

L'orgue anglais dans la première moitié du XIX^e siècle: conservatisme et innovation¹

Par Pierre Dubois

Longtemps restée à l'écart des grandes évolutions de la facture d'orgue continentale, l'école d'orgue anglaise des XVIII^e et XIX^e siècles est souvent mal connue en France et, du fait de cette méconnaissance, elle est parfois injustement l'objet de critiques ou de jugements condescendants. Le but des lignes qui suivent est de présenter un cadrage historique général afin précisément d'attirer l'attention sur certaines réalisations particulièrement intéressantes ou représentatives de la facture d'orgues anglaise de la première moitié du XIX^e siècle.

Nous n'avons pas la prétention d'apporter ici des éléments résolument nouveaux. L'excellent ouvrage de Nicholas Thistlethwaite sur les origines de l'orgue victorien², de même que le non moins remarquable travail de Stephen Bicknell sur l'histoire de l'orgue anglais³, contiennent en effet les informations essentielles disponibles à ce jour et nous nous appuyons largement sur ces travaux, en y ajoutant le fruit de nos observations personnelles. Notre but est avant tout de proposer une sorte de grille de lecture de l'évolution de l'orgue qui s'opère dans les premières décennies du XIX^e siècle pour conduire au gigantesque instrument « orchestral » des années 1850, en essayant de montrer le rapport entre ce mouvement et l'évolution des mentalités, certains facteurs historiques et idéologiques et la théorie esthétique.

Comme nous allons le voir, l'orgue victorien est en grande partie le résultat d'un mouvement où s'affrontent éléments de tradition et facteurs d'innovation. Dans une certaine mesure, il s'oppose complètement – par sa taille et sa puissance – à l'orgue anglais du XVIII^e siècle. Pourtant, il plonge aussi ses racines en partie dans des fonctions et des images de l'orgue qui se sont construites au XVIII^e siècle.

C'est aussi un instrument paradoxal qui mêle des caractéristiques purement nationales et des apports dû à certaines influences continentales – françaises, notamment. Le résultat, quant à lui, est bien spécifique, ce qui confère à cette école de facture anglaise tout son intérêt.

Le poids de la tradition.

Au XVIII^e siècle, l'orgue anglais se distingue radicalement de ses homologues du continent par un certain nombre de caractéristiques. De petite taille (rarement plus d'une vingtaine de jeux, à l'exception de quelques instruments de cathédrales), il n'a pas de pédalier. John Avery est le premier facteur à doter souvent ses instruments de pédaliers à la fin du XVIII^e siècle (Westminster Abbey 1793, Croydon, 1794, Trinity, Cambridge, 1801, King's, Cambridge, 1803, etc.).

Mais la pratique reste contestée par certains jusqu'au milieu du XIX^e siècle. En revanche, les claviers descendent généralement au contre-sol grave, l'organiste pouvant ainsi doubler la basse à l'octave inférieure pour compenser l'absence de pédales et

¹ - Article paru dans la revue de l'association Cavallé-Coll publié ici avec l'autorisation de l'auteur.

² - Nicholas Thistlethwaite, *The Rise of the Victorian Organ*, Cambridge, Cambridge U.P., 1990.

³ - Stephen Bicknell, *The History of the English Organ*, Cambridge, Cambridge U.P., 1996.

donner davantage de profondeur en l'absence de 16'. Enfin, on trouve très souvent un clavier expressif, et ce dès 1712, date d'invention du premier clavier de ce type par Jordan père et fils, à St. Magnus-the-Martyr, Londres. Très standardisé, cet orgue anglais du XVIIIe siècle est d'un caractère modéré. Il possède des fonds (*Open & Stopped Diapasons*) très ronds, une synthèse de principaux claire et brillante, une Trompette bien timbrée de style quasiment français, mais rien qui fasse penser au Grand-Jeu ou au Plein-Jeu français, ou au grand Plenum germanique.

Avant tout instrument d'accompagnement, mais également utilisé pour les *voluntaries* solistes au cours de l'office, sa petite taille et son caractère modéré lui permettent enfin de devenir, grâce à Haendel, un instrument de concerto associé à l'orchestre⁴.

Ainsi, rien ne semble annoncer, dans cet orgue modeste, les instruments gigantesques de l'époque victorienne. Un événement musical particulier revêt cependant une importance déterminante et mérite qu'on s'y attarde un instant. Il constitue en effet une manière de préfiguration – on oserait presque dire de mise en abyme – des orientations majeures de l'esthétique de l'orgue au siècle suivant. Nous voulons parler de la grande Commémoration à la mémoire de Haendel organisée à Westminster Abbey en 1784.

Organisée au lendemain de l'Indépendance américaine, cette manifestation, considérée par E.D. Mackerness comme l'évènement musical unique le plus important de tout le XVIIIe siècle⁵, avait avant tout valeur d'acte d'allégeance au roi George III. Il s'agissait, à travers la musique et la figure emblématique de Haendel, de réaffirmer l'unité de la nation autour de ses élites politiques et religieuses. Ce qui nous intéresse avant tout ici, c'est le rôle central et la position focale de l'orgue. Situé au centre du dispositif orchestral et choral très important (525 exécutants), l'orgue acquiert un rôle symbolique.

Afin de permettre à l'organiste, Joah Bates, qui est également chef d'orchestre, de pouvoir diriger depuis les claviers, le facteur Samuel Green construit une console détachée⁶, avec une transmission mécanique à bascules, ce fameux « *long movement* » qui suscite alors l'admiration de tous et sera bientôt adopté ailleurs. Green lui-même adopte une disposition similaire pour l'orgue qu'il construit peu de temps après pour la cathédrale de Lichfield⁷. Ce qui frappe avant tout, dans l'intention qui préside à cette commémoration, c'est la recherche du gigantisme et d'effets sonores saisissants. Interprétés dans la grande cathédrale gothique avec un orchestre et un chœur immenses accompagnés par un orgue élevé à une véritable fonction tutélaire, les extraits d'oratorios de Haendel étaient censés atteindre alors à la plus extrême sublimité. Et cette association de l'orgue à un chœur énorme pour effectuer des célébrations aux forts relents patriotiques devait influencer directement l'orgue victorien.

⁴ - Sur les rôles et significations idéologiques de l'orgue anglais du XVIIIe siècle, nous renvoyons à notre thèse publiée, *L'orgue dans la société anglaise au XVIIIe siècle : éthique et esthétique de la modération*, Villeneuve d'Asq, P.U. du Septentrion, 1997.

⁵ - E.D. Mackerness, *A Social History of English Music*, London, Routledge & Kegan Paul, 1964, p. 127.

⁶ - L'organiste peut également toucher le clavecin depuis cette même console.

⁷ - Sur cet orgue, voir Martin Renshaw, 'Documents relating to three Organs in Lichfield Cathedral', *B.I.O.S. Journal*, n° 26, Oxford, Positif Press, 2002, pp. 144-77. L'orgue de Green, sans cette console, bien sûr, mais avec une bonne partie de sa tuyauterie d'origine, se trouve aujourd'hui dans l'église de Armitage, Staffordshire.



La Commémoration de Haendel à Westminster, 1784⁸

Les *Town Halls*, ou salles municipales des Hôtels de Ville, se verront en effet dotés de grands instruments au cours du XIXe siècle. La Commémoration de 1784 constitue donc un moment pivot dans l'histoire de l'orgue anglais. Avec elle, l'orgue effectue allégoriquement sa mutation de la modération au gigantisme, de la réserve au sublime, sans pourtant que, pour l'heure, l'instrument se soit véritablement transformé du point de vue sonore. On ne saurait comprendre les voies empruntées par les facteurs d'orgue

⁸ - D'après Charles Burney, *An Account of the musical Performances in Westminster Abbey and the Pantheon (May 26th, 27th, 29th; and June the 3rd, and 5th, 1784) in Commemoration of Handel*, Dublin, 1785,

du XIXe siècle sans prendre toute la mesure de l'aspiration au dépassement qui s'exprime dans cette manifestation étonnante.

L'orgue insulaire de transition.

Dans les premières décennies du XIXe siècle, on assiste donc à une mutation lente. Des éléments de tradition subsistent à côté d'une recherche d'adaptation à de nouveaux rôles de l'orgue et à de nouvelles intentions esthétiques. En raison de l'explosion démographique qui accompagne la révolution industrielle, l'Angleterre – Londres en particulier – souffre d'un grave déficit du nombre d'églises. Un gros effort est alors entrepris pour construire de nouvelles églises. 70 sont ainsi bâties à Londres entre 1818 et 1838 et 58 (soit 80%) d'entre elles étant dotées d'orgues.

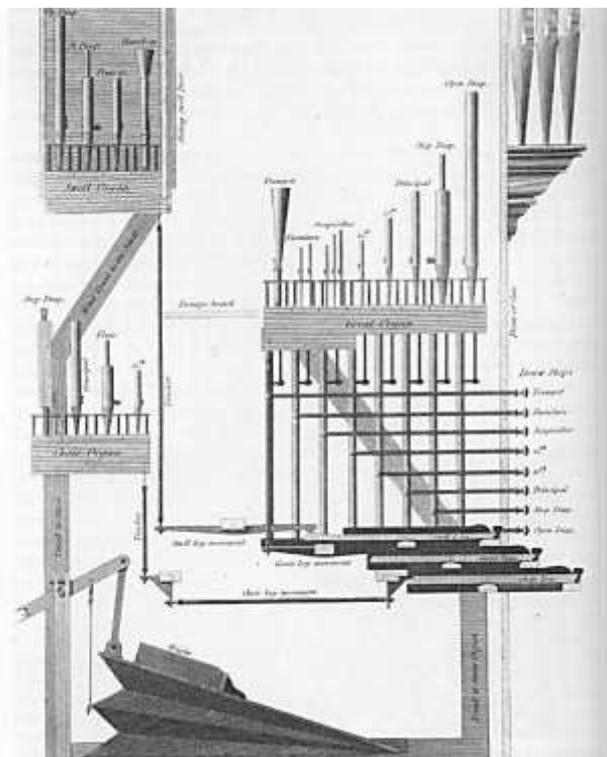
Ces églises étant vastes, pour accueillir des assemblées très nombreuses (jusqu'à 1 800 fidèles dans certaines paroisses), les facteurs d'orgue recherchent le volume sonore. Contrairement au siècle précédent, certains grands instruments étrangers commencent à susciter de l'admiration pour leur caractère « sublime ». C'est le cas, notamment, de l'orgue Müller de Haarlem (1738), que Charles Burney considérait, quelques décennies plus tôt, avec un certain dédain⁹ et qui est désormais loué¹⁰. Dans la *Cyclopaedia*, publiée en 1819, Abraham Rees en donne la composition détaillée¹¹.

Cependant, jusque vers 1820, les orgues construits par les facteurs anglais restent très conservateurs. Il est intéressant de voir que, dans la *Cyclopaedia* de Rees, la coupe donnée pour illustrer la structure interne d'un orgue révèle encore une disposition tout à fait traditionnelle.

⁹ - Voir Charles Burney, *The Present State of Music in Germany*, London, 1775, p. 233.

¹⁰ - Voir par exemple William Gardiner, *The Music of Nature*, [1832], 345-6.

¹¹ - Abraham Rees, *Cyclopaedia, or a new Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature*, London, Longman, Hurst, Orme & Brown, 1819, vol. xxv, s.p. L'admiration exprimée n'est cependant pas sans réserves, et les anciens propos de Burney sont cités : « Dans l'ensemble, c'est un noble instrument, bien que nous pensions que celui de la nouvelle Église de Hambourg plus considérable et celui de la Vieille Église d'Amsterdam mieux harmonisé ; mais toutes ces énormes machines semblent remplies de jeux inutiles qui ne servent qu'à accroître le bruit et à durcir le toucher. » [“Upon the whole, it is a noble instrument, though we think that the New Church at Hamburg is larger, and that of the Old Kerk, in Amsterdam, better toned ; but all these enormous machines seem loaded with useless stops, or such as only contribute to augment noise, and to stiffen the touch.”]



Coupe d'un orgue, Abraham Rees, *Cyclopaedia* (1819)

Quant aux brevets relatifs à l'orgue, ils sont, à la fin du XVIIIe et au début du XIXe, relativement peu nombreux, la plupart des brevets novateurs portant sur les améliorations à apporter au piano-forte, au clavecin, à la harpe et au flageolet¹².

On peut illustrer cette situation intermédiaire entre un fort attachement à la tradition et le désir d'une certaine évolution – de façon cependant encore hésitante – en s'arrêtant sur deux instruments très représentatifs : l'orgue de Thaxted, Cambridgeshire, construit par Henry Cephias Lincoln en 1821, originellement destiné à la chapelle de St. John's, Bedford Row (démolie en 1863) et celui de Bermondsey, Londres, construit par James Chapman Bishop en 1829. Dans les deux cas, on peut remarquer des compositions très classiques, un clavier expressif (*swell*) mais dont l'étendue est augmentée vers le grave, jusqu'au mi, et non simplement au sol, la présence – signe de modernité – d'un pédalier et d'accouplements et tirasses, jusqu'alors inusités, et – trait caractéristique des tentatives de l'époque – le dédoublement des *Open Diapasons* de 8' sur un même clavier, censé renforcer le fond d'orgue.

Composition de l'orgue Lincoln de Thaxted :

Great :	Choir :	Swell :	Pedal :
Open Diapason Front 8	Dulciana 8	Open Diapason 8	Pedals 8
Open Diapason (from C)8	Stopped	Stopped Diapason 8	
Stopped Diapason 8	Diapason 8	Principal 4	
Principal 4	Principal 4	Cremona 8	
Twelfth 2 2/3	Flute 4	Hautboy 8	
Fifteenth 2	Fifteenth 2	Trumpet 8	
Sesquialtera (FF-b)IV	Bassoon 8		
Cornet (c'-f'')IV-III			
Mixture II			
Trumpet 8			

Coupler Swell to Great

¹² - Voir *Patents for Inventions – Abridgments of Specifications relating to Music and Musical Instruments – A.D. 1694-1866*, ed. B. Woodcroft, London, 1871 [re-ed. facsimile London, Tony Bingham, 1984].

Great to Pedals
Choir to Pedals.

Il est intéressant de noter que Lincoln avait lu et annoté Dom Bédos. Le pédalier de Thaxted, bien que de type allemand, est construit avec une mécanique « à la française »¹³. L'orgue de Thaxted reste très classique. On note quelques évolutions, cependant : Lincoln abandonne le cornet de récit pour le remplacer par des anches. Il remplace les soufflets cunéiformes par des réservoirs à tables parallèles (inventés par Cumming ou Green).

La mécanique n'est pas suspendue, mais à bascules, semblable à ce '*long movement*' de l'orgue construit par Green pour la Commémoration de 1784. On note aussi un accouplement entre le Grand Orgue et le Récit (Great/Swell) et des tirasses pour le Grand Orgue et le Positif. Plus intéressante encore est la présence d'un '*shifting movement*', permettant d'appeler, ou bien de retirer d'un seul coup de pédale tout un groupe de jeux. Ce mécanisme, fréquemment utilisé au XVIIIe siècle sur les petits orgues de salon dotés d'un seul clavier, permettait de passer soudainement du *piano* (les seuls jeux de fond de 8') au *forte*. Sa présence sur un grand orgue de trois claviers montre que l'on commence alors à rechercher d'avantage de flexibilité dans les changements de registrations.

On n'en est pas encore aux pédales de combinaisons, dont nous parlerons ci-dessous, mais on s'intéresse déjà manifestement à la question de la modulation de l'intensité et à celle de l'expression. Les principes sonores restent cependant mal compris. En effet, contrairement aux attentes des facteurs d'orgues de l'époque, le dédoublement, ou la multiplication, de jeux de 8' identiques n'augmente nullement le volume sonore. Cela produit plutôt un empâtement sonore de l'orgue, et exige bien sûr un vent plus important, d'où – vraisemblablement – l'abandon des soufflets cunéiformes. Cette pratique des dédoublements de jeux de la même hauteur est caractéristique de l'orgue dit « insulaire » de cette période.

L'orgue Lincoln de Thaxted est donc typiquement un orgue de transition qui, selon l'angle sous lequel on l'aborde, peut être interprété aussi bien comme la continuation tardive d'une tradition qui remonte au siècle précédent que comme le signe d'un début d'évolution vers une nouvelle esthétique et un nouveau répertoire.

¹³ - Bicknell, p. 220.



L'orgue de Thaxted (Lincoln, 1821) Photo Pierre Dubois

James Chapman Bishop (1783-1854) apparaît quant à lui comme un facteur d'orgues plus novateur, en particulier dans l'orgue qu'il construit à St. James's, Bermondsey en 1829, dans un buffet d'un style sobre et austère dessiné par James Savage, l'architecte de l'église. Tout d'abord, Bishop rend deux claviers expressifs, le récit (*swell*), comme il était habituel, et le positif (*choir*). La pédale d'expression de ce dernier permet également, si on l'enfoncée à fond d'un seul coup, un effet de *sforzando*.

Doté d'un pédalier à l'allemande, l'orgue dispose également d'un petit clavier manuel supplémentaire, sur le côté gauche de la console, qui est relié en permanence au pédalier et permet de confier la partie de pédale à « une troisième main ». Cette addition surprenante pour nous aujourd'hui est assurément révélatrice de la difficulté qu'éprouvaient nombre d'organistes anglais de l'époque à se familiariser avec le jeu de pédale. Alors que les œuvres de Jean-Sébastien Bach commençaient à se répandre et à être admirées, notamment grâce aux efforts de Samuel Wesley et de Félix Mendelssohn, on les interprétait encore souvent à trois mains !

Ce clavier additionnel est cependant extrêmement dur au toucher, et l'on se demande un peu comment le pauvre organiste chargé d'exécuter manuellement la partie de pédales pouvait s'en sortir, et quel tempo il pouvait adopter... Une autre caractéristique intéressante de l'orgue de Bermondsey est la présence de trois jeux de pédale indépendants. Il y a également deux accouplements (Récit/Positif, Positif/Grand Orgue), contre un seul à Thaxted.

Enfin, et c'est un pas en avant décisif, Bishop dote son orgue de pédales de combinaisons, qui constituent un progrès sensible par rapport au simple '*shifting movement*' d'autrefois. L'organiste dispose désormais d'un choix entre plusieurs degrés d'intensité et plusieurs couleurs de registrations. Fier de sa trouvaille mécanique, Bishop la mentionne sur la plaque apposée sur la console : "James Bishop, Organ Builder, And Inventor of the Composition Pedals (« James Bishop, facteur d'orgues, et Inventeur des Pédales de Combinaison »), 7 Yorks Buildings, New Road, Marylebone". Il ne songe hélas pas à déposer de brevet, non plus d'ailleurs que pour son invention du soufflet anti-secousse ('*concussion bellows*', cathédrale St. Paul, 1828), et l'idée est reprise par d'autres sans bénéfice pour lui¹⁴.



L'orgue de St. James's, Bermondsey (Bishop, 1829) Photo Pierre Dubois

Composition de l'orgue Bishop de St. James's, Bermondsey :

Great	Choir	Swell	Pedal
Open Diapason 8	Dulciana 8	Open Diapason 8	Double Diapason 16
Open Diapason 8	Stopped Diapason 8	Open Diapason 8	Trombone 16
Stopped Diapason 8	Open Diapason 8	Stopped Diapason 8	
Principal 4	Principal 4	Principal 4	
Twelfth 2 2/3	Flute 4	Cornet IV	
Fifteenth 2	Fifteenth 2	French Horn 8	
Sesquialtera (FFb) IV	Bassoon 8	Oboe 8	
Mixture II	Cremona 8	Trumpet 8	
Trumpet 8			
Clarion 4			

¹⁴ - 'The composition pedals were invented by Mr. Bishop, the English organ builder, in 1809, and are now generally used. [...] Mr. Bishop has also contrived a means, which he terms an 'anti-concussion apparatus', for remedying the pulsation or concussion of air in the wind-chest, when a large number of pipes suddenly cease speaking, and but a few are held on.' William Pole, *Musical Instruments in the Great Industrial Exhibition of 1851*, London, 1851, p. 58.

Coupler Swell to Great
Swell to Choir
Choir to Great
Great to Pedals
Choir to Pedals
Unisons

Reversing Swell shifting movement.

3 Combination pedals to great. Ratchet swell pedal.

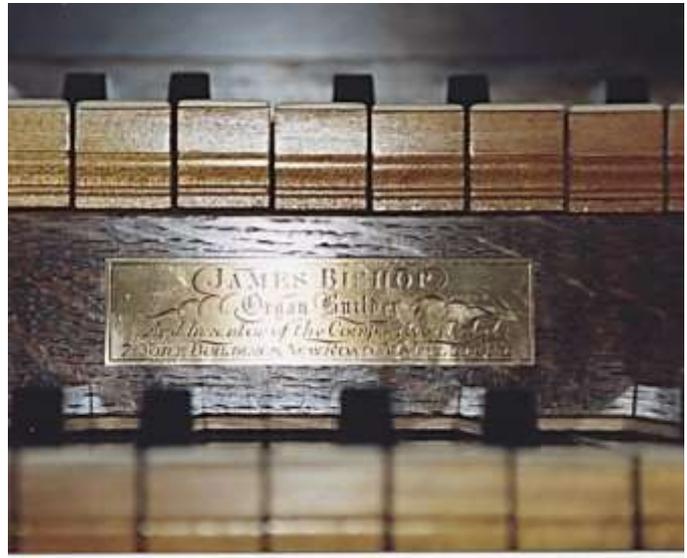
Manuals GG-f3 – Ped GG-g

On remarque la grande proportion de jeux de 8'. Esthétiquement, et en termes de « sémiotique sociale », cet orgue incarne pour ainsi dire tout ce à quoi l'époque aspire : l'expressivité et la souplesse d'utilisation pour changer de jeux, ainsi que la conjonction de la douceur et de la force. Le journal *l'Examiner* ne soulignait-il pas le 26 avril 1829 que la grande qualité de cet instrument était de « combiner la douceur et la puissance (“combining sweetness and power”)¹⁵ ? Enfin, cet instrument témoignait de l'habileté mécanique du facteur, un élément important de fierté nationale pour affirmer l'excellence des artisans britanniques¹⁶. Aujourd'hui magnifiquement restauré par Dominic Gwynn et Martin Goetze, l'orgue de Bermondsey est non seulement un orgue extrêmement intéressant du point de vue historique, on l'aura compris, mais également un très bel instrument de musique qui s'exprime chaleureusement dans une acoustique généreuse. Rappelons enfin, pour en terminer avec la personnalité attachante de Bishop, qu'on lui doit aussi l'invention du jeu de Clarabella (or Claribella) (1820), jeu soliste de flûte ouverte en bois, qui devait par la suite être utilisé par Hill, notamment (voir ci-dessous).

¹⁵ - Cité in Thistlethwaite, p. 52.

¹⁶ - Lors de ses voyages sur le continent, Dr. Burney avait eu l'occasion, dès le siècle précédent, de remarquer la supériorité mécanique des orgues construits en Angleterre. Il écrivait que les orgues construits sur le continent lui semblaient « inférieurs à ceux construits chez nous par Father Smith, Byfield, ou Snetzler dans tous les domaines à l'exception de la taille » (“Most of the organs which I met with on the continent seem to be inferior to ours built by Father Smith, Byfield, or Snetzler, in everything but size”). Charles Burney, *The present State of Music in France and Italy*, London, 1773, p. 298. Pour Burney, la qualité de la facture anglaise était liée à l'excellence sociale de la nation anglaise qui payait mieux ses ouvriers : « Bien que les meilleurs instruments à clavier d'Angleterre aient été construits par des Allemands, ceux-ci travaillent mieux ici que dans leur pays dans tous les domaines à l'exception de la taille et du nombre de jeux ; ils nous surpassent largement quant à la taille de leurs orgues, mais la mécanique est très inférieure, ce qui s'explique par le fait que la main d'œuvre est mieux payée ici qu'en Allemagne, où le travail est bon marché. » (“Though the best keyed-instruments in England have been made by Germans, they work here better than in their own country in everything but size and number of stops; they greatly surpass us in the size of their organs, but the mechanism is infinitely inferior; which is accounted for by the workmanship being better paid here than in the German dominions, where labour is cheap.”) Charles Burney, in Rees, vol. 25, s.p.. Il est intéressant de voir que William Pole, s'il conteste la validité des « principes » sonores des orgues anglais dans son compte rendu des instruments exposés à la Grande Exposition de 1851, reprend à son compte cette idée de la supériorité de la qualité du travail des facteurs anglais : « Jusqu'à très récemment, les nations du continent se sont montrées très en avance sur les facteurs anglais dans leurs grands instruments. Il est vrai, que pour ce qui est de la construction et de la qualité du travail, nos facteurs sont généralement excellents. Toutefois les principes de conception retenus dans ce pays sont imparfaits et, jusqu'à ce que l'on adopte à nouveau, ces dernières années, les modèles continentaux, l'Angleterre ne pouvait guère se targuer de posséder un grand orgue digne de comparaison avec les instruments magnifiques construits en Allemagne, en Hollande ou en France. » (“The continental nations have, until very lately, been in advance of the English in regard to their large organs. It is true that, in the mere mechanical construction and workmanship, our builders have generally excelled; but the principles of design used here have been imperfect, and until the re-adoption, within the last years, of the continental models, England can scarcely be said to have possessed a large organ worthy of comparison with the magnificent instruments of Germany, of Holland, or of France.”). Pole, p. 59. Notre traduction pour toutes les citations. Les facteurs anglais semblent bien avoir été à l'avant-garde pour ce qui est des questions de transmission, comme en témoigne l'influence de certains d'entre eux en France, notamment la collaboration de John Abbey avec Sébastien Erard (Légion d'Honneur, St. Denis, 1827), et, plus tard, celle de Charles Spackman Barker avec Cavaillé-Coll (St. Denis, 1847).

À la même époque, entre 1821 et 1837, sous l'influence de l'organiste Edward Hodges, passionné de mécanique, un intéressant mouvement de réforme des principes de facture d'orgue s'esquisse à Bristol, avec les instruments construits par les deux John Smith (père et fils), qui, eux aussi, recherchent plus de puissance et d'expressivité. L'orgue de St James, Bristol, construit en 1824, était le premier instrument anglais avec un accouplement manuel. Il était de surcroît doté de 5 jeux de pédale indépendants sur deux octaves, chose tout à fait exceptionnelle en Angleterre à l'époque. Le récit expressif, quant à lui, n'avait pas moins de neuf jeux et était conçu de façon à permettre de passer du *pianissimo* absolu au *fortissimo*, autorisant ainsi une grande « variété d'effets »¹⁷...



Orgue de Bermondsey (Bishop, 1829), console et claviers Photos Pierre Dubois

L'orgue de concert.

Lorsque la Reine Victoria monte sur le trône en 1837, le paysage urbain de la Grande-Bretagne est en pleine transformation. L'essor des grandes villes industrielles du centre – Birmingham – et du Nord – Manchester, Sheffield, Leeds, Liverpool – se poursuit à un rythme effréné. Ces grandes villes provinciales rivalisent alors les unes avec les autres dans la construction de gigantesques et splendides *Town Halls* (ou Hôtels de Ville) qui symbolisent à la fois la richesse commerciale, la puissance politique et l'harmonie civique de la cité. Il est très remarquable que les grandes salles de ces bâtiments soient alors presque systématiquement dotées d'orgues, phénomène sans équivalent en France à la même époque.

Il ne fait aucun doute que la grande Commémoration de Haendel à Westminster en 1784 a laissé une trace durable : faire exécuter des extraits d'oratorios de Haendel par des ensembles choraux et orchestraux énormes, sur la toile de fond aussi bien visuelle que sonore d'un orgue dont la présence a une signification emblématique – cela constitue désormais un rituel civique et patriotique. La musique acquiert dans ces manifestations une fonction idéologique : elle est le prétexte à une célébration collective d'union identitaire. Il est intéressant que ce soit à la même époque que commencent à se multiplier et à se développer de nombreuses sociétés chorales dans les villes provinciales du nord. Cet intérêt pour la musique n'est pas non plus éloigné d'un souci d'éducation et de réforme sociale. On attribue même un rôle moral à l'orgue, comme le montre cet extrait d'un journal de l'époque : *On peut faire en sorte que [l'orgue] serve la cause de la vérité et qu'il éveille l'imagination – pour inspirer des actions nobles et héroïques – pour faire progresser la cause de la vertu et de la moralité, et de cette façon on peut espérer que*

¹⁷ - *The Quarterly Musical Magazine and Review*, viii, 1826, p. 399, cité in Thistlethwaite, p. 158.

l'orgue devienne un agent puissant pour aider à sauver nombre de ceux qui vivent une basse vie de débauche de leurs habitudes de détresse et d'immoralité. ¹⁸

Cette mode n'est bien sûr pas sans effet sur l'évolution de l'instrument lui-même et elle débouche sur ce que l'organiste Henry John Gauntlett (1805-76) appelle alors le « *concerto organ* ». C'est le facteur William Hill (1789-1870) qui, sous l'influence de Gauntlett, définit alors le style et les principes des années 40 et 50. On y recherche avant tout le volume sonore pour pouvoir créer les effets « sublimes » que l'on attend de ces grands concerts, et la variété des couleurs, car, de plus en plus, on utilise l'orgue pour des transcriptions de musique orchestrale. Au début, cependant, ces instruments, riches du point de vue sonore, demeurent peu flexibles et mécaniquement rustiques.

L'orgue du *Town Hall* de Birmingham, construit par Hill en 1834, en est une bonne illustration : il dispose de 40 jeux indépendants sur trois claviers et pédale, plus un quatrième clavier qui emprunte une quinzaine de jeux au *swell* et au *choir*. C'est le premier orgue en Angleterre à avoir un 32 pieds en façade. Au début de l'*Encyclopédie Roret*, Marie-Pierre Hamel en donne la composition dans la « Description de quelques orgues des plus considérables » qui clôt sa « Notice Historique »¹⁹ – description dont il nous semble intéressant de citer de larges extraits, parce qu'on y décèle la perplexité de l'organologue français face à certains aspects de cette facture anglaise que nous avons déjà évoqués ci-dessus (étendue des claviers, clavier manuel additionnel, clavier expressif) :

Description de l'orgue de l'hôtel de ville de Birmingham, Construit par M. Hill, facteur à Londres.

Grand Orgue.	Positif.	Récit commençant à partir du CC (huit pieds), et complété dans la basse par l'accouplement avec le positif.	Quatrième clavier. <i>On peut faire entrer sur ce clavier les jeux suivants du positif et du récit :</i>
Flûte 8 commençant au 16 pieds. Seconde Flûte 8 commençant au 16 pieds. Flûte 16 commençant au 32 pieds. Bourdon 8 Prestant 8 (en étain). Second Prestant 8 (en étain). Troisième Flûte 4 ouverte en bois, commençant au 8 pieds. Quinte en métal. Doublette en étain. Flûte 2 en bois, commençant au 4 pieds. Trompette de grosse taille, commençant au 16 pieds. Trompette 8 commençant au 16 pieds. Clairon 2 commençant	Flûte 8 commençant au 16 pieds (en métal). Flûte 8 commençant au 16 pieds (en bois). Dulciana 4 commençant au 8 pieds. Bourdon 8 Prestant 4 commençant au 8 pieds. Harmonica 4 commençant au 8 pieds. Flûte 4 bouchée Cromorne 4, commençant au 8 pieds. Doublette 2 commençant à 8 pieds.	Flûte 8 Flûte 16 Bourdon 8 Principal 4 Clarabella 4 Doublette Trompette douce 8 Trompette 8 Hautbois. Clairon.	<i>Jeux du positif.</i> Flûte en métal. Flûte en bois. Dulciana. Bourdon de huit pieds. Harmonica. Flûte 4. Cromorne <i>Jeux du récit.</i> Flûte. Bourdon. Prestant. Clarabella. Doublette. Trompette douce. Trompette. Hautbois.

¹⁸ - '... it may be made to subserve the cause of truth, it may be made to awaken the imagination – to inspire great and heroic deeds – to advance the cause of virtue and morality, and in this way we hope the organ will become a powerful agent in helping to rescue numbers of the debased and vile from their habits of wretchedness and immorality.' *Musical World*, xxxi, p. 691, 1853, cité in Thistlethwaite, p. 271.

¹⁹ - Marie-Pierre Hamel, *Facteur d'Orgues*, Paris, Encyclopédie Roret, 1849, vol. 1, pp. cxxii-cxxvi.

<i>au 4 pieds.</i> <i>Clairon 4 commençant</i> <i>au 8 pieds.</i> <i>Sesquialter de 4 pieds.</i> <i>Mixture de trois tuyaux</i>			Clairon.
---	--	--	----------

Pédales.

1. Trente-deux pieds en montre.
2. Trente-deux pieds de grosse taille (en bois).
3. Bombarde de trente-deux pieds.

Accouplements.

Pédales avec le clavier du grand orgue.

Pédales avec le clavier du positif.

Pédales d'accouplement avec le clavier réunissant les jeux du positif et du récit, comme on l'a dit ci-dessus.

Accouplement du grand orgue et du récit.

Accouplement du grand orgue avec le positif.

Les claviers à la main ont cinq octaves et demie à partir du C,C,C, ou *ut*, à l'octave inférieure du huit pieds. Cette étendue du clavier est généralement adoptée en Angleterre, où l'orgue est souvent touché à quatre mains. Mais la première octave est généralement considérée comme un ravalement. Aussi un jeu qui serait appelé en France Flûte de huit pieds, parce que son premier tuyau aurait huit pieds, s'appelle en Angleterre Flûte de quatre pieds commençant à huit pieds. Quelques-uns des registres ont une reprise dans la première octave, c'est-à-dire que la première octave est à l'unisson de la seconde.

Les tuyaux du trente-deux pieds sont posés directement sur un porte-vent qui leur sert de sommier, et ont des soupapes d'une forme particulière. [...]

Les basses des jeux de fond ont un vent séparé.

Il y a un jeu de carillon composé de timbres, qui commence au C quatre pieds, et a trois octaves d'étendue. [...]

Le clavier de pédales a deux octaves d'*ut* en *ut*.

À gauche du grand orgue il y a un petit clavier séparé ; de deux octaves, sur lequel on peut transporter le mécanisme des jeux de pédales, afin de jouer ceux-ci à la main.

Il y a une boîte à lames de jalousie pour les jeux du troisième clavier.

La soufflerie se compose de trois grands soufflets à lanterne de 3,25 m (10 pieds) de largeur sur 5 m (15 pieds) environ de longueur. Le premier est pour le positif ; le second pour le grand orgue et le troisième clavier ; le troisième est spécialement destiné aux pédales. Les plis sont guidés au moyen d'un parallélisme qui empêche qu'on ne puisse sentir en aucune manière le mouvement de la bascule de la pompe.

Le buffet a 13 m (39 pieds) de largeur sur 15 m (45 pieds) environ de hauteur. Il est placé au milieu d'un nombreux orchestre [...]. La salle disposée pour donner des festivals peut contenir 3 245 auditeurs [...].

On remarque le nombre important de flûtes. Hill n'a pas encore renoncé, à cette époque, aux dédoublements comme moyen d'obtenir un volume sonore suffisant. Cet instrument sans doute impressionnant est encore un héritier direct – même si lointain – de l'esprit de la grande Commémoration de 1784. Le premier but visé est d'accompagner un vaste chœur. Cependant, le problème de la dureté du toucher n'a pas encore été résolu et

Mendelssohn, invité à jouer l'instrument, refuse de donner un concert sur un instrument dont la mécanique est si lourde. Ironiquement, Barker avait offert ses services à Hill dès 1832 et celui-ci les avait refusés, laissant ainsi la voie libre à Cavallé-Coll pour « inventer » l'orgue moderne à Saint-Denis quinze ans plus tard grâce à ce même Barker !

Plusieurs facteurs (Hill, Gray & Davison, Bevington, Robson) essaient alors d'adopter ce qu'on appelle le « Système allemand » (*German system*). Il s'agit d'une évolution vers un orgue dont les claviers partent du do et non plus du sol du ravalement, où s'opposent des plans sonores distincts (au lieu d'une multiplication de claviers identiques) et dans lequel la pédale est désormais une chose acquise. C'est surtout grâce à Henry John Gauntlett, personnalité très influente, que s'impose ce « système allemand ». Les orgues de Christ Church, Newgate (Hill, 1838) et Great George Street Chapel, Liverpool (Hill, 1841), aujourd'hui disparu (et dont le buffet ressemblait un peu à celui de Chalgrin pour l'orgue Clicquot de Saint-Sulpice), constituent des moments importants dans l'évolution de l'orgue anglais vers des normes plus européennes.

Une autre influence importante est celle de Mendelssohn qui fait connaître la musique de Bach lors de ses séjours en Grande-Bretagne²⁰. On ressent alors le besoin d'adapter les instruments. On assiste à une extension du récit, à la recherche d'une plus grande variété de timbres, à l'adoption d'un plan de pédale indépendante complet, et à la suppression progressive des dédoublements à l'unisson. Bizarrement, toutefois, les anglais restent farouchement attachés au tempérament inégal,²¹ et ce jusque tardivement dans le XIXe siècle.

Dans les années 50, c'est le modèle français qui commence à inspirer les facteurs, comme en témoigne l'orgue Gray & Davison de l'Hôtel de Ville de Glasgow, sur un plan de l'organiste Henry Smart (1813-79). Qu'on en juge : claviers de 61 notes, Récit plus complet que le grand orgue, Flûtes harmoniques, présence d'une Voix céleste au positif, pressions diversifiées, accouplement d'octaves, transmission pneumatique... Gray & Davison transforment ainsi l'orgue de concert en un instrument plus flexible et plus efficace. Dans l'orgue que cette firme construit à Crystal Palace, on atteint l'apogée de l'influence française avec la première anche de 32 pieds, des Flûtes harmoniques, un Trombone en chamade, des pressions diverses et des appels d'anches pneumatiques. On trouve également cette influence française dans l'orgue du Panopticon de Hill en 1853, et dans l'orgue Willis du St. George's Hall de Liverpool en 1855.

Vers le milieu du siècle, l'orgue anglais a donc évolué sensiblement. Il est devenu un instrument colossal et, s'il a perdu certaines de ses caractéristiques idiosyncrasiques, telle l'étendue des claviers jusqu'au sol grave du ravalement, il n'a cessé de chercher à diversifier les moyens de devenir plus expressif, plus souple dans son emploi, et plus varié dans sa palette sonore.

The Great Exhibition.

En 1851 est organisée à Londres une grande exposition universelle. Il s'agit ni plus ni moins de célébrer la puissance et la richesse de l'Empire britannique. C'est une période d'optimisme politique, de prospérité économique et d'expansionnisme et l'exposition, inaugurée par la Reine et le Prince Régent, constitue un message politique à l'intention

²⁰ - Il faut rappeler que c'est à la demande de l'éditeur anglais Coventry et Hollier que Mendelssohn écrit ses six sonates pour orgue op. 65 en 1844-5.

²¹ - Cette intéressante question, que nous ne pouvons développer ici, a été étudiée notamment par Alexander Mackenzie of Ord. Voir 'The Well-Tuned Organ', *B.I.O.S. Journal*, n° 3, Oxford, Positif Press, 1979, pp. 56-72, et 'The Adoption of Equal-Temperament Tuning – A Performer's Imperative or a Fashionable Fad', *B.I.O.S. Journal*, n° 27, Oxford, Positif Press, 2003, pp. 91-111.

aussi bien des sujets britanniques que des autres nations européennes. Cette exposition se tient dans une construction toute neuve, Crystal Palace, énorme bâtiment réalisé par Joseph Paxton avec une structure en acier et des surfaces en verre. Crystal Palace exprime une foi évidente en la puissance industrielle de la Grande-Bretagne. Il signifie aussi l'affirmation d'une unité nationale, car le bâtiment a un rôle collectif. Il doit accueillir des milliers de gens de milieux différents. 40 000 personnes s'y pressent chaque jour – au total, on dénombre plus de 6 millions de visiteurs.

Quatorze orgues y sont exposés : onze dus à des facteurs anglais, un à un facteur français (Ducroquet), un à un facteur allemand (Schulze), un à un facteur italien²². Schulze devait être amené à exercer une influence importante sur la facture anglaise, mais seulement après 1860, et il ne rentre donc pas dans notre propos ici. Quant à Ducroquet, la qualité de son travail est admirée, mais il est trop cher et il n'obtient pas de marchés. Le travail présenté par les facteurs anglais est révélateur des orientations de la facture nationale au milieu du siècle. William Hill présente un orgue de 16 registres, où l'on remarque plusieurs jeux nouveaux : Cornopean, Krum-horn, Wald-flute, Claribel, Gems-horn, Hohl-flute. Une fois encore, ceci traduit le souci d'une recherche de nouvelles couleurs sonores. L'orgue dispose par ailleurs de 4 pédales de combinaisons²³, d'une assistance pneumatique et de doubles soupapes. Il est entièrement expressif. La composition est la suivante :

Composition de l'orgue de William Hill à la Grande Exposition de 1851 :

Great:	Swell :	Pedal :
Open diapason 16	Claribel 8	Double Diapason 1
Open diapason 8	Gems-horn 8	
Stopped diapason 8	Hohl-flute 8	
Octave 4	Hautboy 8	
Twelfth 2 2/3	Tuba mirabilis 8	
Fifteenth 2		
Sesquialtera 3 rangs		
Cornopean 8		
Krum-horn 8		
Wald-flute 4		

Gray & Davison présentent un grand orgue d'église de 34 jeux, avec une pédale de sforzando permettant un forte soudain. Il y a également de petits instruments de Bishop, Holdich, Bryceson, Room, Dawson, et Walker. Mais le clou de l'exposition est bien l'orgue présenté par Henry Willis (1821-1901), alors âgé seulement de 30 ans. Il s'agit d'un orgue de 70 jeux, dont 22 au récit qui devient le clavier le plus important. Doté d'une transmission pneumatique, il a 4 pressions différentes (respectivement pour les fonds du récit, la pédale, le grand orgue et le positif et les anches du récit). Il y a 7 possibilités d'accouplements. Les soufflets sont placés à l'intérieur de la boîte du récit, afin d'éviter les problèmes de justesse. Un nouveau système de soupapes a été conçu. Le 28 février 1851, Henry Willis dépose d'ailleurs plusieurs brevets²⁴. Cet orgue très novateur pour

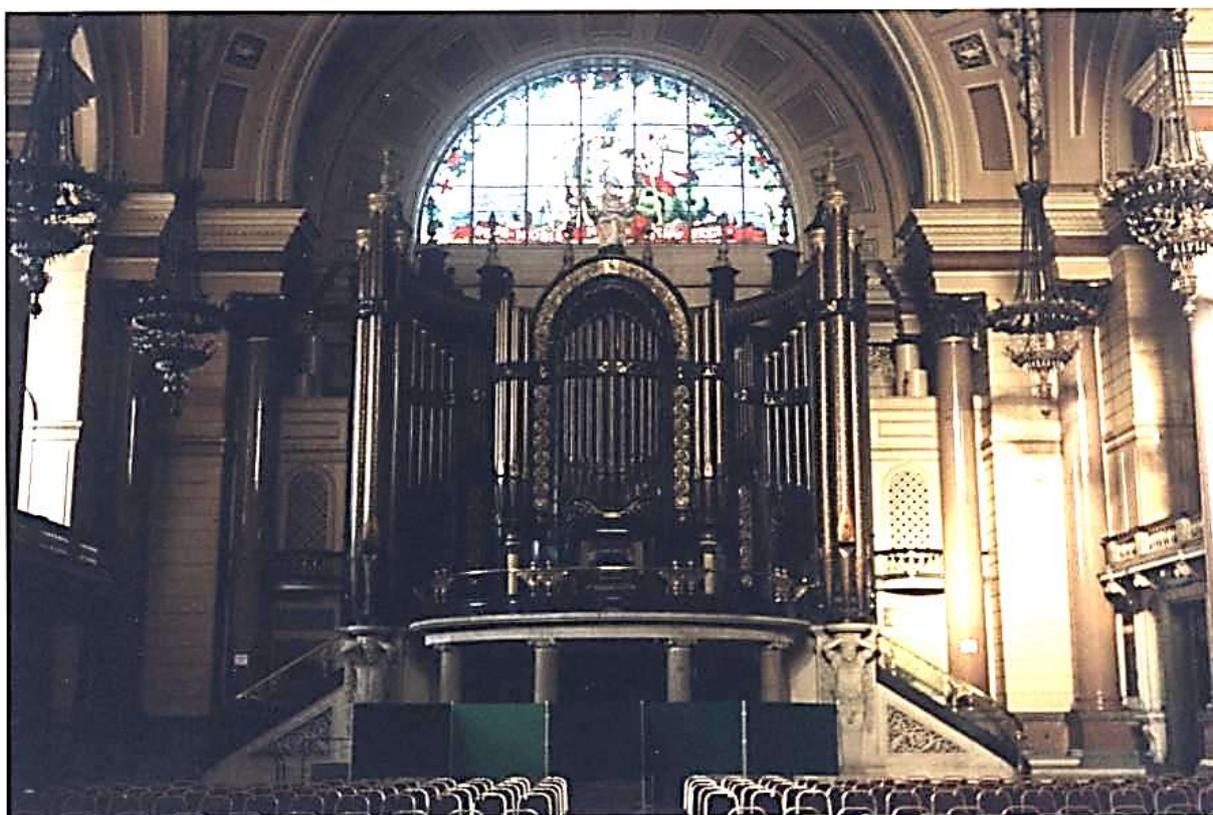
²² - Pole, p. 63.

²³ - 1 = 16' ouvert, 8' ouvert, 8' bouché ; 2 = + octave et *Fifteenth* (Doublette) ; 3 = Double Diapason + Sesquialtera ; 4 = tutti.

²⁴ - "Improvements in the Construction of Organs". The objects of the inventor are : To give a rapid utterance to organ pipes of large dimensions, and that with a decreased expenditure of muscular power on the part of the organist. To improve the effect of the swell organ and bring the tone of the pipes in the swell-box under more perfect command; To steady the action of the bellows, levers, draw-stops, swell, shutters, composition pedals, and like moving parts, and to prevent all unnecessary friction between vibrating arms and levers, and their bearings or chases. To bring the stops more thoroughly under the control of the performer so that he can effect a variety of changes by putting in or drawing out such stops as may be required "without the use of pedals as heretofore, and without removing his hand from the key-board." To effect a saving of space by improving the arrangement of some of the internal parts of the organ. A valve for the pedal organ is opened

l'époque est ensuite installé à la cathédrale de Winchester. Peu de temps après, Willis obtient le marché de St. George's Hall, Liverpool (1855) [fig. 7].

Bizarrement, l'orgue de St. George's Hall est à mi-chemin entre deux esthétiques : la tradition et la modernité. L'organiste Samuel Sebastian Wesley, qui en supervise la réalisation et qui est attaché à la tradition, exige encore un ravalement au sol grave pour les claviers manuels, des dédoublements, et un tempérament inégal. En revanche, Willis propose en contrepartie 6 pistons commandés manuellement (*thumb pistons*), un système d'alimentation moderne à vapeur, des pédales réversibles pour les accouplements. Dès qu'il en aura la possibilité, il transformera d'ailleurs cet instrument (en 1876 et 1897), pour lui mettre les claviers au Do et supprimer le tempérament inégal. Électrifié en 1931, modifié encore en 1957 et, finalement restauré en 2003-4, cet instrument extraordinaire est bien, comme l'a écrit Paul Hale, un véritable témoignage de l'état d'esprit qui avait résulté de la Grande Exposition de 1851²⁵. Pendant plusieurs décennies, l'organiste virtuose William Thomas Best devait se produire chaque semaine sur cet instrument en interprétant notamment des transpositions de partitions orchestrales, et ce devant un public nombreux et enthousiaste.



L'orgue de St. George's Hall, Liverpool (Willis, 1855)

Photo Pierre Dubois

by the rolling up of the valve cover, so that the resistance is overcome gradually. Bellows are placed in the swell-box, so that the air as it is expelled from the pipes is drawn into the bellows and used again [which] obviates the liability of the pipes to speak out of tune by reason of the vibration being checked. Pneumatic lever for drawing and shutting off the stops."

Patents for Inventions, p. 169.

²⁵ - '...a unique monument to the immediate post-exhibition period.' Paul Hale, "British Concert Organs", part. 1, *Organist's Review*, vol. lxxxviii, n° 345, 2002, p. 24.

Association pour la promotion de l'Orgue en Ille et Vilaine

Secrétariat : 54 rue du Pressoir 35510 Cesson-Sévigné Siret : 510 688 625 00019

S'engouffrant dans la brèche ouverte par Willis à la Grande Exposition de 1851, d'autres facteurs rivalisent alors d'inventivité. Comme Willis, Joseph Walker applique la transmission pneumatique au grand orgue de Exeter Hall vers 1852. Dans les années 1850, davantage de brevets sont déposés pour remédier aux faiblesses des orgues, surtout pour ce qui est de la transmission, de l'alimentation et du contrôle des jeux²⁶. Aussi bien Charles Spackman Barker que David Hamilton revendiquent la découverte du système d'assistance pneumatique, qui obsède les facteurs de cette époque à cause de la taille grandissante des orgues. Selon Thistlethwaite, Barker aurait d'ailleurs reçu des conseils de William Hill pour la conception de son levier pneumatique²⁷. Henry John Gauntlett dépose quant à lui un brevet de transmission électrique en 1852²⁸, mais celle-ci avait déjà été imaginée par William Wilkinson dans les années 20, sans grand succès.

C'est Albert Peschard et Barker qui arrivent à une solution satisfaisante dans les années 60. L'orgue de Gray & Davison pour Leeds (1859), chef d'œuvre de ce facteur, confirme l'orientation des recherches des organiers anglais du milieu du siècle²⁹. Cet orgue est riche de quatre claviers manuels : *Orchestral solo organ* (16 jeux), *swell* (20 jeux), *great* (12 + 14 jeux [avant et arrière]), *choir* (16 jeux), plus un *echo* que l'on peut jouer à partir du *choir* ou du *solo* (6 jeux). La pédale contient 16 jeux. Au total, il s'agit donc d'un instrument de 117 jeux et 6500 tuyaux. On dénombre 17 pédales d'accouplements, des pédales de *crescendo* et de *diminuendo* et quatre pédales de combinaisons. Le compte rendu qui décrit cet instrument insiste particulièrement sur la souplesse de l'utilisation pour l'organiste : *Mais malgré sa grande taille, ce qui attire l'attention est moins celle-ci que le fait qu'il soit très complet et qu'il dispose de tous les accessoires permettant à l'interprète habile d'exécuter tous les styles de musique en produisant l'effet souhaitable. [...] si bien que, grâce au nombre de dispositifs mécaniques qui permettent d'accroître la variété des effets, en particulier au solo, cet orgue est sans rival pour ce qui est des possibilités de changement et des degrés de timbres quasiment illimités, comme de l'intensité de la puissance et des combinaisons orchestrales*³⁰.

Il souligne également la qualité des jeux solistes et leur similitude avec les instruments de l'orchestre : « Chaque jeu est tout simplement conforme à ce qu'il prétend être – un jeu de solo, qui a les liens de parenté les plus étroits avec son prototype orchestral.³¹ » La recherche d'ingéniosité mécanique est fort avancée. Ainsi, le facteur a-t-il mis au point un système permettant de jouer ensemble plusieurs jeux à des octaves différentes, afin de mieux imiter l'orchestre. On peut par exemple jouer ensemble la flûte, la clarinette et le basson du solo, chacun à une octave différente, en appuyant sur une seule touche (en enfonçant le Do du milieu, on fait ainsi parler le Do de l'octave inférieure du basson, le Do du milieu de la clarinette, et le Do de l'octave supérieure de la flûte harmonique). La transmission est assistée par une machine pneumatique.

Conclusion.

Il ressort de ce rapide parcours dans l'évolution de l'orgue victorien de la première moitié du XIXe siècle que les facteurs d'orgues anglais de l'époque ne cessent de travailler

²⁶ Voir *Patents for Inventions*, pp. 252-3, 275, 350.

²⁷ Thistlethwaite, p. 355.

²⁸ 15 July 1852, Henry John Gauntlett — n° 14,222. "Improvement in organs, etc." *Patents for Inventions*, p. 176.

²⁹ Voir *A Description of the Grand Organ in Town Hall Leeds, built by Messrs. Gray & Davison*, London, 1870.

³⁰ "But large as it is, its claims to notice depend less on its size than on its completeness, and the facilities it offers to the skilful performer for the execution of all styles of music with just effect. ... [with] the number of mechanical contrivances for increasing the variety of effects, especially in the Solo organ, that, in an almost unlimited change and degree of tone, as well as intensity of power and orchestral combinations, this Organ stands unrivalled." *A Description...*, p. 10.

³¹ "Every stop [in the solo] is simply what it pretends to be – a solo stop – having the nearest attainable relation with its orchestral prototype." *A Description...*, p. 10.

globalement dans une même voie. On relève en effet un certain nombre de constantes : recherche de l'expressivité, de la puissance, et de la sophistication technique. De l'orgue Bishop de Bermondsey en 1829 à l'orgue Gray & Davison de Leeds en 1859, le nombre de jeux et le nombre d'accessoires et de systèmes d'assistance destinés à multiplier les ressources expressives de l'interprète ont considérablement augmenté, mais c'est bien la même aspiration à l'effet saisissant, au contraste d'intensités et à la variété des couleurs qui anime les facteurs.

Sociologiquement et « idéologiquement », l'orgue de cette période reste l'héritier de l'orgue dont Green avait eu l'intuition pour la Commémoration de Haendel à Westminster en 1784, même s'il n'a plus la même taille et s'il dispose désormais de nombreux accessoires. Cependant, l'influence des facteurs français s'est fait sentir, tandis que la découverte de Bach a incité à l'adoption du pédalier et à la modification de l'équilibre sonore. L'orgue anglais de la première moitié du XIXe siècle apparaît donc comme un instrument qui participe à la fois de la tradition et de la modernité – paradoxe familier en Grande-Bretagne – ce qui lui confère sa voix propre. Conçu pour accompagner de vastes masses chorales et pour participer à des célébrations publiques – tant religieuses que profanes – qui témoignent de la force et de l'unité de la nation, il aspire à la sublimité par sa puissance et son aspect imposant et consacre la prépondérance de l'expression musicale dans un langage largement influencé par l'écriture orchestrale³².

³² La prépondérance de cette notion d'expression musicale, par opposition au formalisme de l'écriture, n'avait cessé de gagner du terrain depuis l'*Essay on Musical Expression* de Charles Avison, London, 1752-3.