



## Panorama de la Musique d'Orgue française au XX<sup>e</sup> siècle

(Suite)

C'est le benjamin de cette génération — il avait 28 ans en juillet 1914 — qui devait, au lendemain de la guerre, sinon renouveler l'esthétique de l'orgue, du moins considérablement enrichir le langage propre à l'instrument. Elevé dans une atmosphère organistique — son père tenait le Cavallé-Coll de Saint-Ouen de Rouen, — Marcel Dupré, virtuose dès l'âge de 10 ans, organiste à Saint-Vivien de Rouen, remporte le premier Prix d'orgue en 1907 dans la classe de Guilmant. Il travaille également avec Vierne, et Widor l'initie à la composition. Premier Prix de fugue et contrepoint, il se voit, en juin 1914, conférer le Premier Grand Prix de Rome (*Psyché*). L'orgue cependant l'attire plus que l'orchestre, puisqu'il est appelé à l'honneur de remplacer Widor à Saint-Sulpice et Vierne à Notre-Dame. Dès lors commence pour lui cette éblouissante carrière qui le mènera dans tous les pays d'Europe et plusieurs fois dans le Nouveau Monde. En 1926, il succède à Eugène Gigout comme titulaire de la classe d'orgue du Conservatoire, et en 1934 à Widor comme titulaire de l'orgue de Saint-Sulpice : les principales étapes de cette existence expliquent pour une part le développement et le caractère d'une œuvre féconde à plus d'un titre.

Celle-ci s'étend déjà sur une période de vingt-cinq années et son auteur a prouvé qu'il sait avec adresse cultiver tous les genres depuis le *Prélude et Fugue*, jusqu'au

thème libre en passant par le *choral*, la *variation*, la *symphonie* (1). L'influence que ces différentes pages ont exercée sur les organistes dont Marcel Dupré assume la formation, nous autorise à insister sur la technique et le style du professeur au Conservatoire, de même que nous l'avons fait pour l'œuvre de Vierne ou celle de Tournemire. Non pas qu'il soit ici question d'analyser par le détail un « monument » à tout le moins équivalent à celui qu'ont laissé César Franck ou Louis Vierne. Nous entendons moins « disséquer » cette œuvre, que la *situer* dans l'histoire de la musique d'orgue contemporaine : pour ce faire, il nous suffira de nous arrêter un instant à chacune des pages maîtresses de l'auteur ; il en est au moins trois qui jalonnent l'œuvre à égal intervalle. Nous voulons parler des *Trois Préludes et Fugues* (1912), de la *Symphonie-Passion* (1924), du *Chemin de la Croix* (1932).

On conçoit que la publication des premiers ait été une révélation. Les plus séduisantes recherches de rythmes trouvent à s'employer en ce cadre classique : c'est par quoi d'ailleurs Dupré fera souvent figure de novateur. Widor et Vierne lui ont enseigné l'art de la construction. Il y ajoute une étincelle de vie, sous forme d'accents rythmiques inattendus... du moins à l'orgue. Dans le *Prélude en si majeur*, l'auteur, avec une souveraine habileté, évoque l'ambiance magique créée par un puissant carillon : l'œuvre est d'une difficulté technique rare. La fugue qui suit exige de l'exécutant une virtuosité que seules de patientes années d'études lui permettront d'acquérir. Mais cette allure brillante, cette élégance toute extérieure — que nous retrouverons fréquemment dans la musique de Dupré — ne sauraient tenir lieu de simple décor : la substance la plus neuve se glisse entre ces accords, ici et là piqués en un irrésistible *staccato*, et un thème de fanfare éclate à la basse, repris à l'aigu du soprano, dont les éléments développés en un large contrepoint s'opposent au dynamisme d'une trame hallucinante qui ne s'arrête que pour mieux rebondir, ou pour entreprendre de nerveux dialogues entre les manuels et la pédale : étourdissante vision, que couronne la plus endiablée, mais aussi la plus scientifique des fugues. Jamais à l'orgue il n'avait été autant demandé. L'inertie du son a été vaincue par la docilité des mécanismes. L'impétuosité et l'ardeur du maître ont eu raison de la lourdeur de la matière. Voilà qui était très neuf.

Voici qui ne l'est pas moins. Le *Prélude et Fugue en fa mineur* se place à l'opposé du précédent. Le calme y règne, les lignes mélodiques s'y étalent avec complaisance, une poésie pénétrante plane ici et là que rien n'annonçait dans le *Prélude en si*. Le contrepoint tient là sans doute une place secondaire : il anime l'œuvre cependant sous forme d'un simple ruban en notes détachées, et c'est lui qui engendre ces harmonies subtiles, ces appels douloureux sur trois notes (*do, ré, fa*), dont les lointains échos finissent par créer une atmosphère de mystère et de rêve. Une jolie sensibilité, une délicate nature de musicien percent dans la fugue (sur le thème du *Prélude*) que dore par endroits un rayon de soleil.

Le *Prélude en sol mineur* est traité en forme de fileuse : sous un bouillonnement

(1) *Trois Préludes et Fugues* (Leduc, 1912 ; *Vêpres du Commun de la Vierge* (New-York, Gray, 1920) ; *Scherzo* (Leduc, 1917) ; *Variations sur un vieux Noël* (Leduc, 1922) ; *Cortège et Litanies* (Leduc, 1923) ; *Suite Bretonne* (Leduc, 1924) ; *Symphonie Passion* (Leduc, 1924) ; *Lamento* (Leduc, 1926) ; 2<sup>e</sup> *Symphonie* (Senart, 1929) ; *Sept Pièces* (Gray, 1931) ; *Le Chemin de la Croix* (Durand, 1932) ; 3 *Élévations* (Hérelle, 1935) ; *Angelus* (Hérelle, 1938).

de notes se développe un thème en valeurs longues, formé de plusieurs éléments d'égale longueur, à la manière d'un choral. A la reprise, et tandis que les doubles croches continuent leur débordement, le choral reparaît aux voix célestes, harmonisé cette fois-ci à sept parties, trois d'entre elles étant confiées à la pédale, les quatre autres à la main droite. C'est une trouvaille orchestrale d'un effet sûr. La fugue qui suit a toute la bonhomie, la franchise, la carrure d'un thème de danse populaire : le motif du prélude, toujours en valeurs longues, lui sert de contre-sujet, et de la superposition des deux idées naît à la fin de l'œuvre une page vibrante dans laquelle de grands accords plaqués (*le Choral*) s'enlèvent sur le thème rythmé de la fugue. Par la hardiesse du langage, par la maîtrise de l'écriture et la fermeté de pensée qui se dégage de ces trois diptyques, Marcel Dupré s'imposait du premier coup d'ailes à l'attention de tous les organistes, et de tous les musiciens.

A cette première manière de l'auteur, il faut, semble-t-il, rattacher les œuvres qui s'échelonnent jusqu'en 1923 : même sentiment poétique, même expression retenue, mais non voilée, d'une sensibilité raffinée. Une teinte de mélancolie passe sur certains *Versets du Commun de la Vierge* (2, 3) ; pour la première fois, Dupré s'essaye à paraphraser un thème liturgique, et l'*Ave Maris Stella* lui fournit un motif dont il se joue avec autant d'esprit (cf. le Canon n° 1) que de flamme (n° 4). Notons que toujours le *staccato*, dans l'une ou l'autre partie, a les faveurs de l'artiste. Si les bourdons de l'orgue de Notre-Dame lui dictent un verset pour le *Magnificat* « à la manière de Vierne » (I), il sait avec une grâce faurénne conduire un dialogue entre le hautbois et la flûte (IV). Le virtuose s'est ingénié, au cours de ses nombreux récitals, à interpréter sur nos modernes instruments, et sur ceux du Nouveau Monde, les *Noëls avec variations* de Daquin. Il mettra la même verve à composer à son tour une série de couplets sur un thème populaire de la Nativité : dans cette suite pastorale, à côté de piquantes bleuettes, il est certains canons à l'octave, à la quarte et à la quinte, à la seconde, qui ne manquent ni de poésie ni de sève. Ces deux éléments entrent pour autant dans *Cortège et Litanies*, page classique, bâtie sur deux thèmes, l'un mélodique, l'autre rythmique qui finalement, comme dans le *Prélude en sol mineur*, se chevauchent.

La *Suite Bretonne* semble marquer déjà dans l'œuvre de Dupré une halte, ou plutôt une transition. Autant la *Berceuse* qui ouvre ce recueil appartient encore à la première période, autant la *Fileuse* et *Les Cloches de Perros-Guirec* annoncent la seconde. Il n'est pas dans l'œuvre de Dupré la même verve à composer (elle engendre tout naturellement un *canon*) que celle de la *Berceuse*, et si la *Fileuse* rappelle certains scherzos de Vierne, les *Cloches* constituent une de ces pièces descriptives qui de tout temps, nous l'avons vu, ont tenté les organistes français ; mais le langage y est âpre, et certaines formules en défigurent l'esprit.

Quelques versets mis à part, Marcel Dupré jusqu'alors a toujours écrit pour l'orgue symphonique, en disciple de Widor et de Vierne : l'instrument de concert répond aux fibres les plus secrètes de sa personnalité. Or, ses fréquents voyages aux Etats-Unis, le goût du public auquel il s'efforçait de plaire, l'ont après Guerre orienté vers une esthétique plus savante, supra-symphonique si l'on ose dire, et dans laquelle l'esprit, la raison tiennent une place prépondérante. Alors le sentiment mélodique s'amenuise, ou plutôt se dessèche. Alors la langue se fait rude, le contre-

point anguleux. Alors la perfection de la forme et de l'écriture, le souci des proportions exactes tiennent dans les préoccupations du musicien une place telle que l'on en arrive à regretter parfois les élans, les effusions de l'auteur des *Trois Préludes et Fugues*. Une musique dont l'architecture est d'acier, dont la substance est volontairement dépouillée, une musique pauvre en accents généreux, telles nous apparaissent les pages qui constituent la seconde manière de Dupré. Mais ces caractéristiques ne suffisent pas à les définir. Il y faut ajouter une tendance que l'on perçoit dans l'esprit de l'auteur dès la *Symphonie-Passion*, et qui le conduira également à écrire le *Chemin de la Croix* : si jusqu'alors l'instrument polyphonique, si l'orgue liturgique ont peu tenté l'auteur, partisan de la musique orchestrale à l'orgue, il semble que ces deux conceptions, loin de se contredire toujours, peuvent parfois en son esprit se juxtaposer. Deux ans avant Tournemire (les premières pièces de *L'Orgue Mystique* ne datent que de 1927), il écrit une vaste suite symphonique en quatre mouvements sur des thèmes de plain-chant. Musique liturgique ? non point, mais musique d'esprit religieux, musique à *programme religieux*. La formule était heureuse : elle a trouvé des partisans depuis treize ans. En ce sens, la *Symphonie-Passion* marque une date dans l'histoire de l'orgue français, au même titre que les *Trois Chorals* de Franck, les *Symphonies* de Widor, ou l'*Orgue Mystique* de Tournemire.

Elle groupe quatre « temps ». Dans les trois premiers, la mélodie grégorienne ne tient lieu que de thème secondaire, — ou mieux de réponse au thème principal, plus humain, et qui a sa part dans le programme descriptif que s'est imposé l'auteur. Ainsi l'hymne *Christe Redemptor omnium* intervient-elle comme troisième élément, après la description du *Monde dans l'attente du Sauveur*, tableau chaotique et frémissant construit sur deux thèmes qui tour à tour s'enlèvent sous une suite d'accords plaqués et dissonants. L'*Adesit Fideles*, dans la seconde pièce (*Nativité*) répond aux deux premiers motifs dont l'un évoque la crèche (1), l'autre la marche des rois mages. Dans la *Crucifixion*, c'est à la fin de l'œuvre — au cours de laquelle se sont heurtés deux motifs pathétiques — que paraît le *Stabat Mater*. Seul le quatrième mouvement, *Résurrection*, est entièrement bâti sur un thème de plain-chant : celui de l'*Adoro te*. C'est alors un vaste crescendo qu'anime un rythme audacieux : les modulations s'enchaînent avec une implacable logique, tandis que plane l'*Adoro te* tantôt à la basse, tantôt au soprano ; une série d'accords parfaits — triomphe du staccato rythmique — vient couronner cette œuvre, à la manière d'une « gloire » dont les rayons fusent de toutes parts.

Le même chromatisme exacerbé, le même staccato se retrouvent dans la *Seconde Symphonie*, mais l'œuvre ne répond plus à des fins spirituelles. On y distingue trois mouvements : prélude, intermezzo et toccata ; le premier correspond à un allegro de sonate à deux thèmes. Le second pourrait prétendre à un menuet lent, mais l'écriture surchargée vient parfois entraver sa marche. La *Toccata en ut dièze majeur* jetté du feu : elle sonne avec un éclat franc autour d'un thème qui a de la virilité. Si puissant soit le souffle qui le fait rayonner, si ingénieux certains procédés d'écriture, un style à ce point décoratif — nous pensons surtout à cette succession d'accords,

(1) Il s'agit d'une interprétation de la première cellule du *Christe Redemptor omnium*.

à ces arpèges — ne finit-il pas par étourdir, et la musique n'y perd-elle pas en profondeur et en sincérité ? A tout prendre, c'est également ce que l'auditeur est en droit de se demander à l'exécution de certaines des 7 *Pièces*, comme la *Marche*, le *Carillon* ou le *Finale*, alors que d'autres parmi celles-ci — la *Légende* par exemple — conservent encore ce parfum et cette poésie qui nous reportent aux œuvres premières de l'auteur.

Mais voici qu'avec le *Chemin de la Croix*, Marcel Dupré réalise une étape nouvelle. Cette œuvre nous apparaît comme l'aboutissement naturel de la *Symphonie-Passion* : l'évocation à l'orgue d'un drame religieux en plusieurs parties.

Tournemire, pour chacun des 51 Offices de l'année, avait commenté les mélodies grégoriennes du Propre. Dupré s'en tiendra à un épisode de la destinée du Christ : notons combien ce thème de la *Passion* le hante, puisqu'il y revient pour la seconde fois. Mais alors qu'il avait résumé en quatre mouvements tout le cycle de la vie du Sauveur, il s'arrête devant chacune des quatorze stations qui mènent au calvaire, et pour l'orgue écrit quatorze méditations. Le programme était émouvant. Il le conçoit une fois encore à la manière d'une suite symphonique ; religieuse, elle n'a rien pourtant de liturgique. Les thèmes plain-chantés — simples prétextes ou hors d'œuvre dans la *Symphonie-Passion*, sont abandonnés. A l'orgue, Dupré introduit le *leit-motiv* : en effet, on retrouve ici et là le thème de la Douleur, le thème de la Vierge, le thème du Christ. Le premier, qui revêt un caractère déchirant, paraît d'abord comme motif secondaire, dans la troisième station (*Jésus tombe sous le poids de sa croix*) ; on le retrouve dans la onzième (*Jésus est attaché sur la croix*), enfin dans la dernière (*Jésus est mis dans le sépulcre*). La Vierge apparaît deux fois dans l'œuvre : une station entière lui est consacrée (*Jésus rencontre sa Mère*) qui a pour sujet un motif dont la simplicité est rendue par une courbe mélodique descendant de la quinte à la fondamentale après s'être arrêtée à la tierce. A la fin de la treizième station (*Jésus est détaché de la croix et remis à sa mère*), cette douloureuse image revient un instant. Quant au Christ lui-même, il prend la parole pour *Consoler les Filles d'Israël qui le suivent* (huitième station), il laisse exhaler un souffle, alors qu'il tombe pour la troisième fois (neuvième station), ou bien, attaché sur la croix, et avant de rendre le dernier soupir, il s'adresse au bon larron, lui promet le royaume du ciel, et implore Elie (douzième station). Jésus parle à la manière d'un récitant, sur un thème grave, dont l'austérité ne manque pas de grandeur. M. Dupré s'applique autant à exprimer la pensée des acteurs qui participent au drame qu'à décrire le décor : les mouvements de foule sont rendus avec une vérité et une justesse de touche étonnantes (cf. notamment *Jésus est condamné à mort*, *Jésus est dépouillé de ses vêtements*). La lente ascension du Christ au Golgotha, ses trois chutes sous le poids de la croix, son crucifiement sur le bois de la croix, autant de tableaux réalistes... et pour ainsi dire vécus au travers de l'instrument. Une oasis de fraîcheur au milieu de ces scènes de tumulte : *l'apparition des filles d'Israël*, ici incarnée par un allègre *temps* de procession, sur un thème d'une grâce juvénile, que l'on retrouvera d'ailleurs dans la dernière station, alors qu'une autre procession, lugubre celle-là, conduira le corps du supplicié au tombeau... Ces quelques indications suffiront à situer l'œuvre dans la littérature d'orgue contemporaine. De même que la *Symphonie-Passion*, le *Chemin de la Croix* apparaît comme une des pages maîtresses de la musique reli-

gieuse à programme : œuvre d'une inspiration audacieuse, dont la réalisation répond en tous points au but que l'auteur s'était proposé (1).

\* \* \*

Sur l'œuvre de Louis Vierne et de Tournemire, sur celle de Barié, Bonnal et Dupré — les principaux chefs des deux générations qui précèdent la nôtre — nous venons de jeter un rapide coup d'œil. Il nous faudrait également dire comment ces artistes ont résolu à l'orgue le délicat problème de la registration. Faute de place, contentons-nous de quelques généralités. Sans utiliser les *détails* de l'instrument polyphonique qu'ils ont peu pratiqué, ils font plutôt appel aux *ensembles* de l'instrument symphonique qui est celui de l'école de Widor, et se sont parfois ingéniés à tirer de celui-ci certains effets orchestraux. Ainsi Vierne s'en tient-il aux registrations suivantes : fonds 8, fonds 8, 4 ; fonds 16, 8, 4 ; fonds 8 et anches récit ; tutti. Pour les soli, il préconise le hautbois, la trompette, l'un et l'autre jeux expressifs, les flûtes, les gambes, rarement le cornet ; par contre il a maintes fois recours aux voix célestes. Ses émules et ses disciples ont presque tous adopté ces mélanges. Marcel Dupré y ajoute des ensembles ou *batteries* de gambes 16-8-4, des soli de basson de 16 et hautbois... Ces maîtres font la place minime à l'*organo pleno*, ils semblent fuir le grand *plein jeu*, qui est destiné plutôt aux œuvres contrapuntiques et qui exige une indépendance absolue des voix. Tournemire en fait par contre un heureux et fréquent usage, attiré qu'il fut surtout par le scintillement des mixtures dans les tessitures les plus élevées : aussi bien est-il de nos organistes contemporains celui qui a peut-être le plus vif et le plus juste sentiment de la couleur et de la registration à l'orgue.

\* \* \*

Après la guerre, on vient de le voir, de nouveaux horizons s'étaient ouverts à ceux qui cultivaient l'instrument de J. S. Bach. Tandis que planait toujours le souffle éloquent de Louis Vierne, tandis que Charles Tournemire de quelques mélodies grégoriennes faisait jaillir un univers, leur disciple d'hier, aujourd'hui passés maîtres, avaient, par leurs œuvres hardies, jeté un pont entre une génération, — celle des grands pionniers dont ils continuaient la tradition — et l'autre, — celle des novateurs aux tentatives desquels nous applaudissons depuis tantôt dix ans, et qu'il nous reste à étudier.

(A suivre.)

Norbert DUFOURCO

(1) Nous devons également à Marcel Dupré 79 *Chorals* (Gray, 1931), — écrits sur les mélodies de vieux chorals dont Bach s'est servi — et « conçus dans un but d'enseignement pour familiariser l'élève avec les mélodies, et le préparer à l'étude de ceux de Bach ». Tout pédagogique que soit ce recueil habilement conçu, il renferme quelques délicates « reconstitutions ». Ajoutons que l'auteur a composé une *Symphonie pour orgue et orchestre* (Senart, 1929) une *Ballade* pour piano et orgue (Gray, 1932), un *Poème Héroïque* pour orgue et cuivres (Gray, 1938), des *Variations* pour piano et orgue (Gray, 1938), un *Concerto* pour orgue et orchestre (inédit). A l'heure où nous écrivons, il a sur le métier un second recueil de *Trois Préludes et Fugues*.