

L'ORGUE ET L'ORCHESTRE

Essai sur les timbres de l'Orchestre symphonique et dramatique

— SUITE —

II

Résumons maintenant la synthèse de l'orchestre, pour apprécier ses proportions et son équilibre. Dans les premières lignes, nous avons pu voir que cet équilibre est rompu. L'orchestre manque de sons purs. Le quintette fondamental, qui n'a pas de contreponds dans le sens de l'autre timbre, le fait pencher tout entier du côté des sons chargés d'harmoniques; les autres instruments qui interviennent pour colorer cette trame, quelle que soit leur diversité, ont presque tous ce même caractère. Acoustiquement, le fond de l'orchestre est grêle; il manque, dans les ensembles, de certaine solidité, de certaine profondeur que seuls peuvent donner les sons purs. Et ce sont, dis-je, les ensembles qui ont surtout à souffrir de l'absence de cet élément. Si les sons riches d'harmoniques sont essentiellement chantants, par contre ce sont les sons simples qui forment les plus beaux accords; s'ils sont moins mélodiques, en un sens, ils sont plus harmoniques. — Comparez par exemple un même accord parfait plaqué sur un clavier d'orgue avec un mélange de ces jeux à sons purs que les organistes appellent si justement *les fonds*: bourdons, flûtes, montres, flûtes harmoniques, comparez, dis-je, le même accord attaqué sur un autre clavier auquel vous aurez mis exclusivement des jeux d'anches tels que le basson-hautbois ou le cromorne: vous sentirez beaucoup mieux ce que je veux dire ici que les paroles ne peuvent l'exprimer. Il est évident qu'il y aurait dans ce cas exagération de contraste; mais il me suffit d'avoir donné un point de repère. Or, la science acoustique rend compte de cet effet. Dans un accord composé de timbres purs, chaque note étant simple les relations de vibrations qui constituent les intervalles harmoniques ressortent pour l'oreille dans toute leur clarté; dans les timbres grêles, où les sons concomitants sont développés au dépens des sons fondamentaux, l'accord des notes principales est surmonté d'un entrelacement extrêmement compliqué de résonnances diverses qui en altèrent la simplicité, et modifient profondément la sensation résultante. Nul ne saurait mieux s'en rendre compte que l'organiste, qui produit à volonté un effet analogue en introduisant dans ses mélanges, avec les *jeux de fonds*, des jeux dits de *mutation*, qui jettent par-dessus chaque note des quintes, des tierces, des octaves échelonnées dans les régions aiguës du registre. Alors l'harmonie s'enveloppe comme d'une sorte de voile flottant, d'un scintillement de résonnances qui en estompe pour ainsi dire les contours, les rend vagues et insaisissables. Mais l'organiste sait aussi quelles précautions il doit prendre pour empêcher ce vague de devenir confusion, cette complication de tourner à la dissonance. Et ces précautions consistent surtout, justement, à renforcer dans la mesure convenable les sons fondamentaux, qui doivent dominer, à fournir une base solide à l'harmonie en mettant dans son mélange une proportion mesurée de jeux de fonds à timbres purs.

De la prédominance trop absolue des timbres grêles dans l'orchestre résulte une certaine monotonie de sonorité, malgré toute la variété qu'on s'est ingénié d'y apporter en multipliant ses voix à l'extrême. Cette monotonie ne ressort pas dans un morceau d'étendue limitée; tous les instruments sont tour à tour appelés dans des mélanges diversifiés apportant à chaque instant des sensations nouvelles. Mais elle se fait sentir dans une longue

séance musicale, par exemple à l'audition entière d'un opéra. Au bout d'un certain temps, toutes les combinaisons de timbres ont été épuisées; forcément elles reviennent les mêmes. — Je ne parle ici, bien entendu, que des timbres, et le mot de *monotonie*, je n'ai intention de l'appliquer qu'à la sonorité acoustiquement appréciée, indépendamment des autres effets musicaux, mélodie, harmonie, rythmique, que le génie du compositeur peut diversifier à l'infini. Mais à l'égard du timbre, je répète et maintiens le mot.

Et la domination de l'attaque spéciale des instruments à archet, qui s'impose aux ensembles, fini aussi par causer une certaine fatigue. n'ayant pas de suffisant contreponds dans un autre mode d'émission des sons.

Esthétiquement, l'orchestre a une caractéristique correspondante à celle qu'il possède au point de vue acoustique. Très chantant, il est d'une richesse merveilleuse d'expression pour tout ce qui est mouvement, entraînement, émotion, ébranlement, vibration des nerfs, passion; il a des nuances infinies d'amour actif et objectif, comme de tout sentiment qui tend à s'extérioriser et à se répandre. Il est beaucoup moins puissamment doué quand il s'agit d'exprimer et d'inspirer le calme, l'apaisement intime de l'âme, l'amour contemplatif. Il ne suffit pas de jouer *piano*: il y a autre chose, et cette autre chose est dans les timbres. — Dans la symphonie comme dans l'opéra, l'accent passionné des arcelts, la vague montante du *crecendo* vous soulève, vous reprend sans cesse, vous tient vibrants comme le cristal, et ne vous laisse pour ainsi dire pas reposer. Et pourtant la fibre humaine a besoin de rafraîchissement et de calme, et la vie intérieure de l'âme est dans une alternative d'expansion et de concentration.

Pour se rendre bien compte de tels effets, il faut assister à l'audition de quelque belle symphonie pour orgue et orchestre telles que celles de Haëndel, où les deux grandes voix dialoguent si merveilleusement. Quand l'essor électrique des masses instrumentales, l'accent pathétique du violon et des violoncelles, les appels haletants des cors, les plaintes aériennes du hautbois vous ont remué jusqu'aux profondeurs, que vous êtes étes tout frémissant, que vos nerfs sont tendus comme la corde sur la lyre et que les larmes vous montent aux yeux, tout à coup ces accents passionnés se taisent, les sonorités pures de l'orgue se répandent dans l'atmosphère rassénérée, un sentiment de subite accalmie, d'apaisement ineffable vous envahit et vous enveloppe, laissant reposer l'âme pour un nouvel essor. Et pourtant, je dirai pourquoi tout à l'heure, une telle audition est loin de vous révéler tout ce que l'union de l'orgue et de l'orchestre peut réaliser, tant au point de vue acoustique, dans la résultante même des mélanges et des oppositions de timbre, qu'au point de vue esthétique correspondant.

Jusqu'à ces dernières années, du reste, la question semblait n'avoir pas fait un pas. Les préoccupations des compositeurs étaient tournées d'un autre côté. L'orgue, en dehors de son usage liturgique, était ignoré à ce point que j'ai pu lire, non sans stupéfaction, dans le *Traité d'Instrumentation* de Berlioz, — Berlioz, pourtant! — ces lignes invraisemblables: « *L'orgue est un instrument transpositeur. Il est dans le ton de si bémol.* » Tous ceux qui savent un peu ce que c'est que l'orgue, n'ignorent pas que depuis un siècle il n'est plus question d'orgues en *si bémol*! Mais les perfectionnements récents de la facture ont ramené l'attention des compositeurs et du public sur ce bel instrument délaissé, et les grandes *symphonies pour orgue et orchestre* des auteurs modernes, montrent ce qu'on peut attendre de lui dans le domaine de l'art idéal.

III

Nous avons vu ce qui manque surtout à l'orchestre: des registres riches et étendus de sons purs et d'émission simple, assez puissants pour faire équilibre à la masse instrumentale formée presque exclusivement de timbres chargés d'harmoniques. Nous aurions pu, entrant dans l'analyse, signaler telles et telles autres pauvretés et imperfections, celle-ci, entre autres, qui est une des principales parmi ces critiques de détail, que pour la plupart des orchestres, dépourvus de contrebasse et de clarinette pédale, les sons de l'extrême grave, dans l'octave de 16 pieds, ne sont représentés absolument que par un seul instrument: la contrebasse à cordes. Mais abrégeons. D'autre part nous avons constaté que dans l'état actuel de la science acoustique et de l'art instrumental, l'orgue seul possédait des sons purs pouvant occuper toute l'étendue du registre jusqu'aux octaves basses, et ce, avec une puissance sonore pour ainsi dire sans limite, pouvant offrir à l'harmonie une base d'une ampleur et d'une solidité incomparables; tandis qu'à l'égard de l'accent il offre dans le mode d'émission un contraste très significatif avec les attaques diversifiées appartenant aux instruments qui constituent la masse orchestrale. Enfin, comme expression, il possède à un degré éminent celle des modalités du sentiment qui font jusqu'à un certain point défaut à l'ensemble instrumental symphonique. La conclusion s'impose: c'est qu'il faut introduire l'orgue dans l'orchestre.

Jusqu'ici la chose n'a pas été faite. Dans la symphonie et dans l'opéra ou pour parler plus correctement, dans le drame musical, lorsque l'orgue et l'orchestre interviennent, chacun conserve son individualité propre et la fait ressortir par le contraste, sans qu'il y ait fusion, pénétration intime et réciproque. Dans l'opéra, nous l'avons dit, l'orgue ne prend qu'un rôle épisodique. La symphonie avec orgue dès l'origine et encore jusqu'ici, en somme, a été traitée comme un grand duo concertant entre deux immenses et magnifiques instruments. Il importe de dire pourquoi.

Au temps de Bach et de Haëndel, et même de Beethoven, l'orgue, déjà pourvu de la presque totalité de ses jeux, était un instrument se suffisant à lui-même dans un genre de musique approprié à sa nature, et du reste dominateur et fièrement inflexible. Riche d'un grand nombre de timbres, et pouvant *grader* sa sonorité depuis les sons les plus doux, à peine perceptibles, jusqu'aux grondements d'orage, au moyen de mélanges plus ou moins nombreux de jeux plus ou moins puissants, il ne savait pas des *nuances*. Tout effet de *crecendo* et de *decreasing* lui était interdit. Cette raideur, cette inflexibilité le rendaient pour ainsi dire *immiscible* à l'orchestre, tout de nuance et d'accent. Il ne pouvait pas se fondre à cette masse, tantôt s'enflant comme une vague, tantôt s'effilant en un murmure; ses sons toujours égaux sur chaque registre, où se perdaient dans le forte, où dominaient et couvraient dans le *piani-simo*, déconcertant tout l'ensemble. Les maîtres alors, avec tout leur génie, ne pouvaient faire autrement que d'écrire pour les instruments tels qu'on les possédait de leur temps. Ils connaissaient à merveille les défauts de l'orgue et les difficultés de son alliance avec l'orchestre; on le voit par les précautions qu'ils prenaient pour les vaincre ou les dissimuler. Aussi, par exemple, la symphonie de Haëndel pour orgue et orchestre, est-elle, en somme, un dialogue des deux instruments; et quand ils résonnent ensemble le compositeur, aux prises avec cette diversité de tempérament, est-il très limité dans les effets qu'il peut produire. On sent qu'il est fort gêné par l'imperturbable égalité de son du registre établi sur le clavier.

(A suivre).

C. DELON.