 67

nuances. Au-dessus de la portée réservée à la main droite et sous la portée de la main gauche, nous avons imaginé de faire constamment courir une portée conventionnelle composée de trois

lignes pointillées sur lesquelles nous fixerons, aussi aisément que possible, les diverses positions des genouillères.

En ces deux portées nouvelles, la ligne qui avoisine le plus la portée musicale (la ligne *supérieure* pour la main gauche et la ligne *inférieure* pour la main droite) est celle dont nous nous servirons pour indiquer la genouillère *flottant librement sur son pivot*, ayant abandonné le contact, aussi bien du piston intérieur que du piston extérieur (voyez pages précédentes et portée inférieure de la figure 67).

La figure 68 montre les deux *genouillères flottantes*.

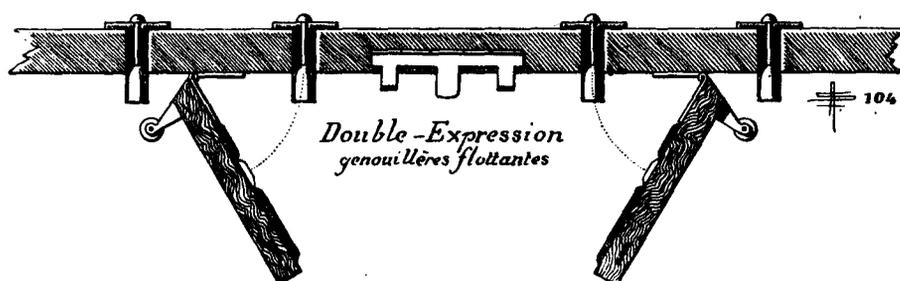


FIG. 68

C'est de ce point que partent, d'ailleurs, les différents déplacements des genouillères, car il est dit que nous n'avons nullement à nous occuper de la position qu'elles occupent, lorsqu'elles sont refermées et maintenues à la caisse, cela ne correspondant à rien autre chose que de supprimer, purement et simplement, toute intervention de la Double-Expression. (Fig. 69).

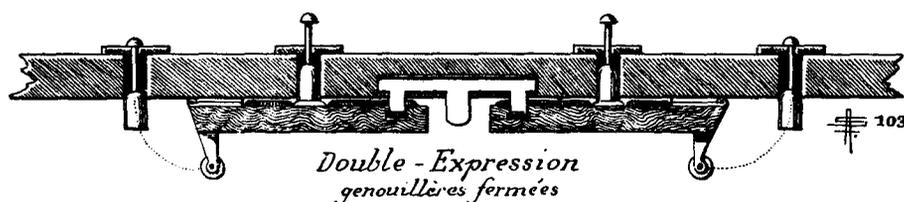


FIG. 69

Nous n'aurons qu'à considérer les divers mouvements qu'accomplissent les genouillères, soit dans le sens de leur *écartement*, vers leur plus grande ouverture, soit, au contraire, dans le sens de leur *retour* sur elles-mêmes, lorsque les genoux cessent de les pousser à l'extérieur.

Selon cette méthode rationnelle, une genouillère ne peut donc plus obéir qu'à deux directions : on l'écartera pour rétablir de plus en plus l'obéissance de la partie correspondante du clavier à la soufflerie, ou bien on la ramènera vers le centre de l'instrument pour interdire sur cette même partie du clavier, l'influence de l'Expression-Pédale. Les genoux, pour nous résumer, ne feront plus que d'*ouvrir* ou *ramener* l'une ou l'autre des genouillères, suivant les cas. La position des

genouillères que nous définissons sous le terme *genouillères grandes ouvertes* est représentée à la figure 70.

Or, c'est ce mouvement même que nous avons indiqué entre ces trois lignes conventionnelles. Celles-ci sont disposées de telle façon que les lignes *extrêmes* (la ligne supérieure des trois lignes tracées au-dessus de la main droite et la ligne tout à fait inférieure, sous la main gauche), marquent l'*extrémité* de la course des genouillères, soit le maximum de leur grande ouverture (voir figure 70) ; les lignes *moyennes*, leur position *moyenne*, soit le milieu de leur course entre leur point d'isolement du piston extérieur (genouillère flottante) et le moment où elles ont complètement repoussé ces derniers ; les lignes *centrales* désignent leur position ramenée au *centre* de l'instrument, complètement libres (voir fig. 68).

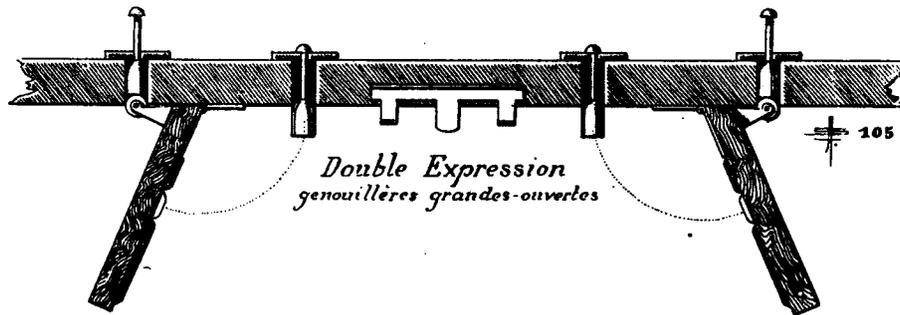


FIG. 70

Il ne nous restera plus alors qu'à désigner, au moyen d'un trait bien visible, le degré plus ou moins ouvert auquel il conviendra de fixer telle ou telle genouillère. En suivant celui-ci nous apprendrons à apprécier toute la mobilité de la Double-Expression et nous en approfondirons mieux les ressources.

Il va sans dire qu'on aurait pu multiplier davantage ces lignes pointillées, chacune d'elles ayant eu pour but d'indiquer avec plus de précision la position exacte que l'on doit donner aux genouillères ; les différentes valeurs de celles-ci sont, en effet, aussi nombreuses qu'on peut en imaginer en les arrêtant à chacun des degrés du quart de cercle qu'elles décrivent en deçà de leur pivot. Nous y avons renoncé pour gagner de la place et apporter de la clarté.

Il nous est, d'ailleurs, facile de supposer l'existence de ces lignes complémentaires. Ainsi, si le trait noir vient à être lu entre deux lignes pointillées, cela voudra dire que la genouillère, autant de temps que se prolongera ce tracé, devra être maintenue entre les deux degrés indiqués par les lignes immédiatement voisines.

Dès lors, nous n'avons plus qu'à suivre exactement les indications données par les tracés. On écartera les genouillères au plus large si les deux traits noirs courent à la fois sur les deux lignes *extrêmes* ; on les ramènera aussitôt de la *moitié* de leur retour dès que les traits viendront sur les lignes moyennes ; on les laissera enfin revenir complètement au centre de l'instrument, dégagées

du contact de leur piston extérieur si les tracés se sont, à la fois, rapprochés sur les deux lignes *centrales*.

Autrement dit, s'il convient que la genouillère droite, par exemple, soit au plus large ouverte pendant que la genouillère gauche, dans le but d'interdire complètement le passage des nuances sur le demi-clavier gauche, sera, au contraire, rendue libre, ce qui est le cas de la première des études qui suivent, le tracé longera, pour la main droite, la ligne pointillée extrême, la plus élevée, et, pour la main gauche, la ligne supérieure des trois lignes inscrites en dessous de la portée réservée à cette main.

Nous pensons que ces portées conventionnelles sont préférables à la répétition des expressions *genouillère flottante*, ou bien : *genouillère grande ouverte*, ou bien : *genouillère aux trois quarts ouverte*, ou *mi-ouverte*, etc., qui eussent, à chaque déplacement nécessaire de l'une ou l'autre des genouillères, embrouillé le texte musical.

Ces diverses indications, même écourtées en employant des abréviations ou de simples majuscules, eussent quand même rendu plus difficile la lecture, et c'est pour éviter l'encombrement qu'elles occasionnaient que nous avons, pour nos études, adopté ce système.



# Études sur la DOUBLE-EXPRESSION



**1<sup>ÈRE</sup> ÉTUDE.** (Le chant est à droite, l'accompagnement à gauche.)

**NOTE:** Le *chant* est exclusivement contenu dans la partie droite du clavier, et l'*accompagnement*, exclusivement renfermé dans la partie gauche. C'est le cas le plus fréquent et celui qui répond au mieux aux dispositions généralement adoptées.

Naturellement, le *chant* comporte son expression, et il convient de lui appliquer tous les accents indiqués.

D'autre part, remarquons que celui-ci emploie uniquement la *Clarinette*, soit un seul registre, pendant que l'accompagnement, composé de trois jeux accouplés qui sont: Harpe Eolienne, Basson, Clairon, est *triplé* dans sa sonorité. Puisqu'il groupe le plus souvent trois notes, il en résulte bien que la main gauche fera constamment sortir *neuf* sons simultanés, ce qui établit le rapport le plus défavorable entre la Mélodie et les accords.

Nous emploierons la Double-Expression pour éviter cet inconvénient.

Ainsi que nous l'avons enseigné dans les pages qui précèdent, notre premier mouvement sera de porter à sa plus large ouverture la genouillère droite, celle qui correspond à la section du clavier sur laquelle on récite cette mélodie, ce qui annule la Double-Expression sur cette partie de façon à laisser libre cours à l'Expression-Pédale. Et tout au long de cette étude, il en sera ainsi.

En effet, si on ne maintenait pas suffisamment grande ouverte la genouillère droite, l'Expression-Pédale perdrait de ses droits à tel point que les nuances *forte* ne pourraient passer à la mélodie. Cette genouillère sera donc maintenue *fixement* à sa plus extrême ouverture et, sous aucun prétexte, on ne lui permettra de revenir sur elle-même.

On aurait pu aussi bien la laisser accrochée à la caisse, ce qui aurait donné le même résultat, mais nous avons expliqué pourquoi ce procédé était mauvais.

Il est meilleur que, dès le début, nous nous entraînions à nous servir toujours de cet indispensable mécanisme

Au contraire, du côté où est l'accompagnement, celui-ci étant chargé de registres et constitué d'accords, il convient que nous fassions rendre à la Double-Expression le maximum de ses avantages, ce que nous obtiendrons en obligeant celle-ci à contenir sous une nuance *minima*, fixement déterminée, toutes les parties groupées à la main gauche.

Rien n'est plus simple, également; il suffit, après avoir détaché la genouillère gauche de la caisse, de la laisser librement flotter sur son pivot, en veillant à ce que le genou n'y touche en aucune façon, ou du moins n'y touche pas suffisamment pour entraîner cette genouillère à pousser vers l'intérieur de la caisse le petit piston extérieurement placé à celle-ci.

Ainsi, les accords qui forment l'accompagnement à la Mélodie ci-après, seront constamment émis sous la nuance *pp*, laissant à la note du Chant la liberté de subir toutes les intentions qu'on ne manquera pas d'appliquer à la Pédale

Genouillère grande ouverte .....  
Genouillère mi-ouverte.....  
Genouillère flottante.....

**2** <sup>8</sup> *Audante.*

Expression - Pédale.....

**5 4 3** *pp*

Genouillère flottante .....  
Genouillère mi-ouverte.....  
Genouillère grande ouverte.....

<sup>8</sup>

<sup>8</sup>

## 2<sup>ÈME</sup> ÉTUDE.

(Le chant est à gauche, l'accompagnement à droite.)

L'étude qui suit est basée sur le simple renversement des rôles. Ici, le chant est confié à la région gauche du clavier et entraîne, en conséquence, l'ouverture absolue de la genouillère gauche, pendant que la genouillère droite limitera au *pp* la force de l'accompagnement composé de tous les registres de la partie droite. Il suffit pour cela de laisser la genouillère droite flottante, sans aucun contact avec le piston extérieur. La genouillère gauche étant au plus large ouverte, on fera, comme précédemment, l'Expression à la pédale en s'inspirant des indications de nuances marquées entre les portées.

En procédant ainsi, ces nuances s'appliqueront seulement au chant à gauche, laissant indifférentes les parties qui forment l'accompagnement.

Pourtant, quatre mesures avant la fin de cette étude, soit à la mesure A, il est nécessaire de modifier la position de la genouillère droite. C'est, qu'en effet, un changement a eu lieu à la fois dans les registres et dans les nuances. Ainsi, le chant de Basse se trouve augmenté du plus gros jeu de l'Orgue: le N° 2: Bourdon, et, au contraire, l'accompagnement vient de subir une notable diminution de sa sonorité du fait qu'on lui a retiré quatre registres.

Il s'en suit que, par rapport au chant, l'accompagnement est devenu subitement trop faible. La chose en est d'autant plus aggravée que, précisément à cet endroit, est marquée la nuance *ff* qui ne cessera plus d'exister jusqu'à la fin.

Il faut alors modifier la position de la genouillère droite, (non la gauche puisqu'elle est depuis son début absolument ouverte) et écarter tant soit peu celle-ci de façon à permettre à la région droite de profiter, dans la proportion convenable, de la nuance *ff* appliquée en ce moment à la pédale.

On arrêtera la genouillère à l'endroit où l'oreille entend, dans le rapport nécessaire, l'accompagnement, évitant quand même à celui-ci de venir couvrir le chant.

C'est cette modification qu'indique notre ligne conventionnelle qui fait ici passer la genouillère, de son point libre, au point où elle a déterminé la moitié de l'enfoncement du piston extérieur.

Genouillère grande ouverte.....

Genouillère mi-ouverte.....

Genouillère flottante.....

I<sup>P</sup> 2 3 4 5 6 7 0

8 Andantino.

Expression-Pédale.....

MÉTAPH. 0 4 I<sup>P</sup>

Genouillère flottante.....

Genouillère mi-ouverte.....

Genouillère grande ouverte.....

8

*mf* *f* *ff* *p* *mf*

8

*p* *mf* *ff* *f* *mf*

8

*p* *ff* *Rallent.* *Rit.*

1 2 3 4 A

(1) 2

(1) Tirer le 2 avec le 3<sup>e</sup> doigt de la main gauche, le pouce restant sur l'Ut du 4<sup>e</sup> temps.

### 3<sup>ÈME</sup> ÉTUDE.

Le chant est à droite, et l'accompagnement, à gauche, entraîne avec lui des accents et des nuances.

Suivant ce que nous avons dit, et remarquant que le chant est bien fixement à droite, nous ouvrirons toute grande la genouillère droite et la maintiendrons ainsi toute la durée de cette étude. Voyons d'ailleurs que le graphique adopté ne cesse pas de courir sur la ligne extrême supérieure au dessus de la main droite.

Quant à la genouillère gauche, elle ne va plus être, comme dans la première étude, laissée immobile. Ici, l'accompagnement réclame l'Expression; à un certain moment même, la nuance *ff* mérite d'affecter autant la partie exécutée sur le clavier gauche que la mélodie qui n'a pas cessé d'appartenir au clavier droit.

On peut remarquer, en même temps, que le crescendo qui amène ce grand fortissimo ne produirait pas tout son effet si cette nuance créée par la Pédale ne touchait que le chant, laissant l'harmonie indifférente. Il importe donc que le crescendo se produise à la fois aux deux mains, amenant, peu à peu, la grande force qui marque la septième mesure de cette étude, toutefois, sans que cette nuance progressive appliquée à gauche ne soit la cause d'un amoindrissement de la force du chant par suite de la présence de plusieurs parties contre une seule.

La Double-Expression nous permettra cet effet si, pendant que l'Expression-Pédale déterminera le *crescendo* indiqué, nous écartons doucement la genouillère gauche, par degrés successifs, proportionnellement à la nuance que subit le chant.

Et dans ce déplacement de la genouillère qui a pour but de laisser pénétrer en partie sur la partie gauche la nuance que l'instrumentiste commande aux pédales, il faut veiller à ne pas aller trop vite. Si la genouillère venait à être écartée subitement, l'égalité se produirait de chaque côté et le chant en serait gêné.

En faisant l'Expression-Pédale telle qu'elle est indiquée et en suivant fidèlement la marche du trait qui s'applique à la genouillère gauche, l'effet sera très exactement réalisé.

Genouillère grande ouverte.....  
 Genouillère mi-ouverte.....  
 Genouillère flottante.....

**2 5 0**    *Lent.*

Expression - Pédale.....

**0 4 3**

Genouillère flottante.....  
 Genouillère mi-ouverte.....  
 Genouillère grande ouverte.....

8

*ff* *p* *pp* *Cre.*

8

*scen.* *do.* *ff* *f* *mf* *p*

#### 4<sup>ÈME</sup> ÉTUDE .

Le chant est à gauche et l'accompagnement, à droite, réclame une expression relative.

En tenant compte de l'inversion des parties, l'exécution de cette étude demande la même interprétation du rôle des genouillères.

La genouillère gauche sera maintenue grande ouverte de manière à laisser appliquer l'Expression-Pédale au chant; quant à la genouillère droite, on la manœuvrera en s'inspirant du graphique qui la concerne.

Genouillère grande ouverte.....  
Genouillère mi-ouverte.....  
Genouillère flottante.....

**5 6 0** Adagio.  
8

Expression-Pédale.....

*p* *mf*

This section features a piano accompaniment for the Expression-Pédale. The right hand plays a continuous eighth-note melody in G major, while the left hand provides a harmonic accompaniment with dotted rhythms. Dynamics range from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*).

**0 4 1<sup>P</sup>**

Genouillère flottante.....  
Genouillère mi-ouverte.....  
Genouillère grande ouverte.....

8

*p* *f* *pp*

This section continues the piano accompaniment. The right hand melody remains in G major, with dynamics shifting from piano (*p*) to forte (*f*) and then to pianissimo (*pp*). The left hand accompaniment features dotted rhythms and rests.

8

*p* *pp* Cre\_ - scen\_ - do\_ -

This section includes vocal lines in the bass clef. The lyrics are "Cre - scen - do -". The piano accompaniment continues with dynamics from piano (*p*) to pianissimo (*pp*).

8

*ff* *p* *pp* *p* *rall.*

8

*p* ..... *Cre.* ..... *scen.* ..... *do.* ..... *f*

8

*p* *mf* *pp*

(1) La nuance *p* qui succède à *ff* doit être obtenue subitement en cessant immédiatement la pression sur la pédale. Les parties exécutées à la main droite ne gênant plus le chant, la genouillère droite sera maintenue grande ouverte malgré le retour du chant à *p*.

# 5<sup>ÈME</sup> ÉTUDE.

Le chant alterne et passe tantôt du clavier droit au clavier gauche et inversement.

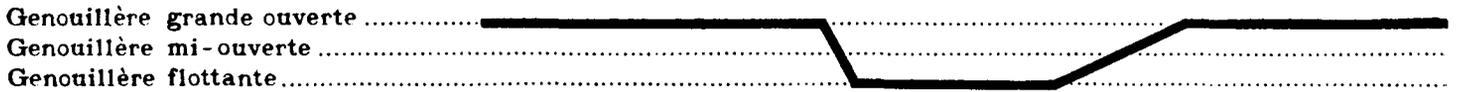
Cette cinquième et dernière étude de Double-Expression achèvera de nous faire comprendre toute la valeur de ce mécanisme.

C'est par la Double-Expression que, subitement, sans que l'auditeur puisse s'apercevoir de ce qui s'est passé, les mains semblent changer de clavier, les registres paraissent succéder aux registres, les sonorités aux sonorités, et cela sans aucun mouvement des mains, rien que par un simple déplacement des genoux.

Une partie de l'instrument qui s'était effacée devant la partie voisine reprend, tout-à-coup, toute son importance et joue alors le principal rôle.

Ce qui était chanté par la Voix Céleste l'est, aussitôt après, par le Basson et réciproquement.

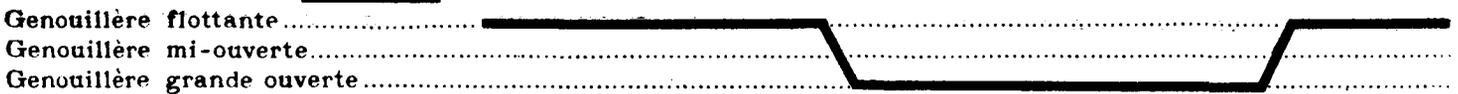
Puis l'accompagnement lui-même, quoique toujours isolé du chant, subit une expression propre, des nuances qui peuvent être ou parallèles ou opposées à celles de la partie principale et tout cela se confond, se manie à merveille, avec la plus extrême facilité, le chant d'un côté subissant l'Expression - Pédale, l'accompagnement de l'autre, acceptant ou refusant celle-ci au choix de l'instrumentiste, par la simple intervention d'une seule genouillère.



## 6 Andante.

Expression-Pédale.....

## 0 4 3




First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*). A thick black line above the staff indicates a specific performance technique or articulation.

Second system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. Dynamics include piano (*p*). A thick black line above the staff indicates a specific performance technique or articulation.

Third system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. Dynamics include piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and forte (*f*). A thick black line above the staff indicates a specific performance technique or articulation.

\* \* \*

Quelques exemples pris dans les œuvres plus spécialement écrites pour l'orgue à Double-Expression termineront les pages que nous avons consacrées à l'étude de ce dispositif.

Nous signalerons, tout d'abord, un joli effet de Double-Expression employé par Alexandre Guilmant. Il y a eu très habilement recours dans son *Aspiration religieuse*, l'utilisant pour isoler la partie de la main gauche et pour lui donner, de temps à autre, une expression individuelle, non parallèle à celle du chant. C'est ainsi qu'à un certain moment la partie principale, jusque là réservée à la main droite, vient s'effacer devant un membre de phrase qui, exécuté sur la partie gauche du clavier, s'élève ainsi qu'un trait de violoncelle, animé d'une expression aussi intense.

**ALEX. GUILMANT. ASPIRATION RELIGIEUSE.**

Genouillère grande ouverte  
Genouillère mi-ouverte  
Genouillère flottante

Andantino.  
8

A tempo.

Expression-Pédale

etc.

0 4 3 1

3

pp

Genouillère flottante  
Genouillère mi-ouverte  
Genouillère grande ouverte

La genouillère gauche étant grande ouverte permet de diriger l'expression sur la partie correspondante, qui peut ainsi s'affirmer isolément et recevoir de l'expression-pédale toute l'ampleur qui doit la caractériser. C'est, au point de vue de l'usage de l'instrument, un très remarquable effet, et il est nécessaire que l'exécutant l'interprète exactement ainsi.

Jules Mouquet comprit au mieux la Double-Expression lorsqu'il disposa ce fragment du bel *adagio* de sa sonate. Ici, chaque section du clavier assume tour à tour le rôle principal. Le chant passe de droite à gauche et *vice versa*, ce qui est l'application de ce que nous avons montré en l'étude N° 6 qui précède. Grâce aux genouillères, l'organiste peut donc immédiatement renverser les attributions de chaque registre sans avoir aucune manœuvre à faire subir à ces derniers.

### JULES MOUQUET. SONATE.

Genouillère grande ouverte.....  
 Genouillère mi-ouverte.....  
 Genouillère flottante.....

**1 5 6 0** Adagio.  
 8

Expression-Pédale..... *p* ..... *cresc* ..... etc.

**0 4 3 1**

Genouillère flottante.....  
 Genouillère mi-ouverte.....  
 Genouillère grande ouverte.....

Cette manière d'alterner la mission directrice des genouillères est d'ailleurs fort en pratique chez les compositeurs qui connaissent bien les ressources très particulières que leur offre l'orgue à Double-Expression. Nous avons nous-même maintes fois fait de la sorte. Dans le morceau suivant, on trouve un exemple composé de périodes très rapprochées et beaucoup plus courtes, ce qui réclame une plus subtile manœuvre des genouillères. Il faut alors agir rapidement, sans pourtant donner lieu à une nuance brutale qui détruirait l'effet.

### ALPH. MUSTEL. NUIT D'ORIENT.

Genouillère grande ouverte.....  
 Genouillère mi-ouverte.....  
 Genouillère flottante.....

**5 6 8 0** Andante

Expression-Pédale..... *cresc* ..... *f* ..... *ff* ..... etc.

**0 4** **MÉT.**

Genouillère flottante.....  
 Genouillère mi-ouverte.....  
 Genouillère grande ouverte.....

Il y a quelque chose d'analogue dans le passage suivant :

### ALEX. GUILMANT. VILLAGEOISE.

Genouillère grande ouverte .....  
 Genouillère mi-ouverte .....  
 Genouillère flottante .....

Allegretto.

170

8

Expression Pédale.....

etc.

053

Genouillère flottante .....  
 Genouillère mi-ouverte .....  
 Genouillère grande ouverte .....

D'une façon générale, chaque fois qu'il s'agit de mettre en relief telle ou telle partie, au besoin même une simple note, il convient d'avoir recours aux genouillères. Fidèlement obéissantes, agissant au moindre geste, elles procureront immédiatement l'effet cherché.

Voici un autre effet caractéristique,

Dans cet exemple, les deux nuances extrêmes de l'échelle expressive sont produites simultanément. Pendant que le thème confié à la main droite diminue sa nuance jusqu'à *pianissimo*, un autre thème, que chante à son tour le Basson couvert du Métaphone, est entendu *fortissimo*, en dehors de l'harmonie tenue à la main droite.

### ALPH. MUSTEL. ÉVOCATION.

Genouillère grande ouverte .....  
 Genouillère mi-ouverte .....  
 Genouillère flottante .....

Larghetto.

560

Expression-Pédale.....

etc.

4

MÉT.

Genouillère flottante .....  
 Genouillère mi-ouverte .....  
 Genouillère grande ouverte .....

Un effet du même genre termine la pièce suivante :

**ALPH. MUSTEL. DÉTRESSE.**

Genouillère grande ouverte.....  
 Genouillère mi-ouverte.....  
 Genouillère flottante.....

**5 6 8 0** Adagio. *pp*

Expression-Pédale..... *mf* *ff* *M.D.* *ppp*

**0 4** **MÉT.**

Genouillère flottante.....  
 Genouillère mi-ouverte.....  
 Genouillère grande ouverte.....

Citons un autre cas dont on tire, au point de vue orchestral, les effets les plus variés. Il consiste à reproduire par delà la coupure un même membre de phrase qui se trouve ainsi exposé deux fois. Dans l'exemple que nous donnons, il est à noter que ce membre de phrase, quoique écrit de chaque côté de la coupure, est exécuté avec la même hauteur de son ; seul le timbre diffère. Evidemment, il faut pour utiliser ce procédé d'écriture se placer très près de la coupure et dans les limites que les doigts peuvent atteindre.

(Le dessin attribué tour à tour aux deux sections du clavier est désigné par la lettre A).

**ALPH. MUSTEL. INVOCATION (Extrait de SCÈNES et AIRS DE BALLET.)**

Genouillère grande ouverte.....  
 Genouillère mi-ouverte.....  
 Genouillère flottante.....

Andante.

**5 6 8 0**

Expression-Pédale..... *ff* *p*

**0 4 1**

Genouillère flottante.....  
 Genouillère mi-ouverte.....  
 Genouillère grande ouverte.....

Il résulte de cette disposition qu'on peut, tout en utilisant les autres doigts d'une même main à compléter l'harmonie, détacher l'une des parties que cette main exécute et l'exposer en dehors.

Encore un exemple qui justifie ce procédé. Il montre un chant groupé avec deux autres parties sous la main gauche, chant que l'instrumentiste peut et doit isoler par la simple intervention de la genouillère

**ALPH. MUSTEL. AU PAYS BRETON.**

Genouillère grande ouverte .....  
Genouillère mi-ouverte.....  
Genouillère flottante.....

Mouv<sup>t</sup> de Scherzo.

5 6 8 0

Expression-Pédale.....

0 4 MET.

pp

mf

mf

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Mouv<sup>t</sup> de Scherzo.' It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand part features a melodic line with eighth-note patterns, marked with dynamics 'pp' and 'mf'. The left hand part provides harmonic support with chords and single notes, marked with 'mf'. Fingerings are indicated by numbers in boxes: '5 6 8 0' for the right hand and '0 4' for the left hand. A 'MET.' (metronome) box is also present. The score is labeled 'Expression-Pédale' on the left. A thick horizontal line is drawn below the score.

Genouillère flottante .....  
Genouillère mi-ouverte.....  
Genouillère grande ouverte.....

(Une erreur typographique a fait mettre une clé de Fa à la portée de la main gauche. Il faut y substituer une clé de Sol).

etc.

Detailed description: This block shows the continuation of the musical score from the previous section. It features the same two-staff arrangement (treble and bass clefs). The right hand continues with the melodic eighth-note patterns, and the left hand continues with the harmonic accompaniment. The piece concludes with the word 'etc.' on the right side. A thick horizontal line is drawn below this section.

Dans un morceau précédemment cité, la *Villageoise* de Guilmant, nous trouvons un chant qui doit être exécuté la genouillère gauche grande ouverte pendant que la partie droite est soumise à un certain degré d'effacement. Il y a là un exemple de la progression *expressive* qu'on est en droit d'exiger d'une genouillère dans un cas semblable. Alors, la Double-Expression intervient pour nuancer la partie exécutée à la main

droite qui, dans une mesure que l'oreille appréciera, doit suivre l'expression du chant et non pas demeurer fixement maintenue à *pianissimo*.

**ALEX. GUILMANT. VILLAGEOISE.**

Genouillère grande ouverte.....  
Genouillère mi-ouverte.....  
Genouillère flottante.....

**Allegretto.**

**1<sup>p</sup>**

Expression-Pédale..... *mf*..... etc.

**0 5 3**

Genouillère flottante.....  
Genouillère mi-ouverte.....  
Genouillère grande ouverte.....

Il en est de même, et cela a lieu pour ainsi dire toujours dans la musique appliquée à l'Orgue Expressif, dans l'exposition de ce thème :

**JULES MOUQUET. SARABANDE (Extrait de la SUITE SYMPHONIQUE en Si b)**

Genouillère grande ouverte.....  
Genouillère mi-ouverte.....  
Genouillère flottante.....

**Largo.**

**7 0**

Expression-Pédale..... *mf*..... etc.

**4** *pp*

Genouillère flottante.....  
Genouillère mi-ouverte.....  
Genouillère grande ouverte.....

Il y a dans le rôle des genouillères des effets minutieux qui se reproduisent à l'infini et qui assurent la possibilité de ciseler une exécution jusque dans les moindres détails; chaque œuvre réclame ses effets et c'est ce qui justifie largement la mobilité dont chacune d'elles est affectée.

Voici enfin un exemple bien marquant où une partie de second plan est complètement isolée de la phrase mélodique.

**ALPH. MUSTEL. NUIT D'ORIENT**

Genouillère grande ouverte.....  
 Genouillère mi-ouverte.....  
 Genouillère flottante.....

8 0

Andante.

8

pp

Expression - Pédale.....

etc.

0 4

Genouillère flottante.....  
 Genouillère mi-ouverte.....  
 Genouillère grande ouverte.....

\* \* \*

Au seul point de vue de l'emploi des genouillères, l'analyse des quelques mesures ci-après achèvera de nous fixer et nous permettra de préciser définitivement leur influence prépondérante. Ce fragment, en effet, comporte à peu près à chaque note de la main gauche un déplacement de la genouillère.

Considérons, tout d'abord, que la basse est formée du groupement de tous les registres de la section gauche du clavier. Ils sont ici tous réunis, sans en excepter aucun, et c'est bien là un ensemble à redouter pour la liberté du chant. A priori, l'exécution de cette partie semble réclamer que cette basse soit constamment maintenue sous la nuance *pp* absolue. La genouillère, alors, serait laissée flottante sur son pivot afin que la puissance de cette partie ne devienne pas encombrante.

Pourtant, cette immobilité de la genouillère à laquelle nous paraissions devoir nous arrêter n'a rien moins d'exact. Si vous essayiez de jouer ce prélude en soumettant cette partie à cette fixité absolue, vous ne manqueriez pas de constater qu'à certains moments les basses, trop faibles, manquent d'égalité, quelques-unes parmi elles parvenant assez difficilement, à cette pression minima, à être mises en vibration. Il nous faut, en effet, faire attention au jeu grave, le Bourdon, dont la lenteur d'émission, notamment dans son extrémité grave, est particulièrement gênante. Et, évidemment, si les sons du seize pieds sont ajoutés aux sons des autres jeux, c'est bien pour leur apporter de la profondeur. Il convient donc qu'ils soient entendus à chaque note, sans exception.

Pour cette raison, nous devons utiliser toute la mobilité de la genouillère et voici comment nous aurons à procéder.

### ALPH. MUSTEL. LARGO.

Genouillère grande ouverte.....  
Genouillère mi-ouverte.....  
Genouillère flottante.....

5 6 0

Largo.

Expression-Pédale.....

*pp*

0 5 4 3 2 1

Genouillère flottante.....  
Genouillère mi-ouverte.....  
Genouillère grande ouverte.....

The second system of the musical score consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in common time (C) and features a melodic line in the treble clef with a *pp* dynamic marking. The bass clef contains a steady accompaniment. Above the staff, there are three boxes containing the numbers 5, 6, and 0, and another set of boxes containing 0, 5, 4, 3, 2, and 1. Below the staff, there are three horizontal lines representing the state of the organ stops: the top line is solid, the middle line is dotted, and the bottom line is solid with a wavy pattern. The word "etc." is written at the end of the staff.

Dès le début, la genouillère gauche sera, comme la genouillère droite pour le chant, au plus large écartée. Cette position de la genouillère est momentanée ; elle ne pourrait durer sans ramener tous les inconvénients de l'orgue ordinaire sans Double-Expression. Si l'on agit ainsi, c'est qu'il est nécessaire de laisser le vent affluer librement sur le premier ut grave et les degrés voisins afin d'en faciliter la plus prompte vibration. On peut d'autant mieux opérer de cette façon que, dans cette région des basses de l'instrument, les sons n'ont pas de tendance à prédominer tant que l'instrumentiste ne leur applique pas de nuance un peu forte.

En conséquence, les deux genouillères, gauche et droite, seront également ouvertes au début de ce morceau. Au fur et à mesure que la basse gravira des échelons plus élevés, au fur et à mesure il faudra

surveiller l'importance de sa sonorité qui ne demande qu'à prendre du corps dès que l'on sort des premiers sons graves. C'est ainsi que la genouillère gauche, aussitôt l'émission de l'ut du premier temps accomplie, reviendra légèrement sur elle-même et cela tant que les sons ne réclameront pas qu'elle soit plus grande ouverte pour être convenablement produits.

En définitive, le rôle de la genouillère, en ces deux premières mesures, sera de maintenir les basses de façon à ce que, tout en ne gênant pas l'expression de la partie principale, leur émission soit franchement assurée, l'oreille étant bien satisfaite sous le rapport de l'audition simultanée de tous les sons qui constituent cette partie.

Au commencement de la troisième mesure, la Double-Expression agira réellement comme modérateur de sonorité, n'ayant plus à se préoccuper de l'émission même de chaque son, celle-ci ayant lieu facilement à partir du *fa* qui marque le premier temps de cette mesure. Dès cette limite, la partie de la main gauche, qui s'élève vers des degrés de plus en plus perceptibles, mérite d'être retenue. Il y a bien un *crescendo* indiqué, mais il importe que sitôt le commencement de celui-ci la partie de la main droite soit suffisamment dégagée pour que ce *crescendo* puisse lui être d'abord appliqué. Alors, il s'agira tout simplement de ramener aussitôt la genouillère gauche vers le centre, à son point de liberté, comme s'il fallait réduire la partie gauche au plus strict *pianissimo*. Puis, doucement, grandissant proportionnellement au chant, on accordera à la basse un peu de cette expression *crescendo* que l'on applique à la pédale et que l'on attribue à la partie principale, cela en écartant la genouillère progressivement à l'effet qu'il convient d'obtenir.

Nous voici parvenus à la quatrième mesure, laquelle est soumise à la nuance *decrescendo*. Si la partie de basse était elle-même chantante, on pourrait opérer pour cette mesure comme on l'a fait pour la précédente, en adoptant simplement le procédé inverse : *decrescendo* au lieu de *crescendo* ; mais, la basse est arrêtée dans son mouvement mélodique ; elle ne tient plus qu'une seule note qui va être prolongée durant les quatre temps de cette mesure, cependant que le chant à la main droite subira la nuance *decrescendo* jusqu'au *pianissimo* le plus réduit.

Or, nous avons encore à tenir compte de la consistance que prend une note longuement tenue, laquelle tend tout naturellement à prédominer. Lorsque sur des instruments à sons soutenus, comme l'orgue, deux parties sont exécutées à la fois, l'une consistant en une note prolongée et l'autre obéissant au contraire à un mouvement mélodique, la partie la plus entendue est celle qui fait la note tenue. C'est un effet physique contre lequel il est bon d'être prévenu.

Dans le cas du morceau actuel, l'inconvénient est encore augmenté du nombre des registres des basses beaucoup plus grand et d'une sonorité beaucoup plus profonde que les registres avec lesquels on exécute la partie principale. Si bien que le seul fait de diminuer la pression sur les pédales de façon à fournir la nuance *decrescendo* demandée ne suffirait pas à contenir la puissance de cette note de basse dont le son se prolonge à l'oreille, bourdonne sans cesse et reste le plus fort.

La genouillère viendra alors à notre secours, et nous ferons bien de la ramener subitement, aussitôt fait le début de cette quatrième mesure et dès que le si bémol qu'elle comporte aura été entendu. Ainsi, durant toute la longueur de cette mesure, cette note sera maintenue sous la nuance *pianissimo* absolue et elle sera d'une intensité moyenne, bien suffisante, pendant que l'instrumentiste, très libre d'agir à son aise dès que la genouillère gauche aura été ramenée, fera, à l'aide des pédales, le *decrescendo* indiqué.

A la cinquième mesure, et ainsi que nous avons fait dès le commencement de ce morceau, on rétablira à nouveau la plus grande ouverture de la genouillère pour mieux permettre l'arrivée du vent sur les anches. Il ne faut plus d'intervention de la genouillère dans ce cas, nous l'avons dit, si l'on veut une émission bien venue de tous les sons graves.

La fin de la sixième mesure rétablira la fonction de la genouillère gauche en tant que modérateur de sonorité. C'est en effet, à la fin de celle-ci qu'il faudra ramener la genouillère vers le centre de l'instrument de façon à ce que l'on puisse, en toute liberté, produire le *crescendo* sur le chant que comporte la septième mesure et proportionner cette nuance à la basse même au moyen de l'ouverture progressive de la genouillère correspondante.

Il en sera de même tout au long de cette pièce qui présente l'un des exemples les plus curieux de la mobilité de la genouillère sur une partie de second plan. Cette mobilité constante est due ici, d'abord à la présence du demi-jeu de seize pieds parmi la partie de basse et qui réclame au grave la plus grande introduction de vent ; ensuite, au caractère de cette basse qui doit suivre fidèlement l'expression du chant ; enfin, à la prolongation de certaines notes dont il faut diminuer dans toute la mesure possible toute la prédominance, très encombrante à certains moments.

\* \* \*

Nous connaissons maintenant tout ce qu'on peut tirer de la Double-Expression, et les études que nous venons de faire ont dû contribuer pour une large part à placer dans notre esprit le fonds d'indépendance qu'on peut obtenir de chacune des deux divisions caractéristiques du clavier de l'Orgue-Expressif. Le cours de *registration* qui suit immédiatement achèvera de nous faire à cette considération que ne doit pas perdre de vue l'instrumentiste autant que le compositeur, que cet instrument, tel qu'il est constitué, est à la fois un orgue à *un clavier*, celui-ci ayant, lorsque les registres et les effets se correspondent, *cinq octaves* d'étendue, et aussi un orgue à *deux claviers*, chacun d'eux ayant en étendue la moitié de la longueur totale du clavier et pouvant obéir à des couleurs et à des nuances diverses et opposées.

Pour en terminer avec la Double-Expression, nous dirons que le juge souverain des ressources apportées par les genouillères est notre propre oreille. C'est à celle-ci que nous devons nous fier pour diriger plus ou moins au fond de sa course la genouillère qui fixe la nuance de l'accompagnement. L'oreille vient-elle à ne pas entendre suffisamment les parties de second plan, accompagnements, accords, rythmes, etc. ? vite il faut écarter la genouillère correspondante pour rétablir la proportion voulue avec le chant. L'accompagnement en arrive-t-il à être trop fort, alors même qu'il ne couvrirait pas la mélodie, l'oreille nous commandera d'agir sur la genouillère. C'est elle qui nous conduira, et avec un peu d'habitude de l'instrument nos genoux y obéiront instinctivement, tant il est vrai que nos mouvements peuvent en arriver à être faits de cette façon. Le pianiste ne réfléchit plus lorsqu'il abaisse l'une ou l'autre des deux pédales de l'instrument qu'il joue, c'est sa propre oreille, son naturel musical, son cerveau habitué, qui agissent instantanément.

Il en est semblablement pour les genouillères que l'habitude de l'instrument fait mouvoir tout naturellement, sans aucun effort, sans que la réflexion s'en mêle.

Dès ce moment, l'instrumentiste en pleine possession de cette grande ressource peut assurer les exécutions les plus exactes, les plus minutieuses, les plus délicates. Il n'y a pas de détails qu'il ne pourra mettre en valeur ; il n'y a pas d'effets qui lui seront impossibles.





## LIVRE IV

---

# La Registration

---

## TITRE I

---

### CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

---



La *Registration* est à l'organiste ce que l'*Orchestration* est au compositeur d'orchestre.

Orchestrer, cela signifie : adapter à certaines phrases, à certains groupes de notes, une couleur appropriée, souligner un effet au moyen d'un timbre particulier, établir des couches de sonorités, des teintes, des demi-teintes, des fonds plus ou moins estompés, graduer et distinguer, en un mot, en utilisant les différents organes qui composent l'orchestre, toutes les intentions, tous les accents, toutes les délicatesses d'une œuvre musicale.

S'il est généralement convenu, par exemple, que l'emploi des *cuvres* s'impose pour toutes les périodes de grandeur et de puissance, que les *bois* conviennent au mieux à la douce pastorale, que les *cordes* servent admirablement toutes les choses de tendresse, de charme enveloppant, il est non moins évident, d'autre part, que tout dans cet art ne peut être aussi exactement indiqué et que, en dehors de ces caractéristiques principales du rôle des instruments, le champ d'originalité reste infiniment vaste pour le symphoniste.

Or, ces valeurs diverses de l'orchestre, nombreuses à l'infini, autant que leur emploi, ne s'enseignent pas également bien pour chaque effet qu'on en tire ; la conception de l'instrumentation appartient bien exclusivement au compositeur et ce n'est que lorsque celui-ci est bien persuadé que l'ensemble orchestral tout entier est sa chose lorsqu'il écrit à son usage, qu'il peut innover des sonorités, imaginer des mélanges qui font naître des choses nouvelles, utiliser sous une forme toujours reproduite et constamment inédite, la magnifique palette des timbres constitutifs de l'orchestre.

Il en est de même, toutes proportions gardées, de la *Registration*.

L'organiste dispose aussi à son gré d'une certaine quantité de timbres originaux qui sont réellement caractérisés dans un instrument bien conditionné et dont les mélanges font naître nombre d'effets inattendus.

Parmi eux, plusieurs sont nettement définis et peuvent être indiqués ; il n'en est pas moins vrai que la plus grande quantité des effets de sonorités qui résultent des différentes combinaisons de nos registres (1) demeure un champ très étendu d'exploitation pour l'instrumentiste, la chose que son génie enfante à son agrément, la symphonie qu'il fait jaillir de son clavier et de ses doigts au hasard de l'improvisation, de la *création*.

C'est là des mélanges de couleurs, des mariages de timbres à l'infini. Ils ne peuvent provenir que de la libre originalité du musicien.

Alors, le naturel artistique de l'instrumentiste devient le guide le plus sûr de l'emploi de ces sonorités ; s'il a l'esprit inventif, il cherche des combinaisons nouvelles dont il trouve aussitôt le caractère et le rôle ; dans ce domaine, il peut varier autant qu'il le veut, obtenant de l'instrument tout ce que lui suggère son tempérament musical ; il est maître de penser que telle ou telle combinaison convient mieux à tel effet qu'à tel autre ; en composant ou en improvisant et en joignant à la pensée musicale le *timbre approprié*, la coloration en rapport avec cette pensée, l'artiste trouve matière à laisser s'épanouir sa personnalité, prétexte à extérioriser son goût et à le mieux faire partager. N'est-ce pas le plus bel éloge que l'on puisse faire de l'instrument qui permet tout cela ?

\* \* \*

Si nous nous appuyons sur ce qui vient d'être dit, notre cours de registration devra se borner à indiquer les effets précis, classiques, déjà connus, expérimentés et employés. Notre tâche, à cet égard, aura été relativement facile puisque c'est dans ce qui existe que nous aurons glané les citations qui font l'objet de cette partie si importante de notre ouvrage.

Les combinaisons et les différents emplois des registres que nous prenons pour exemples ne sont, en effet, pour la plupart, que des emprunts aux partitions les mieux faites pour l'instrument,

(1) Il existe 8191 combinaisons dans un modèle-type 6 jeux et demi (voir plus loin, à la fin de ce chapitre).

aux œuvres de nos compositeurs qui ont le plus avantageusement tiré parti de ses timbres constitutifs et originaux.

Nous pensons que le nombre important des exemples que nous avons mentionnés ouvrira des horizons nouveaux aux artistes et que, élargissant eux-mêmes les ressources de la Registration, ils y ajouteront encore des combinaisons imprévues, de ces trouvailles que suggère seulement le génie familiarisé avec les multiples organes de l'instrument.

\* \* \*

En les groupant d'une façon générale, les registres de l'Orgue-Expressif sont de deux sortes. Par l'une des deux, ils rapprochent l'instrument du caractère de l'Orgue à tuyaux ; par l'autre, ils font songer au bel ensemble du *quatuor des Cordes* de l'orchestre auquel viendrait s'ajouter l'effet plus incisif des *Bois*.

Naturellement, dans la première famille rentrent tous les jeux de caractère *flûté*, au timbre arrondi et doux, calme, peut-être moins sensibles à l'expression, mais assurément beaux par leur pureté ; dans la seconde, au contraire, sont assimilés tous les jeux faciles à la nuance, souples, obéissant à la moindre intention de l'artiste, de timbre nettement coloré, animés d'une pénétrance ardente, vivement sympathique, dans lesquels entrent comme élément important les jeux à battements et les mélanges qui en résultent.

Il s'ensuit un premier sujet de variété. Qu'on interprète une phrase en employant l'un des jeux de la première série et qu'on récite cette même phrase, ensuite, avec un des registres du second groupe, l'effet n'est plus le même, la coloration en est complètement modifiée et l'on constate, entre ces deux oppositions, une différence très caractérisée.

C'est là l'un des résultats obtenus par cette simple transposition des effets dans l'usage de la Registration.

De ces deux catégories de registres, nous venons de le faire comprendre, la seconde est celle qui exerce le plus grand prestige sur notre sensibilité. De là à en faire abus il n'y a qu'un pas et c'est ce qui arrive.

C'est que, réellement, ces derniers jeux parlent mieux à notre imagination ; ils chantent plus avec nous, expriment davantage et s'imposent, de cet ensemble de faits, plus infailliblement à nos sens. Qu'arrive-t-il alors ? c'est qu'on les a presque constamment sous la main, qu'on en fait un emploi répété, peut-être trop fréquent.

L'instrumentiste devra toujours se souvenir que le charme produit par ces jeux est d'autant plus intense qu'il y a moins souvent recours. C'est une raison majeure pour en limiter l'usage ; en les réservant, on obtiendra mieux encore le maximum de leurs qualités.

Pour la variété, nous ne devons pas manquer d'opposer les effets les uns aux autres, mais faisons un usage plus général des jeux simples, à sonorité pure.

D'un ton plus classique, plus sobre, ces jeux employés d'abord permettront de se garder une réserve toute favorable dans les jeux de la deuxième famille non encore entendus ; et si l'artiste venant à élever le caractère de son improvisation cherche à déterminer le plus grand effet à l'aide de la symphonie qui se dégage de cet orgue, l'emploi de ces derniers registres, venant corroborer la pensée musicale, y ajoutera le timbre pénétrant, sympathique au possible, l'orchestration la plus enveloppante, la plus puissante, sans aucun doute. Ainsi l'instrumentiste qui sait bien mesurer ses effets peut porter par la nuance et la variété habilement combinées l'intérêt jusqu'aux limites les plus extrêmes.

Par une progression décroissante, peu à peu, le retour aux premières combinaisons s'opérera heureusement, amenant le bienfaisant repos qu'engendrent plus particulièrement les sonorités calmes et douces.

Ces jeux à sonorité intensive, dont les combinaisons les plus caractéristiques sont, sans doute, pour la main gauche : 5 — Harpe Eolienne, 4 — Basson, 3 — Clairon, et pour la main droite : 5 — Musette, 6 — Voix Céleste, 8 — Harpe Eolienne, sauront d'autant mieux plaire, pour nous résumer, qu'ils plairont moins à la fois.

C'est un effet physiologique indiscutable.

\* \* \*

Qu'il nous soit permis, à ce sujet, de formuler quelques observations sur le *timbre*, notamment en ce qui concerne les rapports entre l'Orgue et l'Orchestre, ou mieux, en nous plaçant au point de vue de cet ouvrage, entre les Compositeurs qui écrivent pour ces deux prodigieuses symphonies.

Envisageons celles-ci un instant et tâchons de les caractériser : nous en avons besoin pour mieux préciser dans l'esprit de notre lecteur tout ce que signifie la *Registration* qui est tout un *art*.

Il est certain, en effet, que ces deux immenses groupements sonores reposent sur deux principes physiques contraires, assez opposés même pour qu'on puisse les considérer comme étant en antagonisme autant en leurs moyens qu'en leurs résultats.

L'orgue à tuyaux apparaît calme, majestueux, réfléchi, sévère : conséquence de ses sons purs, dépourvus en majeure partie des résonances harmoniques accusées ; la palette orchestrale, au contraire, qui est le son *composé*, travaillé, chargé d'accessoires multiples, *impur*, par opposition, sait être spirituelle, vive, alerte, emportée, fantaisiste ; cette dernière a l'élan, la chaleur, la *vie* !... ce qui ne l'empêche pas, en outre, d'être grave, mystique et solennelle, autant, quoique en employant des sonorités infiniment moins sereines et plus complexes, que l'immense chœur des tribunes de nos cathédrales.

La variété est immense, inépuisable, tellement même que la composition s'en ressent, y gagne une allure dégagée et, souvent, devient *irrespectueuse* des formes et des traditions.

L'orchestration, heureusement, n'est pas une science absolue. Elle revêt trop d'aspects différents pour qu'on ait pu conclure à des attributions précises ; elle est trop multicolore, trop malléable, pour qu'on ait pu l'enfermer dans un enseignement étroitement scolastique. Ainsi elle est demeurée un art qui tente davantage le génie libre parce qu'il lui permet les manifestations les plus diverses, les plus nombreuses, les plus imprévues.

Voilà de quoi édifier notre jugement en face de ces deux organes.

L'orgue à tuyaux, si grand soit-il, n'a pas autant étendu cet élément de liberté ; il lui manque l'*accent*, la souplesse, le charme. C'est assurément la voix qui correspond le mieux au musicien épris d'idéal, de pureté, de la beauté imposante, aux traits calmes, qui, sans subjuguier, exprime surtout l'*Inaccessible !*

C'est bien là une réelle jouissance et le musicien qui l'éprouve est vraiment en mesure de pouvoir apprécier le bonheur extatique le plus parfait. L'Orgue, instrument religieux, élevant sa voix à l'intérieur du cloître, est l'organe choisi de celui-ci et apparaît alors, ainsi considéré, dans toute sa magnificence.

Nous aurons lieu d'examiner pourquoi cet instrument de rêve et de mysticisme est devenu, par les théories de quelques professionnels, l'instrument de la musique la plus étroite, la plus serrée, la plus soumise aux règles sévères, la plus fermée à l'émancipation du génie personnel.

Or, cette définition qui fait de l'Orgue à tuyaux un instrument ayant des aptitudes définies et ne lui accorde qu'un emploi restreint en comparaison avec l'Orchestre capable d'assumer tous les rôles, fait mieux comprendre le caractère de l'Orgue Expressif et l'assimile plus particulièrement à l'Orchestre.

L'Orgue Expressif, en effet, toutes proportions gardées, invite à la même conception musicale, la favorise et la développe. Il sied au symphoniste à un titre semblable, car il lui apporte *la couleur, la souplesse, l'accent et l'expression*.

N'oublions pas, cependant, que la ténuité de ses sons, le caractère de certains de ses registres, la classification à laquelle il a été soumis, donnent à cet instrument une indéniable parenté avec l'orgue, si bien que, se prêtant alors à une interprétation différente, celui-ci peut-être envisagé et joué de deux manières. Tantôt orgue, tantôt symphonie, l'instrument inclinera vers l'un ou l'autre de ces deux aspects suivant le tempérament spécial qui l'utilisera.

Notre expérience nous a, en effet, prouvé que l'Orgue-Expressif à anches libres, joué tantôt par un professionnel de l'Orgue à tuyaux, tantôt par un compositeur de musique dramatique plus poussé par son propre tempérament à écrire pour l'orchestre que pour l'orgue aux flûtes douces, fait l'objet de deux écoles, de deux exécutions assez contraires, *opposées*, pourrait-on affirmer, tant elles s'écartent l'une de l'autre.

Quelques-uns l'ont spécialisé dans le style de l'orgue proprement dit, car il leur en coûte de penser qu'un instrument à sons soutenus puisse être autre chose qu'un orgue ; d'autres, plus avisés, plus éclectiques, ont vu, en dehors de cet appoint, l'originalité de chacun de ses timbres, la parfaite liberté qu'ont ceux-ci de se mouvoir les uns dans les autres, et s'en sont servi *orchestralement* ;

cette façon seule est la bonne, car il n'y a aucune raison plausible qui autorise à refuser le concours de qualités constatées.

Il est certain qu'en ne tenant pas compte de son caractère expressif et en n'utilisant que ses fonds doux et couverts on rapproche cet instrument de l'orgue, auquel il emprunte des sonorités vraiment très semblables ; alors, on n'en joue plus que comme de l'orgue et toute autre ressource est superflue ; dans ce cas, mieux vaudrait les supprimer. Mais, si l'on ne fait aucune suppression à l'unité de cet instrument telle que nous le possédons aujourd'hui, si l'on sait se servir avec calme de ses sonorités pures et avec passion de ses sonorités enveloppantes, si éminemment expressives et pénétrantes, on en fait l'instrument symphonique par excellence, plus symphonique et infiniment plus varié que nul autre instrument de notre époque.

Voilà qui nous autorise à dégager, au passage, cet élément d'individualité que l'Orgue-Expressif à anches libres offre à l'instrumentiste, étant donné qu'il est apte à répondre à un jeu différent suivant la tendance naturelle de l'artiste, suivant le propre tempérament du musicien, qui l'emploie, ou bien suivant l'éducation musicale que ce dernier a reçue.

Un mot du regretté Armand Sylvestre sur cet instrument dégagera davantage encore l'individualité musicale qui le caractérise : « C'est avant tout et comme la Lyre un instrument « de poésie où passent les frissons de l'Au-delà. Il faut l'entendre en fermant les yeux comme on « écoute la nuit le vent qui passe et le flot qui coule. C'est comme une atmosphère d'une vibration « étrange où la voix humaine se teinte du mystère, où les formes palpitent imperceptiblement. « Ils doivent être heureux ceux qui savent évoquer une âme dans cet orgue moderne moins fait, « peut-être, pour les catholiques litanies que pour l'éternelle poésie des choses de la nature sous « l'essor des renouveaux et sous les douces blessures de l'Amour ».

Il n'y a pas une définition plus exacte de la nature de cet instrument ; il n'y a pas une version qui lui convienne mieux ; il n'y a pas une critique plus juste et plus vraie (1).

\* \* \*

Mais, poursuivons notre étude sur le timbre, puisqu'elle doit nous conduire à la pleine possession de la couleur originale de l'instrument.

Pour l'orgue à tuyaux, il existe un principe sans aucun doute dicté par l'usage, qui exprime ceci : que cet instrument ne saurait être autrement constitué que par des flûtes, des bourdons, des sons purs de tuyaux, que toute variété en dehors de ces timbres est une atteinte portée à son unité et qu'en conséquence toute la musique y appliquée doit être strictement écrite à l'usage de ces sonorités calmes, écartant sévèrement toute *fantaisie*, toute *originalité*.

(1) Armand Sylvestre écrivit ces quelques lignes en décembre 1899, à la suite d'une représentation de " Au Pays Breton ", pièce d'Ombres en six tableaux, poème de René Delbost, tableaux de Eug. Frey, musique pour orgue-expressif par Alphonse Mustel.

Cela n'est-il pas excessif ? Cette condamnation de l'orgue qui a progressé n'est-elle pas injuste ?

Le pianiste, par exemple, beaucoup plus large d'esprit parce qu'il doit apporter une originale personnalité dans sa compréhension musicale et ses exécutions, a admis avec joie et reconnaissance que le *Clavecin* des Couperin, Rameau, Daquin, devint le *Piano* des Rubinstein et des Liszt. Peut-on en dire autant de l'organiste auquel nous faisons allusion ? Théoricien implacable, inféodé à l'orgue primitif, l'organiste qui se retranche exclusivement derrière cette théorie, et parmi tous les organistes nous précisons que nous entendons bien ne viser ici que celui-là, a quelquefois conçu avec amertume que l'orgue des Haendel et des Bach se soit embelli, enrichi, modernisé, quelque peu transformé même, tant son domaine s'est agrandi.

Ce professionnel, si étroitement scolastique, oserions-nous dire *musicien* ? ajoute encore ceci : qu'on doit rejeter à titre d'*accessoires* et comme simple *divertissement* les merveilleuses combinaisons qui sont venues former l'orgue actuel. Pour celui-là, nos belles orgues de Notre-Dame et de Saint-Sulpice, qui sont munies d'une bonne centaine de jeux répartis sur cinq claviers à mains et un clavier de pédales (quelle grandiose symphonie !) ne valent guère mieux qu'un instrument d'une dizaine de jeux ayant en fonds ses *huit pieds et seize pieds* indispensables et réglementaires. C'est l'homme de la musique correcte, réfléchi, qui ne subit ni la passion ni l'étreinte voluptueuse de la vie ; c'est l'écrivain de cette sorte de musique qui, loin d'émouvoir, force à l'indifférence, tant elle est rigide, sévèrement contrepoincée, *grammaticalement* conçue. Il arrive bien à ce théoricien enfermé dans sa règle de commenter avec étonnement l'œuvre magnifique du grand Cavallé-Coll, qui édifia ces orgues monumentales, encore ce commentaire est-il bien sincère ? mais sans que cet aveu le décide à la vouloir pénétrer. Est-ce désir de protéger l'*Ecole* contre tous les égarements et toutes les tentatives fantaisistes que ne peut manquer de suggérer au musicien *symphoniste* un semblable monde de sonorités, ou incapacité, ou incompréhension personnelle en face de cette admirable individualité musicale ? Voilà ce que nous ne savons pas, ce que le seul professionnel visé sait, et ce qu'il nous est impossible de préciser.

Cette théorie a fait école, comme nous l'avons dit. On trouve encore, voyons comme cela est contraire à la conception que l'immortel Bach eut de cet instrument auquel il réclama tant de choses et pour lequel il écrivit tant d'œuvres de caractère différent, on trouve encore, disons-nous, des professionnels qui prétendent que l'orgue à tuyaux est l'unique instrument de la *fugue*. Cette étroitesse n'est-elle pas exagérée ?..... Cela est du système, rien que du système, et tout système, implique des limites à la libre manifestation du génie. Ici les limites sont restées extraordinairement étroites, plus étroites que dans n'importe quelle autre branche de l'art. Il est vrai qu'elles servent on ne peut mieux ceux qui sont privés de ce réel génie, ceux qui n'ont pas à redouter les effets impérieux de cette nécessité d'exprimer, ceux qui ne sont pas armés de ce cerveau puissant que rien ne peut endiguer et qui brise les barrières parce qu'elles l'étouffent !

De tels organistes ramènent l'orgue à sa plus simple expression et l'y maintiennent contre tous les progrès, contre tous les bijoux précieux dont on l'a embelli et enrichi.

Lemmens a dit, à la fin de l'*Avertissement* à son "*Ecole d'Orgue*" : « Bien des organistes, afin de donner le change sur la pauvreté de leurs improvisations, sacrifient l'idée et le sentiment vrais à des *effets matériels* qui peuvent séduire un certain public, mais qui seront *toujours désapprouvés* par les connaisseurs ».

Or, est-ce que ceci n'est pas la reconnaissance formelle, sous une plume éminente, des qualités réelles de l'orgue à tuyaux, méconnues intentionnellement, par éducation, de l'organiste qui veut s'enfermer strictement dans le jeu d'orgue sévère ?

Le maître organiste sert lui-même, d'une façon bien imprévue, la cause que nous défendons. Il a beau dire : *des effets matériels qui peuvent séduire un certain public*, il n'en fait pas moins l'aveu que ces effets-là ont *séduit* et c'est tout ce que nous avons à retenir de son *Avertissement*. Alors, pourquoi *désapprouver* ?

Ils peuvent être plus ou moins habilement employés, ils peuvent l'être même pour masquer une science musicale peu étendue, soit ; mais il n'empêche que pour produire un plus grand effet sur l'auditeur, qui paraissait se lasser d'une improvisation plus ou moins mal développée, l'organiste a eu recours à ces effets *matériels*. Il avait ce moyen suprême pour réveiller l'attention de son public, gagner son intérêt, et, ainsi, se sauver.

Qu'est-ce que cela veut dire, sinon que dans la circonstance l'orgue a été plus fort que l'organiste ?

Tout en déplorant, comme Lemmens, l'insuffisance de l'organiste qui emploie de tels procédés, nous ne pouvons nous empêcher de constater qu'à ce moment-là d'une improvisation inhabile ou même faite sans talent, l'instrumentiste, ayant renoncé à étaler plus longuement sa faible science musicale, a eu recours à l'orgue, prouvant par là que celui-ci était capable d'intéresser par *lui-même*, rien que par la puissance suggestive qui se dégage de certaines de ses sonorités.

Voilà qui nous conduit à affirmer que l'opinion de l'auditoire serait bien autrement plus favorable si ces effets, au lieu de venir en aide au développement d'une improvisation sans base, étaient, au contraire, mis en valeur par un organiste musicien, autrement dit, un musicien doublé d'un réel *instrumentiste* qui saurait mettre la plus imposante symphonie au service de la plus géniale conception musicale.

Si l'on s'est plu à dire que l'orgue est une immense symphonie, il serait bon d'être d'accord avec cette opinion. Or, la *symphonie* entraîne la *variété* et nous ne voyons pas que celle-là puisse se produire sans celle-ci ; voilà qui nous paraît logique, si ce n'est pas absolument vrai dans la pensée de certains professionnels !

*La vérité peut quelquefois n'être pas vraisemblable* ; c'est une maxime qui s'applique comme un gant aux théoriciens qui font le sujet de cette digression.

Quoi qu'il en soit, il demeure certain que l'organiste dressé à ces conseils sévères s'enferme de plus en plus étroitement dans l'emploi des *fonds* ! De crainte de n'être pas purement scolastique, de faire, qu'on nous permette cette expression qui nous paraît arriver si justement, du *cabotinage*, il ne touche plus à ces jeux qui forment dans l'orgue une si incontestable variété ; ceux-là n'existent plus. S'il consent parfois à appeler une combinaison d'anches, c'est plutôt pour en obtenir de l'éclat que pour développer une couleur spéciale qui comporte son originalité et sa saveur.

Il ne se rend pas compte, alors, et cela à la condition expresse que sa musique soit saine de tous *erremments*, à l'abri de toute faute d'écriture, que, dans ces limites, il ne lui est plus possible d'intéresser que les théoriciens fameux ; pour le restant des auditeurs, il établit, par contre, un rayonnement de monotonie dont il n'assume la charge que pour témoigner de son désir de rester inféodé à l'*Ecole* et rend, fort mal à propos, l'orgue assez indifférent aux masses et même, ne le dissimulons pas, à une nombreuse quantité d'initiés.

C'est une façon comme une autre de vulgariser cet instrument. Nous nous demandons cependant si elle est la bonne et si à force de le maintenir dans la forme classique pure, en restant absolu dans cette conception de l'art, on ne lui crée pas un recul constant plutôt qu'un courant sympathique.

L'*indépendance* est une des plus grandes qualités de l'artiste et nul n'est véritablement artiste s'il n'en possède pas le sentiment très net ; celui qui n'est pas doué d'une réelle personnalité restera inévitablement le copiste des autres. Affranchissons-nous ! La liberté dans les moyens employés conduit à la *Création* pendant que l'attachement démesuré à la tradition mène à l'*Imitation*.

\* \* \*

Donc, voilà l'emploi qu'on fait de l'orgue ! Au lieu d'en faire un instrument de libre manifestation musicale, on l'asservit à une école étroite ; au lieu de le considérer comme un auxiliaire puissant, immense en ses ressources, ce qui serait aisé puisque la facture moderne l'a ainsi constitué, on s'en sert comme d'un instrument restreint, limité, appauvri par *principe*, par simple *convention scolastique*.

La voix que nous élevons contre cette compréhension de l'orgue qui faillit du même coup s'étendre aussi étroitement à tous les instruments rattachés à celui-ci : Orgue-Expressif et autres, n'est qu'une toute petite pierre dans l'édifice nouveau qui s'élève hardiment désormais.

Nous croyons, autant dans l'enseignement musical que dans tous les autres arts, que les principes étroits ont eu leur temps et doivent céder la place aux conceptions larges et vastes, à l'épanouissement de la libre faculté de chacun, à la pleine émancipation du génie individuel.

Cela est bien arrivé pour toutes les autres branches de l'enseignement, il serait particulièrement curieux et invraisemblable que cela ne pût avoir lieu pour l'*Art* !

Un souffle d'indépendance a passé que rien ne retiendra plus !

Partout, jusque même dans la patrie de Bach, s'élèvent des orgues monumentales qui ont trois, quatre, cinq claviers, des combinaisons multiples qui sont à la disposition de l'organiste aussi aisément que possible, des voix nombreuses de plus en plus diversifiées et variées, des sommiers à pressions diverses, etc., etc. ; la facture d'orgues s'enrichit chaque jour de couleurs nouvelles ; de plus en plus elle tend à réaliser l'instrument de la plus vaste polyphonie mêlée à la plus complète variété, suivant les tendances acquises. Tout cela est-il destiné à devenir des trésors semblables à ces documents ou souvenirs de famille qu'on entasse pieusement derrière une vitrine ?

L'organiste continuera-t-il systématiquement de repousser ces progrès constants ?

Il ressemblerait singulièrement alors à ceux qui, pendant que s'installait magnifiquement le *Piano*, regrettaient le *Clavecin* ! Peu à peu, devenus le petit nombre, ils ont été, en fin de compte, écrasés sous la victoire de l'instrument moderne.

\* \* \*

Et voici que, tout d'un coup, sous les doigts d'un organiste affranchi qui veut bien connaître le caractère de tous les timbres soumis à sa direction, d'un symphoniste, compositeur d'orchestre, poussé par le sentiment d'exprimer largement en musique, le grand instrument change complètement d'aspect.

C'est la vie adjointe subitement, c'est la puissance personnelle mise en œuvre, c'est la manière d'exprimer rendue ample et saisissante par le choix des sonorités et leur accentuation successivement progressive ; c'est l'élocution vive, instantanée. émise par un seul être, l'improvisateur lui-même, qui a, à son service, tout un monde extrêmement docile à sa volonté, la tempête sonore la plus vaste et la plus formidable qu'ait encore jamais pu entendre l'oreille humaine.

C'est une ligne de démarcation absolue qui sépare les deux tempéraments et fait du même organe deux instruments différents.

La considération de ces deux écoles détruit purement et simplement tout système, celui-ci menant toujours à l'exclusivisme, un mot impossible en Art !

Si nous nous sommes quelque peu étendu sur de telles considérations, c'est qu'à ce point de cet ouvrage, là où nous traitons des *couleurs* de l'instrument, il est nécessaire de bien placer dans l'esprit de notre élève un sentiment de liberté entière.

S'il ne s'empare pas de cette personnalité, de cette indépendance, il se trouvera constamment pris entre deux théories : la première résultera du voisinage de l'*organiste sévère* qui manifestera son étonnement devant l'imprévu, son mécontentement devant la fantaisie, et poussera, conséquence de l'éducation qu'il a lui-même reçue, vers le jeu théorique de l'orgue ; la deuxième

viendra de tous les autres musiciens, sans exception, aussi bien des pianistes que des musiciens d'orchestre, en particulier du *symphoniste*, qui réclameront tous, avec instance, de la vie, de la couleur, de l'*Expression* !

Or, en ce qui nous concerne, nous avons suffisamment fait comprendre quelles sont nos pensées à cet égard. C'est à notre élève de prendre lui-même sa position, de s'initier, au moyen des exemples que nous citons, aux belles ressources et combinaisons de l'Orgue-Expressif et d'en choisir les effets en pleine connaissance de cause.

L'Harmonium est, certainement, moins un instrument de la Fugue que de la Symphonie. Il a des jeux dont le caractère se rapproche de ceux de l'orgue, cela est indéniable ; mais il en a d'autres qui, moins calmes et moins sereins, se rapprochent de cet ensemble merveilleux de la palette orchestrale. Parce qu'il a l'âme sensible au plus haut degré, il est souple tout entier, comme l'orchestre, et produit toutes les nuances, à la plus capricieuse fantaisie du chef qui le dirige. Nous avons donc un vif intérêt à nous détacher sensiblement de l'idée fixe de l'orgue auquel on ramène un peu trop obstinément l'Orgue-Expressif. Celui-ci contient plus que cela et qu'il ne faut pas méconnaître. Tenons compte des ressources particulières de ses timbres, et apprenons à en savoir disposer et marier les couleurs, d'après notre propre goût.

Et, quoi qu'il en soit, que la liberté la plus grande pénètre et demeure dans l'esprit de l'instrumentiste ! Qu'il ne craigne pas une combinaison, qu'il n'en redoute pas l'effet. En règle générale, tous les mélanges sont bons, toutes les couleurs sont belles, à la condition d'en faire un bon usage ; le tout est donc de les bien employer.

Que le musicien qui va s'abandonner à créer des effets sur l'Orgue-Expressif profite de cette circonstance favorable entre toutes, qu'il n'y a pas encore pour cet instrument de souverains juges qui en dictent les lois et, par conséquent, *en retiennent l'essor* ; il lui est loisible de s'affranchir de toutes les servitudes, qu'il le fasse ; qu'il rejette catégoriquement l'étroitesse souvent ridicule dans laquelle tenterait de l'enfermer une école déjà vieille, s'il tentait de l'assimiler à son cas.

En un mot, qu'il reste *personnel* ; s'il ne se procure pas satisfaction à lui-même, qu'il cherche autre chose ; étant soi-même son meilleur juge, non complaisant, entendons-nous, il trouvera toujours l'indice de la bonne ou de la mauvaise voie.

« *Ce qui produit un bon effet est bon, ce qui en produit un mauvais est mauvais, et l'autorité de cent vieillards, eussent-ils cent-vingt ans chacun, ne nous ferait pas trouver laid ce qui est beau, ni beau ce qui est laid.* » (HECTOR BERLIOZ. *Traité d'instrumentation*).



## TITRE II

---

DÉFINITION ET CLASSEMENT DES REGISTRES. — NOTATION. — MOYENS DE SE RÉMÉMORER LES COMBINAISONS  
— REGISTRATION NON MARQUÉE. — NOMBRE DES COMBINAISONS D'UN MODÈLE-TYPE : 6 JEUX 1/2.

---

### **Définition et Classement des Registres.**

Il y a dans l'Orgue-Expressif, venons-nous de spécifier, deux familles de sons : les registres à sons clairs, quelque peu mordants, éminemment expressifs, et les registres à sons doux, purs, mais plus enfermés et plus sombres.

Entre ces deux groupes, en contraste, on peut obtenir des nuances de timbres intermédiaires, très délicates.

Enfin, en outre de la classification selon leur diapason, en jeux de huit pieds, seize pieds, quatre pieds, de leur distinction en familles, relativement au timbre, on divise encore, eu égard à la facture, les jeux en *jeux simples*, formés d'un seul rang de lames, et en *jeux composés*, qui en exigent deux pour chaque note.

La dénomination des registres, assez imprécise, a été parfois critiquée ; mais, quelle que soit la justesse de cette observation, la tradition en est bien fixée, et introduire des modifications serait jeter un nouveau désarroi, qu'il est plus sage d'éviter.

Cela tient à ce que les facteurs, en créant les premiers harmoniums à *plusieurs jeux*, donnèrent à ceux-ci des noms empruntés à des instruments dont ils paraissaient rappeler le timbre..... mais, de quelle lointaine façon, notamment à cette époque !

Depuis, les timbres des jeux ont été singulièrement améliorés, adoucis et diversifiés, de telle sorte que leur caractère ne répond plus d'aucune façon à celui des instruments dont ils portent le nom.

Changer leurs dénominations étant impossible, du moins pour les anciens jeux, les facteurs doivent donc en prendre leur parti et borner leur souci à en trouver de meilleurs pour les registres qu'ils inventent ou pourront inventer.

Parmi ces registres, tels qu'ils sont aujourd'hui, plusieurs justifient suffisamment la dénomination qu'ils portent : la *Flûte*, par exemple, dans un bon instrument, rappelle assez bien la Flûte ordinaire ; le *Hautbois*, avec moins de volume bien entendu, a bien quelque chose du Hautbois d'orchestre, comme mordant et comme finesse ; la *Musette* est une Cornemuse adoucie, entendue de loin.

Le *Basson* aussi est un jeu bien nommé. Mais, le jeu dit *Bourdon* ne tient guère du bourdon de l'orgue à tuyaux que par sa gravité ; la *Clarinette* est un jeu très doux, pur et grave, qui simule bien mieux une flûte d'orgue qu'une clarinette d'orchestre ; et le *Clairon*, petit jeu très fin, très chantant, encore bien moins rappelle le cuivre éclatant de nos troupes.

Les facteurs, depuis la création de l'instrument, se sont ingénies à multiplier les jeux et à inventer des noms pour les désigner. Il est cependant évident qu'on ne doit pas et même *qu'on ne peut pas* dépasser une certaine limite. Il n'y a, en somme, jusqu'à présent, que deux timbres vraiment distincts, mitigés d'une troisième sorte d'un autre caractère : les jeux à son *oscillant*.

Il est vrai qu'un certain jeu de timbre donné peut être fait de seize pieds ou de huit ou de quatre, ce qui est aussi un élément de variété, mais l'expérience a montré que tous les timbres ne se prêtent pas également bien à occuper ces différents degrés. D'où il advient que si on veut multiplier outre mesure les jeux de l'Orgue-Expressif, on en arrive forcément à reproduire deux ou trois fois le même jeu sous des noms différents.

Du reste, il est une considération qui limite nécessairement le nombre des jeux effectifs d'un instrument destiné à être *soufflé au pied*, alimenté de vent par l'exécutant lui-même. Si le nombre des jeux augmente, la dépense d'air augmente aussi, nécessairement et proportionnellement ; que l'on outre passe une certaine mesure normale, la soufflerie, trop grande tout d'abord, devient dure et lourde, très fatigante à mettre en jeu. Mais il y a autre chose, en outre : cette soufflerie trop dure sous le pied n'a plus la sensibilité à la pression, la légèreté, la souplesse nécessaire pour que les moindres *effets* du pied se transmettent rapidement aux lames, produisant des accentuations vives et des nuances délicates. L'instrument devient difficile à *émouvoir*, il perd *l'impressionnabilité*, la faculté communicative qui faisait son charme et sa vie ; il perd, sous le rapport de *l'expression*, bien plus qu'il ne saurait gagner par l'adjonction de deux ou trois jeux. Le facteur d'instruments d'artistes a donc à se défendre contre la séduction qui pourrait l'entraîner à introduire sans nécessité tel ou tel jeu qui, pris en soi, offrirait quelques effets agréables... Il y a plus : il doit se défendre aussi d'augmenter sans nécessité le nombre des boutons de registres, que l'on multiplie quelquefois avec exagération pour donner à l'instrument une importance plus grande ; si un ou deux boutons de plus, gouvernant des mécanismes de détail, peuvent offrir à un moment donné certaines commodités ou quelques effets supplémentaires, il y a inconvénient majeur à encombrer l'instrument de registres ; tous les *harmoniumistes* savent combien cela complique la manœuvre, préoccupe l'attention, rend difficiles et retarde les changements de jeux, qui doivent toujours être si prestes.

Enfin, pour terminer, disons encore que l'ordre des boutons, le rang que les jeux doivent occuper devant les yeux n'est pas arbitraire.

Il importe, en effet, que les jeux qui doivent le plus souvent se réunir dans les *mélanges* se rencontrent groupés sous la main, et que l'ordre sériaire, motivé tant par ces considérations de

commodité que par la tradition, ne soit pas interverti sans raison, ni interrompu par l'intrusion de tel registre qu'on eût pu rejeter vers les extrémités du rang.

\* \* \*

Il convient, enfin, de citer quelques registres qui peuvent trouver place dans certains instruments très complets, tels que les instruments à deux claviers et même, de rappeler quelques noms que l'on peut rencontrer encore sur les boutons de types anciens, aujourd'hui à peu près délaissés.

Ainsi le nom de *Contrebasson* est appliqué à un jeu sonnante à l'octave du Basson et possédant un timbre analogue ; en un mot, un Basson de seize pieds faisant suite à la Musette comme le Basson de huit pieds fait suite au Hautbois. Nous avons de même accepté le nom de *Cromorne* pour désigner un jeu de trente-deux pieds identique au Baryton, mais se prolongeant vers la basse, non pas cependant jusqu'à la dernière octave, jusqu'au trente-deux pieds réel.

On trouve dans certains instruments, sous le nom de *Violoncelle*, un jeu à peu près semblable à celui de Basson, mais d'un timbre un peu mitigé (comme le Basson employé avec le Métaphone).

On nomme *Voix humaine* un demi jeu oscillant, mais plus mordant, plus découvert que la Voix Céleste de huit pieds que l'on fait quelquefois.

Du nom d'un jeu du grand-orgue, on appelle parfois *Dulciana* un jeu entier ou un demi-jeu analogue à la Flûte, mais plus doux encore et surtout plus faible.

Nous n'allongerons pas cette nomenclature. En nous arrêtant à la définition des jeux classiques, aux jeux les plus fréquemment rencontrés nous atteignons tout le but proposé.

\* \* \*

### **De la Notation des Registres.**

Il est d'usage, en notant les registres sur la partition, de se conformer à la position qu'ils occupent à la barre où sont placés tous les boutons.

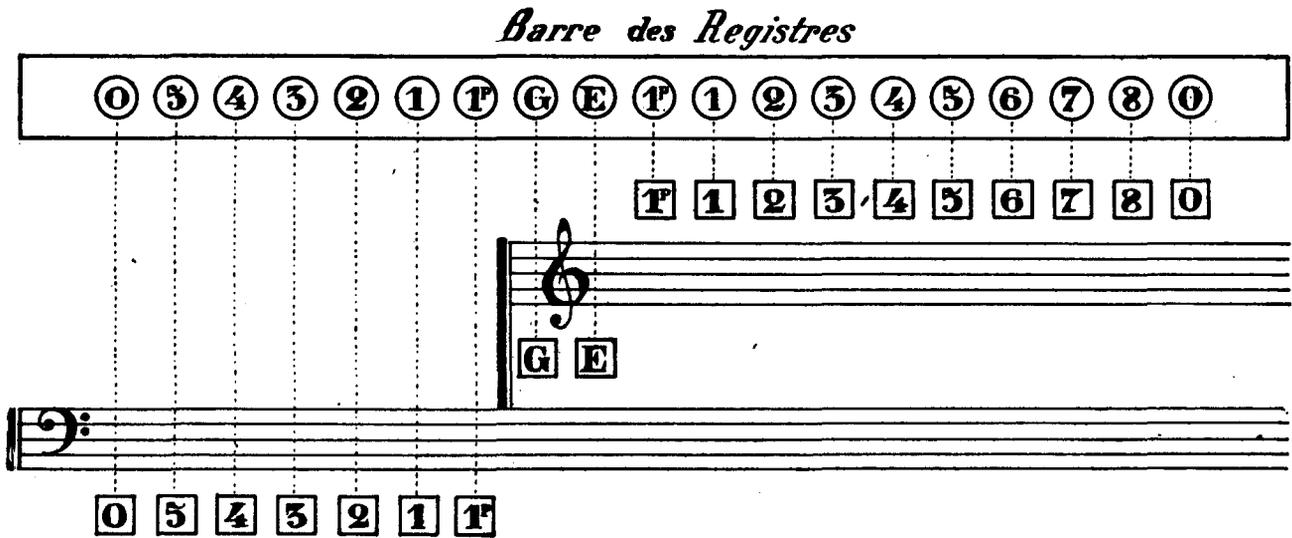
On sait qu'ils y sont disposés de telle façon que les registres qui sont à droite du centre gouvernent la partie droite du clavier depuis le *fa* du médium jusqu'au dernier *ut* aigu et que, inversement, ceux qui sont situés à gauche commandent toute la section des Basses, c'est-à-dire, la partie comprise entre le *mi* du médium et l'*ut* grave extrême.

Le registre qui marque le passage ou la séparation est le registre *Expression*, qui se trouve, pour ainsi dire, toujours au centre de la barre.

On remarque, d'autre part, que chaque bouton de registre porte un numéro qui le distingue. Celui-ci sert à désigner les registres sur les partitions et dispense d'en écrire les noms qui, plus

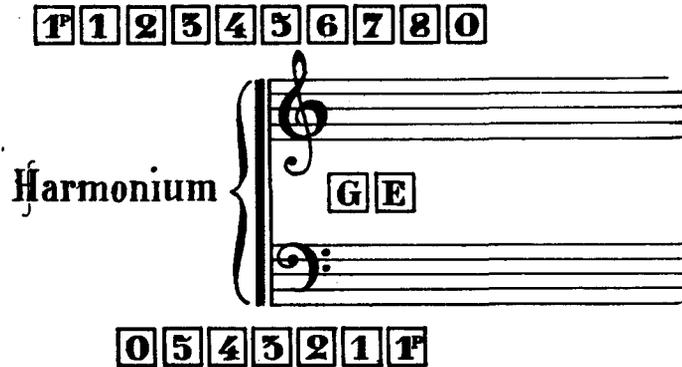


En observant simplement l'ordre du numérotage et de groupement, on a obtenu la disposition ci-dessous, qui se lit couramment.



Les Registres placés généralement au centre de la barre, G. Grand-Jeu et E. Expression, sont également restés au centre de la disposition adoptée pour l'écriture ; ils sont donc toujours inscrits entre les deux portées, leur effet s'étendant aussi bien à droite qu'à gauche.

Si bien qu'en groupant le tout on a obtenu l'écriture suivante, qui marque les registres dans l'ordre même auquel l'œil demande à les lire, soit de gauche à droite.



En résumé, s'il s'agit d'amener la quantité des registres marqués ci-dessus et disposés ici tels qu'ils le sont à la tête d'un morceau, il suffit de les lire comme on le ferait en un livre. Pour cela il convient de commencer par la basse. En même temps qu'on lit : 0, 5, 4, 3, etc., la main gauche tire à soi les registres 0, 5, 4, 3, qui sont les premiers à gauche et se succèdent dans l'ordre.

On appellera pour les Dessus, tous les registres indiqués par leur numéro au-dessus de la portée réservée à la main droite et, naturellement, pour les Basses, tout ce qui est inscrit au-dessous de la portée de la main gauche.

Ce qui revient à dire, par exemple, que les signes conventionnels **3** **5** **7** étant placés au-dessus de la portée, il faut tirer à soi les registres suivants :

**3** — Fife.

**5** — Musette.

**7** — Baryton.

On a adopté plusieurs modes de notation. Parmi eux, les plus connus sont ceux qui procèdent de la façon suivante : l'un qui entoure le numéro du registre d'un signe carré **□**, l'autre, pour distinguer, d'un cercle.

L'inscription en signes carrés a été adoptée pour tous les instruments munis de la Double-Expression (1). L'autre procédé est utilisé pour tous les autres instruments, moins complets.

Aussitôt qu'il faut repousser un registre, l'indication en est faite par une barre qui raye en travers celui-ci.

Il convient d'être très exact dans ces manœuvres de registres. Le plus souvent, elles doivent être faites à un moment précis, quelquefois même sur un temps qu'il faut accentuer ou sur une note dont le compositeur a voulu changer la sonorité pour en marquer le passage.

C'est donc sur la note même où le changement est indiqué qu'il faut amener ou repousser le ou les registres désignés.

Il faut faire ces mouvements rapidement, bien en mesure, sans interrompre la phrase si aucune interruption n'est écrite, et surtout *sans bruit*.

On ne doit jamais entendre le moindre choc ; cela est d'un très mauvais effet et montre de l'inhabilité chez l'exécutant.

Les éditions étrangères sont munies de notations différentes.

Le plus souvent, on y marque les registres à tirer par un chiffre noir inscrit sur un fond blanc limité par un cercle, ce qui ne diffère pas quant à présent du procédé ordinairement employé chez nous ; mais, pour repousser les registres, l'indication renversée consiste en un chiffre blanc dans un fond noir limité également par un cercle.

\* \* \*

Jusqu'ici il n'a été question que des registres établissant par leur simple intervention des sonorités différentes, leur appartenant en propre. Or, il en est d'autres, les uns pour faire mouvoir des dispositifs mécaniques, les autres pour amener des modifications dans les sonorités, etc....., à ce point que le nombre de registres annoncés n'implique pas un nombre équivalent de jeux d'anches.

(1) Le premier qui s'en est servi paraît être Lefébure-Wély, qui l'appliqua tout spécialement à l'Orgue-Mustel. Cette notation fut aussi adoptée pour le même instrument ou les instruments similaires par Alex. Guilmant, Loret, Mailly, Almagro, Toby, Le Beau, etc.

Il existe ainsi des instruments où le nombre des registres *silencieux* est vraiment trop important par rapport aux registres effectifs qui y sont groupés.

Par exemple, nous connaissons des instruments qui sont déclarés : *2 jeux et 11 registres !* N'y a-t-il pas là un abus de registres inutiles, étant donné que, sur les 11 indiqués, 4 seulement sont réels. Ce nombre exagéré de registres a donné lieu, d'ailleurs, à plus d'une surprise.

En principe, ces registres doivent figurer pour une très petite part, dans une proportion justement déterminée. Ce sont, pour la plupart, des Forte, des Sourdine, etc., dont il sera traité lorsque nous étudierons chaque registre en particulier.

\* \* \*

### **Moyen pratique de se remémorer les combinaisons des Registres.**

Il existe un moyen pratique de retenir les divers mouvements de registres, les divers changements de combinaisons, et que nous voulons indiquer.

Il suffit simplement, tout en étudiant une œuvre, de garder le souvenir des sonorités avec lesquelles sont exécutées telle et telle partie de cette œuvre, de conserver *dans l'oreille* la couleur sonore, le timbre.

C'est l'oreille qui retient, obligeant le cerveau à retrouver toutes les combinaisons, lequel n'y faillit point.

Ne cherchons donc pas à nous graver des numéros de registres dans la tête, cela est faux, et restons *musiciens* en nous imprimant *musicalement* tout ce dont nous devons nous souvenir.

Ce procédé est le plus infaillible et il nous a permis, à des années de distance, de retrouver tout le caractère d'une pièce, toutes ses combinaisons, tous ses effets, alors que la notation elle-même avait un peu faibli dans notre mémoire.

Ceci est infiniment commode à tous égards. Si l'on sait, par exemple, que telle phrase est confiée à la Clarinette, il n'y aura qu'à repousser, au moment du changement, *sans aucune exception*, tous les registres autres que celui-ci. Chercher, soit par la mémoire des chiffres, soit par tout autre genre de souvenir, quels sont les jeux qu'il faut d'abord fermer et quels sont ceux qu'il convient ensuite d'appeler, donne lieu à des tâtonnements, à des inexactitudes certaines.

Tous les changements doivent être faits subrepticement, rapidement, sans erreur, et c'est une raison suffisante pour ne pas charger la mémoire et des combinaisons qu'il faut repousser et de celles qu'il faut, au contraire, amener ; procédé très embarrassant qui réussit fort peu, notamment lorsqu'il s'agit d'aller vite.

*La combinaison qui demeure*, voilà tout ce que la mémoire doit retenir — quant au reste, il n'y a qu'à tout faire disparaître.

\* \* \*

### La registration non marquée.

Une recommandation générale pour terminer.

Un nombre considérable d'œuvres éditées notamment à l'étranger ont été publiées pour l'Harmonium sans qu'on leur ait attribué de registration.

C'est une obligation dont on s'est, à tort, rendu indifférent. Il est, en effet, bien difficile de deviner les intentions du compositeur et, dans ce cas, celui-ci peut le plus souvent s'attendre à une interprétation autre que celle qu'il avait imaginée.

Nous savons bien que ce n'est pas d'une importance notoire en ce qui concerne des œuvres qui sont écrites pour l'orgue comme elles le seraient pour le premier instrument à clavier venu, mais cela ne constitue pas une excuse suffisante.

Le compositeur qui a écrit pour l'Orgue-Expressif, très exclusivement pour son usage, s'étant servi des ressources de cet instrument pour développer telle ou telle pensée, est soucieux de voir reproduire son œuvre telle qu'il l'a conçue. S'il y tient, il ne doit jamais manquer d'indiquer ses registres.

Quoi qu'il en soit, dans le cas d'absence d'indication de registres, le lecteur prudent fera sagement de s'en tenir, en première lecture, à l'emploi d'un jeu de 8 pieds ; les registres *Cor anglais* et *Flûte* sont alors les plus indiqués, principalement avec la *percussion*, qui aidera à parer à toutes les surprises. On pourra modifier ultérieurement cette sonorité par toute autre qu'on jugerait à propos de lui substituer, suivant le caractère de la phrase ou du morceau.

S'il s'agit de forcer un peu la sonorité, soit d'établir un *forte* légèrement accusé, on pourra ajouter à ces deux registres ces deux autres dont la réunion forme le second jeu de 8 pieds : *Basson-Hautbois*.

Enfin, s'il convient d'atteindre le *forte* absolu, la nuance marquée étant *fortissimo*, il faut alors recourir au *Grand-Jeu*, quels que soient les défauts de ce procédé.

En effet, le *Grand-Jeu* arrivant tout à coup, sans modifier la position de l'écriture, ajoute un 16 pieds lourd qui amène aussitôt de la confusion. Le plus souvent, en raison de cet inconvénient, et principalement quand l'harmonie est serrée, on convient de remonter immédiatement les deux mains d'une octave, tout au moins la main droite, si la main gauche ne fait qu'une note à la fois.

Une autre précaution consiste encore à n'utiliser aucune combinaison spéciale au clavier droit sans s'être assuré, toujours en première lecture, que les parties écrites sous la main droite sont bien limitées dans l'étendue du clavier droit et ne franchissent pas la *coupure*.

Il va sans dire qu'en employant un dessus de 16 pieds à droite on peut remonter d'octave toute la partie de la main droite ; mais pour faire cette substitution, pour changer le 8 pieds *Flûte* en dessus de 16 pieds *Clarinette*, il faut, au préalable, même en remontant d'octave, s'assurer qu'il reste assez d'étendue aux extrêmes de ce demi jeu pour ne pas manquer de notes dans les Dessus, et pour ne pas franchir la coupure dans les Basses.

\* \* \*

### **Du nombre de combinaisons qu'on trouve dans un Modèle-Type : 6 Jeux 1/2.**

Théoriquement, le nombre des combinaisons qu'on rencontre en un modèle dont la composition correspond à l'instrument auquel nous faisons allusion et dont l'ordre des registres est indiqué à la fig. 71 (page 145), est extrêmement élevé ; pratiquement, il l'est moins, car une certaine quantité de celles-ci n'est pas à employer.

Quoi qu'il en soit, nous avons calculé qu'un tel instrument, par ses jeux propres, sans tenir aucun compte des procédés mécaniques qui sont à la disposition de l'instrumentiste, et à l'aide desquels celui-ci opère une transformation subite dans le caractère de certains jeux et des combinaisons qui en résultent, peut donner lieu à 8191 timbres ou combinaisons. Chiffre considérable, comme on le voit, et qu'au premier aperçu l'instrument ne semble pas justifier.

Nous avons, en effet, à considérer que tous les jeux entiers qui peuvent se rejoindre et couvrir tout le clavier de l'orgue au moyen de l'emploi simultané des deux registres qui se correspondent, sont d'abord divisés en deux parties pouvant être utilisées indifféremment, soit d'un côté, soit de l'autre ; cela donne lieu, on le conçoit, à des combinaisons multiples.

Le nombre en est encore accru des demi-jeux spéciaux qui n'ont aucune correspondance entre eux : la Musette, le Baryton, etc.

Or, la coupure a permis que chacun de tous ces demi-jeux pût s'isoler, être produit seul, et cette disposition avantageuse donne bien naissance aux combinaisons qui proviennent non seulement du timbre particulier que chacun de ces registres représente ou a mission de représenter, mais, en outre, aux effets qui résultent du mélange de chacun de ceux-ci avec chacun des autres registres, d'abord par un, puis par deux, par trois, quatre, etc.

L'instrument qui est annoncé : 6 Jeux 1/2, est composé, en réalité, de treize registres commandant treize demi-jeux effectifs qui se répartissent ainsi :

Pour le clavier des Basses :

5 registres	}	1 — Cor anglais
		2 — Bourdon
		3 — Clairon
		4 — Basson
		5 — Harpe Eolienne

Pour le clavier des dessus :

8 registres	}	1 — Flûte
		2 — Clarinette
		3 — Fife
		4 — Hautbois
		5 — Musette
		6 — Voix céleste
		7 — Baryton
		8 — Harpe Eolienne

Ces treize demi-jeux sont effectifs, nous le répétons. Ils ont bien chacun un timbre et un diapason différents, et dans ce nombre il faut encore noter que nous ne tenons compte ni du jeu de *Percussion*, qui n'est par nous considéré que comme une variété du Cor Anglais-Flûte, ni des Forte-Expressifs, ni des Métaphones. Nous envisageons donc l'instrument en sa base, tout simplement, rejetant tous les accessoires qui concourent pourtant dans une si notable proportion, à l'augmentation de ses ressources, de ses richesses.

Treize demi-jeux, voilà ce qui existe et ce qui donne naissance à 8191 combinaisons.

Il est bon que nous nous expliquions sur ce nombre. Si nous avons, par exemple, à estimer les combinaisons que nous apporte un orgue d'un jeu, ce jeu s'étendant sans séparation sur tout le clavier à la fois, nous dirions que celui-ci est dans l'impossibilité de produire autre chose qu'un timbre unique, toujours le même. Un tel instrument serait annoncé : 1 Jeu — 1 Registre ; il donnerait, en tout et pour tout, une seule sonorité absolument invariable.

Mais, séparons ce jeu entier en deux demi-jeux, puis ajoutons à l'instrument, dans les Dessus, un autre demi-jeu, nouveau celui-là, — ce sera, si vous voulez, un Hautbois, — et cette seule présence de trois registres (deux pour le premier jeu, tout à l'heure entier, et un pour le nouveau) nous procurera sept combinaisons différentes.

On annonçera ce modèle : 1 Jeu 1/2 — 3 Registres.

Dans la partie des Basses, il n'y aura toujours qu'un seul timbre, mais, dans les Dessus, la possibilité de changer de registre, va faire naître les combinaisons annoncées.

Ainsi, nous compterons d'abord trois combinaisons résultant exclusivement des deux registres du clavier droit :

1° Le demi-jeu primitif :	1 timbre
2° Le demi-jeu nouveau :	1 timbre
3° Les deux réunis :	1 combinaison
Soit au total :	3 timbres et combinaisons

Ceux-ci peuvent être employés tour à tour comme s'il n'existait même aucune partie complémentaire dans les Basses.

Faisons maintenant état de la présence du demi-jeu de gauche :

1° Il représente lui-même un timbre :	1 timbre
2° Employé avec le demi-jeu primitif des Dessus, il donne :	1 combinaison
3° Employé ensuite avec le nouveau demi-jeu dit Hautbois, il donne :	1 combinaison
Soit au total :	3 combinaisons ou timbres

Voilà bien trois effets qui, joints aux trois précédemment cités, en donnent six. Ajoutons enfin à ce nombre la combinaison obtenue par le grand jeu de cet instrument, soit la réunion de tous les registres, et cette dernière formera bien la septième combinaison annoncée. C'est ce résultat important que nous atteignons avec trois registres.

On aurait même pu faire abstraction de la coupure et grouper, plus simplement, ces trois registres sur une seule des deux moitiés du clavier ; le résultat aurait été le même.

Ainsi, par exemple, détachons les trois premiers registres du clavier droit dans l'instrument 6 Jeux 1/2, lesquels sont numérotés :

La Flûte. . . . .	N° 1
La Clarinette . . . . .	N° 2
Le Fife. . . . .	N° 3

Ils nous donneront :

Le N° 1 seul . . . . .	1	timbre
Le N° 2 — . . . . .	1	—
Le N° 3 — . . . . .	1	—
Les N° 1 et 2 réunis . . . . .	1	combinaison
Les N° 1 et 3 réunis . . . . .	1	—
Les N° 2 et 3 réunis . . . . .	1	—
Enfin, les N° 1, 2 et 3 ensemble . . . . .	1	—
au total :		7 combinaisons

Or, ce nombre déjà respectable de timbres différents obtenus par la simple présence de trois registres va doubler si nous complétons ceux-ci d'un quatrième registre. Du fait de cette nouvelle adjonction, nous exprimerons qu'un instrument muni de quatre registres peut nous donner exactement quinze combinaisons. En voici le tableau :

Les registres sont employés isolément :

Le N° 1 donne. . . . .	1	timbre	} = 4 combinaisons
Le N° 2 donne. . . . .	1	—	
Le N° 3 donne. . . . .	1	—	
Le N° 4 donne. . . . .	1	—	

Les registres sont employés par deux :

Les N° 1 et 2 donnent. . . . .	1	combinaison	} = 6 combinaisons
Les N° 2 et 3 donnent. . . . .	1	—	
Les N° 3 et 4 donnent. . . . .	1	—	
Les N° 1 et 3 donnent. . . . .	1	—	
Les N° 2 et 4 donnent. . . . .	1	—	
Les N° 1 et 4 donnent. . . . .	1	—	

Les registres sont employés par trois :

Les N° 1, 2, 3 donnent. . . . .	1	—	} = 4 combinaisons
Les N° 1, 3, 4 donnent. . . . .	1	—	
Les N° 2, 3, 4 donnent. . . . .	1	—	
Les N° 1, 2, 4 donnent. . . . .	1	—	

Enfin, tous les registres sont réunis :

Les N° 1, 2, 3, 4 donnent. . . . .	1	—	1 combinaison
Soit au total :			15 combinaisons

En résumé, nous trouvons la gradation suivante .

Un orgue d'	1	registre donne . . . . .	1	combinaison
—	2	— . . . . .	3	—
—	3	— . . . . .	7	—
—	4	— . . . . .	15	—

A chaque registre ajouté, le nombre des combinaisons *double*.

Le calcul peut être désormais ramené à une formule qui est, en désignant par C les combinaisons, et par R le nombre des registres :

$$C = 2^R - 1$$

A l'aide de cette formule on établira rapidement le nombre de combinaisons, étant donné qu'on connaît le nombre des registres.

Revenons à l'orgue que nous considérons, lequel est composé de 13 registres. Pour celui-ci, nous disposerons la formule ainsi :

$$C = 2^{13} - 1$$

ce qui donne bien le chiffre annoncé de 8191 combinaisons.

\* \* \*

Il est toutefois évident que toutes ces combinaisons n'existent qu'à la condition d'une diversité nettement caractérisée entre les treize registres annoncés. Ils doivent non seulement différer par le Diapason, mais aussi par le Timbre, sans quoi, à une, deux ou trois octaves de distance on retrouverait, se reproduisant identiques, la plupart de ces combinaisons.

Cela ne saurait exister, par exemple, dans l'orgue à soufflerie *aspirante*, où les différents registres, à part leur diapason, sont assez identiques en leurs timbres. L'orgue-expressif fabriqué en Europe, grâce à sa soufflerie *foulante*, de laquelle on obtient des variétés dans la nuance et certaines dispositions faites en vue du timbre spécial à chacun des registres qui composent un même instrument, permet seul d'obtenir cette variété. C'est un avantage considérable.

Qu'on y ajoute la doublure des timbres de tous les jeux de derrière obtenue par l'intervention des *Métaphones*, qu'on tienne compte aussi des plans de sonorité que l'on détermine entre les registres de gauche et de droite à l'aide de la *Double-Expression*, et nous verrons alors que les effets d'un instrument répondant à cette composition sont inépuisables.

Celui qui est bien initié à cet orgue et qui a bien compris sa disposition originale, trouve chaque jour des effets nouveaux, variés autant par les timbres réalisés que par la musique qui peut leur être appliquée.



# TABLEAU SYNOPTIQUE DE LA REGISTRATION

## DEMI-JEUX

couvrant la moitié de l'étendue du clavier

sons entendus sous chaque touche du clavier.

(Sans suite dans les Basses)

Voix Humaine  
(Jeu de 4 pieds)

Harpe Eolienne  
(Jeu de 2 pieds)

Harpe Eolienne  
(Dessus de 8 pieds)

Baryton  
(Dessus de 32 pieds)

Voix Celeste  
(Dessus de 16 pieds)

Musette  
(Dessus de 16 pieds)

(Sans suite dans les dessus)

(Sans suite dans les dessus)

## JEUX ENTIERES

couvrant toute l'étendue du clavier à l'aide de deux registres

sons entendus sous chaque touche du clavier.

Basson  
(Jeu de 8 pieds)

Clairon  
(Jeu de 4 pieds)

Bourdon  
(Jeu de 16 pieds)

Cor Anglais et Percussion  
(Jeu de 8 pieds)

Hautbois  
(suite du Basson - Dessus de 8 pieds)

Flûte  
(suite du Clairon - Dessus de 4 pieds)

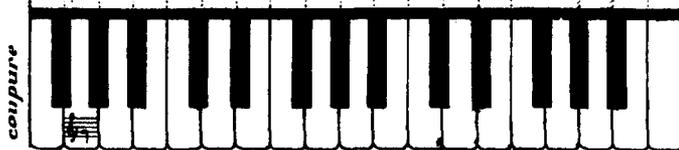
Clarinete  
(suite du Bourdon - Dessus de 16 pieds)

Flûte et Percussion  
(suite de Cor Anglais et Percussion - Dessus de 8 pieds)

▲ La musique telle qu'elle est écrite par rapport au clavier



**BASSES**  
29 notes, de ut<sup>1</sup> à mi<sup>3</sup>

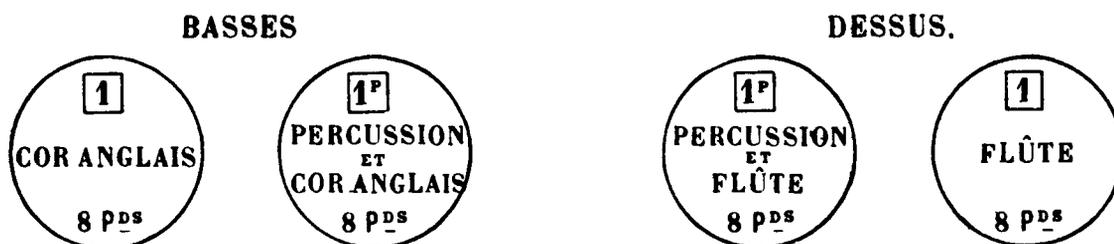


**DESSUS**  
32 notes, de fa<sup>3</sup> à ut<sup>6</sup>

Clavier de l'Harmonium - 5 octaves

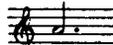
coupure

# Cor anglais-Flûte

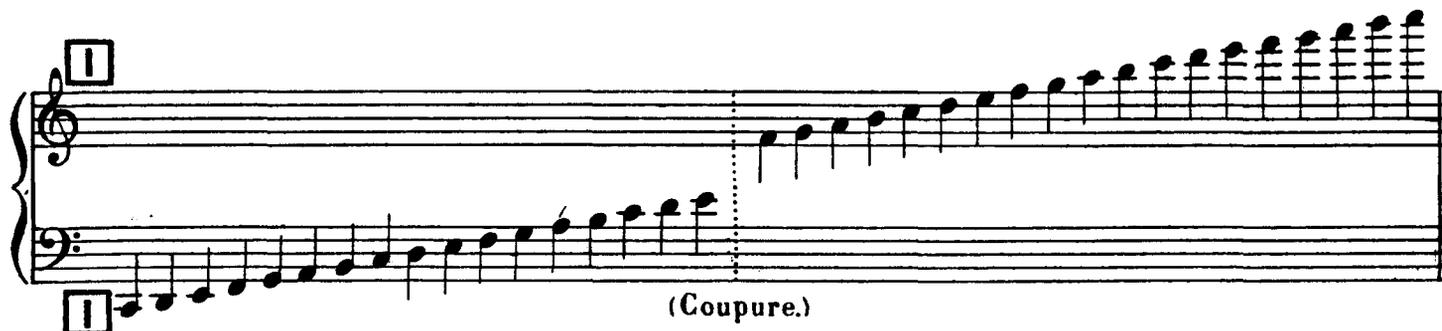


*DIAPASON.* — Le jeu complet de “Cor anglais-Flûte” est un jeu de *Huit pieds*.

Considéré comme le *Diapason* de l'instrument, il aurait été mieux dénommé *Principal*.

Il est l'unité de l'Orgue Expressif, son point de départ, et constitue, de ce fait, le jeu autour duquel évoluent toutes les combinaisons de timbres et de registres, dont il établit, en quelque sorte, les rapports. Véritable base de l'harmonium, ce jeu a déterminé la position de l'écriture musicale sur la portée, le LA du milieu de son étendue étant le LA normal (870 vibrations simples) qu'on écrit au centre de la portée de la clef de Sol :  et celui-ci figurant, d'autre part, au milieu de la longueur totale du clavier.

Il sonne ainsi sur toute l'étendue du clavier (Voir aussi au Tableau synoptique de la registration).



Une recommandation importante trouve ici sa place. Toutes les fois qu'une œuvre musicale ne fait pas mention d'une registration bien indiquée, c'est au jeu initial Cor anglais-Flûte qu'il faudra recourir en première lecture. Ainsi on évitera, au moment de l'exécution, les surprises désagréables d'une registration mal définie, telles que celles qui sont produites par un ensemble de jeux graves employés trop bas **G**, *Grand Jeu*, etc....., ou bien, le désagrément de la coupure au milieu du clavier quand les demi-jeux ouverts ne correspondent pas entre eux et quand la musique se trouve tout à coup à cheval sur cette séparation.

*CARACTÈRE.* — Le jeu Cor anglais-Flûte offre un caractère d'une grande douceur. Il est très rond et bien flûté. S'il n'est pas un jeu puissant, on peut du moins affirmer que sa portée est considérable. De tout cet instrument, la sonorité qui va le plus loin, franchissant de grands espaces sans être aucunement déformée, est la sonorité de la flûte.

En général, le jeu tout entier ne peut guère répondre à de grandes nuances expressives, l'étendue entre son *pianissimo* et son *forte* se trouvant assez restreinte.

Notons en outre qu'il perd un peu de sa rondeur au fur et à mesure qu'on descend vers ses basses, et surtout dans les notes de l'extrême basse, où il ne garde plus qu'une rondeur relative. Ses notes basses étant graves, sans lourdeur, il se prête on ne peut mieux à l'harmonie écrite à quatre parties.

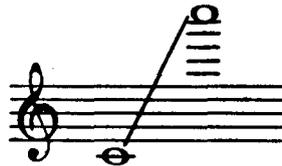
\* \* \*

La dénomination de Cor anglais attribuée au demi-jeu du clavier gauche ne correspond pas à celle de l'instrument d'orchestre connu sous ce nom. Le Cor anglais de l'orgue expressif est beaucoup plus doux, beaucoup moins âpre que celui de l'orchestre qui possède plus exactement la sonorité du Hautbois.

Le Cor anglais de l'harmonium serait plutôt une *flûte grave*, et c'est plus réellement pour remplir ce rôle qu'il faut l'utiliser.

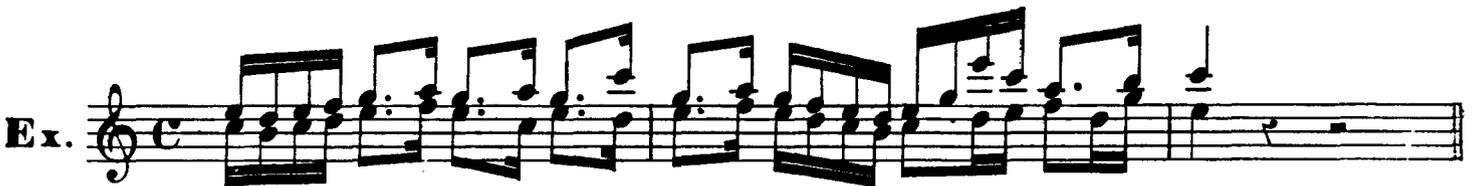
Le nom de Flûte est bien mieux appliqué au demi-jeu des Dessus. Il présente, en effet, une imitation assez sensible de la Flûte d'orchestre, dont il a le timbre, presque la même pureté et la même sveltesse.

En empruntant les quatre notes supérieures du Cor anglais, la Flûte possède d'ailleurs une étendue semblable à celle de la Flûte d'orchestre.



Le rapport assez réel qu'il y a entre la Flûte d'orchestre et la Flûte d'orgue, désigne d'abord cette dernière pour les mêmes effets que ceux réservés à la Flûte, dans la composition pour orchestre.

L'exemple ci-dessous abonde dans cet emploi :



Si l'on écrit à trois parties, il est à remarquer que chacune d'elles se meut facilement et qu'elles sont toutes aisément entendues.



\* \* \*

Nous venons de dire que le demi-jeu de Flûte se prête volontiers aux effets de vélocité. Cela est vrai, mais à la condition qu'on n'en arrive pas aux nuances extrêmes *pianissimo* au cours desquelles les notes abandonnées trop vivement n'auraient pas eu le temps d'entrer en vibration. Il faut pour obtenir toute la vélocité de ce demi-jeu ne pas diminuer la pression sur les pédales au delà d'une certaine limite. Cet inconvénient est encore aggravé lorsque la Flûte est, en raison des nécessités de l'instrument, disposée pour recevoir la percussion, ce qui est précisément le cas de tous les instruments conçus pour l'artiste qui doivent, d'une manière rigoureuse, posséder cette précieuse petite mécanique.

La faute vient de ce que les lames de ce demi-jeu, comme du demi-jeu de Cor anglais d'ailleurs, sont doublées d'un renforcement important à l'endroit où elles ont à subir les chocs répétés des petits marteaux appartenant à cette mécanique qui sont parfois très violemment lancés par l'exécutant. Ce renforcement, on le conçoit, ajoute une rigidité regrettable, mais impossible à éviter, à toutes ces lames qui demeurent alors beaucoup moins sensibles aux pressions légères.

Tous les autres jeux étant ramenés à leur sensibilité la plus extrême, le jeu de Cor anglais-Flûte semble devenir alors plus tardif, plus paresseux. N'oublions pas, toutefois, que cela est immédiatement modifié par l'intervention de la percussion qui, non seulement rétablit l'équilibre, mais, mieux encore, fait du jeu de Cor anglais-Flûte le jeu le plus subtil, le plus délicat, le plus rapide à parler de tout l'orgue.

Le petit marteau lancé sur la lame en a déterminé la vibration immédiate, ce qui fait que le vent n'a plus qu'à entretenir cette vibration.

Quant à la paresse du jeu isolé de la Percussion, elle est encore accrue du fait que, pour obtenir un timbre *rond* bien flûté, on doit courber légèrement, dans des proportions déterminées, l'extrémité libre de chaque languette (1). On y gagne un beau timbre, rien n'est plus exact ; mais l'anche en éprouve un retard nouveau dans sa sensibilité, la *courbe*, en dehors de la perte qu'elle laisse établir entre la languette et son châssis, ayant augmenté la rigidité de la lame.

Alors la percussion est là qui vient tout réparer, nous l'avons dit, et dès qu'elle intervient ce jeu prend une sensibilité inouïe, répond à la plus délicate des attaques.

\* \* \*

Ainsi le demi-jeu de Flûte (2) est bien réellement un beau timbre, bien arrondi, fort imitatif. Peut-être lui reprochera-t-on de manquer de quelques degrés dans l'échelle expressive ? cela est possible ; mais nous répondrons qu'elle n'est alors ni mieux, ni plus mal favorisée que la Flûte d'orchestre, dont elle tend à se rapprocher.

(1) Voir : l'anche courbée et l'anche euphonique, tome I, page 139.

(2) Sans percussion.

Nous parlons ici du jeu privé de la percussion, employé seul, duquel il faut s'abstenir de réclamer des nuances *p*, surtout en notes qui se succèdent rapidement ; il ne saurait y répondre.

C'est ainsi que dans le premier morceau de la " Suite Symphonique " de Jules Mouquet, la *Pastorale*, le compositeur n'a pas cru demander à la Flûte seule l'exécution de cette partie, qui réclame une exécution précise, très nette. Il y a ajouté la Percussion, laissant à l'exécutant le soin de dissimuler autant que possible le choc du mécanisme.

**JULES MOUQUET: PASTORALE, (Ext: de la Suite Symphonique en Si  $\flat$  maj.)**

Andantino.

1.

3 0

Continuons à nous occuper de la Flûte sans percussion et imaginons-la faisant une partie mélodique planant sur des groupes de sonorités obtenus à gauche par la combinaison de certains registres de cette région du clavier.

Elle est bien employée dans l'exemple ci-dessous, accompagnée de la combinaison des jeux **5** et **3** (Harpe Eolienne = 2 pieds et Clairon = 4 pieds).

Ex.

1.

5 3

Voici la Flûte employée dans un rôle léger qui lui sied bien.

**ALPH. MUSTEL: SCENES ET AIRS DE BALLET, Valse lente.**

**Ex.** **1** Mouvt de Valse lente.

**5 3** etc.

Si la partie gauche chante elle-même et que la Flûte dessine un rythme en contrepoint comme dans l'exemple ci-après, il en résulte une sonorité originale, surtout avec le registre **3** *Clairon*, dont le timbre est très différent.

**CH. M. WIDOR: (6 DUOS pour Harmonium et Piano.)**

**Ex.** **1**

**3** etc.

Toute la partie droite du jeu N° **1** et même une bonne partie de la Basse parle avec beaucoup de facilité et se prête volontiers à la vélocité, même sans le secours de la percussion.

**CL. LORET: LES BOIS.**

**Ex.** **1**

**5 3 1** etc.

La pureté des sons de ce registre conduit à la mélodie simple et calme.

**Ex.**

1

4

Et si la Double-Expression vient enrichir les ressources dont nous disposons, nous pouvons encore, en nous servant de l'exemple qui précède, augmenter de deux jeux la sonorité de la partie gauche. Nous obtiendrons ainsi, notons-le en passant, l'une des combinaisons d'accompagnement les plus fréquemment employées, parce qu'elle est l'une des plus remarquables de la région gauche du clavier.

**Ex.**

1

5 4 3

La Flûte est naturellement indiquée dans le caractère pastoral :

**ALFRED LE BEAU: SCENE PASTORALE.**

**Ex.**

1

5 4 3

etc

(A) Ces deux notes pédales sont tenues à l'aide du Prolongement.

**ALEX. GUILMANT: VILLAGEOISE.**

**Ex.**

(Par suite d'une erreur, le Fa dièze n'a pas été marqué par deux fois à la main gauche).

**ALERED LE BEAU: FARANDOLE.**

**Ex.**

Clément Loret écrit pour le jeu de Cor anglais-Flûte :

**CL. LORET: CANZONE.**

**Ex.**

Cet exemple est d'une bonne registration ; la Flûte employée partie chantante dans le registre qui convient le mieux à cet effet, apporte tout son beau timbre à l'interprétation de la mélodie ; le Cor anglais répond également bien à la partie qui lui est confiée.

Nous empruntons à Saint-Saëns ce qui suit :

**SAINT SAËNS: RAPSODIE I.**

**I** Andantino con moto.

**Ex.**

César Franck nous donne un charmant motif :

**CÉSAR FRANCK: (Extrait du recueil de l'Organiste.)**

**I** Quasi adante.

**Ex.**

Cet exemple n'est pourtant pas exempt de critique. S'il est certain que la Flûte, dans ce chant, remplit toutes les conditions voulues, on ne peut en dire autant de la partie confiée au Cor anglais. Il arrive, en effet, que ces notes de basse, frappées et abandonnées aussitôt, presque piquées, n'ont pas le temps d'être produites convenablement. Il en résulte des sons mal venus, formant un rythme lourd, presque toujours d'un mauvais effet.

Nous critiquerons également, et pour la même raison, le passage suivant :

**TH. DUBOIS: MÉLODIE-CAPRICE.**

**Ex.**

Tous ces accords répétés à la main gauche réclament assez spécialement l'emploi de la percussion. Elle est nécessaire, si l'on veut obtenir qu'ils soient bien émis et répondent à la nuance indiquée. Mais, malgré le secours de la percussion, l'exemple n'en reste pas moins discutable et nous ne pouvons que prévenir contre cette façon d'écrire.

Il n'y a pas de doute que cet effet soit spécialement voulu. Il prépare ce qui suit. Mais cette forme peut être plus mal employée. Remarquons, d'ailleurs, que l'auteur reprend la même phrase en y plaçant une note tenue dont il fait un agréable mouvement mélodique. Cette simple note suffit à empêcher le mauvais effet qui résulte souvent d'une semblable disposition.

**Ex.**

*etc.*

Le résultat est douteux également lorsque la main gauche exécute des arpèges, ou accords brisés :

**Ex.**

*etc.*

Mais, ainsi que nous venons de le dire pour l'exemple précédent, ajoutons au moins une note tenue à la basse ou au milieu du rythme d'accompagnement, et l'effet est transformé au mieux :

**Ex.**

*etc.*

Pour en finir avec le jeu de Cor anglais-Flûte, disons qu'en raison de son rôle d'unité, de son ancienneté, du rang initial qu'il occupe dans l'instrument, il se trouve avoir été, et est encore, le jeu le plus souvent utilisé.

Par tous les exemples qui précèdent on voit à combien de genres différents les compositeurs ont employé ce jeu et quel important parti on en tire. Nous pourrions multiplier les citations qui le concernent, car il est peu d'œuvres où il n'ait eu quelque rôle à jouer, soit à cause de son timbre, soit à cause de la percussion.

\* \* \*

**PERCUSSION.** — La percussion existe dans la plupart des instruments de salon. Elle est de rigueur, d'une manière absolue, dans l'instrument de l'artiste.

Avec la percussion, le jeu de Cor anglais-Flûte voit son intérêt augmenter considérablement.

Il devient léger, prompt à parler, immédiat à l'attaque brève, aux notes piquées ; il donne lieu alors à des sons bien déterminés, jusque dans les basses, où il offre une grande précision.

D'un coup ce sont presque tous les avantages du piano apportés à l'orgue. Désormais, deviennent possibles les *pizzicati*, les *staccati*, etc., ainsi que l'imitation, en général, des instruments à cordes pincées.

La percussion sera toujours utilisée avec succès et à propos quand il s'agira d'obtenir un son parfaitement articulé, net, précis, comme ceux des instruments à vent de l'orchestre, dont la netteté d'émission est fort remarquable.

La précision du rythme qui suit serait impossible à exécuter sans la percussion :

**ALEX. GUILMANT: SCHERZO.**

**Ex.** *All<sup>o</sup> vivace.*

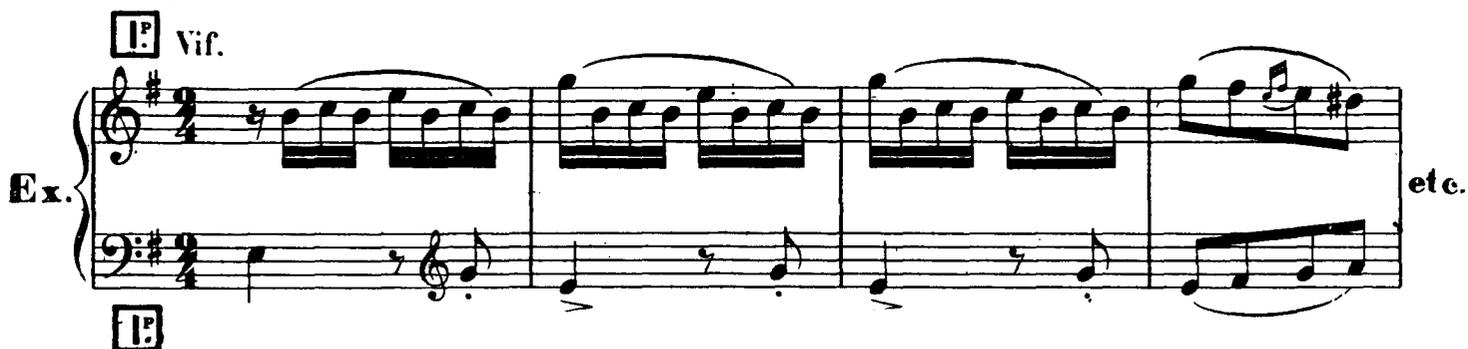
The musical score is presented in a grand staff with two systems. The first system contains measures 1 through 4, with a first ending bracket over measures 1, 3, and 4. The second system contains measures 4, 3, and 1, with a second ending bracket over these measures. The tempo is marked 'All<sup>o</sup> vivace.' and the dynamics are 'f' and 'sfz'. The piece ends with 'etc.'

De ces résultats surprenants obtenus dans l'interprétation d'œuvres de grande virtuosité, où la vélocité est extrême, certains ont cru pouvoir conclure que la percussion avait été adoptée dans le but exclusif de prêter à l'harmonium une qualité du piano.

Considéré sous cet aspect, l'instrument n'a pas manqué de séduire le pianiste, qui a retrouvé sur l'harmonium un clavier disposé pour un usage assez semblable, ce qui lui a permis de se croire tout de suite, et sans autre étude, un harmoniumiste accompli. D'autant que cela s'est trouvé vrai pour certaines œuvres, pour les pièces de clavecin, par exemple, qui exigent la plus parfaite netteté d'exécution, netteté à laquelle la percussion ne faillit pas.

**DAQUIN: LE COUCOU.**

**[P]** *Vif.*

**Ex.**  **etc.**

**[P]**

Cette œuvre si délicate a été jouée maintes fois par nos artistes avec le simple concours du jeu de 8 pieds = Cor anglais-Flûte et de la percussion sans qu'il ait été apporté aucune modification au texte original.

Pourtant, et bien qu'il existe quelques très bonnes transcriptions d'œuvres écrites pour le piano et transportées à l'Orgue Expressif, nous ne pouvons encourager à trop incliner dans cette voie. Le piano a sa littérature comme l'Orgue Expressif a la sienne, et l'on commettra le plus souvent de véritables sacrilèges en transportant de l'un à l'autre de ces instruments les compositions qui concernent chacun d'eux et qui ont été écrites en raison de leurs propres ressources.

En adjoignant la percussion à l'Orgue Expressif son auteur (1) avait visé un tout autre but, infiniment plus logique quant à ce qui est de l'instrument même.

La percussion a été, en effet, disposée pour permettre au moins à l'un des jeux de l'instrument de produire des sons avec une émission instantanée, une grande facilité de s'exprimer, même jusque dans la nuance *pianissimo* la plus exagérée, là où les notes refuseraient parfois d'entrer en vibration sans le secours du petit marteau. On verra dans les exemples qui vont suivre combien cette ressource a ajouté d'effets nouveaux à l'instrument.

**ALEX: GUILMANT: FUGHETTA.**

**[P]** *All<sup>o</sup> vivace.*

**Ex.**  **etc.**

**[P]**

Parvenu à ce point extrême de la nuance, le son se produit plein, net et précis, aussitôt que la note a été attaquée au clavier.

(1) Martin de Sourduin.

Si les résultats paraissent identiques, il n'en est pas moins vrai que les conclusions à en tirer sont assez différentes. Dans un cas, la percussion serait un moyen de transformer en clavier pianistique le clavier de l'harmonium afin d'y pouvoir exécuter les traits de virtuosité les plus compliqués ; dans l'autre, celui qui correspond le plus à l'instrument selon nous, elle doit servir à rendre l'anche plus expressive en reculant presque à l'imperceptible les limites de son *pianissimo*, nuance dont est si friand l'artiste qui s'est épris de cet instrument.

Elle rend l'Orgue Expressif plus expressif encore.

Dans l'un des morceaux les plus célèbres de Lefébure-Wély, nous trouvons ce passage qui vient très à propos confirmer cette théorie. Il s'agit là d'une œuvre de caractère dans laquelle le compositeur a voulu figurer le défilé d'une patrouille que l'on entend venir de loin, qui se rapproche, passe, s'éloigne et disparaît.

**LEFÉBURE-WÉLY: LES VEILLEURS DE NUIT.**

**Ex.**

En ce cas, n'envisageant pas le rôle de la percussion comme un organe unique de la vitesse, Lefébure s'en sert dans le sens le plus exact, le plus vrai, en lui faisant déterminer le *pianissimo* absolu de chaque note attaquée.

Avec la percussion, l'exécutant est assuré que si loin qu'il mène la finesse de ses nuances, la note touchée ne lui manquera pas. Il l'entendra de suite aussitôt belle et bien émise, et ce sentiment de certitude qu'il éprouve sur son clavier l'invite à une exécution plus parfaite.

Georges Bizet, qui à son heure s'occupa de l'Orgue Expressif et écrivit à son usage quelques jolies pièces, éprouva le grand avantage de la percussion qui lui permit d'aborder le rythme suivant, tout en notes piquées.

**GEORGES BIZET: RONDE TURQUE.**

**Ex.**

**TH. DUBOIS: CAPRICE MÉLODIQUE.**

**Ex.** 

Essayons, par exemple, la mélodie ci-dessus une première fois sans la percussion, puis une deuxième avec elle. Les deux parties, aussi bien main gauche que main droite, se ressentiront de son absence. Regardez comme la phrase mélodique vient mal. Entre chaque nouvelle note il se produit un léger vide qui en interrompt mal à propos le charme, et empêche tout au moins l'exécutant de lui donner de l'expression. Avec la percussion, l'effet désagréable cesse aussitôt et la nuance expressive peut être poussée aussi loin que possible.

Lemmens profite de la percussion pour écrire un accompagnement d'une forme heureuse à utiliser. Il en risquera bien d'autres, d'ailleurs, au cours des œuvres qu'il a spécialement écrites pour l'Orgue Mustel (1).

**LEMMENS: INVOCATION**

*All<sup>to</sup> non troppo.*

**Ex.** 

La percussion autorise beaucoup de rythmes qui viennent alors sans retard, sans bavures, avec la plus parfaite précision.

**GEORGES BIZET: CAPRICE.**

**Ex.** 

(1) Notamment : *Walpurgisnight* et *Scotch-Impromptu*.

**A. L. ALMAGRO: ARABESCO.**

**Ex.** 1

Notons aussi qu'une percussion, dans un instrument bien harmonisé et soigneusement égalisé, suffit pour communiquer une grande perfection d'émission à tous les sons quand on emploie à la fois tous les jeux de l'orgue.

C'est un effet auditif particulier, facile à constater en réalisant l'expérience suivante.

**ALEX. GUILMANT: GRAND CHŒUR dans la tonalité grégorienne**

1<sup>p</sup> 2 3 4 5 6 *All.<sup>o</sup> non troppo.*

**Ex.** *p*

0 4 3 2 1<sup>p</sup>

(La main droite à l'octave au-dessus)

En redisant le même fragment sans la percussion, les jeux viennent encore bien, ceux-ci étant très sensibles, mais l'attaque n'est plus aussi parfaite; elle sera même de moins en moins subite au fur et à mesure qu'on ira vers le *pp*.

*All.<sup>o</sup> non troppo.*

**Ex.** *p*

Tous les registres moins 1<sup>p</sup>

Il s'ensuit que lorsqu'on emploie le Grand Jeu avec la percussion l'action de cette dernière devient si diffuse qu'on chercherait en vain sur quel jeu elle agit.

Ainsi la percussion communique son effet à la plupart des timbres joints au N<sup>o</sup> 1.

\* \* \*

Dans l'Orgue Mustel, les registres attribués à ce jeu, avec et sans percussion, ne sont que dans une certaine mesure indépendants les uns des autres.

Le jeu simple vient seul quand on tire uniquement les registres sur lesquels le mot *Percussion* ne figure pas, et là, l'indépendance est complète. Par contre, les registres proprement affectés à la percussion amènent au clavier, lorsqu'on les ouvre, non seulement la percussion, mais aussi le jeu lui-même.

Cela vient de ce que la percussion n'est pas admise, employée toute seule, sans le jeu qu'elle commande.

Certains facteurs procèdent autrement. Ils isolent tout à fait la percussion, de telle façon qu'on peut l'avoir sans le jeu à l'aide de deux registres, un pour chaque côté.

Cette disposition a du bon. Elle n'a qu'un léger inconvénient peut-être, celui d'obliger à tirer quatre registres lorsqu'on veut avoir à la fois et sur tout le clavier, le jeu et la mécanique percutante qui lui a été adaptée.

Si on désire avoir la percussion toute seule à l'Orgue Mustel, il suffit de jouer au clavier en cessant toute action de la soufflerie.

\* \* \*

De tout ce qui précède, nous concluons que l'emploi du jeu avec ou sans percussion se confond si bien que, à proprement parler, il est parfois difficile de distinguer les deux effets.

L'application elle-même n'offre guère plus de variantes.

Pourtant l'oreille et le goût restent bons juges et décident le plus souvent de l'emploi de chacune des deux combinaisons.

Quelquefois, en effet, le léger bruit fait par les marteaux lancés sur les lames est incommodant. Si la percussion est réglée en dehors d'une proportion juste, l'attaque se fait dure, cinglante, désagréable, et l'on ne peut même plus l'éviter en touchant doucement le clavier.

D'autre part, il est évident que la plupart des citations faites au début de ce chapitre relatif au N° 1 perdraient étrangement de leur caractère s'il fallait qu'on entendit la percussion. L'oreille percevrait vite ce défaut et on aurait tôt fait de repousser le registre commandant ce mécanisme.

De même, dans les œuvres de caractère religieux, les prières par exemple, ainsi que les œuvres remplies de larges et longs accords, on peut encore éviter de s'en servir ; l'effet n'y perdra rien. Il en est pareillement dans tous les cas où il n'est pas besoin d'assurer au son une émission spontanée, immédiate.

Cela excepté, l'emploi de la percussion s'impose presque toujours et ne souffre presque plus d'exception. Pour l'artiste, en effet, il est tellement indispensable qu'il se sente assuré de son clavier, qu'il ne saurait plus se passer de cet auxiliaire important dès qu'il a appris à en connaître les avantages.

L'artiste accoutumé au jeu de l'instrument n'emploie que fort rarement le jeu N° **1** sans l'adjonction de cette mécanique qui lui vaut tant de facilités et tant de certitude. Comme il sait habilement manier son clavier, il arrive à diminuer aussi grandement que possible l'attaque du marteau, à ce point même que le bruit en a disparu et qu'il n'en reste plus que l'effet bien obtenu. Par contre, lorsqu'il faut, en certains cas, accuser énergiquement un rythme, il rend utile toute la franchise de son attaque, le marteau, dans ce cas, venant contribuer et ajouter à l'effet.

# Bourdon-Clarinette



DIAPASON. — Le jeu complet de *Bourdon-Clarinette* est un jeu de *seize* pieds. Il sonne à l'octave grave du jeu principal *Cor anglais-Flûte* (Voir aussi au Tableau synoptique).

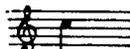
## Notes écrites.

Musical notation for 'Notes écrites'. It features a grand staff with a piano part on the left and a flute part on the right. A vertical dashed line labeled '(Coupure.)' is placed between the two parts. The piano part consists of a series of notes ascending in pitch. The flute part also consists of a series of notes ascending in pitch, starting at a higher register than the piano part.

## Sous entendus.

Musical notation for 'Sous entendus'. It features a grand staff with a piano part on the left and a flute part on the right. A vertical dashed line labeled '(Coupure.)' is placed between the two parts. The piano part consists of a series of notes ascending in pitch. The flute part also consists of a series of notes ascending in pitch, starting at a higher register than the piano part. There are '2' in boxes at the beginning of both staves.

Gardant avec le *Cor anglais-Flûte* une distance d'une octave vers le grave, le mélange de ces deux jeux produit pour chaque note deux sons éloignés l'un de l'autre d'une octave :

L'un est  obtenu avec le jeu de 8 pieds ;

L'autre est  obtenu avec le jeu de 16 pieds.

Si bien qu'en frappant seulement le quatrième ut du clavier, par exemple, on obtient à la fois ces deux sons si l'on a au préalable amené les deux registres.

Note touchée: 

Effet résultant: 

\* \* \*

La basse de ce jeu de seize pieds, le Bourdon, est le registre le plus grave de l'Orgue Expressif.

De sonorité ronde et puissante, au détriment, il est vrai, de sa souplesse, il a une profondeur qui prédomine dans tous les ensembles et assure à toutes les combinaisons qu'il renforce une assise fondamentale.

Nous venons de le dire, il manque à sa perfection une certaine rapidité dans l'émission, mais c'est un inconvénient de moindre importance dans un jeu comme celui ci qui, logiquement, n'est pas destiné à se prêter aux effets de vélocité.

Il valait mieux chercher à lui donner du *fond* et une sonorité large et ronde, bien autrement utile ; c'est ce que tous les facteurs ont voulu obtenir.

Il deviendrait plus preste en lui enlevant de cette belle rondeur qui le caractérise particulièrement, mais il y perdrait cette qualité indispensable de soutenir toutes les combinaisons, tous les groupes d'accords qui s'étayaient au-dessus de lui ; et ce serait une faute.

D'autre part, il est rarement employé dans les nuances douces, et il convient de dire que son émission est largement suffisante dans les nuances *forte* : en effet, dès que la pression est un peu énergique le vent a vivement raison de sa force d'inertie.

Ne perdons pas de vue, en même temps, que ce jeu, lorsqu'il est bien harmonisé, parle quand même à la nuance *p* et même à la nuance *pp* : il peut, à ces nuances extrêmes, notamment dans les dernières basses, entrer tardivement en vibration, mais il *doit* y parvenir malgré tout et se produire avec toutes ses qualités.

C'est alors à l'artiste de connaître, d'apprécier le retard qu'il comporte, et, ce retard étant *régulier* sur chaque note, de précéder l'arrivée du son par une attaque anticipée de la touche ; ce qui se fait couramment avec un peu d'habitude. Autrement dire, dans l'enchaînement de deux sons, par exemple, il est bon d'attaquer un peu avant son temps la deuxième des deux notes, tout en maintenant la première jusqu'à l'expiration complète de sa valeur.

Par cette façon de procéder on donne au vent le temps nécessaire pour déterminer la vibration de la lame, lorsque la pression faible est calculée pour obtenir une nuance douce, effacée.

On évite ainsi cette impression désagréable de disjonction dans une suite de sons qui doivent être liés.

Il faut, en outre, abaisser franchement la touche, résolument, et d'un coup ferme la conduire au bas de sa course. On y gagne une facilité d'émission, le son étant d'autant plus prompt à se produire que le *courant d'air* est plus brusquement amené sur la lame.

Cette façon d'agir sur le clavier est d'ailleurs la seule qui convienne à l'instrument. F'aute d'en tenir compte, on a souvent des sons faux, quelquefois intolérables.

En résumé, si nous avons à établir une liaison entre les deux sons ci-dessous :



nous attaquerions le Mi grave, non pas sur le 1<sup>er</sup> temps de la mesure qu'il remplit, mais mieux dès la fin du 4<sup>e</sup> temps de la mesure précédente, en même temps que nous conserverions le Si jusqu'à la fin de la mesure.

Cette évaluation est naturellement variable; elle est d'autant moins longue que la nuance plus forte permet à la note une plus rapide émission.



Nous recommandons vivement l'application de ce procédé, dont il faudra également se souvenir pour les quelques notes graves du demi-jeu, le *Basson*, qui présente aussi l'inconvénient de ne pouvoir être aussi sensible à la pression *pp*.

\* \* \*

L'exemple qui suit confirme cette façon de jouer.

#### ALPH. MUSTEL: PRIÈRE.

Ex. **6** *Andante.*

Il nous apprend, en même temps, un excellent emploi du Bourdon, qui donne ainsi sa note grave, très douce et très effacée.

Le meilleur effet consiste à faire rentrer discrètement, au moins la première note, le Mi grave.

Pour y réussir convenablement il faut, tout en maintenant la nuance *pp*, procéder comme nous venons de le dire, soit en attaquant cette note un moment avant le temps précis où elle doit être entendue.

L'effet que nous citons nous fait apprécier la fort belle résonnance que le bourdon acquiert lorsque, ainsi employé, il reste en demi-teinte. La note, en effet, qui entre doucement en vibration, se développe dans toute sa beauté, tellement même qu'on n'en distingue plus les oscillations, les déplacements successifs de la lame; cette pureté n'est pas aussi remarquable lorsque le son est poussé vers les nuances *forte*.

\* \* \*

Il y a une précaution élémentaire à prendre en ce qui concerne la manière d'écrire pour ce jeu de basse, et ceci s'adresse particulièrement aux compositeurs.

Le *Bourdon*, soit qu'on l'utilise seul, soit qu'on le fasse entrer dans une combinaison de registres afin d'y ajouter sa profondeur, ne doit en aucun cas comporter une écriture serrée.

Ainsi, dans les deux premières octaves graves, il faut absolument éviter de placer plus d'une note à la fois ; il en résulterait une sonorité massive, épaisse, impossible à distinguer.

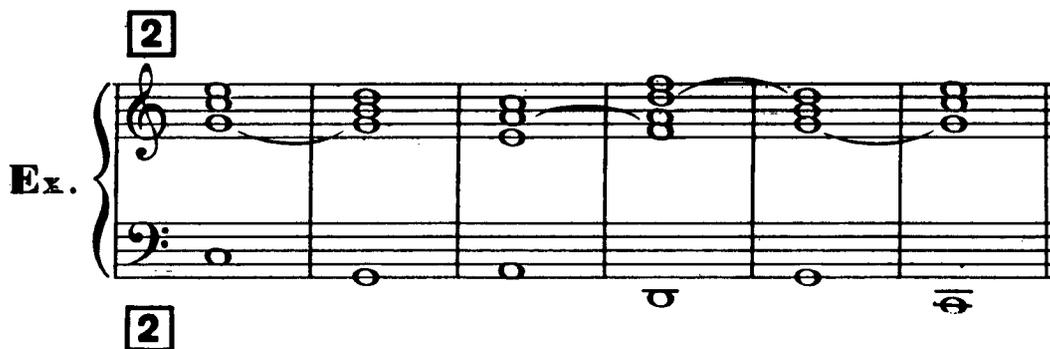


L'écriture ci-dessous est encore moins permise.



Combien avons-nous rencontré de ces partitions si maladroitement écrites ! Il y a des erreurs graves qu'un instrumentiste renseigné ne commettrait pas, d'ailleurs, sur aucun autre instrument, piano, grand-orgue, etc.

Dans toute la basse du seize pieds les sons deviennent inévitablement confus lorsqu'on les mélange de trop près. Leur précision se dégage, au contraire, très nettement, lorsqu'un rapport harmonique est établi entre ces notes de basse et des accords placés dans le médium du 8 pieds, soit, en conservant le 16 pieds dans son entier, avec des groupes de notes pris au-dessus de la coupure, dans la *Clarinette*.



On ne peut écrire plus de deux notes à la fois pour la main gauche à moins qu'elles ne soient à l'octave l'une de l'autre.



Cette écriture en octaves ajoute à la précision des basses et est du meilleur effet, à la condition, toutefois, que ce ne soit pas dans un mouvement rapide où les liaisons, d'une note à l'autre, ne deviendraient plus possibles.

\* \* \*

En raison de sa sonorité massive le 16 pieds *Bourdon-Clarinette*, considéré dans son entier, ne se prête pas volontiers à l'écriture à quatre parties, si large même qu'on l'établisse. Il sonne pourtant à l'octave grave du 8 pieds principal et il semblerait qu'en transposant l'écriture d'une octave vers les dessus on doive obtenir le même résultat qu'avec les deux N<sup>os</sup> [1], mais cela n'a pas lieu. Il est dès lors mauvais d'écrire sous cette forme ; les parties chanteraient sans netteté, avec une lourdeur qui rendrait difficile leur perceptibilité.

\* \* \*

Si on amène le registre [G] *Grand Jeu*, il faut aussi prendre garde à la prépondérance que conserve, dans ce groupement, le *Bourdon*.

En effet, trop souvent, cette manière de procéder n'est aucunement justifiée ; les exécutants, sur la simple indication de la nuance *forte*, ouvrent le [G] pour avoir de la sonorité, sans que l'auteur en ait fait mention.

Nous reviendrons, lorsque nous parlerons spécialement du *Grand Jeu*, sur cette mauvaise manière d'interpréter la nuance ; mais dès maintenant prévenons toujours que si l'on trouve bon d'avoir recours à ce moyen pour augmenter la nuance, il convient de remonter immédiatement les deux mains d'octave, tout au moins la main droite, lorsque la main gauche ne comporte qu'une seule partie.

Il n'y a pas à faire de ces mutations lorsque le compositeur a pris lui-même le soin de marquer les rentrées de ce registre important. Celui-ci a écrit en conséquence et en artiste expérimenté qui connaît les défauts de ces rentrées brusques que rien ne justifie, si ce n'est une modification de sonorité.

Le *Grand Jeu* dépendant de l'*Expression-Pédale* est aussi bien *fortissimo* que *piano*. S'il est indiqué, cela ne veut donc pas dire toujours d'une façon absolue, *forte*. Et si le morceau n'a pas été écrit par un professionnel de l'Orgue Expressif et que, en l'absence d'indications de registres, on soit tenté d'ajouter aux nuances *forte* marquées en introduisant le [G], qu'on n'oublie pas de transporter au moins la main droite d'une octave vers les dessus.

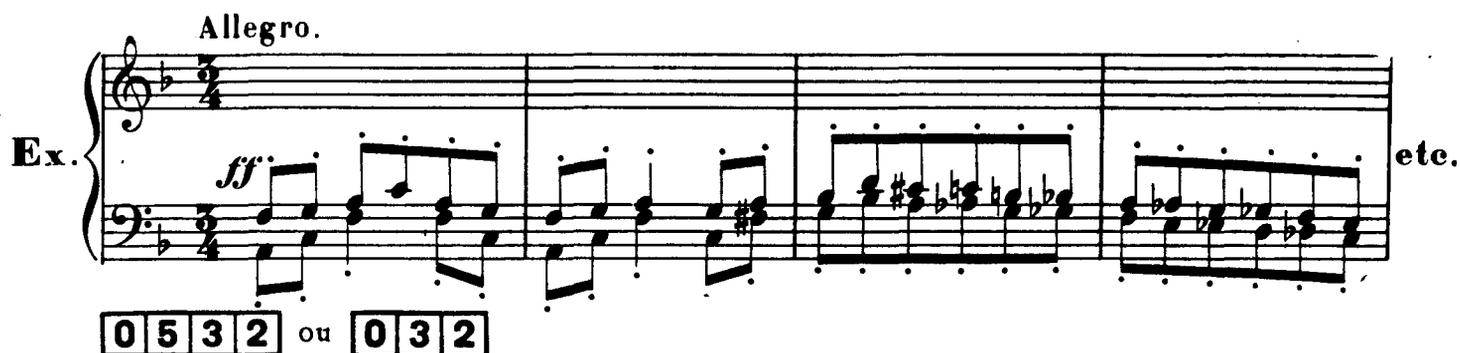
\* \* \*

Les effets de virtuosité sur cette basse de seize pieds sont grotesques.

Pourtant, ce jeu de basse peut suggérer des idées curieuses, donner naissance à des rythmes colorés d'une façon originale. Voici un effet de *piccolo* obtenu avec la combinaison du **3** *Clairon* et mieux encore du **5** *Harpe Eolienne*, qui n'est pas sans intérêt.

Il faut, naturellement, souffler assez énergiquement pour n'avoir aucun retard dans l'arrivée des sons du *seize pieds*; c'est dire qu'aux nuances douces ces effets sont impossibles à exécuter.

**Ex.** **Allegro.**



**0 5 3 2** ou **0 3 2**

Pendant que nous sommes dans ces effets plus ou moins bizarres, citons encore, ainsi que cela existe au Grand Orgue, l'effet du *Tonnerre*. Ce nom de "Tonnerre" est d'ailleurs celui qui a été donné dans l'orgue à tuyaux à la pédale qui appelle cet effet.

Abaissez ensemble les cinq ou six premiers degrés chromatiques du clavier, commandez les pédales en y ajoutant des intentions de *crescendo* et *decrescendo*, et vous aurez un bruit sourd, assez effroyable, qui ressemble au bruit de la foudre entendue d'un peu loin.

Prenons-en l'exemple musical dans Cl. Loret (1).

### CL. LORET: LE MONASTÈRE.

**Ex.** **Animato.**



(1) LORET (Clément), professeur d'orgue à l'École Niedermeyer et organiste de St-Louis d'Antin.

Souvent cité au cours de cet ouvrage, Cl. Loret fut l'un des plus fervents adeptes de l'orgue Mustel; il a publié pour cet instrument nombre de pièces dont le caractère original n'est pas l'une des moindres qualités.

Nous venons de dire intentionnellement « exemple *musical* » parce que la plupart du temps on obtient cet effet comme on vient de le voir pour le Grand Orgue, sans aucune autre recherche.

Le plus souvent, ce n'est qu'un gros moyen n'appartenant à la musique que par la façon dont il arrive au cours d'une symphonie imitative. Employé de la sorte, il n'est pas sans produire une certaine impression sur l'auditeur.

Amené juste à propos dans une pièce écrite ou dans une improvisation en forme de *pastorale*, par exemple, où l'orage vient interrompre danses et chants des villageois, cet effet cause une sensation, ajoute à la couleur descriptive, et surprend vivement.

Somme toute, que ceci soit dit sans vouloir le moins du monde froisser l'opinion des auditeurs ordinaires de ce genre d'exhibitions, les orgues de réputation si fameuse de Fribourg ou de Lucerne n'ont rien fait de mieux pour être appréciées des touristes, véritables auteurs de leur célébrité. Pour une somme modique, car suivant la tradition tout se paye en Suisse, le moindre filet d'eau qui coule entre deux roches comme les sons des orgues enfermées dans les cathédrales, un public de passants vient tous les jours assister à ces auditions dont on a entendu parler de façon si extraordinaire. Et, dans ce cadre pittoresque où l'on sait la montagne à deux pas, tout autour de soi, où l'on est déjà gagné par de grands spectacles, si puissants sur notre imagination, l'auditoire, déjà conquis au *merveilleux*, goûte et apprécie tous les registres timbrés de ces orgues, qu'au cours d'une improvisation habilement préparée l'organiste fait entendre.

Lemmens passant par là n'eût pas manqué de crier à la profanation! Avec raison, il aurait dit : « Ce n'est pas de la musique qu'on fait ici, mais bien une exhibition d'orgue », et à tous points de vue il eût eu raison!

N'empêche pourtant, sans vouloir revenir sur ce que nous avons dit précédemment, que ce genre d'exhibition a fait à ces instruments-là une renommée universelle et que le public n'a jamais pensé qu'à Paris, entre autres, il y avait des merveilles en ce genre, des chefs-d'œuvre bien autrement considérables et irrésistibles que les orgues que nous venons de citer.

Or, tout cela vient de la simple audition des effets caractéristiques de l'orgue : les Gambe, Voix Humaine, Voix Céleste, Tremblant, etc., etc., et ne l'oublions pas, puisque c'est lui qui nous fit faire cette parenthèse, du *Tonnerre*, tous effets de *symphonie* auxquels renoncent de plus en plus nos organistes contemporains.

Pour nous résumer, par sa gravité, par la belle assise qu'il assure à tout groupement harmonique ainsi qu'à l'ensemble de l'instrument, par la beauté profonde — en proportion de tous les jeux — de son timbre, le *Bourdon* est un des jeux fondamentaux de l'harmonium, l'un des plus nécessairement et fréquemment employés.

\* \* \*

La *Clarinete* donne lieu à une grande quantité d'effets. Son timbre est d'une pureté idéale; continuant celui du Bourdon, il est empreint d'une rondeur bien égale, bien homogène et, vraiment, c'est bien là l'un des plus beaux registres de l'instrument; il en représente le type distingué par excellence.

Le jeu de *Clarinete* laisse à peine percevoir les vibrations de l'anche, tant la rondeur du son est parfaitement obtenue.

Notons, en outre, que sa pureté est l'une des causes de sa grande portée; c'est, en effet, le jeu qu'on peut entendre le plus loin, qui perce la plus grande distance sans rien perdre de sa saveur, de sa suavité.

En même temps, parmi tous les jeux répondant à ce caractère doux, la *Clarinete* reste celui qui a le plus conservé la faculté expressive; elle chante largement, se montre très souple et très sensible et subit, sans exception, toutes les nuances de l'*Expression-Pédale*.

Écoutez-la chanter si joliment dans la phrase ci-dessous :

**ALEX. GUILMANT: SONATE.**

**Ex.** 2 Adagio. (♩ = 50)

4 etc.

La *Clarinete* de l'Orgue Expressif est, au point de vue du timbre, plus belle que la *Clarinete* d'orchestre. Elle est beaucoup plus pure et plus ronde.

On obtient assez bien l'imitation de l'instrument d'orchestre en joignant à ce registre le demi-jeu N° 5, *Musette*.

Ces deux seize pieds, dont l'un de timbre très doux, très rond, très pur, l'autre plus âpre, plus mordant, plus incisif, chantant aussi bien l'un que l'autre, se mélangent fort bien et forment ensemble une jolie sonorité qui donne une illusion vraiment suggestive de la *Clarinete* ordinaire.

Ajoutons à cela que l'étendue de notre *Clarinete* est, à quelques notes près, la même que la *Clarinete* d'orchestre. Il n'y manque, dans les dessus extrêmes, que cinq notes :

\* \* \*

La Clarinette supporte avec facilité une certaine vélocité; les trilles sortent bien, sans confusion; les *pizzicati* peuvent se faire à la condition de renoncer, en partie, à la nuance *pp* et de bien marquer la note.

**ALPH. MUSTEL: IDYLLE. (Scènes et Airs de Ballet).**

Moderato.

2 8

3 Pr

Cl. Loret en fait un judicieux emploi dans sa pièce imitative *Les Bois*, où il emprunte la Clarinette pour reproduire les deux notes si curieusement distantes et accordées du *Coucou*.

**CL. LORET: LES BOIS**

Ex.

1 tr. 2 coucou 2 1 tr. 2 coucou 2 1 tr. 2

5 3 1

p etc.

Grâce à la *coupure* des registres, nous obtenons un duo d'un excellent effet en utilisant pour la droite du clavier la *Clarinette* et pour le demi-clavier gauche le **3** Clairon.

Ces deux demi-jeux de couleur très tranchée font un contraste des plus heureux.

Ex.

2

3 p

f etc.

Et si l'on ajoute l'emploi de la Double-Expression, on obtient cette variété nouvelle, par simple renversement de la position des genouillères, constituée par le changement de nuance sur ces deux parties.

Ici la *Clarinette* s'efface devant le *Clairon* qui, devenant partie principale, vient maintenant dominer sur l'ensemble.

Ex. **2** *p* **3** *f* etc.

A musical score for Clarinet and Horn. The top staff (Clarinet) is marked *p* and the bottom staff (Horn) is marked *f*. Both staves are in 6/8 time. The music consists of a series of eighth notes with slurs, creating a rhythmic pattern. The number '2' is in a box above the first measure, and '3' is in a box below the first measure. The word 'etc.' is at the end of the staff.

En conservant les mêmes jeux, *Clarinette* et *Clairon*, nous trouvons cette forme originale :

**C. SAINT SAENS: CAPRICCIO . (Orgue et Piano).**

Ex. **2** *All<sup>to</sup> leggiero.* **3** etc.

A musical score for Organ and Piano. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked *All<sup>to</sup> leggiero.*. The music features a series of chords and eighth notes. The number '2' is in a box above the first measure, and '3' is in a box below the first measure. The word 'etc.' is at the end of the staff.

Ecoutez la *Clarinette* chanter quelques notes plaintives et tristes, caractère qu'elle affecte particulièrement dans ses notes graves :

*L'hiver est venu dur aux miséreux,  
La meute des vents déchainés contre eux  
Rôde tout autour des maisons mal closes ;  
Où sont les ciels bleus et les couchants roses ?  
Le givre a glacé les chemins poudreux,  
L'Hiver est venu dur aux miséreux.*

(RENÉ DELBOST).

**ALPH. MUSTEL. AU PAYS BRETON - 3<sup>e</sup> Tableau - (Paysage d'Hiver)**

Ex. *Très calme.* *mf* *pp* **5** ou **3** etc.

A musical score for Clarinet and Horn. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked *Très calme.*. The music features a series of chords and eighth notes. The number '5' is in a box below the first measure, and '3' is in a box below the second measure. The word 'etc.' is at the end of the staff.

Nous avons dit que la rondeur et la gravité de ce jeu se prêtaient mal à l'harmonie serrée, aux groupements rapprochés de notes. Cela est vrai, et il est certain qu'en harmonie pure, à trois ou quatre parties, le compositeur fera sagement d'éviter l'emploi de cette sonorité.

Les tierces sont encore bonnes sur la Clarinette, mais il nous paraît que c'est là la limite extrême.

**SAMUEL ROUSSEAU: L HARMONIUM GRADUE (Barcarolle)**

**Ex.** 

Dans la région élevée de la Clarinette où cette partie à la tierce est exécutée le résultat est très bon, et nous n'hésitons pas à le donner en exemple; mais il faudrait s'abstenir d'écrire semblablement une octave en-dessous. On obtiendrait, inévitablement, une sonorité compacte et lourde.

Pour terminer, donnons un exemple plus léger qui convient très bien à ce demi-jeu.

Nous prenons ces quelques mesures à une transcription de Bach par Alex. Guilmant.

**BACH-GUILMANT: MENUET.**

**Ex.** 

Sans aborder, quant à présent, les ensembles ou les mélanges des jeux entre eux, mentionnons au passage que le jeu de seize pieds *Bourdon-Clarinette* joue un rôle important dans nombre de combinaisons, en ce sens qu'il leur donne de la masse, du corps, de la tenue.

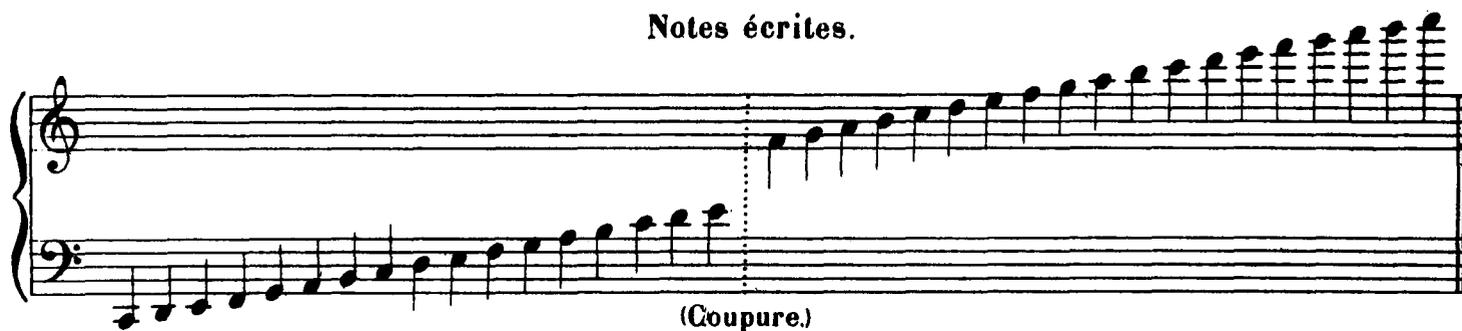
# Clairon-Fifre



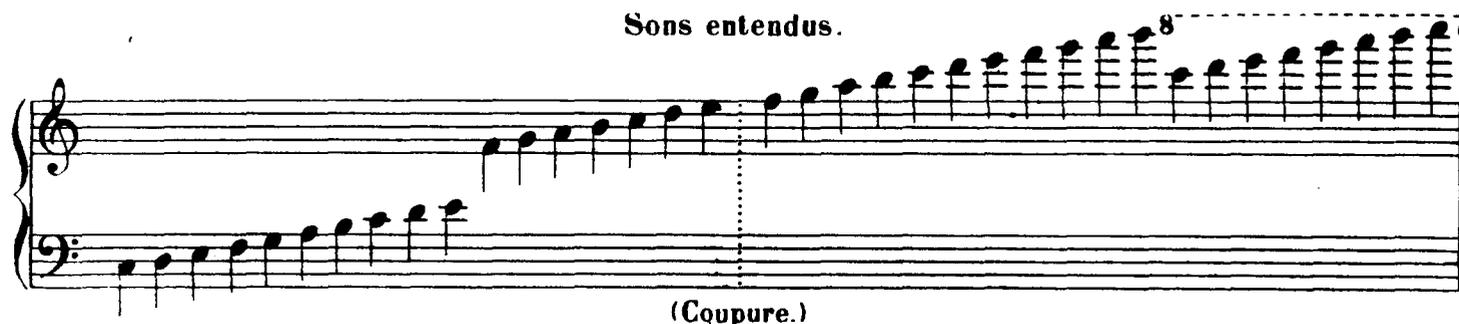
*DIAPASON.* — Le jeu complet de *Clairon-Fifre* est un jeu de quatre pieds.

Il sonne, en conséquence, à l'octave aiguë du jeu principal *Cor-anglais-Flûte* et deux octaves plus haut que le jeu de *Bourdon-Clarinette*. — (Voir à ce sujet le tableau synoptique de la Registration).

## Notes écrites.



## Sons entendus.



Le Jeu de *Clairon-Fifre*, sans puissance, sans grande valeur expressive, si ce n'est le demi-jeu de gauche, mérite d'être considéré comme un jeu accessoire plutôt que comme un jeu principal.

En réalité, il profite à tous les autres, même aux jeux les plus divers, avec lesquels il donne le plus souvent d'excellents effets; mais il est peu utilisable, sauf dans les basses et dans son médium, à l'emploi en *sol*.

Les termes dénominatifs mêmes qui désignent ce jeu n'indiquent pas littéralement son usage. Il ne faut pas voir, en effet, dans le nom qui distingue le demi-jeu de gauche un rappel de l'énergique instrument de cuivre qu'est le Clairon. La raison du mot n'est pas là, non seulement parce qu'aucun jeu d'anches libres, à ce que nous sachions, n'a jusqu'à présent pu fournir une semblable sonorité, mais aussi parce que ce

registre est, précisément à l'opposé, l'un des plus doux, des plus gris, celui qui répond évidemment le moins à ce rapprochement.

Notre Clairon est d'une sonorité très limitée — tous les jeux ne peuvent pas avoir le même éclat — et ce peu de sonorité ne permet d'établir aucun rapport, aucune comparaison, entre l'instrument désigné et le petit jeu doux, plutôt mélancolique, de l'Orgue Expressif. Il est présumable que ce nom lui a été donné avec le sens de *clair*, son clair et léger, ce qui serait exact.

D'autre part, le *Fifre* ne ressemble pas davantage à l'instrument strident qu'il semble représenter. Il n'en a pas plus la puissance que la trivialité. Il y aurait donc à la fois méprise et mauvais goût, si l'on cherchait à utiliser de cette façon un demi-jeu qui n'a vraisemblablement emprunté à son homonyme que la hauteur tonale et l'acuité, beaucoup moins intense.

Il est hors de doute que le choix des deux termes n'a pas été heureux; et il est vraiment regrettable que l'on ait ainsi, au début, donné des noms d'instruments connus par leur sonorité éclatante et dure à des registres qui, tout au contraire, représentent le plus souvent la teinte grise, effacée. Nous n'avons plus le loisir de les changer : ce serait entretenir et aggraver l'équivoque existante,

\* \* \*

Abstraction faite de cette rubrique conventionnelle, le jeu de quatre pieds, ni Clairon ni Fifre — fort heureusement pour l'Orgue Expressif — est, en tant que jeu de mélange, infiniment précieux dans l'instrument. Sa présence y est si nécessaire qu'il serait impossible de l'en supprimer.

Il fait excellent ménage avec les autres jeux, allège toutes les combinaisons, rend plus claires les positions serrées qui ne manqueraient pas d'être compactes et lourdes, assure l'attaque, la promptitude dans l'émission et accepte d'autant mieux cette mission que sa couleur indécise ne fait qu'ajouter une sonorité aiguë sans modifier sensiblement le timbre de telle ou telle combinaison.

Le *Grand-Jeu*, particulièrement, ne saurait s'en passer. Sans le *Clairon-Fifre* il serait massif, uniquement grave, et ne saurait prétendre à un emploi de virtuosité ; ajoutez-y le *Clairon-Fifre* et voilà cet ensemble complètement transformé. Une note piquante y est adjointe, qui lui donne un réel brio, en fait une sonorité infiniment plus souple, plus facile à manier.

Nous aurons lieu de revenir sur cet avantage lorsqu'il sera traité du *Grand-Jeu*.

\* \* \*

En ce qui concerne l'emploi en *sol* du *Clairon-Fifre*, nous l'avons dit, il n'y a que le jeu de basse qui puisse être utilisé avec un certain intérêt.

Le Clairon, en effet, par son extrême souplesse, sa promptitude à parler, sa légèreté, autant que par la douceur de son timbre, chante assez bien. Sa teinte grise, un peu une teinte d'*alto* dans le groupe des instruments à archet, l'indique pour bon nombre de phrases chantantes.

Le *Clairon* ne se prête pas à une expression intense; son étendue, dans le domaine des nuances, est limitée et n'atteint pas le *forte* sans que sa sonorité en soit altérée défavorablement; il ne saurait donc convenir à cet usage.

Mais il a une autre qualité qui manquerait à l'instrument si ce demi-jeu en était supprimé ou modifié, c'est cette nuance calme, mélancolique, qui le caractérise.

Voici un motif d'un charmant effet :

**JULES MOUQUET: RONDO, *Sonate*.**

**1** Allegro animato.

*pp* etc.

**30**

Chez le même auteur nous trouvons encore

**JULES MOUQUET: RIGAUDON (Suite Symphonique).**

**3**

*mf* *Dim.* etc.

Au précédent chapitre, on a vu le *Clairon* alterner avec la Clarinette, ce qui est une heureuse combinaison. Sans y revenir, notons en passant :

**JOSEPH BIZET: ARIETTE.**

**2** Moderato.

**3**

\* \* \*

Dans le genre *pastoral* le *Clairon* ajoute une indispensable ressource. Il y est pour ainsi dire dans son rôle principal, y apporte toute sa fraîcheur pittoresque, une couleur très spéciale.

**JULES MOUQUET: PASTORALE (Suite Symphonique).**

**1 5 0** Andante...

**0 3** etc.

Plus loin encore, dans la même œuvre :

**1 5 6 7 0** **JULES MOUQUET: PASTORALE (Suite Symphonique).**

*mf*  
*p*  
**0 3**  
PR.

Un autre effet, sous forme de longues tenues, dans un morceau de A.-L. Almagro (1).

**ALMAGRO MONTAGNARDE.**

**5 0** Allegretto. *f*

**0 3**

(1) Almagro (Antonin-Lopez). Professeur d'orgue au Conservatoire de Madrid, a écrit pour l'Orgue Expressif une série d'ouvrages que nous recommandons particulièrement, dont une Méthode à l'usage de l'Orgue à Double-Expression, à la fois un véritable cours de Registration tant on y trouve une quantité d'effets plus originaux les uns que les autres. Almagro a formé nombre d'artistes de l'Orgue-Expressif.

Dans une pièce de Lefebvre-Wély, restée célèbre, l'une des plus élégantes qu'on doive à cet improvisateur si gracieux, nous relevons l'exemple ci-dessous :

**LEFEBVRE-WELY: LES CAQUETS AU COUVENT.**

**1° 5 0** All<sup>o</sup> non troppo.

**0 3**

Plus nous avancerons dans l'étude de la Registration et plus nous aurons à considérer les avantages que procurent la *coupure* ou séparation des jeux en deux demi-jeux et la Double-Expression qui assure à chaque demi-jeu une liberté absolue, une facilité d'évolution remarquable, une indépendance complète.

Chaque demi-jeu devient lui-même une unité qui peut s'isoler à son aise, subir ou refuser par la simple intervention d'une genouillère les diverses intentions appliquées à la soufflerie, s'élever ou s'abaisser, apparaître ou s'effacer, tout cela par la plus simple et la plus facile des manœuvres.

Cette indépendance assurée à chacune des deux parties du clavier permet les combinaisons les plus diverses et varie les effets dans une proportion infinie, ce que nous avons étudié minutieusement à la partie de cette méthode spécialement réservée à la Double-Expression.

Notons, en tout cas, que c'est la Double-Expression qui nous a permis de citer des exemples comme celui qui précède immédiatement, exemple dans lequel on lit, marquées à la fois et pouvant se produire simultanément, deux nuances différentes, *p* à la main droite et *mf* à la main gauche.

Ces ressources de l'instrument viennent faciliter largement l'exécution de pièces dialoguées où l'on trouve des réponses à un thème donné, réponses qui, pour être plus détachées, sont rejetées sur la partie opposée du clavier sur laquelle le thème a été produit, un moyen extrêmement heureux eu égard à la registration ainsi qu'à l'application des nuances.

**2 CÉSAR FRANCK: QUASI MARCIA.**

**0 3** etc.

Ainsi disposés, le thème et la courte réponse qui le suit appartiennent chacun à une section du clavier, ce qui a permis d'employer un registre d'un côté et un différent de l'autre.

Le *Clairon*, dans cet exemple, est fort à propos employé, sa légèreté autorisant un plus grand effacement dans la reproduction en *pp* des deux derniers accords du thème.

\* \* \*

En outre de ces effets, le demi-jeu *Clairon* rend les services les plus grands à la majeure partie des combinaisons possibles des jeux de gauche, au milieu même des jeux graves et lourds qui ne se laissent pas facilement combiner en accords.

Ainsi, il est certain que les harmonies qu'on pourrait faire avec les demi-jeux **4** Basson et **3** Clairon seront presque toujours d'une bien meilleure venue que si elles étaient faites du seul registre **4** Basson.

On évite alors de la confusion et, rapprochant par la seule adjonction du **3** Clairon la sonorité grave du **4** Basson vers le médium, on établit un meilleur rapport des sons.

La combinaison ci-dessous est bonne :

0 4 3

Le résultat en est moins heureux avec **4** seulement ;

0 4

Cette dernière façon d'écrire, à moins d'un effet spécialement voulu, serait même défendue avec le seul emploi du **4** Basson, à cause de sa lourdeur, rendue plus grave encore par la position serrée des accords.

L'indication que nous venons de donner, quoique rentrant dans l'ordre des combinaisons que l'on peut faire avec chaque registre, devait être citée ici, car elle se rapporte bien entièrement à ce registre.

Lorsque nous mentionnerons des exemples de combinaisons, après avoir décrit la nature de chaque jeu séparément, on verra à combien de mélanges donne naissance ce demi-jeu, l'un des plus indispensables de la section gauche du clavier.

\* \* \*

Indiscutablement, le *Fifre* est d'un usage restreint en ce qui concerne son emploi en *sol*. Nous le verrons tout à l'heure employé très curieusement, par Joseph Bizet, pour prolonger une mélodie à laquelle les dernières limites du jeu de 8 pieds Hautbois étaient insuffisantes. Nous pensons que c'est, quand au *sol*, tout ce qu'il est à peu près possible de lui réclamer.

C'est qu'en effet ce demi-jeu n'a aucune valeur expressive; il ne subit pas la nuance ou du moins extrêmement peu, si bien qu'il ne procure que très médiocrement la qualité élémentaire qui convient à l'interprétation d'une pensée mélodique; d'autre part, il n'est affecté d'aucun timbre particulier qui permette de lui assigner un rôle défini.

Somme toute, c'est bien là la teinte neutre qui va servir à toutes les combinaisons et les enrichir considérablement.

Voici l'exemple dont nous venons de parler :

**JOSEPH BIZET: LE SOMMEIL**

5 Andante. 5  
8 3  
loco.  
etc.  
Pr.

Nous arrêtons cette phrase sur la note aiguë :

8  
Son réel.

qu'il était impossible d'obtenir sans l'emploi du *Fifre*.

La substitution entre le **5** Musette et le **8** *Fifre* a été faite habilement dès la première mesure de cet exemple et le nouveau registre a permis d'atteindre l'extrémité aiguë que réclamait la marche de la phrase.

Cela peut d'autant mieux se faire que, dans ces régions, le *Fifre* atteignant les limites des sons perceptibles à l'oreille n'a aucune sonorité particulière qui lui interdise de venir constituer la suite de la Musette.

Nous relevons là une tendance vers l'emploi des sept octaves d'étendue que l'instrument possède entre le son le plus grave et le son le plus aigu, agrandissement des pouvoirs du clavier obtenu simplement par les changements de registres. On y a recours dans tous les cas où l'étendue de deux octaves et demie attribuée à chacun des deux demi-claviers n'est pas jugée suffisante.

Chez les compositeurs modernes, particulièrement, qui ont évidemment le mieux pénétré l'instrument actuel, nous trouvons plus souvent des exemples semblables.

En voici un autre que nous empruntons à Jules Mouquet.

Afin de monter encore d'une octave à la suite de la Harpe Eolienne des Dessus, qui est diapasonnée en 8 pieds, l'auteur de la suite symphonique ajoute à ce jeu le *Fifre* et s'élève ainsi vers les limites les plus aiguës.

**JULES MOUQUET THÈME VARIÉ** (*Ext. de la Suite Symphonique en Sib*)

8 Adagio 3

*ppp*

3

PR

Nous n'aurons pas d'autres citations à faire ici sur l'emploi du *Fifre* en tant qu'emploi isolé.

C'est un excellent jeu de fourniture, un précieux auxiliaire pour tous les mélanges et il ne faut pas lui demander davantage.

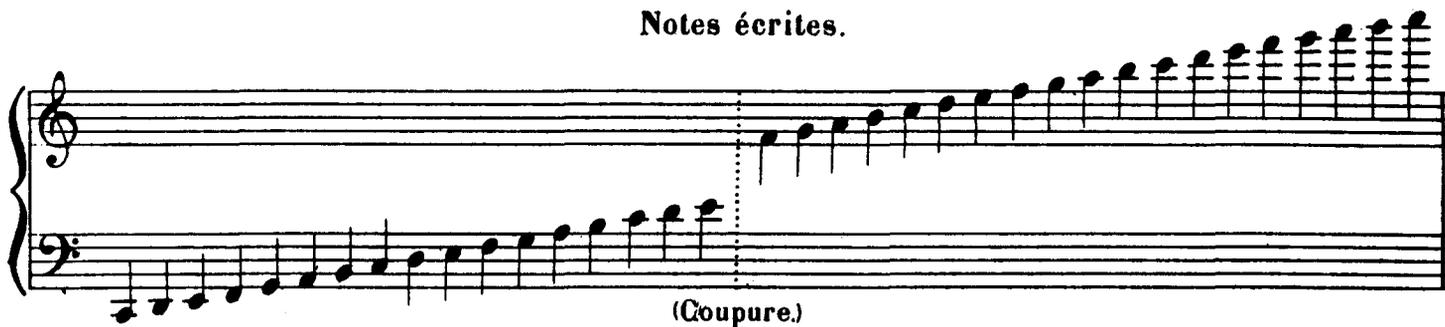


## Basson-Hautbois

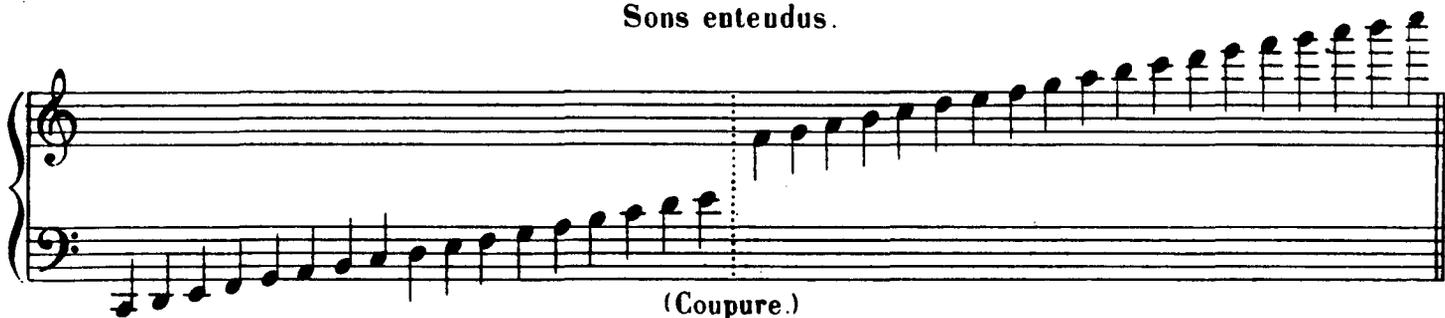


*DIAPASON.* — Le jeu complet de *Basson-Hautbois* est un jeu de huit pieds. Il sonne, par conséquent, à l'unisson du jeu principal *Cor anglais-Flûte*. (Voir le tableau synoptique de la Registration).

### Notes écrites.



### Sons entendus.



Les sons entendus, d'après le tableau ci-dessus, sont donc exactement ceux que l'oreille attendait à la lecture.

Il n'y a aucune surprise, pas plus d'ailleurs qu'avec le premier 8 pieds principal "*Cor anglais-Flûte*", la note écrite étant la même que la note entendue.

Le deuxième jeu de 8 pieds, *Basson-Hautbois*, ramène l'équilibre en faveur des 8 pieds qui forment le diapason moyen de l'Orgue Expressif. Il est absolument indispensable à ce titre.

Le jeu de *Basson-Hautbois* étant le quatrième et dernier des jeux qui composent le groupement du Grand-Jeu, nous pouvons constater maintenant que les quatre jeux qui s'étendent d'un bout à l'autre du clavier, lorsqu'on a tiré les deux registres correspondants, se répartissent ainsi qu'il suit :

Un jeu de 8 pieds = *Cor anglais-Flûte*.

Un jeu de 16 pieds = *Bourdon-Clarinette*.

Un jeu de 4 pieds = *Clairon-Fifre*.

Un jeu de 8 pieds = *Basson-Hautbois*.

Ainsi, il y a deux jeux de 8 pieds contre un de 16 pieds et un autre de 4 pieds ; c'est la composition élémentaire dont aucun constructeur ne saurait s'écarter sans nuire à l'unité de l'instrument.

Si, par exemple, à l'usage d'un seul jeu de 8 pieds, le *Cor anglais-Flûte*, on fait succéder le G = Grand-Jeu, soit tous les jeux entiers, il se produit aussitôt que le jeu de 16 pieds *Bourdon-Clarinette* double tous les sons à l'octave grave pendant que le jeu de 4 pieds *Clairon-Fifre* double tous les sons à l'octave aiguë. Or, la seule présence de ce dernier jeu, le plus élevé, ne serait pas suffisante à ramener vers le médium la sonorité qui est venue gravement alourdir le 16 pieds — la prédominance du jeu grave s'imposant toujours — si le deuxième 8 pieds *Basson-Hautbois* ne rétablissait pas l'équilibre, ou, si vous aimez mieux, le diapason moyen et général de l'instrument.

\* \* \*

Pour la variété, on a donné à chacun de ces deux 8 pieds une sonorité différente ; l'un, le premier, couvert par le clavier et placé sous la *fausse-table*, est d'un timbre doux, *flûté*, l'autre, au contraire, situé parmi les jeux de derrière, est dégagé, rappelle davantage la sonorité des anches.

Le deuxième 8 pieds fait donc contraste avec le premier ; il fait partie des jeux *découverts* et mordants.

Tout l'ensemble du *Basson-Hautbois* a un timbre incisif et une certaine âpreté, et ceci lui confère un rôle spécial. Il ne faut pas craindre d'ailleurs de lui donner ce timbre caractérisé, d'autant qu'en cas de besoin il appartient à l'instrumentiste d'en tempérer la verdeur à l'aide des *Métaphones*.

Le " Métaphone ", nous le savons déjà, est un dispositif mécanique composé de jalousies qui viennent étroitement enfermer le son, le couvrir momentanément d'une *fausse-table*, ce qui change complètement le timbre des jeux soumis à son action. Nous y reviendrons plus tard.

Cette faculté de se prêter à deux sortes de timbres, l'un découvert, normal, naturel, l'autre *métaphonisé*, ce qui en change le caractère, fait du *Basson-Hautbois* l'un des jeux les plus employés.

D'autre part, il répond à l'*Expression*, aux accents de la soufflerie, comme aucun des autres jeux précédemment cités. Sans aucune contestation possible, c'est bien là le jeu le plus expressif et le plus chantant de tout l'instrument. Extrêmement sensible, parlant au moindre souffle, il sait aussi répondre aux plus grandes pressions, donnant alors toute sa force, sans restriction, une force vigoureuse, que vient rendre plus puissante encore une sonorité chaude et ardente, étrangement communicative.

Ses basses sont particulièrement belles; elles acceptent un développement considérable, auquel ne peuvent prétendre les basses du premier jeu de 8 pieds. L'instrumentiste qui possède bien sa soufflerie en tire des effets de vigueur très remarquables.

C'est en somme un 8 pieds bien égal, plus homogène que le premier, ayant des basses plus profondes et un timbre qui s'affirme bien le même sur toute son étendue.

Comme on le voit, il a bien des qualités qui, très souvent, le font employer de préférence et l'imposeraient peut-être plus généralement encore si le premier 8 pieds ne comportait la percussion, ressource infiniment précieuse.

\* \* \*

On aurait appelé le demi-jeu *Basson* un *Violoncelle* qu'il eût également répondu à cette désignation tant son timbre, s'il est habilement conduit et ménagé, rappelle celui de cet instrument à archet.

C'est même alors un très beau violoncelle. Il n'a rien de grinçant, rien qui exprime la difficulté d'exécution; la note se produit toujours belle et ample, chantant largement; le son est invariablement bien émis, sous tous les degrés de l'Expression-Pédale. Pour peu que l'instrumentiste y ajoute les multiples effets du *vibrato*, l'illusion devient vraiment surprenante.

Dans ce cas, et très spécialement pour ce demi-jeu, le vibrato doit être fait de larges ondulations; il ne faut pas qu'il soit serré, composé de petits mouvements vivement répétés; nous tomberions là dans l'exagération insupportable du trémolo mécanique.

Tout cela revient à dire que le *Basson* est au premier chef un jeu de grand caractère pour l'interprétation des phrases mélodiques.

Prenons au hasard la célèbre phrase des Erinnyes de Massenet :

**MASSENET: ÉLÉGIE.**

5 6 0 **MÉT** Très lent.

*pp e sostenuto.* etc.

04

Appliquez-y, en l'exécutant, l'esprit du violoncelliste, c'est-à-dire, faites la chanter comme lui, en tâchant d'y joindre la puissance expressive que celui-ci sait si admirablement obtenir; donnez toute la vie à cette jolie pensée, ajoutez-y tous les accents qui lui conviennent afin d'en traduire au mieux le grand effet, et vous verrez si ce n'est pas une délicieuse ressouvenance du violoncelle. si ce n'est pas, qui plus est, en y apportant pour les autres parties de cette œuvre la registration que nous indiquons, une impression vraiment suggestive de l'audition d'orchestre.

Mais il est évident que pour parvenir à la parfaite production de ces grands effets il convient d'avoir la plus grande connaissance de l'Expression-Pédale et de la juste répartition, en ce qui concerne les parties de second plan, la main droite ici, des nuances.

Le *Basson*, malgré son beau timbre et ses qualités, restera un jeu très ordinaire avec un instrumentiste non suffisamment préparé à le faire valoir, à en tirer toutes les ressources.

Nous le répétons, c'est le jeu qui réclame le plus la science approfondie de la pédale et qui, bien utilisé, prouve au mieux le degré d'habileté de l'artiste.

Après un arrangement d'une œuvre de Massenet, voici un emploi du Basson comme jeu chantant dans : Rousseau (Samuel), *Élévation*. (L'Harmonium Gradué).

**ROUSSEAU (Samuel) : ÉLÉVATION (L'Harmonium Gradué).**

**6** Adagio.

**04** etc.

Un autre exemple encore pris dans le sens d'un chant de violoncelle.

**ALPH. MUSTEL : AU PAYS BRETON (2<sup>e</sup> Tableau).**

**27** Adagio.

**04** etc.

\* \* \*

Quelquefois, le *Basson* se montre un peu paresseux dans les extrêmes basses. Si on tenait le clavier comme lorsqu'il s'agit, par exemple, de la percussion, il arriverait, ce qui se produit déjà avec le Bourdon, qu'un vide se produirait entre la succession des deux sons. Or, cela est vraiment désagréable et, notamment dans le cas d'une mélodie, ne peut être toléré. Tous les sons doivent être exactement liés les uns aux autres; entre eux il faut rigoureusement éviter toute interruption, si courte soit-elle. D'autant que cela se peut obtenir aisément, en apportant quelque peu d'attention dans la manière d'attaquer la touche.

Il convient d'abord, que nous soyons à *ff* ou à *pp*, de bien abaisser au fond et très nettement chaque touche. Une bonne attaque, bien franche, est la meilleure dans le jeu de l'Orgue Expressif. Il n'y a

d'exception à cette façon de jouer que lorsqu'on utilise la percussion, l'habileté de l'exécutant consistant justement à dissimuler le léger choc des marteaux sur les lames.

Puis, il faut procéder comme nous l'avons indiqué pour la liaison des basses du Bourdon, c'est-à-dire prendre la note légèrement avant son temps. L'expérience de l'instrument donne, peu à peu, la mesure exacte de cet abaissement anticipé de la touche.

\* \* \*

Des groupes d'accords confiés au Basson sont la plupart du temps d'un curieux effet, à la condition toutefois, par rapport à la sonorité touffue, de ne pas écrire en position serrée dans la première octave grave.

Une excellente sonorité est obtenue dans l'exemple ci-dessous :

**MOUQUET JULES : RONDO, Sonate.**

*mf* 7 etc.

04

Dans une œuvre du même auteur nous trouvons l'exemple suivant où le *Basson* complète la sonorité choisie pour l'exécution du chant à la main droite. Dans ce cas, le timbre est à peu près le même sur toute l'étendue du clavier.

**MOUQUET JULES : SARABANDE ( Suite Symphonique).**

70 8 *Largo.*

*Express. mf* etc.

04 *pp*

\* \* \*

Un autre rôle, extrêmement prépondérant, est réservé au *Basson* lorsqu'il est couvert par le *Métaphone*.

C'est un jeu immédiatement transformé, on dirait presque un nouveau registre introduit dans l'orgue. Enfermés étroitement à l'intérieur de jalousies, par la simple intervention du registre *Métaphone*, ses sons s'arrondissent considérablement et prennent une résonance pleine et puissante. Nous avons tout à l'heure un beau violoncelle, c'est davantage, maintenant, un son doux de Cor, un son de cuivre bouché, rond et grave, comme le donnerait un Cor d'harmonie joué en demi-teinte !

Il affecte alors une plus grande pureté sans rien perdre de sa belle vigueur ; il chante aussi librement que tout à l'heure, et, phénomène constaté maintes fois, quoique couvert et enfermé, il développe davantage de son et porte mieux, plus loin. Du beau son des cuivres bouchés il prend tout le charme et la poésie, et il plane ainsi avec autant d'intensité ou d'effacement que le veut l'instrumentiste sur toutes les sonorités qu'on a confiées à la partie droite du clavier.

Dans l'un ou l'autre des deux cas, couvert ou non du *Métaphone*, ce jeu reste l'un des plus beaux de l'Orgue Expressif.

Au chapitre spécialement réservé aux effets apportés par le *Métaphone* on trouvera de nombreux exemples concernant l'application de ce dispositif.

\* \* \*

Le jeu *Basson-Hautbois* convient très bien au genre pastoral.

Sa fraîcheur de son, sa verdure qui le rapproche vraiment du *Hautbois* d'orchestre, un peu de l'âpreté de celui-ci quoique dans une mesure beaucoup moindre, sont autant de caractéristiques qui le désignent à cet emploi.

**ALEX. GUILMANT: DUO PASTORAL.**  
(Organiste Pratique.)

4 0

Un poco all<sup>to</sup> e grazioso.

*p* etc.

0 4

Prenons-en un autre exemple, celui-ci concernant spécialement le *Hautbois*.

**SAMUEL ROUSSEAU: PASTORALE.**  
(Harmonium Gradué.)

4 0

All<sup>to</sup> mod<sup>to</sup>

*p* etc.

1

Le jeu tout entier, assez tranchant, agreste, pittoresque, un peu aigre et peut-être un peu mince dans les dessus, est toujours indiqué dans ce genre de composition.

\* \* \*

Le *Hautbois* est aussi un jeu chantant, suffisamment expressif pour convenir au caractère mélodique, et de sonorité particulière qui le fait, en certains cas, préférer aux autres dessus de 8 pieds que contient l'instrument.

Nous l'avons utilisé pour un effet mélancolique dans le Paysage d'Hiver de "Au Pays Breton" (3<sup>e</sup> tableau).

**ALPH. MUSTEL: AU PAYS BRETON (3<sup>e</sup> Tableau.)**

**4 0** Adagio.

*pp* *mf* etc.

**0 5**

En une autre circonstance, nous l'employons comme une variété de 8 pieds.

**ALPH. MUSTEL: SCÈNES ET AIRS DE BALLET (Idylle.)**

**4** Une première fois avec le *Hautbois*:

*tr* 3 etc.

**3** PR

**4** **1** Puis en changeant de registre:

*tr* 3 etc.

NOTA: La partie de la main gauche est exécutée ainsi: la Basse maintenue par le Prolongement, et les accords arpégés sur le *Célesta*.

\* \* \*

Nous croyons avoir suffisamment indiqué le rôle de chaque jeu et demi-jeu employés en *sol*, sans tenir aucun compte des mélanges auxquels ceux-ci donnent lieu et que nous indiquerons plus loin au cours de notre chapitre sur les combinaisons.

Ainsi se trouve terminée la description des quatre jeux fondamentaux formant par leur union et leur disposition, la base classique de l'instrument.

Sans exclure une certaine fantaisie, on a pourtant remarqué que ces jeux favorisaient davantage une registration plutôt sévère, un genre de musique plutôt sobre et simple d'effets. C'est, en réalité, l'impression qui se dégage le plus de la réunion dans un même instrument de ces quatre jeux.

L'Orgue Expressif qui ne contient que ces quatre éléments, déjà très complet s'ils sont bien fidèlement représentés et s'ils obéissent à toutes les répartitions de nuances, ne peut évidemment pas prétendre à la riche couleur que lui ajoutent les jeux d'effets que nous allons maintenant étudier. Ses ressources sont limitées, comme on le conçoit, ce qui est, d'ailleurs, l'une des causes du faible intérêt que l'harmonium de quatre jeux exerça sur la généralité des compositeurs qui tentèrent d'écrire pour cet instrument.

Ce n'est que plus tard, lorsque vinrent s'y ajouter les ressources des demi-jeux de *timbre* et les grands avantages résultant de la séparation des nuances par la Double Expression, que les compositeurs, en présence, désormais, d'une véritable symphonie, purent laisser libre cours à la fantaisie créatrice et doter l'instrument de la belle littérature qu'il possède aujourd'hui.



# Harpe Eolienne



**DESSUS**

Ce demi-jeu  
ne comporte pas  
de suite dans  
le Clavier droit

**DIAPASON.** — Le demi-jeu des Basses dénommé *Harpe Eolienne* est diapasonné en deux pieds. Il sonne ainsi sur l'étendue du demi-clavier gauche. (Voir également au tableau synoptique de la Registration).



**CARACTÈRE.** — La *Harpe Eolienne* est un jeu oscillant, tenant ce caractère d'une sorte de désaccord réparti régulièrement à chacune des notes qui le composent. Pour obtenir ce désaccord, deux anches sont réservées entre chaque son et sont séparément accordées à une petite distance l'une de l'autre, de telle sorte qu'il résulte de leurs vibrations simultanées un certain nombre de battements ou ondulations. Ce sont ces battements laissés à chaque note qui, étendus au jeu entier, lui donnent la sonorité particulière qui le distingue (1).

La *Harpe Eolienne* est un jeu clair, découvert. Elle doit être d'une sonorité moyenne, très fine comme timbre, extrêmement sensible à l'attaque du clavier, parlant très vite et, surtout, très délicatement.

Si ce demi-jeu est l'un des plus caractéristiques de l'Orgue Expressif, il est aussi l'un de ceux qu'il convient le plus de ménager, de ceux dont il faut faire le moins abus. Comme il est extrêmement pénétrant, éminemment communicatif et sympathique, il est bon de ne le faire entendre qu'à propos et, le plus souvent, à la condition assez formelle qu'on le produise au salon, dans l'intimité du chez-soi. A la salle de concerts, il

(1) Voir Tome I. Anatomie de l'Orgue Expressif, page 144.

perd quelque peu de sa distinction ; sa voix devient assez facilement nasillarde et grêle, son timbre s'appointit, ses dessus sont durement criards et ses basses chétives ; au lieu de s'ennoblir, comme le font à peu près tous les autres jeux, la *Harpe Eolienne* s'appauvrit, apparaît mièvre et sans corps. Suave dans une salle de dimensions ordinaires, elle ne conserve pas cette qualité quand on en force la sonorité dans un vaisseau plus important.

Rien n'oblige d'ailleurs à pousser ce demi-jeu vers les extrêmes limites de la puissance, d'autant que même en teinte douce il porte très loin. Il intéresse mieux lorsqu'on le maintient dans une nuance moyenne et plus encore lorsque dans une salle de bonnes proportions acoustiques on peut en maintenir la nuance dans les limites de *piano* et même *pianissimo*. Nous avons vu, maintes fois, le public suspendu à cette sonorité et l'écouter avec le plus profond silence. Il a suffi pour cela d'en amplifier l'effet mystérieux par l'exagération des nuances vers le *pianissimo*.

Il est donc préférable de ne pas en rechercher l'éclat, qui, de toutes façons, au salon ou au concert, froisse l'oreille et produit un mauvais résultat.

Cette observation concerne la *Harpe Eolienne* employée autant en *sol* qu'en combinaisons. Dans la majeure partie des mélanges où elle est utilisée, elle ne tarde pas à s'élever au-dessus de tous les autres jeux lorsqu'on dépasse une certaine nuance. Alors la combinaison devient assez âpre, mordante, ce qui n'est pas sans lui nuire. Au contraire, si l'on se maintient dans les nuances douces, elle ajoute aux combinaisons une sonorité qui les enveloppe, les rend plus souples, plus perceptibles, et cela donne lieu à des effets extrêmement séduisants.

En conséquence, il convient de ne pas appeler la *Harpe Eolienne* dans les périodes de force. Elle n'y est pas à sa place et, à elle seule, transforme désagréablement la sonorité générale de l'instrument. Cette même observation comprend la *Harpe Eolienne* de droite (Dessus de 8 pieds), que nous étudierons plus loin.

La réserve que nous faisons ne souffre, à peu près, qu'une seule exception, celle où tous les jeux sont réunis pour obtenir de l'instrument la plus grande puissance et où les mains, très écartées, se maintiennent dans le médium de chacun des demi-claviers.

ALPH. MUSTEL: MARCHE NUPTIALE.

5 6 8 0

8

G ff etc

0 5

Il est certains mélanges où l'effet est moins violent, par exemple, en ce qui concerne spécialement la *Harpe Eolienne* de gauche, la réunion de ce demi-jeu avec le 4 pieds *Clairon* et le 8 pieds *Basson*.

L'ensemble de ces trois timbres se prête avec souplesse à tous les écarts de l'Expression-Pédale et constitue, par ailleurs, une très heureuse combinaison de l'instrument.

**ADOLPHE DESLANDRES: UNE NOCE AU VILLAGE.**

Moderato.

0 5 4 3

etc

Mais retranchez seulement le n° 3 *Clairon*, récitez une mélodie au lieu de faire des accords, et vous vous rendrez compte que, lorsque celle-ci sera poussée à la nuance *ff*, le caractère de cette combinaison perdra de son beau timbre

**ALPH. MUSTEL: MEDITATION.**

6

0 5 4

Il convient donc d'être réservé quand à cet emploi, ce qui ne veut pas dire en ce qui concerne cette combinaison, de laquelle naît plus d'une sonorité très originale.

**LEMMENS: WALPURGISNACHT.**

3 7 0

Animato.

p

sf

0 5 4

Sous la forme mélodique, la combinaison la plus heureuse paraît être la réunion de la *Harpe Eolienne* avec le *Clairon*. Les deux jeux s'assimilent mieux : le timbre qui en résulte, étant plus rapproché, est plus homogène ; au *forte* comme au *pp*, ils ne s'écartent pas sensiblement l'un de l'autre.

**ALPH. MUSTEL: MÉDITATION.**

6

0 5 3

etc

Sans anticiper sur l'exposé des combinaisons qui termine le présent cours de registration, qu'il nous soit permis de faire allusion tout spécialement ici à quelques effets principaux qui résultent de la présence de ce jeu de 2 pieds parmi les Basses. Envisageons, en effet, que la *Harpe Eolienne* apporte des ressources, non seulement par son timbre, mais aussi par la façon dont elle est disposée étant donné son diapason élevé.

Il est bon de dire pourquoi son inventeur (1) l'appliqua tout de suite parmi les jeux graves de l'orgue, contrairement à tout ce qui existait jusqu'alors. Ce que nous avons exposé dans la partie de cet ouvrage qui a trait à l'histoire de l'Orgue Expressif (2) mérite d'être résumé ici pour que notre lecteur se pénètre bien du rôle prépondérant que joue la *Harpe Eolienne* dans le clavier gauche.

Si nous faisons momentanément abstraction de la présence de ce demi-jeu de 2 pieds, il nous reste la seule composition du Grand-Jeu, qui est :

- Un jeu de 8 pieds — *Cor anglais*.
- Un jeu de 16 pieds — *Bourdon*.
- Un jeu de 4 pieds — *Clairon*.
- Un jeu de 8 pieds — *Basson*.

Au total, deux jeux de 8 pieds, un de 16, enfin un de 4, et tous, sauf ce dernier, sont de sonorité grave, forte, lourde. C'est peu pour donner prétexte à des combinaisons différentes ; ce n'est rien pour y adapter des formes variées d'accompagnement. Sauf le demi-jeu de 4 pieds, employé seul ou accouplé au N° 4 *Basson*, nous ne voyons pas de combinaisons qui permettent la tenue d'accords prolongés, ce qui est la forme par excellence des accompagnements de l'orgue.

Eh bien, c'est ce point faible ou, si l'on préfère, ce manque de variété qui fut visé lorsque la *Harpe Eolienne* fut adjointe aux Basses, et c'est ce petit 2 pieds qui a achevé l'autonomie de toute cette section de l'instrument.

(1) Victor Mustel.

(2) Voir Tome I, page 47.

Un exemple, mieux que n'importe quelle autre démonstration, nous édifiera complètement à ce sujet. Empruntons-le au maître Alex. Guilmant qui sut si parfaitement utiliser les ressources de l'Orgue Expressif et dans les œuvres duquel nous puiserons fréquemment lorsqu'il s'agira de citer des applications originales et appropriées des couleurs de cet instrument. Son *Scherzo* nous fait précisément apprécier très vivement l'inconvénient que nous venons de signaler. Voici le passage auquel nous faisons allusion :

**ALEX. GUILMANT: SCHERZO.**

**2 6 7 0** Allegro.

**MÉT**

**0 5 4 3 2 1'**

etc

Le dessin est rapide, grave et léger à la fois, très rythmé. Or, vous imaginez-vous ce qu'il donnerait s'il était exécuté seulement avec le concours des 4 jeux de fond que nous venons de citer sans adjoindre à ceux-ci la Harpe Eolienne ? Essayez-le et vous apprécierez tout ce qui rend nécessaire la présence d'un jeu aigu parmi les Basses, tout ce qui justifie d'avoir diapasonné la *Harpe Eolienne* en jeu de 2 pieds, et de l'avoir disposée, non pas à droite, mais à gauche.

Sans elle, le passage cité serait lourd, confus, mal émis. Il sortirait mal ou même ne sortirait pas du tout, car la percussion seule ne suffirait pas à assurer la rapidité nécessaire à l'exécution. Il y faut joindre un 2 pieds, un son aigu qui rende à cette masse sonore un peu plus de perceptibilité, qui en élève le diapason, pour tout dire, sans en retrancher de la gravité.

Et cela est très bien obtenu par la réunion de tous les jeux des Basses, parmi lesquels on rencontre le 16 pieds en même temps que le 2 pieds. Il semble que la seule présence de ce dernier ait donné toute la franchise d'émission réclamée. Ce n'est plus la percussion qui vient la première, non : la *Harpe Eolienne* la précède, précisant le son, accentuant la note, rendant l'ensemble absolument net et clair

Sous un chant grave des jeux de droite, voulait-on poser des accords profonds et de grande sonorité, rien n'était plus facile. On avait d'ailleurs cette faculté avant la disposition de la *Harpe* dans les Basses. Mais, sous une mélodie semblable ou différente voulait-on faire planer des groupes de sons aériens et aigus, il ne fallait pas y songer. L'instrument, tel qu'il était, s'y refusait infailliblement.

Aujourd'hui, cela se fait à merveille, si bien qu'entre les sons graves et les sons extrêmement aigus de cette *Harpe*, l'improvisateur dispose, grâce à la présence de ce demi-jeu, de tous les degrés d'une vaste gamme qui, comprise entre l'*ut grave* du Bourdon de 16 pieds jusqu'au *mi aigu* de la *Harpe Eolienne*, toujours dans le clavier gauche, s'étend sur 5 octaves 1/2.

C'est un champ qui permet bien des essais, n'est-ce pas ?

Le même auteur nous donne encore un exemple de ce que vaut l'adjonction de la *Harpe Eolienne* dans tous les effets de prestesse. S'il n'est pas aussi caractéristique que le précédent, il n'en est pas moins à citer dans un but analogue.

**ALEX. GUILMANT: MAZURKA DE SALON.**

0 5 4 1

Mais revenons à l'emploi du jeu *solé*, pour arrêter là nos citations de combinaisons puisqu'elles trouveront leur place plus loin.

La *Harpe Eolienne* utilisée en demi-teinte affecte une limpidité vraiment surprenante, un charme invincible, une puissance évocatrice extraordinairement communicative. Elle plane mystérieuse, bruisse légère et douce, murmure imperceptiblement. Sa dénomination est infiniment justifiée. C'est bien l'expression du bruit que fait le vent animant de vibrations étranges les filaments tendus sur son passage. Elle est d'une poésie mystique et invite très spécialement à ce genre de musique. Il convient de lui confier des harmonies calmes, des accords prolongés, jamais de heurts, jamais de chocs, jamais aucune violence.

Elle dirait à merveille les débuts du prélude de Lohengrin, et c'est bien dans ce genre de composition qu'elle apparaît employée au mieux.

Dans cette musique spéciale qui lui convient, où elle apporte tout son caractère et tout son charme, citons :

**ALPH. MUSTEL: ÉVOCATION.**

6 7 0 Larghetto. 6 7 0 5

Si on utilise la *Harpe Éolienne* à l'effet de jeu chantant pour l'interprétation d'une phrase mélodique, il convient d'être très prudent et d'éviter rigoureusement les longueurs. Quelques mesures alors doivent suffire. Le morceau auquel nous faisons allusion est regrettamment tombé dans ce défaut. Il comporte, d'un bout à l'autre, l'usage de ce même jeu, et cet abus ne tarde pas à dégénérer en réelle lassitude.

**CLÉMENT LORET: LE ZÉPHIR.**

*Allegretto.*

*p* etc

0 5

Nous aimons mieux, du même auteur, l'emploi original qu'il en fit dans une pièce de nature descriptive :

**CLÉMENT LORET: LES ABEILLES.**

6

*Allegretto.*

etc.

0 5

Très rapide à parler, extrêmement preste, nous la trouvons aussi mise en valeur dans une œuvre délicate d'Alex. Guilmant.

**ALEX. GUILMANT: VILLAGEOISE.**

1

*Allegretto.*

*p* etc.

*leggieramente.*

0 5 3

Ecoutez encore cette charmante transcription du maître :

**RAMEAU-GUILMANT: AIR VIF. (Indes Galantes.)**

1

*p*

etc.

5 MET

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'AIR VIF' by Rameau-Guilmant, from the collection 'Indes Galantes'. The score is written for piano and is in 3/8 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked with a box containing the number '1'. The music is marked 'p' (piano). The score consists of two staves, treble and bass. The melody is primarily in the treble staff, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment. The piece concludes with the word 'etc.' and a box containing the number '5' and the word 'MET'.

Marie Prestat en fit, au titre de jeu chantant, un judicieux emploi dans une œuvre pour Orgue Expressif et Piano. La sonorité de la *Harpe Eolienne* succédant à l'ensemble de tous les jeux, arrivant après le plus grand *forte*, produit une charmante sensation que complète au mieux la sonorité du Piano.

**M. PRESTAT: MARCHE NUPTIALE.**

*mf*

0 5

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'MARCHE NUPTIALE' by M. Prestat. The score is written for piano and is in 3/4 time. It begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The music is marked 'mf' (mezzo-forte). The score consists of two staves, treble and bass. The melody is primarily in the treble staff, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a box containing the numbers '0 5'.

\* \* \*

Il ne faudra pas chanter dans les premières notes graves, car l'ondulation plus lente fatigue rapidement l'oreille et n'apporte aucun charme à la mélodie. La *Harpe Eolienne* supporte des accords très serrés. Elle permet le groupement de plusieurs notes très rapprochées et affecte alors, notamment dans son octave grave, un murmure d'autant plus effacé et mystérieux que les degrés en sont très voisins et que la nuance en est plus douce.

0 5

Detailed description: This is a musical score for a piece in 3/8 time. It begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The score consists of a single staff. The music is marked with a box containing the numbers '0 5'. The piece concludes with a double bar line.

Nous nous en sommes ainsi servi dans le Paysage d'Hiver de " Au Pays Breton ".

**ALPH. MUSTEL: AU PAYS BRETON. (3<sup>e</sup> Tableau)**



Plus loin, dans la même œuvre, imitant les tenues de la *Vielle*, nous avons utilisé la *Harpe Eolienne* à cet effet durant toute la durée d'un carillon de fête (1).

**ALPH. MUSTEL: AU PAYS BRETON. (4<sup>e</sup> Tableau)**



(1) Ce Carillon est obtenu à l'aide du Célesta.



# Musette

## BASSE

Ce demi-jeu  
ne comporte pas  
de suite dans  
le Clavier gauche,

## DESSUS



**DIAPASON.** — Le demi-jeu des Dessus dénommé *Musette* est diapasonné en 16 pieds. Il se trouve donc à l'unisson de la Clarinette et sonne, en conséquence, sur l'étendue du clavier droit, comme ci-dessous : (Voir aussi au tableau synoptique de la Registration).

Notation écrite.

Sons entendus.

**CARACTÈRE.** — Si le diapason de la *Musette* est le même que celui de la *Clarinette*, tous deux Dessus de 16 pieds, son timbre toutefois en diffère totalement.

Nous avons utilisé cette opposition :

**ALPH MUSTEL: AU PAYS BRETON. (3<sup>e</sup> Tableau)**

**2 0** Adagio. **2 5**

*mf* *M.D.*

**0 5**

La *Musette* appartient aux jeux clairs, découverts ; elle est agreste, mordante, pittoresque. Elle n'est pas âpre cependant et, loin de là, affecte une certaine rondeur qui en fait un registre d'un très beau timbre.

Elle a presque le son du Hautbois d'orchestre. N'était sa gravité, elle en représenterait l'élément dans l'Harmonium, beaucoup mieux que le registre qui porte ce nom.

Naturellement, elle est tout indiquée dans les pièces appartenant au style pastoral.

**RAMEAU-GUILMANT: MUSETTE OU RONDEAU.**

**5 0** 8

0 4 Prl

Musical score for Rameau-Guilmant's 'Musette ou Rondeau'. The score is in G major and 2/4 time. It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a forte (f) dynamic and a melodic line. The bass staff provides harmonic support with chords and a bass line. A first position (Prl) is indicated at the bottom left. A dashed line with the number 8 is positioned above the treble staff.

**H. P TOBY: PASTORALE. (1)**

**0 5** All<sup>o</sup> ma non troppo.

0 5 4 3

Musical score for H. P. Toby's 'Pastorale'. The score is in G major and 6/8 time. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The bass staff has a harmonic accompaniment with chords. The tempo is marked 'All<sup>o</sup> ma non troppo'.

**ALMAGRO: MONTANESA.**

**5 0** Allegretto.

0 3

Musical score for Almagro's 'Montanesa'. The score is in G major and 2/4 time. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The bass staff has a harmonic accompaniment with chords. The tempo is marked 'Allegretto'.

H.-P. Toby, organiste-compositeur. — Auteur d'un grand nombre de morceaux pour l'Orgue Expressif, H.-P. Toby, s'est spécialement attaché à l'orgue Mustel, dont il fut l'un des plus distingués virtuoses.

La *Musette* est très expressive; elle se prête aux oppositions les plus extrêmes, ainsi qu'on l'a vu dans notre étude n° 4 d'Expression-Pédale. Cl. Loret s'en est servi pour écrire :

**CLEMENT LORET: MUSETTE N° 1.**

**5 0** Andantino.  
8-

*ff* *pp* etc

**0 4**

Detailed description: This is a musical score for a piano piece. It features a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The tempo is marked 'Andantino'. The score shows two measures of music. The first measure starts with a forte dynamic (*ff*) and the second with a piano dynamic (*pp*). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef has a simple accompaniment of eighth notes. A dashed line above the staff indicates an octave extension. The piece ends with 'etc' and a box containing the numbers '0 4'.

Sa faculté expressive a été on ne peut mieux employée dans :

**JULES MOUQUET: THÈME VARIÉ (Suite Symphonique.)**

**5 0** Andante.  
8-

*mf*

**0 3**

Detailed description: This is a musical score for a piano piece. It features a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The tempo is marked 'Andante'. The score shows two measures of music. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef has a simple accompaniment of eighth notes. A dashed line above the staff indicates an octave extension. The piece ends with a box containing the numbers '0 3'.

Elle y chante admirablement, obéit à tous les degrés d'intensité marqués par le compositeur, car son échelle est grande entre les limites extrêmes *pp* et *ff*. L'exécution de ce thème, chanté comme il convient, d'après toutes les indications marquées. produit un grand effet.

Citons aussi :

**SAMUEL ROUSSEAU: VIEILLE CHANSON (L'Harmonium gradué)**

**5 0** Andantino.  
8-

*p*

**1**

Detailed description: This is a musical score for a piano piece. It features a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andantino'. The score shows two measures of music. The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes, while the bass clef has a simple accompaniment of quarter notes. A dashed line above the staff indicates an octave extension. The piece ends with a box containing the number '1'.

N'est-elle pas du plus charmant effet dans la délicieuse composition d'Alexandre Guilmant : *Mélodie*, que nous trouverons dans l'Organiste pratique ?

**ALEX. GUILMANT: (L'Organiste pratique)**

50

8-

03

La voici employée sous une tout autre forme. Quelques accords en teinte effacée, dans le registre grave de ce demi-jeu, amenant ainsi une variété et un repos à la fin de la phrase mélodique qui constitue le trio de cette œuvre.

**ALEX. GUILMANT: MARCHÉ D'ARIANE.**

50

*p cresc.* *f* etc.

05

Sous le Métaphone, la *Musette* est une trompette adoucie.

**JOSEPH BIZET: LAMENTO.**

5 MET. 8

Lent. *p*

Au résumé, la *Musette* est un jeu de grand charme qui produit aussi bien en mélodie qu'en harmonie les meilleurs effets.

De nature souple, facile à la nuance, elle chante avec la plus extrême facilité, répondant très exactement à toutes les intentions appliquées à la pédale. Son timbre spécial lui assigne une place très caractéristique dans la composition appliquée à l'usage de l'instrument.

# Voix Céleste

## BASSE

Ce demi-jeu  
ne comporte pas  
de suite dans  
le clavier gauche

## DESSUS



**DIAPASON.** — Le demi-jeu des Dessus dénommé *Voix Céleste* est un dessus de 16 pieds. Il sonne à l'émission des jeux de *Clarinette* et *Musette*, précédemment décrits.



**CARACTÈRE.** — Le caractère de la *Voix Céleste* repose sur le charme pénétrant qui résulte de ses sons vagues, indécis, obtenus par une ondulation dans le timbre (1). C'est un jeu très doux, plutôt effacé, mystérieux: Il n'est pas tout à fait aussi expressif que la *Musette*, mais il n'en est pas moins considéré comme l'un des jeux les plus aptes à rendre les nuances et à se prêter aux intentions de l'Expression-Pédale. Nous le définirons à cet égard en disant qu'il ne répond pas très bien aux accents, aux sforzando, etc. : ces nuances instantanées ont à peine d'action sur ce jeu dont le caractère affecte une certaine langueur, une réelle mélancolie. Il répond aux grandes et larges nuances, s'élève avec douceur lors des nuances *crescendo*, garde sans varier le timbre doux et murmurant qui le caractérise.

La *Voix Céleste* ne saurait se soumettre à l'expression spontanée qui agit sur la note même. Elle y perdrait de son caractère, de son charme ; c'est pour ainsi dire un registre réservé presque exclusivement à l'harmonie, aux accords.

Sa qualité mélodique n'est pas la meilleure ; elle lasse quelque peu à la longue, ce qui est bien le fait de son timbre très prenant, très attachant.

(1) Voir Tome I, Anatomie de l'Orgue Expressif, page 144.

Pourtant en voici un bon emploi :

**JULES MOUQUET: RONDO (Sonate.)**

**6** *All<sup>o</sup> animato.*

**04**

Sa note triste convient aussi à la calme mélodie suivante :

**ALP. MUSTEL:**

**6** *AU PAYS BRETON (3<sup>e</sup> Tableau)*  
*Adagio.*

**05**

Mais, c'est en accords qu'elle atteint le plus grand effet et qu'elle est le plus réellement attachante :

**ALEX. GUILMANT: ASPIRATION RELIGIEUSE.**

**6** *Andantino.*

*p legato.* **etc.**

**04**

Ainsi utilisée, elle produit tout son beau timbre moelleux, tendre, attachant, extraordinairement sympathique. Aucun jeu autre que celui-ci ne pouvait rendre avec l'expression large le sentiment que cette œuvre comporte.

Appartenant au même genre nous citerons aussi :

**CLÉMENT LORET: BEATITUDE.**

**6** Andante.

**2** 1<sup>re</sup>

etc.

La Voix Céleste évoque l'œuvre religieuse, la pensée calme sinon austère :

**ALP. MUSTEL: COMMUNION.**

**6** Andante.

*p*

etc.

**1** 1<sup>re</sup>

Mais voici ce demi-jeu jouer un rôle charmant ; il exerce un doux murmure, un bruissement plutôt qu'un son précis, et il devait convenir à merveille à l'auteur qui l'employa :

**CLÉMENT LORET: LES ABEILLES.**

**6** Allegretto.

*pp* *ben legato.* *f*

**05**

On l'a maintes fois utilisée dans les compositions en genre de *Barcarolle*. *Berceuse*, etc.

**SAMUEL ROUSSEAU: BERCEUSE.**



Lorsqu'il s'est agi de la *Harpe Eolienne*, nous avons dit que ce demi-jeu ne prêtait pas à la mélodie dans ses premières notes graves. Il en est de même pour la *Voix Céleste*. C'est que l'ondulation du son est trop lente dans les premières notes et ne permet pas alors de s'étendre sur celles-ci. On n'a pas prolongé ce demi-jeu des Dessus plus au grave pour cette raison. La *Voix Céleste* est donc logiquement restreinte à l'étendue d'un demi-jeu. Cependant, on a pu, selon la composition des instruments, appliquer le principe de la *Voix Céleste* à un demi-jeu des Dessus diapasonné en 8 pieds; en d'autres termes, on fait dans certains modèles des *Voix Célestes* de 8 pieds.

Tout bien considéré, le jeu grave est plus délicat, mieux caractérisé en *Voix Céleste*, il répond davantage à l'emploi en solo et se fond mieux dans les ensembles.



# Baryton

## BASSE

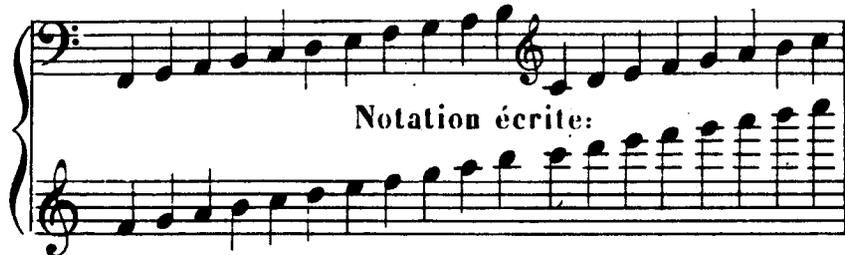
Ce demi-jeu ne comporte pas de suite dans le Clavier gauche.

## DESSUS



**DIAPASON.** — Le demi-jeu des Dessus dénommé *Baryton* est diapasonné en trente-deux pieds. Il sonne ainsi sur l'étendue du demi-clavier droit (Voir également au Tableau synoptique de la Registration, page 164).

### Sons entendus:



**CARACTÈRE.** — Un registre très grave à la main droite constitue une ressource de première importance. Aucun instrument réputé complet ne peut s'en passer sans perdre, en même temps, une quantité considérable de combinaisons. Le Baryton apporte au clavier droit en profondeur et en gravité ce que le petit jeu de deux pieds Harpe Eolienne a ajouté en sons aigus et en légèreté au clavier gauche. C'est une raison identique qui a conduit à le disposer de la sorte. La présence de ces deux demi-jeux achève l'autonomie des deux grandes subdivisions du clavier, qui est alors absolument complète. Chacune des subdivisions, en effet, peut embrasser *cinq octaves et demie* d'étendue, ce qui est relativement énorme. On pressent le nombre de combinaisons qui s'offrent alors à l'organiste par les oppositions de couleur qu'il pourra trouver entre ces deux claviers : le clavier gauche composé de

Un jeu de . . . 16 P.	}	pouvant réunir quatre sons à distance d'octave sous la même note ;
Deux jeux de . . . 8 P.		
Un jeu de . . . 4 P.		
Et un jeu de . . . 2 P.		

et le clavier droit composé de

Un jeu de . . . 32 P.	}	pouvant pareillement grouper quatre sons <i>différents</i> à distance d'octave sous la même note.
Trois jeux de . . . 16 P.		
Trois jeux de . . . 8 P.		
Et un jeu de . . . 4 P.		

\* \* \*

Particulièrement, le registre *Baryton* doit être léger en même temps que profond. Sa sonorité, dans les ensembles, exige un certain effacement, un fond éloigné; s'il était puissant, il dominerait trop dans les combinaisons où il serait employé.

Au *solo*, le *Baryton* doit être un jeu chantant, très soumis à l'expression, afin de permettre de descendre jusqu'au grave la phrase mélodique. Il n'est pas sans une certaine mélancolie. La phrase qu'il interprète, loin d'être ardente comme elle le serait avec le registre Basson, est d'une accentuation plus douce, plus grise.

**MOUQUET JULES: SARABANDE ( Suite Symphonique).**

70 8 *Largo.*

04 *pp*

Aucun registre comme le *Baryton* ne pouvait rendre le caractère de cette pensée mélodique de même façon. Une telle phrase a été créée pour ce registre, autant que ce registre lui-même la réclamait. Les deux se complètent au mieux.

Le *Baryton* répond à une expression moyenne, peu tourmentée, sans grands accents énergiques. Il n'a pas l'ampleur suffisante à cet effet.

Avec la sonorité qui le distingue, on voudrait le posséder plus grave encore, le voir descendre quelques degrés en plus; on souhaiterait, sans doute, qu'il soit ajouté à son étendue quelques notes basses. Pourtant cela est demeuré impossible, à cause de la *coupure* et parce que, avec la teinte qui lui a été donnée, on ne pourrait le conduire davantage à gauche sans avoir des sons irréguliers. Il est évident qu'il ne peut être prolongé jusqu'à la basse du clavier, jusqu'au son de trente-deux pieds, où il apparaîtrait extrêmement défectueux. Et puis, est-ce vraiment nécessaire?

En dehors de la mélodie qu'on peut confier aux premières notes basses qu'il possède actuellement, l'intérêt de ce registre n'est-il pas plutôt dans son médium, dans le timbre très caractéristique de ses dessus et dans son rôle de sonorité de fond qu'il tient au mieux dans tous les mélanges où il est appelé? C'est donc un dessus de trente-deux pieds au même titre et dans le même sens que la *Musette*, dessus de seize pieds n'ayant aucune suite dans le clavier gauche.

Dans les modèles de six jeux ou de six jeux et demi qui ont servi à l'édification de cette méthode et dans tous les instruments construits sur ces types, le *Baryton* doit être l'un des jeux qui parlent le plus

facilement. Si l'on veut en obtenir tous les effets originaux qu'il comporte, il faut qu'il soit prompt d'attaque et d'émission.

**ALMAGRO: MA PATRIE!**  
**70** And<sup>te</sup> sostenuto.  
8-

**0 4 3 | P** 7 2

Le Baryton fut peut-être le jeu favori de l'éminent professeur de la classe d'orgue du Conservatoire de Madrid, M. A.-L. Almagro. Il l'emploie à tous moments, tant celui-ci répond à sa propre inspiration.

**ALMAGRO: LE CHANT DU BARDE.**  
**70** Adagio.

**ALMAGRO: MA PATRIE!**  
**70** And<sup>te</sup> sostenuto.

**0 3**

Nous ne donnerons pourtant pas en modèle l'accompagnement ci-dessus, les notes piquées dans les sons graves étant toujours d'un effet douteux

Voici une sonorité bien curieuse, vraiment orchestrale :

**70** Andante.

**0 4** MÉT.

Il faut exécuter l'exemple précédent avec la nuance *ff*, les notes étant bien attaquées au clavier. L'auditeur qui entendrait de tels sons dans une chambre voisine chercherait en vain à y reconnaître une sonorité d'anche libre.

C'est une sonorité du même genre que nous trouvons dans la pièce suivante :

**KURSCH (Richard) LÉGENDE EN SI<sup>b</sup> MINEUR**  
And<sup>te</sup> sostenuto.

MÉT. 70

MÉT. 04

Et, plus loin, dans la même œuvre, remarquons le caractère ténébreux que l'auteur a su donner à une suite d'accords en y employant ce timbre si spécial.

**KURSCH (Richard) LÉGENDE EN SI<sup>b</sup> MINEUR.**  
And<sup>te</sup> sostenuto.

70

Un exemple analogue :

**JOSEPH BIZET: LAMENTO.**

70

etc.

La résonance ci-dessous n'est-elle pas également remarquable ?

**JULES MOUQUET: RONDO (Sonate).**  
All<sup>o</sup> animato.

0 7

*mf*

\* \* \*

Qu'il nous soit permis de nous écarter quelque peu du principe que nous avons adopté jusqu'ici, de rejeter en un chapitre complémentaire les combinaisons principales formées avec les différents registres et d'indiquer quelques mélanges dans lesquels le *Baryton* joue un rôle prépondérant.

Voici, par exemple, un effet original qui résulte de la fusion des jeux de diapasons extrêmes, le *Fifre* et le *Baryton*. Cette combinaison donne un son de piccolo très caractéristique.

Ajoutez à cette combinaison la *Flûte*, avec ou sans percussion, et vous aurez, à la condition de rester dans la nuance *piano*, un excellent effet de vieil orgue.

**ALPH. MUSTEL: CHŒUR ET CARILLON PASTORAUX.**

1 3 7 0

*Lento*  
*p*

Il vaut mieux employer le jeu de *Flûte* avec percussion, à cause de la promptitude d'émission qu'on en obtient. Mais alors prenez le soin, de façon à ne pas défigurer l'effet, d'attaquer très légèrement le clavier pour faire disparaître le choc des marteaux de la petite mécanique, et observez rigoureusement le style lié.

\* \* \*

Citons enfin une combinaison que nous avons fréquemment utilisée et dont tout le caractère repose sur la présence du *Baryton*. Il y a, dans les premières notes graves, une vague ressouvenance des sons imprécis et mystérieux qui se dégagent du groupement des contrebasses à l'orchestre, au *pianissimo*.

**ALPH. MUSTEL: ÉVOCATION.**

**6 7 0** Lento.

**0 5**



# Harpe Eolienne

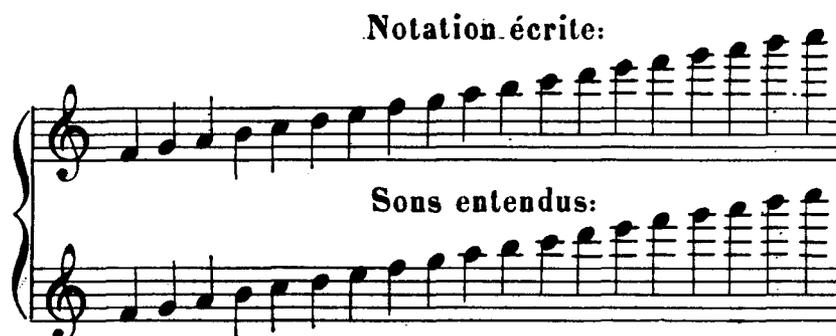
## BASSE

Ce demi-jeu  
ne comporte pas  
de suite dans le  
Clavier gauche.

## DESSUS



**DIAPASON.** — Le demi-jeu des Dessus dénommé *Harpe Eolienne* est diapasonné en huit pieds. Il sonne ainsi sur toute l'étendue du clavier droit (Voir aussi au Tableau synoptique de la Registration, page 164):



**CARACTÈRE.** — La *Harpe Eolienne* qui appartient aux registres des Dessus ne présente aucun caractère particulier qui la différencie de la *Harpe Eolienne* du clavier gauche, précédemment décrite. C'est le même timbre, la même suavité. La différence réside seulement dans les combinaisons qu'on en tire, étant donné son diapason spécial. Remarquons seulement que l'étendue qu'elle embrasse diffère de la *Harpe Eolienne* de gauche en ce sens qu'elle perd cinq notes dans les basses, soit de *Do* à *Mi* inclus, et qu'elle gagne huit degrés vers les dessus, depuis le dernier *Fa* jusqu'au dernier *Ut* aigu. Ces notes supplémentaires à l'aigu ajoutent beaucoup à l'instrument.

Sur toute son étendue la *Harpe Eolienne* des Dessus sonne à l'unisson avec le jeu principal, la *Flûte*, et le deuxième huit pieds, le *Hautbois*. C'est donc un troisième huit pieds qui, dans bien des cas, doit concourir à renforcer la prédominance des huit pieds établissant le diapason moyen de l'instrument. A ce seul point de vue, elle rend les plus grands services. Employée à l'unisson avec ces deux registres-là seulement, elle en augmente la valeur expressive, étant l'un des jeux les plus souples de l'instrument. D'autre part, cette sorte d'ondulation dont elle est animée communique au son provenant du mélange de ces trois huit pieds une douceur très communicative, un charme indéniable.

Les observations que nous avons formulées au sujet de la *Harpe Eolienne* des Basses s'appliquent exactement à la *Harpe Eolienne* des Dessus.

C'est le même son avec les mêmes qualités et les mêmes aptitudes, mais aussi avec les mêmes inconvénients. Il ne convient pas d'en forcer la nuance, pas plus que pour la Harpe de deux pieds. Comme celle-ci, elle ne manque pas de devenir stridente, dure, désagréable, dès que l'exécutant excède une certaine pression sur les pédales.

La *Harpe Eolienne* ne saurait être employée de la sorte ; elle réclame précisément l'exagération contraire, car elle est d'un effet délicieux dans la teinte douce, notamment en accords.

**ALPH. MUSTEL: VESPER.**

80 8

*p*

etc.

Sous cette même forme nous la trouvons employée par Samuel Rousseau.

**SAMUEL ROUSSEAU: MÉDITATION. (L'Harmonium gradué)**

80

*pp*

Adagio misterioso.

04

De tels exemples pourraient être cités nombre de fois, la *Harpe Eolienne* des Dessus prêtant à ce genre où elle apparait assurément sans rivale. Aucun autre registre ne peut lui être substitué, car aucun ne possède ce timbre doux, éthéré, mystique, qui plane mystérieusement et surprend si délicatement l'oreille.

En combinaison, cette *Harpe* donne prétexte aux mélanges les plus séduisants, à l'expression puissante et imagée ; avec les deux seize pieds *Musette* et *Voix céleste* elle constituera l'ensemble le plus prenant dont le caractère expressif ainsi que le timbre donnent au mieux l'illusion du groupement des instruments à cordes de l'orchestre.

**ALPH. MUSTEL: BRISE DE NUIT.**

**5 6 8 0** *Andante.* <sup>8-</sup>

**0 4 |' PR**



# Les Métaphones



Le *Métaphone* est un dispositif mécanique du plus grand intérêt. En quelque sorte, il double le nombre des jeux de derrière (1), auxquels il vient constituer un timbre nouveau. L'un de ces jeux, peu importe lequel, se métamorphose dès qu'il est sous l'action de ce registre à ce point qu'il devient un nouveau jeu, d'un tout autre timbre. De mordant qu'il était, le voilà rond et *souvent* plus sonore ; il était âpre et aigu, et sous l'influence du *Métaphone* il prend une gravité profonde, jusque-là inconnue.

Si vous soumettiez, par exemple, le *Basson* à son effet, vous en transformeriez le timbre de violoncelle, avec lequel il offre une indéniable ressemblance, en son de *cuivre*, de Cor d'harmonie, aux notes larges et sonores. Entendez les notes du Basson qui avoisinent la coupure et vous aurez cette illusion. C'est un véritable son de cuivre, de beau cuivre, non violent ou strident, mais adouci, extrêmement sympathique.

## ALPH. MUSTEL: ÉVOCATION.

**5 6 0** Larghetto. *pp*

**4** MÉT.

## ALPH. MUSTEL: VESPER.

**8 0** 8  
Larghetto.

*pp* *ff*  
Genouillère gauche grande ouverte.

**4** MÉT.

(1) Voir Terminologie (Tome I).

Repoussez maintenant le *Métaphone*, et le Basson redeviendra le jeu chantant par excellence, magnifiquement expressif, ardent, vibrant largement, le jeu qu'on a choisi et qu'aucun autre n'égale en ce sens pour chanter toutes les phrases confiées au plus grand interprète de l'expression musicale, le Violoncelle.

En le couvrant, le *Métaphone* en fait un autre jeu.

Le Basson ainsi modifié a été fréquemment utilisé.

**ALPH. MUSTEL: AU PAYS BRETON.**

**4 0** **MÉT.**  
Andante.

**MÉT.** **4**

Il est de fait qu'il surprend vivement sous cet aspect, car il est assez impossible d'attribuer ce timbre particulier à l'anche libre.

Voici un cas où l'intervention du *Métaphone* est le plus souvent de rigueur. La réunion des deux jeux Bourdon et Basson atteint le maximum de l'amplitude, de la puissance, lorsque ce dernier est sous le *Métaphone*, et cela est excellent si la basse doit prédominer dans l'ensemble. C'est alors un son grave, très nourri, le *Métaphone* ayant fait disparaître ce qui pouvait rester d'après dans l'ensemble de la combinaison.

**6**

**0 4 2** **MÉT.**

\* \* \*

Sous le *Métaphone*, la Harpe Eolienne s'estompe encore davantage. Elle est plus mystérieuse, plus voilée, plus douce. Il n'y a plus à redouter son éclat, qui devient désormais impossible.

Pourtant, malgré l'avantage que lui constitue momentanément l'adjonction du *Métaphone*, il ne faut pas en conclure que la Harpe Eolienne doive toujours être employée de cette façon. Il y a à cela plusieurs raisons, dont celle qui n'est pas le moins à considérer est que la Harpe Eolienne, ainsi enfermée, perd une part

importante de son caractère original. En effet, elle se rapproche assez sensiblement de la Voix Céleste, ce qui la défigure et en change la destination.

La Musette, particulièrement, subit son influence :



C'est plus un son de cuivre adouci qu'un son de Hautbois grave.

Le Baryton, également, ressent favorablement son action. Pour ce dernier, c'est aussi une transformation du son original. Il semble plus étouffé, plus sourd.

Le *Métaphone* n'est pas une *Sourdine*, et ce qui le prouve, c'est que les jeux qui sont sous sa dépendance ne perdent aucunement de leur intensité lorsqu'il est tiré. Quelques-uns même y gagnent une puissance plus grande, la rondeur dont ils sont alors affectés rendant leur action plus étendue, leur portée plus lointaine. Le Basson et la Musette sont de ceux-là.

D'autre part, ce dispositif ajouté ne retire qu'une assez minime quantité de l'expression de chaque registre. L'expression subsiste que le jeu soit ou non couvert du *Métaphone*.

Le *Métaphone* complète largement la couleur orchestrale de l'instrument. Par son action sur certains registres, il ajoute des notes très particulières d'où résulte un rapprochement marqué avec certains sons de l'orchestre. Son usage est fréquent, car on conçoit tout ce qu'il apporte de ressources à l'instrument, non seulement quand aux registres employés tour à tour, isolément, mais aussi dans toutes les combinaisons qu'on établit avec eux.

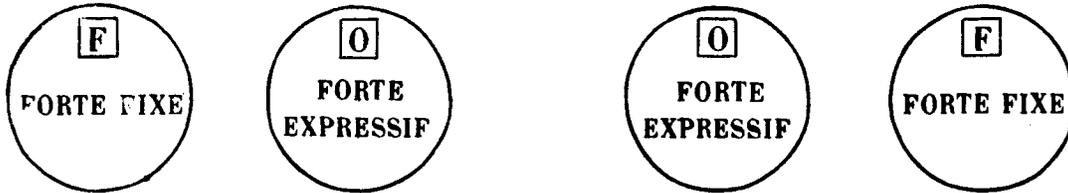
\* \* \*

Les registres sur lesquels les *Métaphones* ont action sont :

- à droite, 3 — Fife.
- 4 — Hautbois.
- 5 — Musette.
- 7 — Baryton.
- 8 — Harpe Eolienne.
- et à gauche, 3 — Clairon.
- 4 — Basson.
- 5 — Harpe Eolienne.

Avant de clore ces quelques lignes, nous engageons notre élève à retourner au chapitre "*Le Métaphone*" Tome I, page 120, où il apprendra pourquoi les *Métaphones* ont uniquement action sur les registres que nous venons de désigner.

## Forte Expressif et Forte Fixe



Les registres *Forte Expressif* et *Forte Fixe* ont une action identique qu'ils engendrent de deux façons différentes.

Pendant que le premier abonde dans le sens de l'expression en augmentant celle-ci d'un découvrément progressif des sons, le dernier agit, au contraire, d'une façon mécanique. Ils sont répartis en double, c'est-à-dire qu'il y a un *Forte Expressif* et un *Forte Fixe* pour le clavier droit comme il y a un *Forte Expressif* et un *Forte Fixe* pour le clavier gauche. En sorte que ce que nous allons expliquer pour l'un des deux groupes s'appliquera aussi exactement à l'autre.

On a vu, aux pages 116 à 119 du Tome I, que l'on a aménagé sur les jeux de derrière deux jalousies destinées à être ouvertes ou fermées à la volonté de l'instrumentiste, l'une à droite, l'autre à gauche. Or, ce sont précisément ces jalousies qui appartiennent à chacun des deux registres qui nous occupent.

La façon de procéder du *Forte Fixe* est simple. Elle consiste à ouvrir mécaniquement et *fixement* la jalousie en même temps que l'on tire à soi ledit registre. Alors, l'instrument est découvert, et les jeux de derrière sont dégagés, se produisant avec toute la franchise de leur timbre qui était tout à l'heure amorti, quand la jalousie était maintenue fermée. Evidemment, la nuance *forte* s'en trouve considérablement accrue.

Si vous voulez vous en rendre compte, faites l'expérience suivante :

Tirez, par exemple, le registre *Musette* en ayant le soin de laisser au repos autant le *Forte Fixe* que le *Forte Expressif* et, à l'aide de l'Expression-Pédale, déterminez le plus grand *forte* sur une note que vous aurez choisie dans la région moyenne de ce registre.



De cette façon, vous avez obtenu le *ff*, cela est vrai, mais un *ff* enfermé, couvert, privé d'éclat et d'énergie.

Tirez alors le registre *Forte Fixe* en continuant votre action sur les pédales et vous entendrez subitement tout ce que le jeu gagne du découvrément qu'on vient de lui faire subir. C'est, à ce moment, le plus grand *forte* de la lame; ainsi elle atteint son plus puissant développement sonore, et voilà pourquoi ce registre, le premier qui a existé, a été tout d'abord appelé simplement *Forte*. Ce n'est que plus tard qu'on

dut ajouter à ce nom le qualificatif *Fixe*, pour le distinguer du *Forte Expressif*, lorsque cette jalousie reçut une deuxième direction, celle-là beaucoup plus importante et bien plus nécessaire.

Avez-vous remarqué, tout en faisant l'expérience que nous venons d'indiquer, qu'entre le *forte* obtenu par l'Expression-Pédale et le *forte* provenant du découvrément du son produit par la jalousie un changement subit s'est produit dans l'effet de force et de timbre, changement tellement caractéristique que le premier résultat comparé au dernier a donné d'abord une nuance *mf* par rapport au *ff* énergétique qui suivit ?

L'opposition entre les deux sons est considérable à ce point que si vous reveniez à la jalousie fermée en repoussant simplement le registre vous éprouveriez l'impression d'avoir mis une sourdine sur les sons.

C'est dire combien est grande l'influence de cette jalousie et quel avantage il y a à pouvoir découvrir ou enfermer à volonté tous les sons provenant de la partie de derrière de l'instrument.

Or, on (1) a trouvé le moyen de rendre cette action *progressive* en soumettant l'ouverture ou la fermeture des jalousies (droite et gauche) à la direction même de la soufflerie, soit à l'Expression-Pédale. Cela est absolument logique, puisque toute la nuance dépend de la plus ou moins grande action de l'instrumentiste sur les soufflets et que le moindre mouvement transmis à la pédale doit faire agir dans le sens désiré par l'exécutant tous les mécanismes qui concourent à l'expression de l'instrument.

Dès lors ce découvrément est soumis à la pédale, il y appartient, secondant ses moindres intentions avec l'instantanéité la plus parfaite et la plus soumise.

Reprenez la même note, et cette fois, au lieu de lui appliquer immédiatement la nuance *ff*, faites-lui subir une nuance *crescendo*.

Il va sans dire qu'il faut, maintenant que nous allons éprouver l'effet du *Forte Expressif*, refuser le concours du *Forte Fixe*. Renversons donc ce que nous avons fait tout à l'heure, ce qui revient à dire que nous devons repousser le *Forte Fixe* et tirer, au contraire, le *Forte Expressif*.

Commencez la nuance très *pp* et vous pourrez apercevoir que la jalousie, bien que le registre *Forte Expressif* soit tiré, demeure immobile et reste fermée. Puis, peu à peu, augmentez la pression et vous verrez que dès un certain point atteint la jalousie commence à se soulever. Appuyez encore plus sur la pédale et voilà cette jalousie s'ouvrant un peu plus pour atteindre, progressivement à l'action que vous aurez exercée, la plus grande ouverture si vous avez vous-même déterminé toute la force possible.

A ce moment où vous aurez voulu la plus grande puissance, le *Forte Expressif* vous aura secondé en faisant s'ouvrir au plus large la jalousie. Vous aurez là le même *forte* que celui obtenu précédemment avec le concours du *Forte Fixe*, mais avec cette différence que cette nuance ne restera *fixe* que si vous le voulez bien et que la jalousie ne demandera qu'à se refermer si vous ne maintenez pas votre grande pression sur la soufflerie. Diminuez, en effet, quelque peu la pression exercée sur la pédale : vous verrez la jalousie se refermer d'un degré ; diminuez encore et encore une partie de l'ouverture laissée béante par la jalousie sera comblée ; enfin, lorsque intentionnellement vous aurez cessé l'application de la nuance *forte* pour revenir à *mf* et *p*, vous aurez remarqué que la jalousie aura suivi ces intentions et se sera peu à peu refermée, prête à s'ouvrir à nouveau au moindre de vos gestes en ce sens.

C'est donc bien là une jalousie expressive, tirant de l'Expression-Pédale toute sa raison d'être. Pour ces motifs, le registre qui en détermine la fonction a été nommé *Forte Expressif*.

(1) Victor Mustel en 1853.

Il va sans dire que le simple fait de tirer le registre *Forte Fixe* supprime le rôle du *Forte Expressif*. On comprendra, en effet, qu'aucune intervention ne pourra faire ouvrir progressivement une jalousie qui aura été au préalable ouverte au plus large, pas plus que rien ne pourra, provenant de l'Expression-Pédale, faire fermer peu à peu cette jalousie si elle est par le registre voisin maintenue ouverte *fixement*.

Le *Forte Fixe* annule donc le *Forte Expressif* et en interdit l'emploi.

\* \* \*

Les *Forte Expressifs* doivent être employés constamment. Nous conseillons donc à notre élève de ne jamais commencer une exécution sans les avoir au préalable ouverts, de même qu'il aura pris le soin de tirer le registre *Expression*. — C'est là le premier geste de l'organiste qui se met à l'instrument. — En définitive, il convient donc, si l'on veut disposer de toute la puissance expressive, de toute la valeur des nuances, de ne rien commencer sans avoir à l'avance placé ses genoux entre les volets de la Double-Expression, tiré le registre *Expression* sans lequel aucune nuance ne saurait être faite, enfin, ouvert également les registres *Forte Expressifs* qui sont les collaborateurs et compléments indispensables de l'Expression-Pédale.

Il n'y a qu'un cas où l'on refusera leur concours, celui où l'on verra à la tête d'une partition la désignation d'un seul des deux registres, soit à gauche, soit à droite, ce qui signifie que l'auteur a bien entendu n'utiliser ce système que d'un seul côté. Autrement, l'exécutant fera toujours sagement de supposer que le compositeur a omis d'en indiquer l'usage, ainsi qu'on le fait d'ailleurs souvent en ce qui concerne le registre *Expression*, désigné assez rarement. L'omission s'explique par cette raison que l'auteur qui écrit une œuvre pour l'Orgue-Expressif ne peut s'imaginer qu'on puisse jouer l'instrument sans avoir ouvert ce registre indispensable.

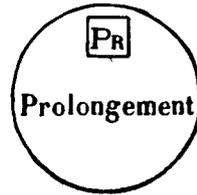
\* \* \*

Le registre *Forte Fixe* est d'un emploi beaucoup plus rare. Lorsqu'il est nécessaire, il est indiqué sur les partitions et il n'y a plus qu'à se conformer aux indications.

On y a surtout recours lorsqu'on désire que les sons ne soient pas modifiés entre leur *pp* et leur *ff*, ce qui a évidemment lieu avec le *Forte Expressif*. Il est certain, en effet, que les sons précédemment placés sous la jalousie fermée changent de nature dès que la pression sur la pédale vient à soulever cette jalousie. — Mais cela contribue encore et dans une plus large mesure à établir la différence qui sépare le *pp* du *ff*. Il s'ensuit que cette différence de timbre aide considérablement au développement expressif des sons. C'est, à notre avis, une grande qualité d'autant plus réelle que dans tout l'ensemble de la littérature affectée à cet orgue on ne rencontre que très rarement la désignation des *Forte Fixes*.

On conçoit que les facteurs laissent subsister les *Forte Fixes* qui pourraient faire défaut le jour où l'instrumentiste en aurait besoin, mais à la condition que ceux-ci ne soient pas employés contre les *Forte Expressifs*, seul système logique et riche en ressources d'un instrument qui se réclame très particulièrement et très rigoureusement de l'Expression.

# Prolongement



Le *Prolongement*, dans certains cas, joue le rôle d'une troisième main ou d'un clavier de pédales.

La possibilité de tenir une note-pédale, ou deux, ou trois, pendant que les deux mains vont à une autre fonction, soit toucher d'autres notes, soit modifier des combinaisons en repoussant et amenant d'autres registres, est un avantage considérable. On a vu, pages 123 à 127, Tome I<sup>er</sup>, que de tout temps on a cherché à ajouter cette ressource à l'orgue, et cela nous donne une idée de ce qu'on pourrait attendre d'un système qui permettrait de retenir un ou plusieurs sons sans que les doigts soient obligés de les conserver. Nous ne reviendrons pas sur la façon dont le *Prolongement* procède mécaniquement, ni sur l'étendue de son action, toutes choses qui ont été décrites aux pages que nous venons de désigner.

Citons-en quelques emplois caractéristiques.

Il nous permet d'abord la prolongation indéfinie d'une note-pédale, cela à l'instar du clavier de pédales du Grand Orgue :

**HENRI WELSCH: HYMNE A S<sup>te</sup> CECILE.**

1 5 6 8 0

pp cresc.

0 4 2 1 PR

Les deux mains, dispensées ici d'avoir à tenir la basse, ont pu se porter vers la droite du clavier et cela a permis à l'auteur de compléter l'harmonie à son gré.

Nous trouvons quelquefois de longues pédales tonales conservées durant tout un morceau ou fragment important d'une pièce :

**1 5 6 7 0**    **JULES MOUQUET: PASTORALE (Suite Symphonique).**

*mf*  
*p*

**0 3**

**PR**

Tel qu'il est réalisé aujourd'hui (1), le *Prolongement* est complété d'une talonnière qui en augmente considérablement les ressources.

Cette dernière disposition a été rendue nécessaire par les circonstances suivantes :

Si nous supposons, qu'une pédale prise par le *Prolongement* doit être supprimée pendant que les mains, venant de passer à un autre accord, sont retenues au clavier, force nous est d'avoir recours à un procédé mécanique qui remplace ce que nos mains ne peuvent faire. Ce complément indispensable du mécanisme sera la *talonnière*.

Par exemple, si nous avons à exécuter le passage ci-après, qui porte un changement d'accord rendant nécessaire la suppression de la note-pédale, nous agirions avec la talonnière pour défaire la touche abaissée, aucune des deux mains ne pouvant se déplacer pour aller agir dans la région du *Prolongement*.

**2 6** <sup>8</sup>

**P**    **PR**    **TAL**

(1) Dans l'Orgue-Mustel et les modèles construits sur ce type.

Cette talonnière ne doit servir que dans des cas semblables, c'est-à-dire lorsque les mains retenues au clavier ne peuvent aller repousser le registre.

The image shows a musical score for piano, consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The score is divided into two measures. In the first measure, the right hand plays a series of notes, and the left hand plays a single note. A box labeled '6' is positioned above the first measure. A box labeled 'G' is placed below the first measure of the right hand, with the dynamic marking 'ff' below it. A box labeled 'PR!' is located below the first measure of the bass clef. In the second measure, the right hand continues with notes, and the left hand plays a single note. A box labeled 'G' is placed below the second measure of the right hand, with the dynamic marking 'pp' below it. A box labeled 'TAL.' is located below the second measure of the bass clef. A dashed line with the number '8' is drawn above the right hand's notes in the second measure. The 'TAL.' box is crossed out with a diagonal line.

Tel qu'il est conditionné le *Prolongement* permet :

1° D'accrocher et de tenir autant de temps que la partition le comporte une ou plusieurs notes à l'effet de pédales ;

2° D'accrocher successivement une ou plusieurs autres notes en les touchant simplement, ce qui a en même temps pour effet de supprimer les notes précédemment prises sans avoir pour cela agi aucunement sur le registre ;

3° De décrocher et de supprimer toute pédale en actionnant une talonnière spéciale *lorsque les mains sont retenues au clavier.*

En d'autres termes, si l'instrumentiste peut maintenir n'importe quelles notes dans la région de la première octave à gauche du clavier, il peut aussi les supprimer ou les changer comme il l'entend.

Le système se présente donc de la façon la plus complète.

La talonnière permettra, en outre, l'isolement provisoire du mécanisme lorsque, pour quelques mesures, on jugera inopportun de repousser le registre si l'on doit le ramener ensuite.



# Le Grand-Jeu



Le *Grand-Jeu*, ainsi que son nom l'explique, est constitué par la réunion de plusieurs registres. Quand un instrument comporte une certaine quantité de jeux, le *Grand-Jeu* est indispensable. C'est à l'aide de ce registre que l'on ouvre d'un seul coup tout l'orgue, plaçant tous les jeux qui y sont reliés immédiatement dans le vent ; combinaison extrêmement utile, soit qu'on veuille subitement appeler tous les jeux pour donner toute la puissance de l'instrument, soit qu'on désire amener une sonorité composée semblablement.

N'oublions pas, en effet, que tirer le registre *Grand-Jeu* ne suffit pas pour avoir la nuance *ff*. Ce n'est pas un jeu ou tous les jeux réunis qui font la nuance, mais bien la soufflerie soumise aux pédales, par conséquent au contrôle et à la direction de l'instrumentiste. Ainsi donc, le *pp* subsistera malgré tout si, tirant le *Grand-Jeu*, on ne modifie pas la pression précédemment appliquée aux pédales.

Dans ce cas, on obtient un fond de sonorité douce et nourrie, relativement effacée et cependant pleine et profonde.

Veut-on la force ? c'est aux pieds qu'il faudra la demander, car c'est bien *uniquement* par leur intermédiaire qu'on pourra l'obtenir.

Donc, en résumé, le *Grand-Jeu* n'est rien autre qu'un moyen d'appeler une combinaison toute préparée. Il est le plus généralement formé de la réunion des quatre jeux fondamentaux de l'Orgue Expressif : nous voulons désigner les quatre jeux qui s'étendent régulièrement d'un bout à l'autre du clavier lorsqu'on a tiré les deux registres qui composent chacun d'eux et qui se correspondent. Ces quatre jeux sont, dans l'ordre même où ils apparaissent à la barre des registres :

le jeu de Cor Anglais-Flûte . . . . .	= 8 Pieds.
le jeu de Bourdon-Clarinette. . . . .	= 16 Pieds.
le jeu de Clairon-Fifre . . . . .	= 4 Pieds.
le jeu de Basson-Hautbois. . . . .	= 8 Pieds.

soit un jeu de 16 pieds, deux 8 pieds et un 4 pieds. Puis, comme rien n'empêche et que, au contraire, ces deux derniers registres sont du plus grand secours, on a ajouté à cette composition, dans l'Orgue-Mustel et les instruments construits sur ce type, les *Forte Expressifs*, que nous connaissons.

L'action du *Grand-Jeu* équivaut donc à amener 10 registres, comme si on tirait tous ceux-ci à la main, ou à les repousser, suivant qu'on a recours à ce registre ou qu'on le rejette.

Tous les registres qu'on a laissés en dehors du *Grand-Jeu* sont des registres qui ne s'étendent pas au delà de la coupure. On comprendra, en effet, que ceux-ci qui n'ont aucune correspondance entre eux ne soient pas amenés à faire partie de cette combinaison, dans laquelle ils feraient entrer des inégalités impossibles à corriger.



Seize Pieds et donne à tout groupement harmonique une lourdeur, une résonance compacte, d'un très mauvais effet dans la plupart des cas.

Cela est même intolérable lorsque les accords sont très serrés.



Il faut donc avoir soin, lorsque l'on fait usage du *Grand-Jeu*, de suivre les indications que nous avons données au chapitre précédent de la Registration consacré à l'étude du Bourdon.

Sous la main droite, à la condition de la fixer au-dessus de la coupure, on pourra grouper trois ou quatre parties et plus, sans qu'il puisse en résulter une mauvaise sonorité. La basse doit être, au contraire, très dégagée, et si la main gauche fait deux parties ce ne peut être qu'en octaves.

**M. PRESTAT: PRÉLUDE ET FUGUE. (Orgue et Piano.)**  
**Andantino.**



\* \* \*

D'autre part, il faut que l'instrumentiste sache discerner ce qu'a voulu le compositeur qui a marqué l'emploi du *Grand-Jeu*. Ce n'est pas toujours la puissance, en effet, que les organistes qui connaissent bien cet orgue réclament à ce registre. Bien souvent celui-ci n'est appelé que pour modifier la sonorité, et en déduire qu'on doit immédiatement renforcer l'action sur les pédales est alors une erreur. Essayez quelques accords en *pp*, avec le concours du *Grand-Jeu* et vous vous rendrez compte que c'est bien là une combinaison qui doit tenter le compositeur. La plupart du temps l'auteur qui l'emploie ne manque pas de marquer une nuance à côté du signe qui indique d'amener ce registre important. N'oubliez pas alors d'observer très exactement les nuances désignées, et surtout ne faites pas autre chose que ce que l'auteur a désiré.

L'exemple suivant fournit un emploi du *Grand-Jeu* en ce sens.

**A. SEITZ: LAMENTO** (Orgue et Piano).  
**5 6 8** Andante.

The musical score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Above the treble staff, there is a registration box containing the numbers 5, 6, and 8. Below the treble staff, there is a box containing the letter G. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings: *mf*, *f*, *cresc.*, and *sf*. The tempo is marked as *Andante*.

\* \* \*

Donnons encore l'une des ressources du *Grand-Jeu*.

Dans une des transcriptions pour l'Orgue Expressif d'Alex. Guilmant, nous voyons figurer la registration suivante

The registration diagram shows a treble clef staff and a bass clef staff. Above the treble staff is a box with the numbers 1, 2, 4, and 0. Below the treble staff are two boxes, one with the letter E and one with the letter G. Below the bass staff is a box with the numbers 0, 4, 2, and 1.

Au milieu des deux portées est indiqué le *Grand-Jeu*, en même temps qu'au-dessus et en-dessous des portées, aussi bien à droite qu'à gauche, le transcripteur a marqué de tirer tous les jeux qui composent le *Grand-Jeu*, sauf un seul, le n° 3 — *Clairon-Fifre*. Une telle disposition a l'avantage de préparer, cependant que le *Grand-Jeu* est employé, une autre combinaison qui se trouvera tout à l'heure toute prête et apparaîtra du simple fait qu'on aura repoussé le registre *Grand-Jeu*.

Alors il ne restera plus que les registres placés au-dessus et au-dessous des portées.

The registration diagram is identical to the previous one, but the box containing the letter G is crossed out with a diagonal line.

Cette disposition des registres permet encore d'autres avantages qui sont de réel intérêt s'il s'agit de mouvements rapides dans les diverses mutations de registres. L'un de ces avantages consiste en ce que, tous les registres du *Grand-Jeu* étant indiqués à la clé, sauf ceux du jeu de 4 pieds, il suffira de tirer, désormais, un seul registre, le *Grand-Jeu*, pour joindre le Clairon-Fifre à cette combinaison, ou bien de le repousser pour retirer de cet ensemble ledit jeu. Naturellement, il en est de même pour chacun des jeux qui entrent dans cette combinaison.

Si l'on tient compte que la plupart du temps l'appel du *Grand-Jeu* est commandé par une talonnière, on trouve dans ce procédé de registration une commodité encore plus efficace, puisque, sans un seul déplacement des mains, dans une combinaison identique à celle que nous citons, un jeu, ici le Clairon-Fifre, apparaît ou disparaît aussi rapidement que puisse l'exiger l'exécution de l'œuvre.

Voici cet exemple :

**RAMEAU-GUILMANT: CHŒUR DES SAUVAGES.**

**1 2 4 0**

All.<sup>o</sup> mod.<sup>to</sup>

(Indes Galantes.)

The musical score is written for piano in G major, 2/4 time, with a tempo marking of 'All.<sup>o</sup> mod.<sup>to</sup>'. It features a treble and bass clef. The first measure shows a registration box with 'E G' and a dynamic marking of 'ff'. The second measure shows a registration box with '0 4 2 1'. The score ends with 'etc.'.

Et plus loin, retirant le **G**, c'est-à-dire faisant disparaître le Clairon-Fifre de l'ensemble, il nous reste la combinaison indiquée en tête de la partition.

**1 2 4 0**

This musical score is identical to the one above, but the registration box in the first measure now contains 'E' and '0', indicating that the Clairon-Fifre register (G) has been removed. The rest of the notation remains the same.

# Des Combinaisons de Registres

Cette dernière partie de la Méthode traite des combinaisons principales auxquelles donnent lieu les différents registres que nous venons d'examiner. Nous ne pouvons, en effet, en citer qu'un certain nombre, la quantité en étant trop considérable. Et puis, d'autre part, il convient de laisser à chacun son initiative personnelle. Guider l'instrumentiste en lui montrant quelques timbres très particuliers obtenus par la réunion de différents jeux et lui enseigner par cela même quelques-uns des effets caractéristiques de l'Orgue Expressif est le but unique que nous voulons poursuivre et que nous espérons avoir atteint.

\* \* \*

Les différents mélanges obtenus à l'aide des quatre jeux qui composent le Grand-Jeu sont de nature peu complexe. Les sonorités qui s'en dégagent sont simples, autant que chacun des jeux qui entrent dans leurs diverses compositions.

Quoi qu'il en soit, il est certains effets de timbre obtenus par le seul mélange de ces jeux fondamentaux qu'il faut retenir.

Nous avons déjà vu ce que les deux N<sup>os</sup> 4 — *Basson et Hautbois* ajoutés aux N<sup>os</sup> 1 — *Cor anglais et Flûte* leur apportent d'expression. Cette association du jeu le plus prompt à l'émission au jeu le plus obéissant à la pédale donne l'impression d'un beau jeu de huit pieds bien timbré et possédant toutes les qualités désirables : douceur, force, facilité extrême d'élocution, expression.

1 4 0

*bien chanté.*

0 4 1

Alex. Guilmant a utilisé cette union intime des deux huit pieds pour constituer toute la partie de la main gauche de sa belle œuvre "Aspiration religieuse".

**ALEX. GUILMANT: ASPIRATION RELIGIEUSE.**

6 Andantino.

*p legato.* etc.

0 4 1'

Detailed description: This is a musical score for piano. It features a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andantino'. The music is in a 6/8 time signature. The right hand plays a simple harmonic accompaniment with a long note in the first half of the measure and a shorter note in the second half. The left hand plays a more complex rhythmic pattern with eighth notes. The score includes a dynamic marking of 'p legato.' and the word 'etc.' at the end. Below the bass staff, there is a box containing the numbers '0 4 1'' and a small box with 'Pr'.

La flûte (sans percussion) jointe à la *Clarinette* donne lieu à une agréable sonorité

**ALPH. MUSTEL: AU PAYS BRETON**

1 2

*pp*

0 4 1'

Pr

Detailed description: This is a musical score for piano. It features a treble and bass clef. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The music is in a 3/4 time signature. The right hand plays a melodic line with eighth notes. The left hand plays a simple harmonic accompaniment with quarter notes. The score includes a dynamic marking of 'pp'. Below the bass staff, there is a box containing the numbers '0 4 1'' and a small box with 'Pr'.

Une combinaison plus curieuse résulte du mélange du *Fifre* et de la *Clarinette*.

**JOSEPH BIZET: IDYLLE CHAMPÊTRE.**

2 3 0

0 4 3

Detailed description: This is a musical score for piano. It features a treble and bass clef. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The music is in a 3/4 time signature. The right hand plays a melodic line with eighth notes. The left hand plays a simple harmonic accompaniment with quarter notes. Below the bass staff, there is a box containing the numbers '0 4 3'.

Les deux jeux du clavier gauche, le *Bourdon* et le *Basson* réunis, avec ou non adjonction du *Métaphone*, donnent un beau son de basse, très grave, très profond

6

*ff* *mf*

0 4 2 MÉT.

Si l'on réunit le *Basson* au *Clairon* on constitue une excellente combinaison d'accompagnement :

0 4 3

Combinaison qui sera plus heureuse encore lorsque nous y aurons adjoint la Harpe Eolienne de deux pieds.

Nous connaissons aussi la combinaison des registres *Cor anglais et Flûte*, *Clairon et Fife* et *Basson et Hautbois*, dont on fait un usage fréquent.

### ALEX. GUILMANT: SCHERZO.

All<sup>o</sup> vivace.

**Ex.** *f* *sfz* etc.

I. 3 4

4 3 I.

\* \* \*

Les résultats les plus séduisants obtenus par les mélanges des registres proviennent en majeure partie de la présence des demi-jeux ajoutés aux jeux fondamentaux et classiques de l'instrument. Ce sont eux, vraiment, qui forment la richesse de coloration de l'Orgue Expressif, car ils ont étendu extraordinairement ses ressources orchestrales.

Examinons, par exemple, la sonorité particulière du mélange ci-dessous, combinaison d'une extrême souplesse, et sur laquelle l'expression joue un rôle de première importance.

**5 6 7 8 0** Moderato.

*pp* etc.

Cette combinaison groupe à la fois tous les registres placés hors du **G** Grand-Jeu, dans la partie droite du clavier.

Voici bien une sonorité extrêmement communicative :

**ALPH. MUSTEL: ÉVOCATION.**

**5 6 8 0** Andante.

*pp bien chanté*

**0 4** **MÉT.**

La réunion des registres *Musette*, *Voix céleste* et *Harpe Eolienne* à la main droite est l'une des plus caractéristiques. C'est une suggestion vivace du quatuor à cordes, dont elle a la chaleur et la puissance expressive.

**ALPH. MUSTEL: PENSÉE TRISTE.**

**5 6 8 0** Andante.

**0 5 4 3**

Observez-la aussi dans :

**RICHARD KURSCH: LÉGENDE.**

**0 4**

Faites-la chanter avec le plus grand sentiment dans la phrase suivante, et aucune intention ne sera perdue :

**ALPH. MUSTEL: INVOCATION (Scènes et Airs de Ballet).**

**5 6 8 0** Andante.

**0 4 1**

Y a t-il une combinaison qui puisse atteindre un *pianissimo* aussi effacé tout en gardant au son toute sa plénitude ?

**JOSEPH BIZET: LAMENTO.**  
5 6 8 0 Lent. *p* etc

Pr. 0 4 MÉT. TAL.

Elle se prête au mieux aussi à l'exécution de la musique rythmée et légère.

**ALPH. MUSTEL: MENUET.**  
5 6 8 0 <sup>8</sup>

0 4 1

On produira un grand effet en amenant la rentrée successive de tous les jeux que nous venons de mentionner.

**ALPH. MUSTEL: VESPER**  
8 0 Adagio. 5 6 7 <sup>8</sup>

8 0 Adagio. 5 6 7

Chaque registre ajoute son diapason et son timbre, comme si de nouveaux instruments rentraient à chaque mesure, et le *Baryton* qui arrive en dernier lieu apporte sa profondeur à ce mélange qu'il rend ample et puissant.

Plus loin, dans le même morceau, nous aurons à repousser ces registres un à un, et lorsqu'ils auront été retirés en procédant du grave à l'aigu il nous restera la sonorité délicate de la Harpe Eolienne seule.

**ALPH. MUSTEL: VESPER.**

5 6 7 8 0<sup>8</sup> Adagio. 7 6 5

pp

Jules Mouquet a fait de même.

**JULES MOUQUET: RONDO (Sonate).**

1 8 0 Allegro. 5 7 6

Pr

Le 6 — *Voix Céleste* et le 7 — *Baryton* réunis ont un rôle assez spécial. Dans les notes graves, sans forcer la nuance, mais, au contraire, en se maintenant dans le *pp*, on dirait un murmure de contrebasses.

**ALPH. MUSTEL: ÉVOCAATION.**

6 7 0 Lento.

p mf pp

Écoutez encore une sonorité mystérieuse résultant de ce même mélange :

**ALPH. MUSTEL: AU PAYS BRETON.**  
Très calme.

6 7 0

Puis ceci, si évocateur :

Adagio.

7 8 0

La combinaison qui suit est particulièrement belle à employer (1).

**ALEX. GUILMANT: ANDANTE (4<sup>e</sup> Sonate pour Orgue).**

5 6 7 0

(1) Cette combinaison de registres m'a été personnellement indiquée par M. A. Guilmant pour cette fin de l'andante de sa sonate. Elle n'est pas marquée sur l'édition originale.

Citons aussi de Mouquet le passage suivant :

**JULES MOUQUET: SARABANDE (Suite Symphonique).**

**6 8 0** 8 *Largo.*

*pp*

Ainsi que :

**JULES MOUQUET: SARABANDE (Suite Symphonique).**

**5 8 0** *Largo.*

*pp*

\* \* \*

Avec la libre disposition de tous les jeux, le champ le plus étendu s'offre à nos recherches. Indiquons cette grande sonorité, très utilisée dans toute la musique religieuse.

**ALPH. MUSTEL: PRIÈRE.**

*Andante.*

**1 2 6**

**2 1**

Elle comprend la réunion de tous les jeux de devant, de tous les registres de caractère rond et flûté. Il n'y a pas de choc entre eux; c'est bien la même résonance, la même unité de timbre qu'aucun son

à côté ne vient détruire. La *Voix céleste* est, dans ce mélange, du meilleur effet ; elle laisse le son moins sec et lui permet plus d'expression.

L'exécution doit seconder cet ensemble en liant les sons les uns aux autres très exactement. Rappelons-nous alors le procédé que nous avons indiqué, et par lequel on anticipe l'attaque des notes, parce que c'est principalement dans ces groupements de jeux qu'il convient de l'appliquer. Nous pensons que l'expression *pétrir le clavier* traduit assez clairement le sentiment d'exécution que nous voulons exprimer.

L'instrumentiste appliquera cette même façon de tenir le clavier dans la combinaison suivante :

**ALPH. MUSTEL: ÉLÉVATION.**

The image shows a musical score for a piano piece titled "ALPH. MUSTEL: ÉLÉVATION." The score is written for a grand piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is common time (C). The music is marked with a piano dynamic (*p*) and the instruction *bien lié.* (well connected). Above the treble staff, a box contains the fingerings 5, 6, 7, 8, 0. Below the bass staff, a box contains the fingerings 0, 5, 4, 3. The music consists of a series of notes, some with slurs, indicating a continuous, flowing line.

Voilà un mélange donnant une sonorité absolument opposée à la précédente, puisqu'elle est composée de la majeure partie des jeux de derrière et réclamant la même exécution. C'est par la liaison continue des sons les uns aux autres qu'on complètera l'effet de cette combinaison.

Nous voudrions préciser plus encore ce que nous entendons par cette manière d'exécuter, et pour cela nous emprunterons à l'orchestre un moyen de comparaison.

Ne sommes-nous pas tous épris de la grande beauté sonore qui résulte de l'ensemble du quatuor à cordes ? Or, ce puissant effet s'explique par plusieurs raisons, en dehors du timbre proprement dit, et nous allons tâcher de faire comprendre pourquoi il se dégage de ce groupement merveilleux une résonance aussi sympathique.

Cette résonance réside non seulement dans le son pénétrant que dégage chacun des instruments à archet, mais aussi dans ce fait qu'aucun d'eux ne donne le son rigoureusement exact du voisin, pas plus que l'attaque de chaque note n'est la même pour tous les instrumentistes.

Les uns prennent la note avant, les autres après ; de plus précis la prennent très justement à son temps et si petite que soit la distance entre l'attaque de chaque son, elle exerce son effet sur l'ensemble, jetant sur toute cette masse sonore un flou délicieux, une imprécision exquise, un touffu qui rend vaporeux tout ce qui s'en dégage et captive infiniment l'auditeur. Pour peu que les instrumentistes y joignent un vibrato qu'ils font chacun à leur manière, les uns très vif, les autres très ondulant, et voici cette imprécision augmenter encore, devenir plus saisissante et parvenir au plus grand effet de la magnificence instrumentale.

C'est un sentiment qui ne se dégagera jamais des instruments à vent, dont la précision est très rigoureuse.

Dans les ensembles symphoniques où l'on tient à l'exécution très exacte, où chaque valeur est respectée, où les attaques sont nettement assurées, l'effet n'est déjà plus le même, et si dans certaines œuvres, est quelquefois une qualité en faveur de l'exécution, ce n'est pas toujours un avantage, en raison de l'effet.

Quoi qu'il en soit, il résulte de cet examen rapide que la magique sonorité du quatuor à cordes provient bien de cette imprécision rencontrée incessamment dans la multitude des sons produits à la fois et qui, tout en étant à l'unisson, très rapprochés les uns des autres, n'en présentent pas moins une petite distance entre eux.

Nous avons déjà eu l'occasion de le dire, de cette distance entre deux sons à l'unisson naît un *battement*, une ondulation. Augmentez les inégalités entre tous les sons à l'unisson d'un quatuor semblable et vous en arriverez à la formation d'une quantité innombrable de *Voix Célestes* dont la constitution repose sur un principe assez identique.

Nous retrouvons dans cet état de choses la raison pour laquelle les jeux à battements demeurent si sympathiques et exercent tant d'influence sur nos instrumentistes; la cause qui est bonne pour le premier groupe sonore dont nous venons de parler ne l'est pas moins pour le second. L'analogie sera encore plus frappante lorsque nous aurons groupé tous les jeux à battements de cet orgue, les *Voix Céleste*, *Harpe Eolienne*, etc., et même joint à ceux-ci les registres qui abondent le plus vers cette sonorité, tels que le *Basson* dont nous avons pu faire un agréable violoncelle et la *Musette* et le *Barvton* qui s'en rapprochent au mieux.

Voilà bien la combinaison imprécise, ayant des sons flous, exacts dans l'ensemble mais point dans le détail, au point de vue strict de la perfection des unissons, et c'est assurément de cette parenté que, dans bien des cas, l'Orgue Expressif tire ses ressemblances avec le quatuor à cordes.

Achevons l'illusion et dans une certaine mesure procédons par anticipation d'abaissement des touches pour arriver au résultat. C'est sous la nuance *pp* qu'on sentira le plus le besoin d'agir de la sorte. Il ne faut pas, en effet, se contenter de jouer comme le ferait le premier pianiste venu qui n'aurait qu'un souci, attaquer chaque touche avec la plus scrupuleuse précision.

Une exécution semblable mènerait à coup sûr à la plus mauvaise liaison des sons, car elle ne peut que laisser une distance entre eux, distance qui pour être très courte n'en est pas moins très préjudiciable à l'enchaînement d'une mélodie, par exemple. La méthode du pianiste doit donc être écartée chaque fois qu'un cas pareil se produit, et l'on doit y renoncer en faveur du style lié, plutôt même exagérément lié, par anticipation. La note qui se produit déjà en partie pendant que la précédente achève sa fin ne donne lieu à aucun défaut si la succession est consonante, et pour ce qui est des enchaînements dissonants le défaut est bien peu à considérer lorsqu'il est atténué par le puissant effet qui se dégage de la phrase mélodique ainsi interprétée. Ce procédé est, en tout cas, infiniment supérieur à celui qui laisse un vide se produire entre chaque son et détruit toute mélodie continue.

Il va sans dire que cette façon de tenir le clavier réclame la plus grande délicatesse. En l'exagérant, on ne tarderait pas à tomber dans le grotesque, et cela donnerait lieu à des heurts extrêmement defectueux. Mais, si on s'applique à faire en sorte que le clavier amène des sons rigoureusement liés les uns aux autres, on obtiendra de l'instrument des effets saisissants qui exerceront sur l'auditeur le plus grand charme.

Nous recommandons donc, maintenant que nous terminons l'étude la plus complète de l'Orgue Expressif, de travailler très spécialement la phrase suivante, sous les nuances indiquées. On interrompra cet

exercice lorsqu'on constatera qu'il n'y a plus aucun sentiment de discontinuité entre chacun des sons qui la composent.

**ALPH. MUSTEL: FANTAISIE DE CONCERT.**

**5 6 7 8 0**

Andante.

**0 5 4 3**

\* \* \*

En procédant immédiatement par l'opposition qui existe entre l'ensemble des jeux de devant et celui des jeux de derrière, nous sommes entrés dans le vif des effets originaux qu'on trouve dans l'Orgue Expressif.

C'est bien, pensons-nous, la justification de ce que nous avons énoncé dans les pages qui précèdent ce cours de registration :

« D'un ton plus classique, plus sobre, les jeux de la première famille, jeux de flûte, au timbre rond et « doux, employés d'abord, permettront de se garder une réserve toute favorable dans les jeux de la deuxième « famille non encore entendus ; et si l'artiste, venant à élever le caractère de son improvisation, cherche à « déterminer le plus grand effet à l'aide de la symphonie qui se dégage de cet orgue, l'emploi de ces derniers « registres, venant corroborer la pensée musicale, y ajoutera le timbre pénétrant, sympathique au possible, « l'orchestration la plus enveloppante, la plus puissante sans aucun doute. Aussi l'instrumentiste qui sait « bien mesurer ses effets peut porter, par la nuance et la variété habilement combinées, l'intérêt jusqu'aux « limites les plus extrêmes ».

Une combinaison non moins intéressante est la suivante :

**ALPH. MUSTEL: ENTREE.**  
1 3 4 5 7 0 *Maestoso.*  
*ff*  
0 4 2 1

Il y a là un effet d'orgue qui se réclame du style religieux. Notons, en passant, que ce résultat est obtenu par le mélange des jeux simples comportant exclusion complète des jeux à battements.

Un effet du même genre, très particulier aussi, mais développant moins de puissance, d'une influence peut-être plus caractéristique encore au salon, dans un local de dimensions réduites, est la réunion de ces trois registres :

**JOSEPH BIZET: CRÉPUSCULE.**  
1 3 7 0 *Assez animé.*  
8  
*mf* etc.

**ALMAGRO: LA FÊTE DU VILLAGE**  
1 3 7 0 *And<sup>te</sup> religioso.*  
*mf*

Le timbre qui en résulte demeure ainsi tant que l'on ne dépasse pas une nuance moyenne. Au *forte* il perd quelque peu de son caractère, à moins qu'on n'ait pris la précaution d'utiliser le registre *Forte-Fixe*, sans pour cela modifier la nuance indiquée.

Il peut être bon de répondre à cette combinaison par la suivante. Dans ce cas, les mains passent d'un clavier à l'autre, du clavier droit au clavier gauche, allant chercher sur ce dernier un autre mélange préparé à l'avance.

**JOSEPH BIZET: ARIETTE.**

0 5 4 3

La combinaison que nous venons d'indiquer est fréquemment employée, car elle est certainement l'une des plus caractéristiques de l'instrument. Tous les accords que l'on fera avec son aide sortiront fort bien, parce que, composés de trois jeux superposés à l'octave, ils groupent à la fois des sons graves, des sons moyens et des sons aigus.

Veut-on un ensemble plus léger ? Supprimez alors simplement le N° 4 : *Basson* et la réunion des jeux qui restent vous donne une combinaison charmante.

**ALPH. MUSTEL: AU PAYS BRETON.**

0 5 3 Andante. etc.

S'il faut citer les combinaisons les plus curieuses, nous donnerons :

**LEMMENS: WALPURGISNACHT.**

3 7 0 Animato. sf

0 5 4

Le rythme à gauche est, dans cette pièce, souligné par des accords plaqués et répétés, supportables avec cette réunion de jeux. Une telle façon d'écrire aurait donné le plus mauvais résultat si au lieu du 8 pieds *Basson* on avait employé le 8 pieds *Cor anglais*.

Le *Fifre*, véritable petit jeu accessoire, est la base ou le complément de maintes combinaisons. Nous l'avons vu précédemment jouer son rôle dans la réunion des demi-jeux de droite : *Flûte, Fifre et Baryton*, puis, plus avant, dans la combinaison d'ensemble qui utilisait à droite ces mêmes jeux avec le *Hautbois* et la *Musette* et à gauche le *Bourdon*, le *Basson* et le *Cor anglais* avec accession du *Métaphone*.

Ici nous trouverons un charmant effet du *Fifre* ajouté à la *Clarinette*

**ALMAGRO: LA FÊTE DU VILLAGE.**  
All<sup>o</sup> brillante.

2 3 0

0 5 4 3

Là, un autre effet résultant du mélange du *Fifre* et de la *Musette*.

**ALPH MUSTEL: ÉVOCAION.**  
Larghetto.

3 5 0

8

Egalement dans :

**JOSEPH BIZET: MENUET.**

0 5 3

8

Le *Fifre* ajouté au N° [1], la *Flûte*, apporte d'autres contrastes :

**ALPH MUSTEL: IDYLLE (Scènes et. Aires de Ballet)**

3 PR<sup>1</sup>

*Les accords arpégés de la main gauche sont faits sur le Célesta*

Et pendant que nous sommes sur cette combinaison, citons cet effet, très curieux sans doute comme application :

**ALPH. MUSTEL: AU PAYS BRETON.**

1 2 Adagio. 1 2 3 4 5

0 5

\* \* \*

*Musette* et *Flûte* fournissent un non moins grand nombre de citations. Dans le style pastoral on les rencontrera fréquemment ensemble :

**LÉO POUGET: LA VILLAGEOISE**

1 5 0 Moderato. 8

mf

0 4 PR<sup>1</sup>

Nous les trouverons aussi réunis pour un fragment mélodique :

**ALPH. MUSTEL: EVOCATION.**

**1 5 0** *Larghetto.*

*pp*

Ou bien :

**JULES MOUQUET MENUET (Sonate)**

**1 5 0**

*p espress.*

**1<sup>p</sup>**

**Pr!**

Ajoutez-y le *Baryton* et voilà une combinaison de laquelle nous ne manquerons pas d'obtenir nombre d'effets nouveaux :

**ALEX. GUILMANT VILLAGEOISE.**

**1<sup>p</sup> 5 7 0** 8

*ben staccato.*

Le *Baryton*, par son diapason grave et son timbre spécial, donne de nombreuses ressources.

**JULES MOUQUET: RONDO (Sonate).**

**I<sup>o</sup> 7 0** All<sup>o</sup> animato.

**0 3**

**JOSEPH BIZET: CRÉPUSCULE**

**2 7 0** 8 Lent.

**0 4 3 I<sup>o</sup>**

Il forme la base de ce groupement :

**JULES MOUQUET: THÈME VARIE (Suite Symphonique)**

**4 5 7 0** 8

**0 5 3**

et donne encore cette sonorité :

**JULES MOUQUET · THEME VARIE (Suite Symphonique).**

**1 4 5 7 0** Allegretto

**0 3 1'**

Nous avons vu, précédemment, la réunion du *Baryton* à la *Voix céleste* rappelant le souvenir des contrebasses de l'orchestre, au son si enveloppé de mystère sous la teinte douce et effacée du *pp*.

\* \* \*

Lorsqu'un instrument comporte des jeux bien égalisés, bien harmonisés, parlant à la moindre des pressions, des résultats très surprenants peuvent en être obtenus.

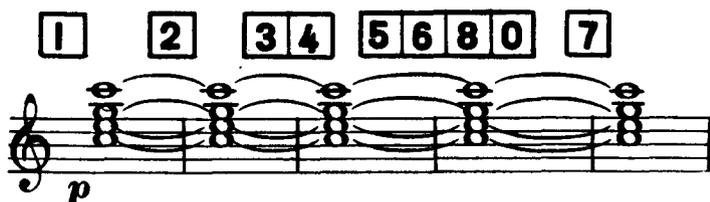
Par exemple, il est certain que l'une des plus curieuses combinaisons consiste à réunir tous les jeux, sans aucune exception, aussi bien les basses profondes des 16 et 32 pieds que les dessus extrêmement élevés des *Fifre* et *Harpe Éolienne*, sans dépasser la nuance *piano*. En restant ainsi dans une teinte douce, les sons se mélangent, se confondent, et ce grand ensemble prend vraiment une résonance très caractéristique.

Car, dans l'Orgue Expressif, et c'est une des qualités qui lui justifient ce titre, la réunion de tous les jeux ne signifie pas la *force* nécessairement. Nous avons dit quelque part que l'instrument prêtait au contraire à ce contraste saisissant qui résulte du plus grand *forte* obtenu avec un seul jeu, le *Cor anglais-Flûte* si l'on veut, alors qu'on peut avoir un bien plus effacé *pp* avec la réunion de tous les registres.

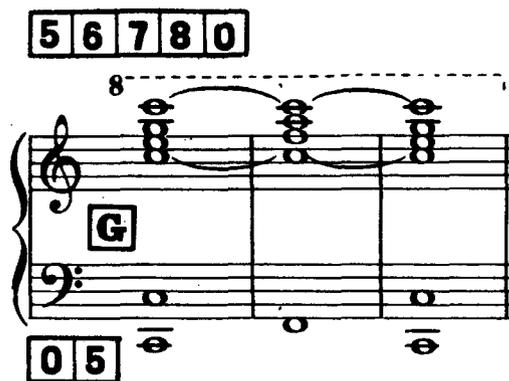
Ce sont là de ces effets inattendus qu'aucun autre instrument ne peut procurer. Il semble, que plus on ajoute de voix les unes aux autres plus la puissance doit être grandissante, ce qui est également vrai, d'ailleurs, dans l'Orgue Expressif, lorsque partant de la nuance *ff* sur un seul jeu et maintenant cette nuance on fait peu à peu rentrer tous les jeux :

**1 2 3 4 5 6 8 0 7**

Mais ce qui est obligé au Grand Orgue, par exemple, lequel ne peut admettre un supplément de jeux sans qu'aussitôt ceux-ci constituent un renfort aux jeux précédemment utilisés, ne l'est pas obligatoirement à l'Orgue Expressif. Cela est tellement vrai que vous pourrez reproduire le même exemple, c'est-à-dire ouvrir peu à peu tous les jeux sans que pour cela la nuance *p* du début ait subi aucune modification.



C'est là, on s'en rend compte un avantage important. En effet, le groupement de tous les registres à la nuance *p* et *pp* est des plus heureux, si l'on prend la précaution d'écrire pour la main droite dans le médium et les dessus du clavier droit et de confier la basse de l'harmonie à la main gauche.

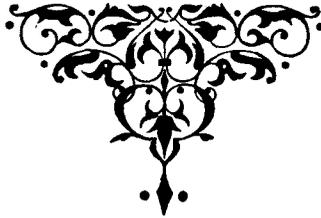


\* \* \*

Nous croyons avoir indiqué suffisamment de combinaisons et leurs divers emplois pour mettre notre élève à même de saisir toute l'importance de la disposition des registres de l'Orgue Expressif. Les différentes sonorités qu'il en pourra tirer sont innombrables, puisqu'elles dépendent non seulement des combinaisons mêmes, mais aussi de la façon extrêmement variée dont elles peuvent être utilisées.

Peut-être aurions-nous pu ajouter quelques citations, donner d'autres modèles ? Il nous a semblé pourtant que tout ce qui a été précédemment exposé suffit, car le rôle de ce cours de registration devait se borner à indiquer et faire pressentir tout ce que peut suggérer un instrument ainsi combiné, aussi riche

de ressources. Il fallait, selon nous, ouvrir la voie en faisant un résumé, très écourté il est vrai, d'un monde de richesses encore peu exploré, assez nouveau en réalité. Aucun ouvrage n'a dit tout cela, et ce sera, sans doute, la caractéristique de celui-ci d'avoir montré au moins le nécessaire, mis en relief autant que possible les dispositions et les avantages originaux de cet orgue, spécifié aussi bien les points faibles que les qualités de cet instrument qui était encore inconnu du monde musical il y a quelque trente ans. On a vu, par les exemples cités, combien de nos plus illustres compositeurs ont écrit pour l'Orgue Expressif et quelle place prépondérante il a ainsi prise dans la musique moderne. C'est là le commencement d'une littérature déjà vaste qui se complète chaque jour et qui compte désormais des unités de la plus grande valeur, auxquelles nous avons fait les emprunts les plus marquants.





# ERRATA

---

## LIVRE I. — L'EXPRESSION-PÉDALE.

- Page 2. Avant-dernière ligne. Au lieu de : *le sanches doivento béissance*, lisez : *les anches doivent obéissance*.
- 5. 15<sup>e</sup> ligne. Au lieu de : *Cette disposition, en outre*, lisez : *Cette disposition en outre, a le défaut de supprimer, etc.*
- 15. 10<sup>e</sup> ligne. Au lieu de : *Atteint, l'apogée*, lisez : *atteint l'apogée*.
- 24. 14<sup>e</sup> ligne. Au lieu de : *la diminuant*, lisez : *le diminuant*.
- 42. 2<sup>e</sup> ligne. Au lieu de : *portée de voix*, lisez : *mise de voix*.
- 45. Supprimer le : à la fin de la dernière ligne.

## LIVRE II. — LE DOIGTÉ.

- Page 51. 14<sup>e</sup> ligne. Au lieu de : *irréprochable*, lisez : *irréprochables*.
- 122. 14<sup>e</sup> ligne. Au lieu de : *il s'en suit*, lisez : *il s'ensuit*.
- 147. 31<sup>e</sup> ligne. Supprimer la dernière virgule.
- 202. 13<sup>e</sup> ligne. Au lieu de : *des deux sons*, lisez : *de deux sons*.

# TABLE DES MATIÈRES

DU

## TOME II

	PAGES
INTRODUCTION . . . . .	I
Du caractère général de l'Orgue-Expressif . . . . .	VII
Aperçu sur la musique . . . . .	XI
LIVRE I. — L'EXPRESSION-PÉDALE.	
Un conseil important . . . . .	1
Moyens de vérifier l'état de la Soufflerie . . . . .	8
Pourquoi l'emploi du « Réservoir » annule l'Expression . . . . .	12
Principes préliminaires concernant la direction de la Soufflerie . . . . .	17
Des nuances uniformes . . . . .	24
1° <i>La Nuance égale Mezzo-forte</i> . . . . .	28
2° <i>La Nuance égale Pianissimo</i> . . . . .	33
3° <i>La Nuance égale Fortissimo</i> . . . . .	35
Des nuances variées . . . . .	39
<i>La nuance crescendo.</i> . . . . .	39
<i>La nuance decrescendo.</i> . . . . .	41
<i>Sforzando, Coup d'Archet, etc.</i> . . . . .	44
<i>Vibrato, Trémolo.</i> . . . . .	45
LIVRE II. — LE DOIGTÉ.	
Le Doigté . . . . .	49
Etudes du Doigté . . . . .	53
ETUDES SUR L'EXPRESSION-PÉDALE. Complément au Livre I . . . . .	86
LIVRE III. — LA DOUBLE-EXPRESSION.	
La Double-Expression . . . . .	101
Légende adoptée pour marquer les déplacements des genouillères . . . . .	116
Etudes sur la Double-Expression . . . . .	120
LIVRE IV. — LA REGISTRATION.	
Considérations générales . . . . .	141
Définition et classement des registres . . . . .	152
De la notation des registres . . . . .	154

	PAGES
Moyen pratique de se remémorer les combinaisons des registres . . . . .	158
La registration non marquée . . . . .	159
Du nombre de combinaisons qu'on trouve dans un Modèle-Type, 6 Jeux 1/2 . . . . .	160
Tableau Synoptique de la registration . . . . .	164
Cor Anglais-Flûte . . . . .	165
Bourdon-Clarinette. . . . .	180
Clairon-Fifre. . . . .	191
Basson-Hautbois . . . . .	199
Harpe Eolienne du clavier gauche. . . . .	207
Musette. . . . .	210
Voix Céleste . . . . .	220
Baryton. . . . .	224
Harpe Eolienne du clavier droit . . . . .	230
Les Métaphones. . . . .	233
Forte Expressif et Forte Fixe . . . . .	236
Prolongement. . . . .	239
Grand-Jeu . . . . .	242
DES COMBINAISONS DE REGISTRES . . . . .	248

