

## L'ŒUVRE D'ORGUE DE LOUIS VIERNE

Si nous avons accepté d'écrire ces quelques lignes sur l'œuvre d'orgue de notre regretté maître Louis Vierne, ce n'est pas avec le vain espoir de traiter à fond ce vaste sujet : un fort volume y suffirait. Aux maîtres de l'orgue qui jadis furent ses élèves revient vraiment le soin d'écrire des pages plus qualifiées : qu'il nous suffise, très simplement, d'apporter ici le témoignage filial et reconnaissant d'un de ces nombreux disciples pour qui Louis Vierne sut rester toujours à la fois *professeur* clair, exigeant et précis, *éveilleur* sachant trouver comme d'instinct l'expression forte, la formule incisive qui frappe et fait réfléchir, le mot pittoresque ou charmant qui fait image et qu'on n'oublie plus, *maître* bon et paternel dont l'accueil franc, net de toute condescendance, ignore toute sa vie cette pose solennelle de certains pontifes de l'Art...

### I

Soulignons tout de suite son immense labeur de compositeur, rendu d'autant plus difficile qu'étant presque aveugle, il lui était extrêmement pénible d'écrire lui-même sa musique sur partition. Depuis la mort de son frère (René Vierne) qui lui servit longtemps de secrétaire, il écrivait lentement et péniblement, debout près de sa fenêtre, la feuille de musique presque collée à l'œil droit, le manuscrit de ses dernières œuvres. Nous conservons pieusement celui de la « Communion » qu'il composa, en 1930, pour notre première messe à Notre-Dame.

Le maître laisse pour orgue : six *Symphonies* (la septième est inachevée), 24 *Pièces de Fantaisie*, en quatre suites, et un *Triptyque* ; pour orgue-harmonium : une *Messe basse*, une *Seconde Messe basse* (pour les défunts), ainsi que *Vingt-quatre pièces* en style libre.

\*  
\*\*

Si nous jetons un coup d'œil chronologique sur cette œuvre, nous constaterons facilement trois périodes ou manières assez distinctes que signalait déjà en 1925 Norbert Dufourcq dans un excellent article de la *Petite Maîtrise*.

Dans la première période, qui va de 1895 à 1905 environ, Louis Vierne — et c'est là chose normale — subit nettement l'influence de ses maîtres, C. Franck, Ch.-M. Widor et Guilmant, même dans certaines pièces plus personnelles : par exemple l'*Allegro vivace* de la première Symphonie, où l'élément rythmique (confié aux fonds et

mutations) fait songer à telle formule de la *Pastorale* de Franck et l'élément mélodique (épisode canonique de tonalité majeure) rappelle discrètement la manière Widor...

Nous classerons donc, (sans rigueur bien entendu, car telles ou telles pages sont déjà d'un maître : le *Final* éclatant de la première Symphonie, par exemple) dans cette première période ou manière :

I. La *Première Symphonie* (1) en ré, op. 14, qui fut gravée en 1899. Cette Symphonie dédiée à Alexandre Guilmant comprend :

a) *Prélude et fugue* en ré mineur.

b) *Pastorale*, en si bémol (où se retrouve l'élève de Guilmant).

c) *Allegro vivace* en la. Belle pièce, construite classiquement sur deux éléments, le premier rythmique, le second mélodique.

d) *Andante* (quasi adagio) en fa majeur, dont le thème apparenté à celui de la *Pastorale* (b) est traité à la Franck.

e) *Final* en ré majeur, plein de fougue et d'allégresse. On retrouvera rarement dans l'œuvre de Vierne une joie aussi claire et sans mélanges.

II. La *Messe solennelle* à 2 orgues, (en ut dièze) est de 1900 (op. 16). On y retrouve le *plan* de la messe de Widor, mais la réalisation en est tout à fait différente. On sent de plus en plus la tendance au chromatisme, encore discret, mais réel. La reprise du troisième *Kyrie* après un crescendo bien mené est grandiose.

L'*Agnus Dei*, calme, apaisé, est une bien belle page.

III. La *Seconde Symphonie* (2), op. 20, date de 1903. Elle est écrite en mi.

Cette Symphonie se compose de cinq mouvements :

a) *Allegro*, dont le second thème très mélodique est traité avec beaucoup d'art. Ces pages qui rappellent encore la manière Widor ne manquent pas de fougue, de puissance et de rythme.

b) *Choral*, en la bémol, dont le premier thème, très joli, confié d'abord à la pédale et repris au manuel, nous semblerait (qu'on nous excuse !) mieux rythmé en mettant le premier mi bémol *au lever* (3).

et le second thème *agitato*, traité de façon vraiment originale, affirment de plus en plus la personnalité du jeune compositeur (Vierne n'a alors qu'une trentaine d'années).

c) *Scherzo*, en mi majeur. Cette pièce très spirituelle comprend deux thèmes : l'un gracieux, léger, l'autre plus grave (confié à la Pédale) au-dessus duquel les mains continuent à se divertir. Rien de plus ingénieux que ces modulations qui promènent subtilement, joliment, les deux thèmes successivement en sol majeur, en fa dièze majeur, en la bémol majeur, pour revenir adroitement dans le ton initial...

(1 et 2) Hamelle, éditeur.

(3) Ceci n'est qu'une simple remarque personnelle.

d) *Cantabile*, également en mi majeur. Belle phrase mélancolique qui bientôt est accompagnée d'un contre-chant plaintif.

e) *Final*, en mi mineur. Nous y retrouvons le thème de l'*Allegro* du début avec quelques rappels très heureux du *Scherzo*.

\*  
\*\*

1906. — « Le début des catastrophes... » écrit Vierne (1). Cependant c'est la belle période pour le compositeur. Notons d'ailleurs en passant que la date de parution de chacune des œuvres est loin de correspondre toujours à la date de composition.

Nous arrivons à la deuxième manière de Vierne : « C'est le plein épanouissement de sa personnalité : s'il développe son procédé, le chromatisme, celui-ci n'y tient pas encore une place trop grande. Il a souci de l'ensemble, de l'équilibre, et ne perd pas de vue la mélodie qui est toujours très riche ; l'harmonie, tout en étant plus recherchée, reste agréable. L'émotion est toujours contenue et renfermée : ce n'est pas de la musique extérieure (2)... » Qu'on compare à cet égard, en dehors de l'œuvre d'orgue, la *Sonate pour violon* (1907), celle pour *Violoncelle* (op. 27 ; 1911) et la *Suite bourguignonne*, pour piano (op. 17 ; 1900)...

Durant cette période qui va de 1906 à 1916, nous avons pour grand orgue ou orgue-harmonium :

1. La *Troisième Symphonie* (3), en fa dièze; op. 28, qui date de 1912. Cinq mouvements dans cette Symphonie pour grand-orgue :

a) *Allegro maestoso*. Deux thèmes : l'un rythmique (fa dièze mineur), l'autre mélodique (ut dièze mineur).

b) *Cantilène* — en la mineur — souple, élégante et fine mélodie, pleine de gracieuse naïveté, confiée à la clarinette et qui contraste avec une seconde plus calme encore. Quelle douce musicalité en cette conclusion si sereine et si paisible...

c) *Scherzo*, d'une invention prestigieuse : pittoresque, coloré, malicieux, alerte, d'une ingénieuse fantaisie, d'une écriture qui, fuisant vers les hauteurs, pique à chaque instant l'attention. Deux thèmes, A (en ré majeur), B (en fa dièze majeur).

d) *Adagio*, en si mineur. C'est à coup sûr une des pages les plus belles et les plus profondes de Louis Vierne, où s'exprime la détresse, la vie douloureuse de l'auteur, le drame d'une âme à l'étroit dans un monde hostile et dans un corps humilié.

Nous l'analysons plus loin.

e) *Final*, en fa dièze mineur : alerte et nerveux, contraste par son éclat avec la pièce précédente.

(1) cf. *Mes Souvenirs*, au début de ce livre, p. 93. C'est à M. Bernard Gavoty qu'a été confié le manuscrit où, chaque soir de sa vie, Vierne écrivait son journal intime.

(2) N. Dufourcq, *La Petite Maîtrise*. — Oct. 1925.

(3) Durand, éditeur. — Dédiée à Marcel Dupré.

II. De la même époque (après *Stances d'amour et de rêve*; op. 29), c'est-à-dire en 1913, vient la *Messe basse* (1), op. 30; qui se compose de six pièces (pour orgue ou harmonium; sans pédale oblique) : *Entrée* brève et large; *Introït*; *Offertoire* « d'une écriture facile, mais très expressif »; *Élévation* et *Communion*, pièces recueillies, d'une simplicité vêtue de grâce, enfin *Sortie* en ré mineur, brillante, dans le genre *Toccata*.

III. « Pour l'ensemble qu'elles forment, par leur grande variété, les *Vingt-quatre pièces en style libre* (pour orgue ou harmonium) (2) sont peut-être, écrit Norbert Dufourcq, les plus belles pages de Louis Vierne. » — Nous souscrivons volontiers à ce jugement, sans cependant lui donner un caractère exclusif. En écrivant ces pièces dont beaucoup sont de petits chefs-d'œuvre, Vierne voulait prouver que l'orgue n'est pas uniquement un instrument d'église, qu'il a sa place marquée au concert : les titres qu'il indique au début de chaque morceau résument parfaitement l'impression ou la série d'impressions ressenties par l'auteur.

Reprenant la formule adoptée par J.-S. Bach dans le *Clavecin bien tempéré*, L. Vierne présente chaque pièce dans une tonalité différente : nous nous contenterons de citer cette heureuse succession mélodique de l'« op. 31 » :

1. *Préambule* ; en ut majeur.
2. *Cortège* ; en ut mineur.
3. *Complainte* ; en ré bémol majeur.
4. *Épitaphe* ; en do dièse mineur.
5. *Prélude* ; en ré majeur.
6. *Canon* ; en ré mineur.
7. *Méditation* ; en mi bémol majeur.
8. *Idylle mélancolique* ; en mi bémol mineur.
9. *Madrigal* ; en mi majeur.
10. *Rêverie* ; en mi mineur.
11. *Divertissement* ; en fa majeur.
12. *Canzona* ; en fa mineur.
13. *Légende* ; en fa dièse majeur.
14. *Scherzetto* ; en fa dièse mineur.
15. *Arabesque* ; en sol majeur.
16. *Choral* ; en sol mineur.
17. *Lied* ; en la bémol majeur.
18. *Marche funèbre* ; en sol dièse mineur.
19. *Berceuse* ; en la majeur.
20. *Pastorale* ; en la mineur.
21. *Carillon* (de Longpont) ; en si bémol majeur.

(1) Editions de la Schola Cantorum, (d'abord éditée à l'Art Catholique).

(2) Durand, éditeur.

22. *Elégie* ; en si bémol mineur.  
 23. *Epithalame* ; en si majeur.  
 24. *Postlude* ; en si mineur.

Avec ces *Vingt-quatre* pièces se termine la seconde manière de Louis Vierne. Nous sommes en 1914.

Il convient, pour comprendre le changement assez brusque qui se produit alors chez le compositeur, de relire attentivement ce qu'il dit dans ses *Souvenirs*, tout spécialement à propos de la mort de son fils et de son frère et sur le nouvel assaut de la maladie qui, au début de la guerre, l'oblige à abandonner provisoirement ses claviers de Notre-Dame.

En mars 1920, Louis Vierne écrit sur son frère René les lignes suivantes :

« Moi, je perds plus qu'un frère, plus qu'un disciple, un fils spirituel, un dévouement exceptionnel et un appui. Il réparait dans la plus large mesure le dommage de mon infirmité, en me prêtant dans toutes les circonstances le secours de ses yeux ; son magnifique optimisme était une source bienfaisante où je puisais à chaque instant l'énergie capable de me soutenir dans la terrible bataille qu'est la vie ; il fut à mes côtés dans toutes les circonstances tragiques et me témoigna, par autre chose que des mots, qu'il m'aimait ardemment, profondément, en apôtre et en frère. De sa perte je demeure inconsolable ; chaque jour avive un peu ma plaie en m'apportant un souvenir ; chaque nuit, son ombre me vient visiter avec celle de mon fils qui l'avait précédé de six mois dans la tombe sanglante creusée par le canon. En attendant le jour où, moi aussi, je serai libéré de la vie, je garde en mon cœur, ce grand cimetière, l'impérissable mémoire de ces deux êtres qui m'avaient donné les plus grandes joies que puissent désirer un homme et un artiste, et par qui je connais maintenant l'une des pires douleurs... »

Les œuvres de cette dernière période qui va de 1917 à 1937, surtout quand il s'agit d'un compositeur comme Louis Vierne, se ressentent profondément de cet état d'âme douloureux ; elles sont en général plus tendues, la sensibilité devient plus rigide, le chromatisme y est parfois fatigant, ce qui fait écrire assez sévèrement à un critique (qui d'ailleurs reconnaît la maîtrise éminente de Vierne), à propos de la *Cinquième Symphonie* : « c'est de la « fausse note », correcte, bien entendu !... »

Le maître connaissait ces critiques. Il eût souffert d'entendre dire que, s'il écrivait ainsi, suivant la « pente moderniste », c'était par peur de paraître un « attardé ».

En réalité, ouvert à toutes les vraies tendances vers la beauté, on peut dire de lui ce qu'il écrivait de son frère René : « Il répu-

diait toute parenté avec les sectaires de toutes classes, qu'ils fussent cantonnés exclusivement dans le passé comme des fossiles, ou qu'ils reniassent ce passé en fils qui veulent se passer de pères. Traditionaliste, il l'était en ce sens qu'il désirait voir évoluer la musique dans la voie qui est la sienne propre, voie indiquée par les grands ancêtres. Il demandait la rénovation des formes, l'affranchissement de la langue et son enrichissement, non la destruction de toute forme et la suppression des acquisitions esthétiques d'antan, au profit des seules conquêtes modernes. Toutes les audaces lui semblaient légitimes, mais il rejetait la licence sans but... » Louis Vierne écrivait, quelques années plus tard, à propos de ses maîtres : « Nous devons continuer de marcher dans la voie qui nous a été tracée, sans esprit de routine, sans nous figer dans une formule quelconque, en acceptant du progrès, tout ce qu'il a de compatible avec l'idée d'évolution partant d'une tradition », mais il prenait soin d'ajouter immédiatement : « En ne nous laissant pas séduire par le faux dieu du *nouveau* à tout prix, de l'originalité voulue sans raisons péremptoires d'expression... »

Route plus rude et plus longue que le chemin de traverse que prennent parfois des hommes trop pressés d'arriver...

Nous rencontrons donc, particulièrement *au début* de cette troisième manière de Vierne, des pages un peu rudes, quelquefois heurtées, il n'en reste pas moins vrai que sous un chromatisme voulu, âpre et douloureux, saisissant, tragique, rauque ou saccadé, jaillit bientôt une frémissante mélodie, émouvante ou passionnée où s'épanche l'âme tourmentée de l'auteur.

— « Ne dites pas : « J'écris du moderne », chantez ce que vous avez dans le cœur, aimait-il à répéter à ses élèves. L'émouvante sincérité de son cœur inquiet s'exprime, elle, toujours avec magnificence, variété et vie... D'ailleurs les pages plus apaisées, où le chromatisme redevient discret, où la mélodie s'achève paisible, en pleine lumière, ne manquent pas (surtout les toutes dernières années), telles *Matines* et *Communion* du Triptyque pour Grand-Orgue..., telle la conclusion du *Larghetto* de la 5<sup>e</sup> Symphonie, ou encore celle de l'*Aria* de la sixième...

En 1917 paraît la *Quatrième Symphonie*, en sol mineur (op. 32) (1) qui fut donnée, en première audition en France, par André Marchal, seulement en janvier 1923.

Cette symphonie, conçue en forme cyclique, inaugure une nouvelle manière de l'organiste de Notre-Dame. Si le développement reste classique, le chromatisme devient plus accusé.

(1) Schirmer, New-York.

On sait que la forme cyclique consiste essentiellement en une construction musicale dans laquelle les divers « mouvements » de la Symphonie empruntent, en les variant de façon rythmique ou mélodique, les thèmes générateurs de l'œuvre entière :

Cette quatrième Symphonie comprend :

a) *Prélude*, en sol mineur, un peu tendu, où sont présentés les deux thèmes essentiels de la Symphonie.

b) *Allegro*, également en sol mineur : les deux thèmes du Prélude s'opposent après un développement fugué supérieurement traité.

c) *Menuet*, en mi majeur : comprend classiquement deux refrains et deux couplets. Le contraste des flûtes et d'un hautbois, puis, dans la seconde partie, des flûtes et d'une trompette, surprend et enchante. Cette page, de couleur pastorale, est d'une authentique poésie.

d) *Romance*, en ré bémol : après le développement d'une phrase ample et familière, voit le retour du premier thème de la symphonie...

e) *Final*, en sol mineur : reprend, en en rajeunissant perpétuellement l'enveloppement harmonieux, le thème générateur de la Symphonie.

Citons, pour mémoire, la *Marche triomphale* pour grand-orgue et cuivres écrite par le maître, en 1921, pour la grandiose cérémonie organisée à Notre-Dame à l'occasion du centenaire de Napoléon I<sup>er</sup>. Aussi éclatante que le « *Salvum fac populum* » de Ch. M. Widor, cette pièce splendide, saisissante, puissante, mériterait d'être inscrite plus souvent aux programmes des grands concerts.

En 1925 paraît la *Cinquième Symphonie*, écrite un an plus tôt (op. 47) (1). Elle se compose de :

a) *Prélude* qui (comme dans la Quatrième) expose les deux thèmes générateurs de l'œuvre : l'un, diatonique et disjoint, descendant et montant, l'autre, chromatique, montant et descendant.

M. de Montrichard écrit à cet égard : « Durant tout ce Prélude, et sauf de très brèves éclaircies, le tourment chromatique viendra se mêler étroitement au thème diatonique. C'est grand et c'est beau ! Et notre impression va s'approfondissant jusqu'à la fin du morceau. Rien de plus émouvant que les deux dernières pages, où le thème diatonique, d'abord à la Pédale, passera au manuel pour les suprêmes mesures, celles-ci particulièrement impressionnantes. »

b) *Allegro molto marcato*. Nous citerons encore M. de Montrichard (2) : « Sans aucun préambule, éclate un Thème de grande allure et qui se poursuit superbe : c'est le Thème A, renversé par diminution. L'inquiétude inhérente à l'œuvre entière se manifeste ici par l'absence de conclusion du 1<sup>er</sup> Thème ; il ira s'enchaîner direc-

(1) Durand, éditeur. — Dédicée à Joseph Bonnet.

(2) Programmes commentés des « Amis de l'Orgue ».

tement au second. Ce 2<sup>e</sup> Thème n'est autre que le Thème B, le personnage chromatique, une fois de plus à la Basse, avec, aux mains, un nouveau contre-sujet, chromatique lui aussi. Comme tout à l'heure, pas de conclusion.

Une brève suspension, et voici le grand développement du milieu, âpre et poignante lutte entre les deux Thèmes.

Combat acharné, mais sans vainqueur. Le Thème A, s'il rentre en force, est tout d'abord à la Pédale, dominé au manuel par des cris d'angoisse. Angoisse qui sera répandue sur toute cette fin passionnée : réexposition des deux Thèmes et conclusion. »

c) *Scherzo*. « Comme les autres du même genre, est très réussi : ce sont des Cornets, des flûtes de 4, des octavins et des nazards qui parlent : le thème de la Symphonie est chanté par un solo de Cromorne, et l'esprit vrai, la musicalité ne manquent pas dans cette jolie page. » (2) « En cet étonnant Scherzo, absolument unique, le chromatisme atteint son extrême point d'acuité. Et cependant nulle fatigue, nulle tension, bien au contraire, un émerveillement devant ce double prodige d'invention et de maîtrise. »

d) *Larghetto*. « Une large et tendre mélodie — libre et non tirée des éléments primordiaux — chante en Fa majeur, sur une mesure à 12/8. Saisie, avant sa conclusion, par le tourment chromatique, elle demeurera suspendue...

« Le développement du milieu, qui survient aussitôt, nous fait passer aux tons par bémols. Un dessin haletant, qui n'est autre que le Thème A, en forme cette fois renversée et syncopée, se combine avec le Thème B (le chromatique). Et c'est ici, plus que jamais peut-être, l'angoisse qui plane sur toute l'œuvre.

« La dernière partie du morceau est de toute beauté. Retour du chant initial (Fa majeur), à la Pédale en ténor; au-dessus se meut un expressif dessin ornemental. Conclusion sur la forme renversée du Thème A, rencontrée plus haut, mais les syncopes ont disparu : des notes égales, un merveilleux apaisement. »

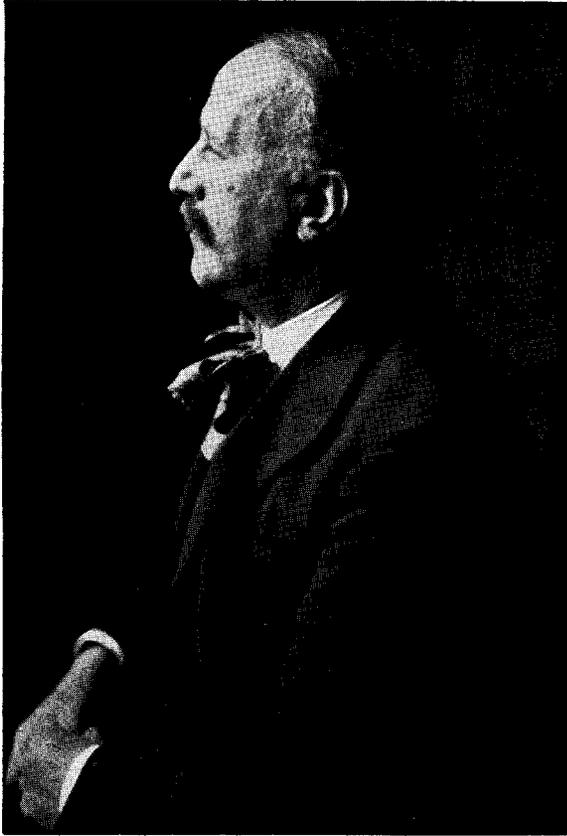
e) *Final*. « Ce Final nous offre le plus magistral emploi de la forme « Rondeau », superbement amplifiée.

« Les « Refrains » — le premier en La majeur, le deuxième en Ut mineur — présentent le Thème A, changé de rythme, et chaque fois accompagné d'un dessin en sextolets. Chaque fois aussi, toute l'inquiétude qui règne sur la symphonie entière le reprendra, et c'est ainsi que nous aborderons les premier et deuxième « Couplets », le premier en Fa majeur, le second en Ré majeur. En l'un et l'autre de ces « couplets », s'expose le Thème B, renversé et syncopé.

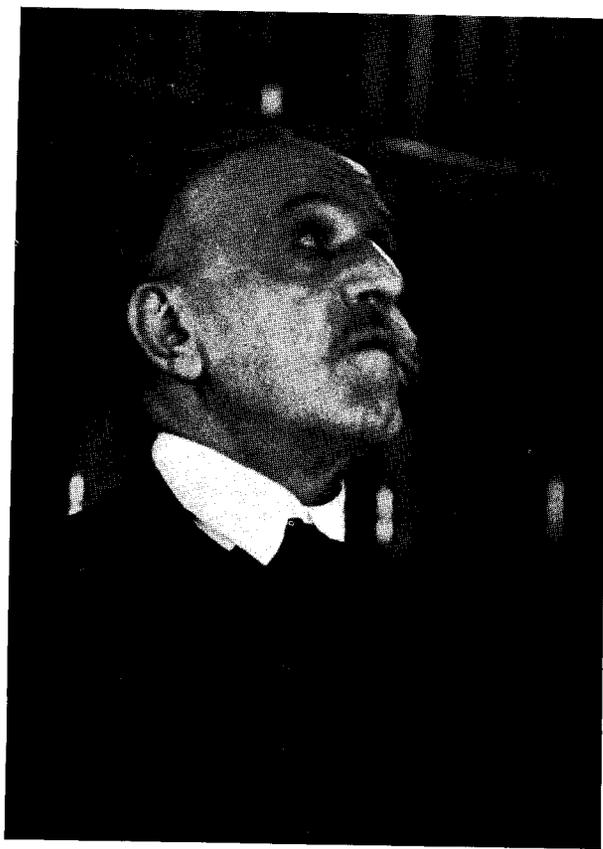
« Un passage de transition, construit avec le premier fragment du

(1) Programme du Récital des Amis de l'Orgue du 26 mai 1934.

(2) *La Petite Maîtrise*.



Louis Vierre en 1932



PHOT. JACQUES BÉNÉ LYON

Louis Vierne, improvisant, à l'orgue  
de S<sup>te</sup>-Thérèse de l'Enfant Jésus à Lyon.

Thème A, amène la rentrée du Refrain, en La majeur, à la Basse, toujours accompagné de sextolets. Plus loin, il se combine avec l'aspect nouveau (renversé et syncopé) du Thème B. Et nous atteignons le dénouement, digne de l'œuvre, splendide comme elle... »

Voici une opinion, n'est-il pas vrai, qui diffère singulièrement de celle que nous citions plus haut. Mais pour bien juger et admirer une telle œuvre nous pensons qu'il n'est pas inutile de l'entendre plusieurs fois. Ajoutons que l'interprète — même doué d'une technique instrumentale très solide — doit, s'il veut faire aimer ces pages si riches, en avoir *pénétré lui-même* les moindres nuances de l'intelligence et de l'âme sous peine de trahir gravement ce qu'il prétend servir...

Nous sommes arrivés en 1926 et 1927. Louis Vierne publie alors, en *Quatre Suites*, *Vingt-quatre Pièces de Fantaisie*, toutes rigoureusement construites, admirablement équilibrées, habilement variées et qui, pour grand-orgue, avec pédale obligée, forment l'heureux pendant des *Vingt-Quatre pièces* en style libre. Certaines, comme le *Carillon de Westminster*, (que nous trouvons mentionné sur les programmes au moins aussi souvent que la *Toccata* de Widor), *Sicilienne*, *Hymne au soleil*, *Sur le Rhin*, *Cloches de Hinckley*, etc... sont justement célèbres. Voici la rapide nomenclature de ces vingt-quatre *Pièces de Fantaisie* (1) :

*Première Suite* (op. 51) :

*Prélude* (ut majeur); *Andantino* (la mineur); *Caprice* (ré mineur); *Intermezzo* (fa majeur); *Requiem aeternam* (sol mineur); *Marche nuptiale* (si bémol majeur).

*Deuxième Suite* (op. 53) :

*Lamento* (ut mineur); *Sicilienne* (mi mineur); *Hymne au soleil* (sol majeur); *Feux follets* (si mineur); *Clair de lune* (ré bémol majeur); *Toccata* (si bémol mineur).

*Troisième Suite* (op. 54) :

*Dédicace* (la bémol majeur); *Impromptu* (fa mineur); *Étoile du soir* (sol dièse mineur); *Fantômes* (do dièse mineur); *Sur le Rhin* (mi bémol mineur); *Carillon de Westminster* (ré majeur).

*Quatrième Suite* (op. 55) :

*Aubade* (mi bémol majeur); *Résignation* (fa dièse majeur); *Cathédrales* (la majeur); *Naiades* (si majeur); *Gargouilles et Chimères* (fa dièse mineur); *Les Cloches de Hinckley* (mi majeur).

En 1931, paraît pour chant et orgue (1), l'œuvre 57, « *Les Angelus* ».

La voix des cloches qui, doucement, sonnent au-dessus des prairies endormies, à travers la brise et le vent qui songent, a toujours

1) Henri Lemoine, éditeur.

éveillé au cœur des poètes des accents touchants ou gracieux. Louis Vierne qui déjà s'était fait l'écho, dans une langue exquise, pittoresque à souhait, colorée et variée, profondément évocatrice, des carillons de Longpont, de Westminster, de Hinckley, nous présente en ce délicat et charmant triptyque (qui existe également avec accompagnement d'orchestre), sous une mélodie gracieuse, chantante, tour à tour fluides, graves ou éclatants, les Carillons du Matin, de Midi ou du Soir, de la plus jolie sonorité.

De la même année (1931) date la *Sixième Symphonie* (op. 59) (1) dédiée à Lynwood Farnam (organiste à New-York).

La critique est unanime à la trouver *belle*, au sens complet de ce mot : cette œuvre restera sûrement comme un impérissable chef-d'œuvre où s'exprime le tourment d'une âme inquiète et qui aspire à la lumière et à la paix. Témoin ce mot que le maître nous adressait à l'occasion de notre première messe (Pâques 1930 : c'est-à-dire exactement l'époque où L. Vierne composait cette Sixième Symphonie) : « Je penserai à toi et prierai Dieu de te bénir et de soutenir l'effort que la vie nouvelle dans laquelle tu entres va réclamer de toi. Je ne pourrai assister à ta messe dimanche à cause de l'heure trop matinale, car il m'est interdit de sortir si tôt : ma musique me remplacera. Veux-tu, au cours de ce premier office, prier Celui dont tout dépend de me venir en aide dans cette dernière partie d'une existence qui fut fertile en catastrophes ; prie-Le, en particulier, de me soutenir dans ma vie, s'il lui plaît, malgré toutes les traverses matérielles et morales qu'implique cette obligation : par le temps qui court, nul ne sait à quelles angoisses intérieures sont soumis ceux qu'environne le tourbillon du monde et la lutte des idées ; j'ai besoin d'une grâce particulière pour accomplir ma tâche malgré les insidieuses sollicitations de l'extérieur. Seul, je suis trop faible et trop usé ; avec l'appui du Tout-Puissant, j'obtiendrai certainement la sérénité après laquelle j'aspire... »

Ces lignes si émouvantes nous aideront, mieux que tous les commentaires, à comprendre les dernières œuvres du maître.

La *Sixième Symphonie* comprend cinq mouvements. Elle est, comme les précédentes, de forme cyclique.

a) *Introduction et Allegro*, en si mineur, où sont exposés les Thèmes A et B (rythmique et mélodique), qui forment les éléments constructeurs de toute la Symphonie.

b) *Aria* (Andante quasi adagio) ; page aussi émouvante, aussi profonde que l'*Adagio* de la Troisième Symphonie : prière calme et grave qui s'élève vers le ciel, entrecoupée d'appels angoissés. Cette

(1) H. Lemone, éditeur.

pièce saisissante se termine doucement, paisiblement, par le retour du premier thème de la Symphonie, lui-même apaisé...

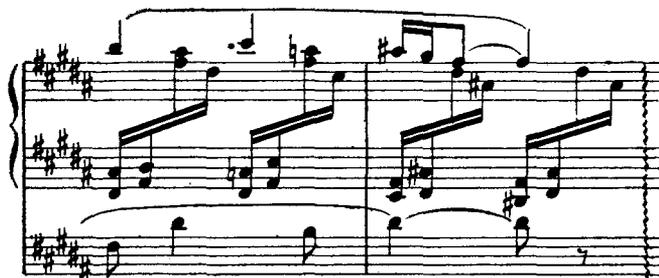
c) *Scherzo*, en sol mineur. Il n'est plus question ici — comme dans les premières Symphonies — d'ironie, de pittoresque, de badinage. Sous une allure nerveuse, vive, agitée, le thème générateur A reparaît, mais dérythmé, comme haletant, passant successivement des parties intermédiaires à la partie supérieure, puis à la Pédale :



d) *Adagio*, en mi bémol mineur. Pièce très expressive, bâtie sur le second thème B de la Symphonie et amenant doucement la reprise *en majeur* cette fois du premier thème A, de nouveau apaisé et presque victorieux (d'abord exposé en fa dièze majeur, puis en ut majeur) pour conclure par le rappel, en mi bémol mineur, du thème B et terminer toutefois par un accord suspensif qui amène le fulgurant Final :

e) *Final*, en si majeur, qui, à lui seul, de la première à la dernière mesure mériterait vraiment le beau titre de chef-d'œuvre.

Deux thèmes nouveaux (l'un en si majeur, ardent; l'autre, en mi mineur, bondissant), expriment cette dernière étape qui déjà annonce la victoire... Dépouillé de tout chromatisme s'épanouit bientôt un *chant de victoire*, large, radieux et lumineux, qui dissipe les dernières images impures de la nuit. Confié à la pédale pour passer ensuite aux manuels, il est exposé en mi bémol majeur. Et pour que l'on comprenne bien qu'il s'agit d'une victoire personnelle, d'une victoire de la Volonté, le thème générateur A, définitivement majeur, en une magnifique combinaison architecturale, rejoint le premier thème du Final accompagné lui-même du *chant de victoire*, tous deux en si majeur :



Ainsi s'achève cette Symphonie, œuvre puissante et profonde, capable d'enchanter et d'émuvoir toute oreille sensible, toute âme délicate...

\*  
\*\*

Les deux dernières œuvres éditées ne sont parues que plusieurs années après leur composition : *Triptyque*, pour grand-orgue (op. 58), et *Messe basse pour les défunts*, pour orgue-harmonium (op. 62) ne sortent en effet de chez l'éditeur (H. Lemoine) qu'en 1936. La *Septième Symphonie* reste inachevée (1)...

*Triptyque* comprend, selon l'expression de l'auteur, « trois pièces douces » :

a) *Matines* (dédié à Maurice Duruflé), où le thème, au rythme joyeux, va comme en se jouant au travers de fines harmonies. Dans une aube vaporeuse « des carillons, tantôt à l'aigu, tantôt au grave, enveloppent et à la fois précisent cette impression de religieux matin ».

b) *Communion* (dont nous parlons plus haut) : pièce recueillie où discrètement tinte de nouveau un joyeux et matinal carillon, un instant interrompu par quelque ombre de mélancolie, mais qui se termine doucement, dans la lumière, en pleine sérénité.

c) *Stèle pour un enfant défunt* (à la mémoire de Jean de Brancion), où sur un calme et doux carillon funèbre s'élève une émouvante mélodie.

*Messe basse pour les défunts*. Comme la « Messe basse, op. 30 », cette suite est écrite pour un harmonium courant de

(1) Il semble que Louis Vierne, qui cependant eût pu écrire comme Baudelaire : « L'inspiration, c'est de travailler tous les jours », et qui ne pouvait travailler à sa septième Symphonie que chaque soir après 10 heures, ait éprouvé à « ce douloureux labeur » qui est à la base de chaque œuvre importante, plus de difficulté les toutes dernières années : « Ecris le plus possible maintenant que tu es jeune, nous disait-il en 1936, à mon âge il est trop tard ». Nous citons ce mot, sans l'avoir trop pris à la lettre.

4 jeux 1/2 ou pour un orgue de deux ou trois claviers et pédalier séparé. Elle peut être jouée intégralement au cours d'une messe non chantée, mais chacune des six pièces qu'elle comprend peut également être jouée à part.

Donnée en première audition, en mars 1935, à l'église Sainte-Thérèse de l'Enfant-Jésus, puis, à Notre-Dame de Paris, au récital des « Amis de l'Orgue » du 3 juin de la même année, elle évoque successivement un des traits principaux du caractère de chacun des six Dédicataires défunts, aveugles ou amis des aveugles. *Prélude*, construit sur deux thèmes ; *Introït*, bâti sur un seul thème assez mélancolique ; *Offertoire*, dont le chromatisme tourmenté ne lasse aucunement, *Élévation* (dédiée au regretté Blazy) comportant une longue phrase nostalgique, soutenue de lents arpèges ; *Communion*, en forme de lied à trois divisions ; *Défilé*, marche funèbre de style classique : toutes ces pièces traduisent admirablement la profondeur et la variété d'inspiration ainsi que l'émotion sincère du grand compositeur.

## II

Ce que nous venons de dire suffirait à situer l'œuvre d'orgue de Louis Vierne dans l'histoire de la musique d'orgue des cinquante dernières années.

César Franck avait été le premier restaurateur de l'art authentique de l'orgue en France. Ayant connu Boëly, poussé par ailleurs par un instinct très sûr, il était allé droit vers J.-S. Bach, faisant de l'œuvre du Cantor la base de son enseignement en y trouvant lui-même la source merveilleuse qui devait faire éclore son génie. On sait comment à Notre-Dame de Lorette, puis à Sainte-Clotilde, Franck réagit avec vigueur contre le mauvais goût qui régnait en maître, en donnant à ses improvisations le caractère sérieux et profond qui, seul, lui semblait convenir à l'*art religieux* de l'orgue.

Le maître Tournemire seul pourrait nous dire maintenant ce qu'étaient les *improvisations* de Franck. « Jamais, dit Vierne, jamais le génie inventif, jamais le cœur ému ne se manifestèrent avec une semblable éloquence. Son habileté technique était invraisemblable et les trouvailles harmoniques ou contrapuntiques jaillissaient comme d'une source intarissable. »

C'est à Ch.-M. Widor que revient cependant le mérite immense d'avoir transmis aux jeunes élèves qui suivaient ses cours d'orgue la véritable interprétation de la musique de J.-S. Bach ; Guilmant, de 1896 à 1911, continua cette heureuse tradition, et l'on peut dire que sous leur impulsion s'est reconstituée en France la plus belle école d'organistes qui soit maintenant au monde. Qu'on réalise à cet égard ce que dit L. Vierne dans ses *Souvenirs* : Widor et Guilmant,

ayant d'abord fixé les points traditionnellement acquis, apprirent encore à leurs élèves, au moyen d'exemples judicieusement choisis, à se former une opinion vraiment logique sur les cas douteux et à résoudre les difficultés avec le maximum de bon sens. De plus, ils attirèrent l'attention de leurs disciples sur les autres faces de la question en substituant au jeu empirique une technique rationnelle, soucieux également de réagir contre la tendance qui consistait à ne tenir aucun compte du timbre et à registrer la musique sans discernement.

Successivement élève de ces trois maîtres, Louis Vierne sut prendre chez l'un et l'autre ce qui pouvait l'aider à exprimer clairement une pensée qui, nous l'avons vu, devenait bientôt tout à fait personnelle. Chez César Franck il apprit à développer avec une science consommée, une habileté enviable et un souci constant de l'architecture musicale, des thèmes presque toujours choisis avec bonheur, toujours très mélodiques. « Cela chante » toujours dans l'œuvre de Vierne, et l'on connaît son horreur des compositions grises et froides; quand il avait dit au sujet d'une pièce d'orgue : « c'est froid ! c'est de la scolastique poussiéreuse ! c'est de la patouille... », on s'empressait avec joie de classer le morceau dans la malle aux souvenirs...

Empruntant à Widor son exécution impeccable, à Guilmant, l'emploi rationnel des timbres de l'orgue, Louis Vierne sut « réunir ces trois qualités qu'on ne rencontre qu'assez rarement chez un même artiste : exécution impeccable, science approfondie des diverses combinaisons de jeux, maîtrise absolue dans l'art d'improviser ».

C'est avec raison que N. Dufourcq pouvait écrire dans un article de la *Vie catholique* : « Qu'il me soit permis d'évoquer les improvisations de Vierne à Notre-Dame, jaillissements sonores d'une envolée unique, d'une esthétique savante, procédant par larges touches, par plans successifs, que toujours guidait une pensée ferme, et dont jamais l'émotion n'était exclue. »

Mais revenons à l'œuvre proprement dite : l'œuvre écrite, car l'autre, malheureusement, est à jamais perdue et ce n'était pas la moins belle !

— « Si vous n'avez rien à dire, redites ce qui a été bien dit », conseillait Ravel.

Louis Vierne n'eut pas eu besoin de cette directive. C'est M. Bertelin qui écrit : « Suivre les traces de Widor, en composant une nouvelle série de symphonies pour orgue était une tâche ardue. Aussi solidement et magistralement construites que celles de son maître, elles sont néanmoins conçues dans un esprit totalement différent et n'ont nullement le caractère d'un pastiche. Passé maître dans l'art



Le premier fragment de cette amplification est à son tour développé :



et rappelle soudain le thème liturgique grégorien du *Lauda Sion* :



III. Le PREMIER thème A est ensuite réexposé avec quelques variantes dans les modulations.

IV. La CONCLUSION, bâtie 1° sur le premier fragment du thème A traité par diminution et en majeur, puis 2° sur le rythme primitif, exprime bien l'abandon et la confiance totale d'une âme pacifiée,



ce dernier épisode étant par trois fois repris.

\*  
\*\*

Il faudrait un volume pour montrer à la fois l'apport considérable de Louis Vierne à la littérature d'orgue française contemporaine et, d'autre part, l'influence indéniable qu'il a exercée sur la jeune école d'orgue tant française qu'étrangère. Il n'est pas difficile de retrouver dans telle ou telle nouveauté qui nous vient d'Amérique, d'Angleterre, de Suisse ou de Belgique, les traces de son style et le reflet de son esthétique...

En tout cas, il serait, nous le croyons, assez difficile de trouver actuellement beaucoup de musiciens dotés d'une science plus complète, d'une technique plus souple, plus habile, plus parfaite, qui connaisse mieux à la fois le passé musical et les acquisitions les plus subtiles, les plus nouvelles de ce siècle...

\*  
\*\*

Il nous reste — très brièvement — à la lumière de quelques exemples, à déterminer sinon les grandes lois, du moins les principes les plus importants de l'esthétique de Louis Vierne à l'orgue.

Nous avons déjà dit sa volonté d'*enrichir* la langue musicale, son désir de rénover les formes, son goût pour certaines audaces ingénieuses ou certaines hardiesses qui sont de vraies, d'exquises trouvailles, mais nous avons insisté également sur son mépris de la licence sans raison et sans objet, sur sa volonté de maintenir, en un *plan* parfaitement logique, une claire architecture, un équilibre constant, même et surtout dans les pièces les plus développées.

Voici d'ailleurs le bref schéma d'un de ses cours de composition que nous retrouvons dans nos anciennes notes, à la date du 21 juin 1930 :

« La *composition* est pour moi (c'est Vierne qui parle) :

1) La *mise en œuvre* des éléments en tant qu'*expression*.

On prend un thème et on en pénètre le sens caché, puis on l'*extériorise par de la musique*.

Ce choix et ce développement supposent évidemment :

a) du cœur, de l'émotion.

b) de l'imagination.

Il faut qu'il y ait, à la fois, de la profondeur et du brillant.

Mais ! attention, il faut aussi du goût, de la distinction.

Il ne faut pas confondre la « Musique-bruit » avec la « Musique-expression ».

La musique se ravale à un art inférieur qui se fait la traductrice d'impressions uniquement matérielles.

Il en est qui prennent le bizarre pour l'*original*.

La nouveauté, en réalité, ne se crée pas sur commande, elle est le résultat de la forme, de la pensée des êtres spécialement doués pour la trouver. L'étalage gratuit de combinaisons recherchées pour elles-mêmes est puéril et indigne d'un vrai novateur.

— Ecris, si tu veux, une succession de quintes, mais que cela veuille dire quelque chose !

Nous vivons à une époque où la préoccupation d'originalité dépasse tout ce qui s'était vu jusqu'ici ; on sacrifie tout à cela, et on veut être original à n'importe quel prix. Quelle sottise !

— En dehors du gagne-pain quotidien obligatoire pour les hommes qui ne sont pas nés rentés, on ne doit *chanter* que par un impérieux besoin intérieur, et non par cabotinage.

2) Mais, il convient de ne pas négliger non plus la question *architecturale* : c'est-à-dire

- a) la construction
- b) la proportion
- c) le style.

En effet, le côté « décoratif » *ne suffit pas*.

Nous voulons réagir contre ces pièces à la mode qui vont n'importe où, n'importe comment.

Il y a des vitraux modernes qui sont très jolis, mais ils ne tiennent pas tout seuls en l'air !

C'est entendu, le pittoresque est à rechercher, les effets de couleur qui surprennent et enchantent, également, mais le pittoresque « pour le pittoresque », cela recouvre souvent bien des pauvretés !

Il faut du mouvement dans toutes les parties, mais pour lier le tout, il y a autre chose à trouver que de longues pédales.

D'autre part, il est toujours facile d'écrire des arpèges, mais cela n'est pas du « mouvement ».

Ne pas être donc un écrivain d'accords ; ne pas rester, quand on compose, un *improvisateur* même brillant...

Se défier d'une certaine facilité...

Pas d'anarchie, de la liberté...

Mais la liberté consiste précisément à parcourir le chemin qu'on s'est fixé, malgré les distractions et le reste...

Il faut donc *coordonner* au lieu d'éparpiller : une forme impitoyablement rigide *aide* au lieu de gêner.

L'auditeur doit trouver cela *tout naturel* au lieu de se demander à chaque instant : « Tiens, pourquoi a-t-il fait cela ?... »

— Ces qualités qu'il recommandait à ses élèves : « noble sensibilité, fougue disciplinée, sens constructif et décoratif », nous les retrouvons à chaque instant dans l'œuvre d'orgue du maître.

\*  
\*\*

Ses THÈMES « chantent » toujours. Sans doute (nous ne voulons pas admirer sottement) on pourrait parfois discuter sur le choix de tel ou tel. N. Dufourcq faisait à juste titre remarquer l'intérêt moindre, par exemple, du second thème du *Final* de la troisième Symphonie, ou encore du thème de la *Romance* de la Quatrième... Mais il s'agit de juger sur l'ensemble, non sur trois ou quatre.

Les thèmes choisis sont toujours définis et nets. Quelques formules mélodiques, manifestement aimées de l'auteur, font parfois songer à C. Franck, tel ce passage de l'*Andantino* (1<sup>re</sup> Suite) :



que l'on retrouve presque dans la *Communion* du Triptyque :



et dans d'autres pièces encore. Ne peuvent-ils se rapprocher de ce fragment si caractéristique de Franck ? :

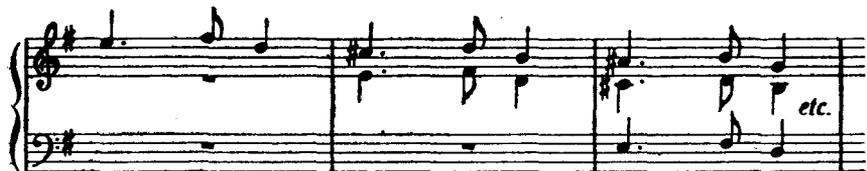


De même, certaines réponses à l'octave sont affectionnées des deux maîtres :

Exemple : *Fugue* (extraite du *Prélude, Fugue et Variation*) de C. Franck :



*Rêverie* (24 Pièces) de L. Vierne :



On les retrouve encore dans la *Pastorale* de la 1<sup>re</sup> Symphonie et dans d'autres œuvres, par exemple dans l'*Allegro* de la 6<sup>e</sup> :



D'autres formules mélodiques sont plus particulières à Vierne, telle celle-ci :

1) *Madrigal* (24 Pièces)



2) *Aria* (6<sup>e</sup> Symph.)



Nous n'en finissons pas, si nous voulions transcrire ici tous les exemples auxquels nous songeons, disons seulement que les thèmes de L. Vierne sont facilement reconnaissables. Il aime particulièrement un thème court « tracé d'un seul trait, mais qui frappe » (*Allegro* des 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> Symphonies).

« L'exposition du sujet, écrit N. Dufourcq, est souvent courte, sobre, nette : on ne pourrait rien y ajouter ; elle appelle toujours une réponse au récit et par là, Vierne produit un effet sûr... Le thème principal, dans une conclusion, est toujours ramené d'une manière ingénieuse. » Nous avons déjà signalé ces qualités en étudiant brièvement les différents mouvements des Symphonies.

\*  
\*\*

L'HARMONIE dans l'œuvre de L. Vierne, demanderait une étude spéciale : elle est vraiment *nouvelle*, tant par l'emploi qu'il fait, avec le plus grand discernement, des accords de septième et de neuvième, des successions de tierces et de sixtes *majeures*, ou encore de ces successions de *quartes* qui suggèrent si souvent un discret et très joli carillon. (*Communion* du Triptyque : voir plus haut.)

Outre les exemples déjà donnés, nous citerons seulement quelques phrases plus caractéristiques :

## Elévation (Messe Basse) :

Musical score for Elévation (Messe Basse). The score is in G major and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line is marked with "(quartes)" and "etc.".

Intermezzo (I<sup>re</sup> Suite) :

Musical score for Intermezzo (I<sup>re</sup> Suite). The score is in G major and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line is marked with "(quartes)", "(tierces majeures)", "(sixtes majeures)", and "etc.".

## Cloches de Hinckley :

Musical score for Cloches de Hinckley. The score is in G major and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand is marked with "(Quartes)" and "etc.".

## Scherzetto :

Musical score for Scherzetto. The score is in G major and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand is marked with "(Tierces majeures)" and "etc.". The left hand is marked with "Tierces".

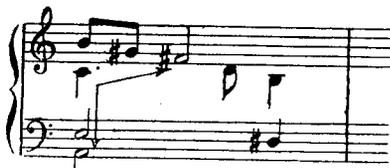
L'emploi de l'accord de *septième*, judicieusement employé, donne à lui seul une couleur, une poésie à la phrase mélodique qui devient, suivant les cas, saisissante, éblouissante, ironique ou tendre :

Pour ne citer qu'un seul exemple, comparons le même accord employé :

1) dans l'*Andantino*,

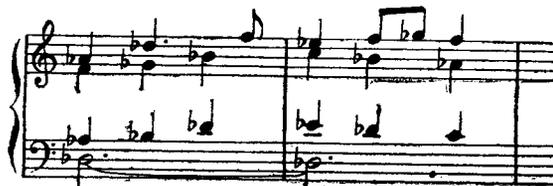


2) dans l'*Introît* (Messe basse pour les défunts).



Par opposition au *chromatisme* (qui tient une si grande place dans l'œuvre de Vierne), les *sixtes majeures* donnent à la phrase une élégance décorative qui enveloppe harmonieusement une expressive mélodie :

1) *Complainte* (24 Pièces) :



2) *Idylle mélancolique* (*idem*) :



Que dire des finales de phrases, toujours si ingénieuses et expressives dans leur variété :

1) *Építaphe* :2) *Idylle* :

Musical notation for 1) *Építaphe* and 2) *Idylle*. 1) *Építaphe* is in G major, 2) *Idylle* is in B-flat major.

3) *Divertissement* :4) *Pastorale* :

Musical notation for 3) *Divertissement* and 4) *Pastorale*. 3) *Divertissement* is in G major, 4) *Pastorale* is in G major.

5) *Requiem aeternam* :

Musical notation for 5) *Requiem aeternam* in G major.

Si on réfléchit au principe des jeux de mutations, on ne peut s'étonner de voir parfois le maître terminer par un accord « dissonant » qui en réalité ne fait, par l'appoint des harmoniques, qu'accuser davantage la tonalité fondamentale. Telle la finale de la sixième Symphonie :

Musical notation for the finale of the sixth symphony, showing a dissonant chord.

En résumé, ces hardiesses ont *toutes* un sens, elles sont bien à leur place et toujours intégrées dans un cadre classique.

Quant AU RYTHME, chez Vierne, nous n'en dirons qu'un mot. On sait la place importante qu'il donne à la *syncope* : plusieurs exemples donnés plus haut suffiraient à le montrer. Il sait en tirer un parti étonnant, comme il sait tirer parti des rythmes qu'il affectionne davantage :

— celui-ci, par exemple : , qui revient souvent (*Pastorale*, de la première Symphonie; *Pastorale*, des 24 pièces; *Sicilienne*, des Pièces de Fantaisie, etc...)

— ou encore celui-ci :  (*Scherzetto*; thème B du *Final* de la 6<sup>e</sup> Symphonie).

Il sait trouver d'instinct le départ triomphal, ample, grandiose, puissant, où la syncope a son rôle incisif tout marqué :

Exemple : *Marche nuptiale*.



ou encore le thème A du *Final* de la 6<sup>e</sup> Symphonie :



Chromatisme et syncope forment de jolies réponses des parties opposées au soprano ou à la basse :

1) *Méditation* :



2) *Epitaphe* :3) *Idylle* :

La basse, confiée à la Pédale, joue toujours chez Vienne un rôle très important, tant au point de vue *mélodique* et *expressif*,

Exemple : *Communion* (Triptyque) :



qu'au point de vue *rythmique* (par exemple le saut d'octave, avec différents rythmes) :

1) *Cortège* :2) 6<sup>e</sup> *Symphonie* :

\*\*

Bien d'autres points seraient à envisager. Il ne s'agissait ici que d'indiquer les grandes lignes et notre étude est déjà longue !

Il nous reste pour terminer à parler brièvement d'une question qui nous tient à cœur. On a dit parfois que si L. Vienne avait écrit de « grandes pages », elles étaient « rarement pieuses, mais plutôt décoratives et *concert...* » ; nous lisons même dernièrement dans l'*Art sacré* (janvier 1938) un article de Dom Clément Jacob où il était dit ceci : « Nous avons entendu, au milieu des fonctions liturgiques les plus graves, et sans que personne en paraisse ému (1), des

(1) Nous pensons que le R. P. veut dire : « paraisse s'en émouvoir ».

œuvres du regretté Louis Vierne dont le langage continuellement chromatique n'est peut-être pas, pourtant, la plus parfaite expression de la paix du Christ... »

— Nous pensons, nous, qu'il faut soigneusement *distinguer*. Il est vrai que Vierne, en voulant prouver que l'orgue n'est pas uniquement instrument d'église et qu'il a sa place au concert, a écrit de nombreuses pages « profanes ». Il est vrai que le maître lui-même eût le premier désapprouvé l'organiste jouant n'importe quelle œuvre à n'importe quel moment de l'office (et parfois sans respecter le mouvement indiqué !). Il est vrai que Vierne ne jouait, durant l'office, à peu près jamais une de ses pièces écrites, mais improvisant selon sa grande idée du rôle de l'orgue, interprète de l'Église triomphante ou de l'Église souffrante, qui répond à l'Église de la terre chantant là-bas, dans le chœur... Mais il faut bien se garder de généraliser : si, dans l'œuvre de L. Vierne, il y a, pour l'organiste *liturgique*, un choix à faire, ce choix est *largement* possible ! Qu'on se reporte à nos brefs commentaires.

D'autre part, à propos du chromatisme (qui d'ailleurs n'est pas « continu » dans l'œuvre) ou encore à propos des dissonances, nous attendons toujours qu'on nous prouve que tel enchaînement d'accords est chrétien et tel autre ne l'est pas : c'est l'idée et non l'écriture qui fait le style religieux.

Comme l'écrivait jadis M. Potiron dans un pertinent article : nous ne jugeons ni Racine, ni Hugo sur les mots qu'ils emploient, sans tenir compte du *contexte*, mais sur l'expression de leur pensée et de leur sentiment.

La même chose en musique : peu m'importe la septième non préparée ou la suite de quintes, si, comme dans *Berceuse*, elles ont un sens et sont dans l'ensemble parfaitement à leur place, si l'œuvre est belle et émouvante, en un mot si la pensée musicale est de qualité...

D'ailleurs, nous l'avons dit, sous un chromatisme voulu (plus ou moins accusé) chante presque toujours une admirable ligne mélodique. Est-elle « la parfaite expression de la paix du Christ » ? — Nous ne l'affirmons pas, mais ce qui est sûr, c'est qu'elle est au moins l'expression sincère de cette recherche loyale, ardente et confiante, recherche de bien des âmes modernes et qui rejoint, à travers les siècles, celle qu'un saint Augustin traduisait si parfaitement dans ce cri émouvant et de tous les temps : « Tu nous a créé pour Toi, ô mon Dieu, et notre cœur demeure *inquiet* jusqu'à ce qu'il repose en Toi... »

Henri DOYEN.

*Maître de Chapelle à la Cathédrale de Soissons,  
ancien organiste de l'Église des Carmes, à Paris,  
Professeur d'Orgue des Séminaires.*

## LOUIS VIERNE ET SA CINQUIÈME SYMPHONIE

---

Louis Vierne, le grand et génial organiste français, nous ayant été enlevé dans les tragiques circonstances que l'on sait, les « Amis de l'Orgue » ont eu le désir légitime de publier quelques « Souvenirs » du Maître disparu et de ses œuvres. Sollicité de collaborer à la composition du volume projeté, j'acceptai avec joie. D'autres de mes collègues assumeront la douce tâche de raconter sa vie. Quant à moi, je me bornerai à rappeler quelques souvenirs personnels sur les rapports cordiaux et affectueux que j'eus avec le Maître et l'ami.

C'est en pleine jeunesse, à l'époque où, tout en faisant mon service militaire, j'étais à la classe de Guilmant, que je vis Louis Vierne le plus assidûment. Il remplaçait au Conservatoire notre vieux Maître, parti souvent en tournée.

En dehors de ces classes officielles, Vierne, le jeudi matin, réunissait dans le petit hôtel qu'il habitait rue des Saints-Pères les jeunes recrues, dont j'étais, afin de les mieux préparer aux examens trimestriels. J'appréciais particulièrement ces cours, dans l'intimité où le Maître nous faisait détailler plus spécialement les différentes formes d'improvisation que nous devions traiter à la classe. Ses précieux conseils nous furent généreusement dispensés jusqu'en 1911, époque à laquelle Gigout succéda à Guilmant.

A ce moment-là, Vierne, légitimement déçu de n'avoir pas recueilli la place de professeur au Conservatoire, se retira définitivement du milieu officiel de l'école.

Mais bon nombre d'élèves de cette époque le suivirent avenue du Maine, puis rue Saint-Ferdinand, où je repris contact avec lui en 1921 au moment de ma nomination à Saint-Honoré d'Eylau. Quelques années plus tard, Vierne m'annonçait la parution prochaine de sa 5<sup>e</sup> Symphonie.

Écrite en juillet-septembre 1923, elle était dédiée à mon éminent collègue et ami J. Bonnet. Nul plus que le dédicataire ne méritait cet hommage car, outre sa grande valeur artistique tant appréciée de Vierne, le cher disparu n'avait pas oublié le geste généreux de l'élève et ami qui lui avait offert de partir à sa place pour une tournée de concerts en Angleterre. L'œuvre nouvelle, éditée en 1925 par la maison Durand, devait être donnée en première audition par Bonnet, le samedi 19 mai 1928. Hélas ! une nouvelle déception devait affecter durement le Maître. La malchance voulut que le sympathique

interprète tombât malade la veille du concert. Ignorant ce contre-temps, j'allai chez Vierne le lendemain, lui exprimer mes regrets de n'avoir pu aller entendre son œuvre. — « Ne te chagrine pas, mon petit, tu n'as rien perdu, me répondit-il, Bonnet est malade et n'a pas joué; c'est bien ma veine ! » — Le ton volontairement enjoué du Maître ne parvint pas à me cacher la déconvenue qu'il éprouvait. Un peu ému, je pensais aux nombreuses déceptions qui, tout le long de sa vie, avaient précédé celle de la veille. Spontanément, dans un élan d'affectueuse compassion, je m'écriai : « Je vous jouerai votre « 5<sup>e</sup> symphonie dès que je la saurai, mon cher Maître ! » — Un fin sourire détendit tout à coup les traits de mon interlocuteur. — « Quand tu voudras, mon petit », répondit-il rasséréiné.

Je me procurai aussitôt un exemplaire de cette nouvelle œuvre vraiment monumentale et me mis à la travailler. Malheureusement, les nombreuses fautes que je découvris dans cette première édition m'obligèrent à m'interrompre. A moments perdus, j'en fis les corrections qui furent approuvées par l'auteur quelques semaines plus tard.

Des mois, que dis-je, des années se passent sans que je voie la possibilité d'exécuter mon projet. Je n'avais à cette époque que le petit instrument de la Cité paroissiale de Saint-Honoré d'Eylau, plus qu'insuffisant pour interpréter une telle œuvre. Brusquement, les événements se précipitèrent. Mon éminent curé, M. le Vicaire Général Labourt, très compétent en la matière, se décida à faire exécuter le projet que Félix Raugel lui avait soumis quelques années plus tôt. Ce plan comportait la restauration de mon orgue, avec adjonction de 24 nouveaux jeux judicieusement choisis.

M. de Miramon Fitz-James, apprenant la nouvelle, me demanda de donner aux « Amis de l'orgue » la primeur de la première exécution intégrale de la nouvelle œuvre de Vierne.

Dès la rentrée, en octobre 1933, je revis la symphonie en détails et, quelques jours plus tard, j'allai la jouer à son auteur. Ce soir-là, — le 13 novembre, — le Maître m'attendait avec l'impatience que l'on devine et, sur son petit « coucou », je lui faisais entendre les cinq mouvements. Je n'oublierai jamais la joie qu'il éprouva en m'écoutant. — « Croirais-tu, mon petit, que je n'avais pu encore juger ma 5<sup>e</sup> dans son intégralité... » me dit-il en hochant la tête !

La première audition en public eut lieu le 26 mai 1934, dans la chapelle de la Cité paroissiale, grâce à l'aimable hospitalité que nous donna M. le Vicaire Général Labourt. Mon superbe instrument de 39 jeux se comporta admirablement, et j'eus ainsi la satisfaction d'avoir pu présenter aux auditeurs de choix, réunis ce jour-là, cette œuvre magnifique qui, à mon avis, demeurera un des sommets de la littérature d'orgue contemporaine.

Georges IBOS.

*Organiste du Grand Orgue de Saint-Honoré d'Eylau.*