

MÉTHODE

pour

6083



Orgue-Harmonium

suivie de

20 PRÉLUDES - EXERCICES

(réalisant les principales règles de la théorie)

et de

12 PIÈCES DE DIFFÉRENTS CARACTÈRES

par

René VIERNE

Organiste du Grand Orgue de Notre-Dame-des-Champs

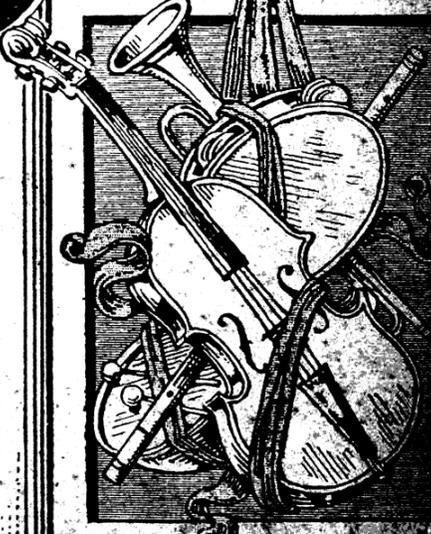
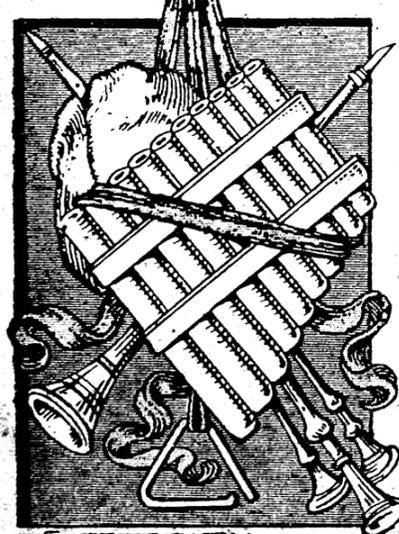
PRIX NET : 6 FR.

ALPHONSE LEDUC

Émile LEDUC, P. BERTRAND & C^o
Éditeurs de Musique

3. Rue de Grammont, PARIS

Tous droits d'exécution, de reproduction et de traduction réservés pour tous Pays.
Copyright by Emile Leduc, P. Bertrand & C^o



BARBANDY

ORGUE ET HARMONIUM

(Extrait du Catalogue de Musique pour Orgue et Harmonium)

Classification des forces en neuf degrés : 1^{er}, 2^e, 3^e degrés (facile). — 4^e, 5^e, 6^e degrés (moyenne force). — 7^e, 8^e, 9^e degrés (difficile).

	Prix net		Prix net		Prix net
MÉTHODES					
Guide-Notes-Clavier	1	BOURDENEY (G.) — Pièce en ut majeur, op. 58 (°) (6°)	1 50	MODE PHRYGIEN ECCLÉSIASTIQUE . — 10. SORTIE SUR L'ANTIENNE Adoremus in æternum.	
Par la poste	1 25	— SORTIE, op. 53 (°) (6°)	1 50	L'ANTIENNE Adoremus in æternum	8
AUBEL (H. d.) — PETITE ÉCOLE D'ORGUE OU HARMONIUM :		BOUVENS VAN DER BOIJEN (O.) — Prélude en fa mineur (6°)	2	GIGOUT (E.) 12 Pièces, 1 vol. B. L., n° 570. (6°)	
1 ^{re} PARTIE : L'ORGUE ÉLÉMENTAIRE, A l'usage des commençants (1 vol. B. L., n° 386)	2	CAPOCCI (F.) — 10 Pièces, 1 vol. B. L., n° 258. (6°, 8°)	2	1. PRELUDIUM. — 2. SCHERZO. — 3. FUGETTA. —	
2 ^e PARTIE : L'ORGUE PRATIQUE, A l'usage des pianistes (1 vol. B. L., n° 387)	2	1. ARIOSO (la bém.). — 2. CANTILÈNE PASTORALE (ré bém.). — 3. GRAND CHŒUR (fa dièse min.). — 4. CONTEMPLATION (sol bém.). — 5. CANZONA (si min.). — 6. FUGUE (sol). — 7. PASTORALE (ré bém.). — 8. ALLEGRETTO (mi bém.). — 9. ROMANCE (mi min.). — 10. MARCHÉ TRIOMPHALE (sol bém.).	2	4. ANDANTINO. — 5. INTERMEZZO. — 6. IN MEMORIAM. — 7. ENTRÉE SOLENNELLE (tonalité grégorienne). — 8. OFFERTOIRE POUR UN JOUR DE FÊTE. — 9. ÉLEVATION. — 10. COMMUNION. — 11. ALLEGRETTO GRAZIOSO. — 12. CANTILÈNE.	
GLOUZET (P.-A.) — L'HARMONIE EN EXEMPLES OU HARMONIE PRATIQUE DES JEUNES ORGANISTES. Accords, modulations, progressions, marches d'harmonie, etc., pour servir de préparation à l'étude de cette science.	5	CASTILLE (E.) — LE PLAIN-CHANT ROMAIN, accompagné sur l'orgue d'après la méthode du Conservatoire et transposé dans le ton médium de la voix. 1 vol. B. L., n° 391.	8	— 70 Pièces, 1 vol. B. L., n° 548. (4°, 6°)	6
DUVOIS (C.) — MÉTHODE COMPLÈTE D'ACCOMPAGNEMENT DU PLAIN-CHANT	5	CHAIHE (E.) — 6 Pièces (Œuvres posthumes) (N° 8 des Grands Maîtres de l'orgue). (6°, 7°)	3	Ce recueil contient des morceaux dans tous les tons majeurs et mineurs plus un certain nombre de pièces relevant de l'harmonie dite grégorienne.	
Nouvelles éditions revues et augmentées de morceaux de plain-chant choisis et harmonisés par E. GIGOUT, organiste de Saint-Augustin et professeur au Conservatoire.	5	1. ANDANTE (en si mineur)	3	GODARD (B.) — SYMPHONIE GOTRIQUE. Op. 23, transc., par A. RENAUD. 1 vol. B. L., n° 293. (6°, 7°)	4
— MÉTHODE ÉLÉMENTAIRE D'ACCOMPAGNEMENT DU PLAIN-CHANT (in-8°)	1 25	2. FUGUE (en la majeur)	1 75	1. MAESTOSO (la min.). — 2. ANDANTINO QUASI ALLEGRETTO (mi). — 3. GRAVE (mi). — 4. PRESTO (la). — 5. ALLEGRO NON TROPPO (la min.).	
HOFMANN (C.) — MÉTHODE POUR ORGUE, HARMONIUM OU ORGUE-EXPRESSIF, adoptée par les premiers professeurs de Paris, à l'usage des pensions et communautés religieuses.	5	3. PRÉLUDE (en mi mineur)	2 50	GOLDNER (W.) — ANDANTE SYMPHONIQUE, par MAC-MASTER (N° 14 des Grands Maîtres de l'Orgue). (6°)	2 50
— MÉTHODE ÉLÉMENTAIRE D'HARMONIUM OU ORGUE-EXPRESSIF (in-8°)	1 25	4. FUGUE (en sol majeur)	3	GOUNOD (Ch.) — HYMNE A Sainte-Cécile, transcription (N° 2 des Grands Maîtres de l'Orgue). (6°)	1 75
LECARPENTIER (A.) — MÉTHODE D'ORGUE-HARMONIUM, contenant des exercices gradués, les gammes et les arpèges dans tous les tons majeurs et mineurs, plus 40 récréations progressives et mélodiques sur des motifs de BEETHOVEN, DONIZETTI, HAYDN, HÉROLD, MOZART, etc.	5	5. MARCHÉ RELIGIEUX (en mi bémol)	3	— MARCHÉ SOLENNELLE DE PROCESSION (N° 3 des Grands Maîtres de l'Orgue). (6°)	2 50
RICHERT (F.) — MÉTHODE ÉLÉMENTAIRE DE PLAIN-CHANT (in-8°). Nouvelle édition revue par E. GIGOUT, organiste de Saint-Augustin et professeur au Conservatoire.	1 25	6. PRÉLUDE, CANON, FUGUE (en si bémol)	3	— OFFERTOIRE, INVOCATION, MESSE DE Sainte-Cécile, par E. VAST (N° 4, des Grands Maîtres de l'Orgue)	1
THOMAS (F.-X.) — SYSTÈME HARMONIGRAPHIQUE pour l'étude de l'accompagnement du plain-chant (°)	5	6. LARGHETTO-CANTABILE (en fa maj.)	3	GRANDS MAÎTRES DE L'ORGUE (Les) . (Voir à la page suivante)	
VIERNE (R.) — MÉTHODE D'ORGUE-HARMONIUM, suivie de 20 exercices-préludes (réalisant les principales règles de la théorie) et de 12 pièces de différents caractères.	6	CHOPIN (F.) — MARCHÉ FUNÈBRE, par MAC-MASTER (N° 12 des Grands Maîtres de l'Orgue). (6°)	1 75	GUILMANT (A.) — CHORAL SUR LE CÉLÈBRE O Salutaris de DUGUÉ (N° 16 des Grands Maîtres de l'Orgue)	1
ÉTUDES					
DAUSSOIGNE-MÉHUL (A.) — 12 PRÉLUDES, composés spécialement pour l'étude de la soufflerie de l'orgue-harmonium (4°)	2	DALLIER (H.) — 6 GRANDS PRÉLUDES (sol) pouvant servir de Magnificat pour la Toussaint. Op. 19, 1 vol. B. L., n° 218. (6°, 7°)	4	— 1 ^{re} Méditation, op. 20. 1 vol. B. L., n° 216. (6°)	1 50
MESSE (A. d.) — 20 ÉTUDES ou pièces graduées pour orgue (7°)	3	DARNAULT (B.) — 12 MORCEAUX : Antiennes, Prélude, Rentrée de procession, Offertoire, Élévation, Communion et Sortie (6°)	2 50	HAENDEL (G.-F.) — FANFARE TRIOMPHALE, par MAC-MASTER (N° 13 des Grands Maîtres de l'Orgue). (7°)	1 25
JACOB (G.) — EXERCICES POUR GRAND-ORGUE, comportant toute la technique de l'instrument : 1 ^{er} mains seules ; 2 ^e pédales ; 3 ^e mains et pédales. Ouvrage moderne se recommandant à tous les organistes, quelle que soit leur force.	10	(Répertoire de Musique Religieuse, 7 ^e livraison).		HENDRIKS (G.-F.) — 2 Pièces, 1 vol. B. L., n° 330. (6°)	2
GRAND ORGUE					
AUBEL (H. d.) — 6 IMPROVISATIONS, Marche ou Rentrée de procession, élévation, communion, offertoire, bénédiction, antienne (Œuvres posthumes) 1 vol. B. L., n° 388 (5°, 6°)	2 50	DESHAYES (H.) — COMPOSITIONS (°) (5°, 7°)	3	1. PRÉLUDE ET FUGUE (sol min.). — 2. TOCCATA (sol min.).	8
— MAGNIFICAT en fa du 6 ^e ton royal, avec interludes. (5°, 6°). (Répertoire de Musique Religieuse, 8 ^e livraison).	2 50	En 10 livraisons. Chaque.		JACOB (G.) — 12 Pièces, 1 vol. B. L., n° 523. (6°, 7°)	8
— 2 ^e MAGNIFICAT en fa du 6 ^e ton royal, avec interludes (5°, 6°). (Répertoire de Musique Religieuse, 12 ^e livraison).	2 50	1 ^{re} GRAND CHŒUR (en ré majeur)		1. PASTORALE. — 2. OFFERTOIRE POUR MARIAGE. — 3. NOËL BOURGUIGNON. — 4. INVOCATION. — 5. DUETTO. — 6. CANZONETTA. — 7. PRÉLUDE FUNÈBRE. — 8. CARILLON. — 9. MAGNIFICAT (en fa). — 10. ALLELUIA. — 11. ANDANTINO. — 12. SORTIE.	
— 200 Pièces brèves dans tous les tons majeurs et mineurs (5°, 6°)	5	ROMANCE SANS PAROLES.		— LES HEURES BOURGUIGNONNES, 12 pièces pour grand orgue, 1 vol. B. L., n° 514. (6°, 7°)	8
1 ^{er} volume, 100 pièces, tons majeurs. 1 vol. B. L., n° 389	5	COMMUNION.		1. LEVER DU SOLEIL. — 2. LE RÉVEIL. — 3. LE DÉPART DU TROUPEAU. — 4. VENDANGES. — 5. LA CHANSON DU BERGER. — 6. MIDI. — 7. LA PLUIE. — 8. SOUS LE NOYER. — 9. EN REVENANT DES VIGNES. — 10. CHANSON DE PRESSEUR. — 11. LA RONDE. — 12. TOMBÉE DU SOIR.	
2 ^e volume, 100 pièces, tons mineurs. 1 vol. B. L., n° 390	5	5 VERSETS (en sol).		— PRÉLUDE FUNÈBRE, fugue, variation. (7°, 8°)	5
— Souvenirs (5°)	2	OFFERTOIRE.		— SYMPHONIE, 1 vol. B. L., n° 487. (7°)	2
BACH (J.-S.) — Chaconne, pour violon, transcrite pour grand-orgue par H. MESSERER (N° 20 des Grands Maîtres de l'Orgue). (7°)	4	DEUXIÈME PASTORALE.		JADIN (L.) — INTERLUDE FUNÈBRE. (6°)	2
BAILLE (G.) — Te Deum laudamus, pièce avec pédales obligées. Op. 20. 1 vol. B. L., n° 256. (7°)	1 50	ANDANTE RELIGIOSO.		KUNC (P.) — GRANDE PIÈCE SYMPHONIQUE. (Répertoire moderne du grand orgue)	2
BENOIST et GOUNOD (Ch.) — 3 OFFERTOIRES. (6°)	2 50	FUGUE (en la mineur).		LE BEAU (All.) — 5 MORCEAUX POUR RENTRÉE DE PROCESSION, OFFERTOIRE, ÉLEVATION, COMMUNION et SORTIE. (5°, 6°)	2 50
(Répertoire de Musique Religieuse, 20 ^e livraison).		MARCHÉ TRIOMPHALE.		(Répertoire de Musique Religieuse, 13 ^e livraison).	
BLONDEL (Ch.) — 5 HYMNES AVEC INTERLUDES (6°)	2 50	MÉDITATION.		LEFÈVRE-WÉLY — 6 MORCEAUX POUR RENTRÉE DE PROCESSION, OFFERTOIRE, ÉLEVATION, COMMUNION, VERSET ET SORTIE. (6°)	2 50
(Répertoire de Musique Religieuse, 15 ^e livraison).		ALLEGRETTO.		(Répertoire de Musique Religieuse, 11 ^e livraison).	
— TE DEUM AVEC INTERLUDES (6°)	2 50	SCHERZO.		LEMAIGRE (E.) — 12 Pièces, 1 vol. B. L., n° 60. (6°, 7°)	6
(Répertoire de Musique Religieuse, 16 ^e livraison).		ALLEGRETTO (en si mineur).		1. MARCHÉ SOLENNELLE (ré bém.). — 2. MÉDITATION (la bém.). — 3. PASTORALE (ré). — 4. ALLA FUGA (ut). — 5. ÉLÈGE (ut min.). — 6. CAPRICCIO (fa). — 7. ANDANTE RELIGIOSO (sol). — 8. MÉLODIE (mi bém.). — 9. PRIÈRE (sol bém.). — 10. DEUX PRÉLUDES (mi maj et la min.). — 11. EN FORME DE CANON (fa). — 12. SCHERZO (sol).	
BOELLMANN (L.) — Fantaisie (Répertoire moderne du Grand Orgue). (7°)	3 50	OFFERTOIRE (pour Pâques).		— 5 Pièces composés pour la célébration des obsèques ou des services pendant un service non chanté ; 1 ^{er} Avant la messe ; 2 ^o Au commencement de la messe ; 3 ^o Après l'Épître ; 4 ^o Offertoire ; 5 ^o Élévation ; 6 ^o Sortie. (6°)	2 50
— 12 Pièces. Op. 16. 1 vol. B. L., n° 199. (6°, 8°)	8	ANDANTE.		(Répertoire de Musique Religieuse, 19 ^e livraison).	
1. PRÉLUDE (mi min.). — 2. FUGUE (mi min.). — 3. MARCHÉ RELIGIEUX (fa). — 4. INTERMEZZO (mi). — 5. CARILLON (ré). — 6. CHORAL (la). — 7. ÉLÈGE (si min.). — 8. DEUX VERSETS DE PROCESSION SUR L'Adoro te, 1 ^{er} verset (fa). — 2 ^e verset (fa). — 10. CANZONA DANS LA TONALITÉ GRÉGORIENNE. 11. ADAGIETTO (la bém.). — 12. PARAPHRASE (sol).		OFFERTOIRE.		LORENZO (N.) — 6 MORCEAUX POUR RENTRÉE DE PROCESSION, OFFERTOIRE, ÉLEVATION ET 3 SORTIES	2 50
— 2 ^e SUITE Op. 27. 1 vol. B. L., n° 191. (6°, 7°)	4	MÉLODIE.		(Répertoire de Musique Religieuse, 14 ^e livraison).	
1. PRÉLUDE PASTORAL (ut). — a. ALLEGRETTO CON MOTO (la min.). — 3. ANDANTINO (si bém.). — 4. FINAL-MARCHÉ (ut).		ADAGIO.		— 6 MORCEAUX FACILES POUR RENTRÉE DE PROCESSION, OFFERTOIRE, ÉLEVATION, COMMUNION, SORTIE ET MAGNIFICAT	2 50
BONNET (Joseph) — 12 Pièces. 1 ^{er} volume.		ANDANTINO.		(Répertoire de Musique Religieuse, 5 ^e livraison).	
Op. 5. 1 vol. B. L., n° 515. (6°, 8°)	8	ANDANTE TRANQUILLO.		— 6 MORCEAUX FACILES POUR RENTRÉE DE PROCESSION, OFFERTOIRE, ÉLEVATION, COMMUNION, SORTIE ET MAGNIFICAT	2 50
1. PRÉLUDE. — 2. LAMENTO. — 3. TOCCATA. — 4. NOCTURNE. — 5. AVE MARIA STELLA. — 6. RÉVERIE. — 7. INTERMEZZO. — 8. FANTASIE SUR DEUX NOËLS. — 9. ÉPITHALAME. — 10. LÉGENDE SYMPHONIQUE. — 11. CANZONA. — 12. RAPSOÏDE CATALANE.		ANDANTE CANTABILE.		(Répertoire de Musique Religieuse, 6 ^e livraison).	
— 12 Pièces (2 ^e volume) (primitivement 12 Pièces nouvelles). Op. 7. 1 vol. B. L., n° 530. (6°, 8°)	8	ADAGIO.		LORET (C.) — 12 Pièces, 1 vol. B. L., n° 323. (6°, 7°)	8
1. DÉDICACE. — 2. ÉTUDE DE CONCERT. — 3. CLAIR DE LUNE. — 4. STELLA MATUTINA. — 5. SONGE D'ENFANT. — 6. CHANT DE PRINTEMPS. — 7. PRÉLUDE AU SALVE REGINA. — 8. ROMANCE SANS PAROLES. — 9. PASTORALE. — 10. DEUXIÈME LÉGENDE. — 11. LES ELVES. — 12. CAPRICE HÉROÏQUE.		ANDANTINO.		1. ALLEGRO MAESTOSO (sol min.). — 2. PRIÈRE (mi bém.). — 3. CHACONNE (si bém.). — 4. OFFERTOIRE (ré). — 5. PRÉLUDE ET FUGUE (si bém.). — 6. PIÈCE LÈGÈRE (sol). — 7. GRAND CHŒUR (si bém.). — 8. ÉLEVATION (mi bém.). — 9. SCHERZO (si min.). — 10. COMMUNION (la). — 11. CANTILÈNE (fa). — 12. FINAL (ré min.).	
— 12 Pièces (3 ^e vol.). Op. 10. 1 vol. B. L., n° 582. (6°, 8°)	8	ANDANTE.		LUCAS (C.) — 2 Pièces, 1 vol. B. L., n° 301. (5°, 6°)	2
1. IN MEMORIAM. — 2. ARIEL. — 3. MÉDITATION. — 4. MOMENT MUSICAL. — 5. CONSOLATION. — 6. BERCEUSE. — 7. MAGNIFICAT. — 8. CHACONNE. — 9. PAYSAGE. — 10. ANGELUS DU SOIR. — 11. VERSETS. — 12. POÈME TCHÈQUE.		OFFERTOIRE.		1. PRIÈRE (la). — 2. PASTORALE (fa).	
— ÉTUDE DE CONCERT. Extrait de l'Op. 7 : (Répertoire moderne du grand orgue). (7°)	5 50	ÉLEVATION.		MAC-MASTER (G.) — 6 COMPOSITIONS (N° 9 des Grands Maîtres de l'Orgue) :	
— POÈMES D'AUTOMNE, 3 morceaux de concert ou de salon (6°)		COMMUNION. — 9. SORTIE (fuguetta). — 10. SORTIE.		1. OFFERTOIRE, op. 43. (6°)	1 75
1. LIED DES CHRYSANTHÈMES.		DURAND (Aug.) — 5 MORCEAUX pour rentrée de Procession, Offertoire, Élévation, Communion, Sortie	2 50	2. MARCHÉ NUPTIALE, op. 44. (6°)	2
2. MATIN PROVENÇAL.		(Répertoire de Musique Religieuse, 17 ^e livraison).		3. COMMUNION, op. 45. (6°)	1 25
3. POÈME DU SOIR.		— 5 MORCEAUX pour rentrée de procession, Offertoire, Élévation, Communion et Sortie	2 50	4. ÉPITHALAME, op. 46. (7°)	1 75
(Répertoire moderne du grand orgue)	3 50	(Répertoire de Musique Religieuse, 18 ^e livraison).		5. PASTORALE, op. 47. (6°)	2 50
BOUCHÈRE (E.) — Improvisation (N° 7 des Grands Maîtres de l'Orgue)	2	— 5 MORCEAUX pour rentrée de procession, Offertoire, Élévation, Communion, Verset et Sortie	2 50	6. GRAND CHŒUR, op. 48. (6°)	2
GRAND ORGUE (suite)					
		(Répertoire de Musique Religieuse, 1 ^{er} livraison).		LES 6 MORCEAUX. (5°, 6°)	6
		— 3 GRANDS OFFERTOIRES (1 ^{re} série). (6°)	2 50	— PETITES IMPROVISATIONS. Op. 56	3
		(Répertoire de Musique Religieuse, 2 ^e série). (6°)	2 50	1. ANDANTE. — 2. GRAND CHŒUR. — 3. VERSETS DE PROCESSION. — 4. OFFERTOIRE. — 5. ÉLEVATION. — 6. FINALE.	
		— 3 GRANDS OFFERTOIRES (2 ^e série). (6°)	2 50	— 5 Pièces (N° 10 des Grands Maîtres de l'Orgue) :	
		(Répertoire de Musique Religieuse, 3 ^e livraison).		1. ANDANTINO, op. 66. (6°)	1 25
		FÉVRIER (H.) — CORTÈGE NUPTIAL, transcrite par A. Alam (Répertoire moderne du grand orgue). (6°)	2	2. TOCCATA, op. 67. (7°)	2 50
		FRANCK (César) — 5 Pièces transcrites par Louis Vierne (N° 1 des Grands Maîtres de l'Orgue). (6°)	5	3. PRELUDIUM, op. 68. (6°)	1
		1. ANDANTINO. — 2. ANDANTINO. — 3. ANDANTINO POCO MOSSO. — 4. ANDANTE. — 5. ANDANTINO QUASI ALLEGRETTO.		4. CANTILÈNE PASTORALE, op. 69. (6°)	1 50
		GIGOUT (E.) — 10 Pièces, 1 vol. B. L., n° 190. (7°)	8	5. CORTÈGE, op. 70. (6°)	1 75
		1. PRÉLUDE CHORAL ET ALLEGRO (ut min.). — 2. MINUETTO (si min.). — 3. ABSOUTE (fa min.). — 4. TOCCATA (si min.). — 5. ANDANTE RELIGIOSO EN FORME DE CANON (ut) — 6. RAPSOÏDE SUR DES NOËLS (ut min.). — 7. OFFERTOIRE OU COMMUNION, TRIO DE CLAVIERS (fa). — 8. SCHERZO (mi). — 9. ANTIENNE DANS LE		LES 5 Pièces	5
				— 5 TRANSCRIPTIONS (N° 12, 13, 14, 15 et 11 des Grands Maîtres de l'Orgue) :	
				1. MARCHÉ FUNÈBRE (CHOPIN). (6°)	1 75
				2. FANFARE TRIOMPHALE (HAENDEL). (7°)	1 25
				3. ANDANTE SYMPHONIQUE (W. GOLDNER). (7°)	2 50
				4. MARCHÉ DE PROCESSION (A. PILOT). (7°)	2
				5. MARCHÉ FUNÈBRE (C. THOMAS). (7°)	2 50
				LES 5 TRANSCRIPTIONS	6

CONSERVATOIRE
INSTRUMENTAL

MÉTHODE

pour

ORGUE-HARMONIUM

suivie de

20 PRÉLUDES-EXERCICES

(réalisant les principales règles de la théorie)

et de

12 PIÈCES

de différents caractères

par

RENÉ VIERNE

Organiste du Grand Orgue de N.-D.-des-Champs

PR. NET: 6f



CLODON
MAZAS

REMUSAT
DEPAS

MAZAS
KELNER
MIRAMONT

S. LÉE
CARIBOLDI
GARIMOND

ARBAN - BERR - COTTIN - RABAUD - TALAMO

8
M. 2
2

ALPHONSE LEDUC 1913

ÉMILE LEDUC, P. BERTRAND et C^{ie}, Éditeurs de Musique
3, rue de Grammont — PARIS

Tous droits d'exécution et de reproduction réservés pour tous pays

AVANT-PROPOS



Cette méthode s'adresse aux personnes ayant déjà une certaine pratique du piano : c'est pour -
quoi nous n'avons pas cru devoir y faire figurer d'exercices destinés à l'indépendance proprement
dite des doigts, tels qu'en renferment les ouvrages spéciaux ayant trait à l'enseignement de cet ins-
trument.

Nous préconisons la théorie de J. B. Lemmens, auteur de la célèbre "Ecole d'Orgue" qui recom-
mande l'étude du piano comme base à celle de tous les autres instruments à clavier.

La présente méthode peut servir, sans aucune suppression ni adjonction, à l'étude des claviers
manuels de l'orgue à tuyaux ; la technique, à cet égard, étant la même pour l'Orgue et pour l'Har-
monium.

Les 20 Préludes - Exercices et les 12 Pièces qui suivent la partie théorique pourront donc é-
tre exécutés sur le Grand-Orgue. Les Organistes trouveront dans la registration marquée l'in-
dication générale des couleurs applicables à chaque morceau ; nous laissons à leur goût le soin
d'en préciser le détail lorsqu'ils disposent d'orgues à 3 ou 4 claviers. Ceux d'entre eux qui ont
l'habitude du pédalier trouveront l'emploi de ce clavier dans certaines pièces pour renforcer
la partie de basse. Nous n'avons pas désigné spécialement les passages comportant l'emploi
de la pédale, laissant aux intéressés le soin de l'appliquer selon les besoins.

R. V.

MÉTHODE D'ORGUE-HARMONIUM

RENÉ VIERNE

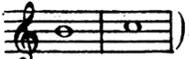
Organiste du G^d Orgue de N. D. des Champs, Paris.

I.—THÉORIE

I.—DE L'INSTRUMENT

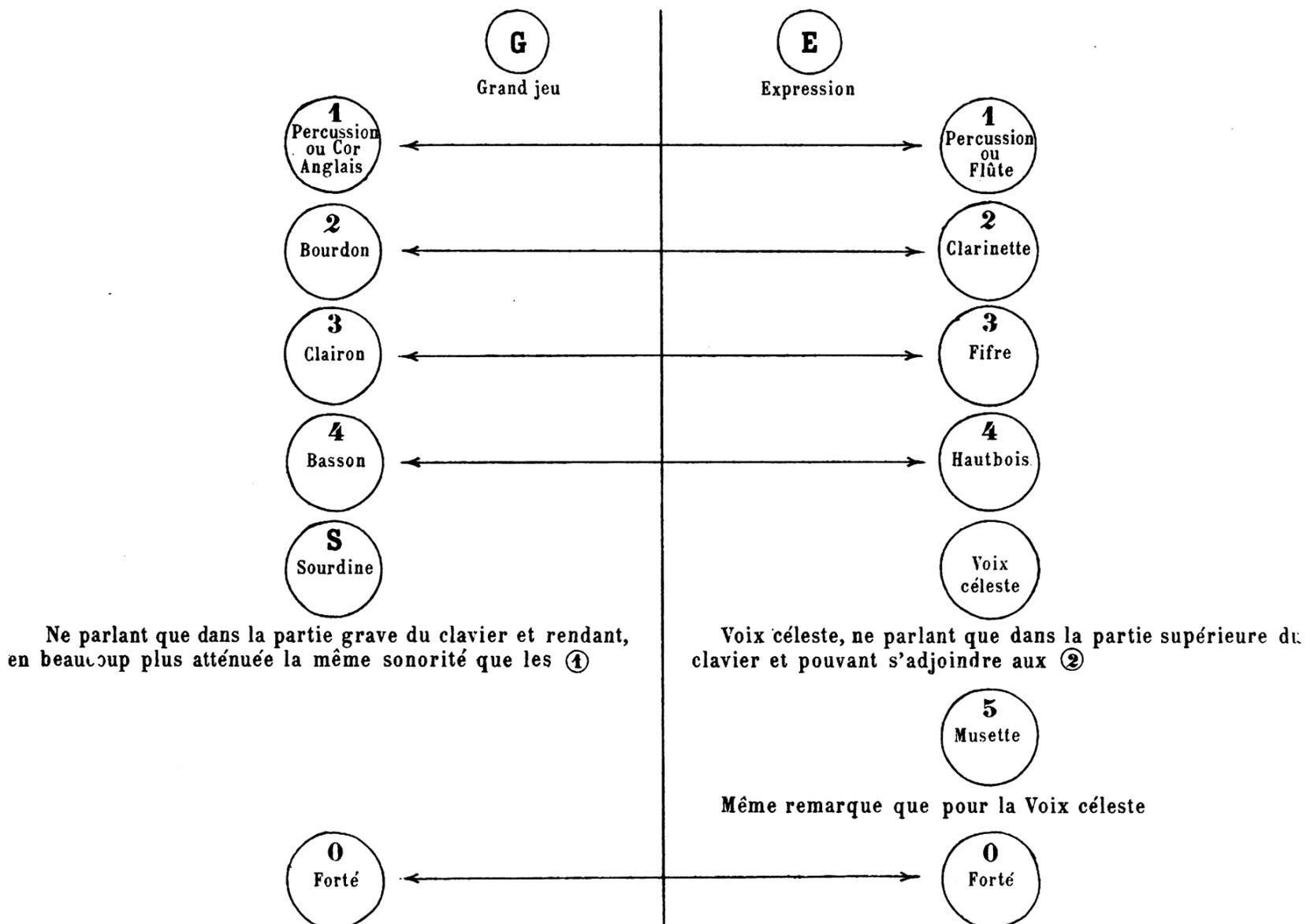
I.—TIMBRES

Les différents timbres de l'harmonium sont représentés par des registres disposés au-dessus du clavier.

Ce clavier étant coupé entre le *mi* et le *fa* du médium  (quelquefois entre le *si* et le *do* ) , il faudra donc tirer deux registres pour avoir une même sonorité sur toute l'étendue de l'instrument.

L'Expression occupe généralement le milieu de la rangée des registres et sépare ainsi les deux demi-jeux à tirer.

Voici, à gauche et à droite de l'Expression, et suivant l'importance de l'instrument, les différents demi-jeux correspondants :



Parmi ces différents timbres, les ① et ④, comparables aux fonds et anches de 8 pieds de nos grandes-orgues, forment la base de l'instrument et doivent être préférés pour exécuter l'écriture à 4 voix.

On peut parfois, pour obtenir plus d'éclat, y adjoindre les ③, comparables aux 4 pieds des orgues à tuyaux et parlant à l'octave supérieure des ① et ④.

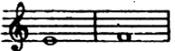
Les ②, comparables aux 16 pieds des grandes-orgues et parlant à l'octave grave des jeux normaux, seront d'un usage beaucoup moins fréquent.

Employés seuls, ils exigent la transposition à l'octave supérieure du passage ainsi enregistré. En aucun cas on ne doit s'en servir si l'écriture se maintient dans la partie grave du clavier.

Le registre ⑥ tire à lui seul les différents timbres de l'harmonium.

Enfin les ⁰Forté augmentent de façon fixe et continue la sonorité des différents timbres et ne doivent jamais être tirés si l'on a dessein de se servir de l'Expression.

Je passe sciemment sous silence le Trémolo, dont l'usage désuet et antimusical s'est, par bonheur, complètement perdu aujourd'hui.

NOTA.— Souvent, pour mettre plus en lumière une partie mélodique, on se servira d'une registration différente pour les Basses et pour les Dessus (Voir PRÉLUDES-EXERCICES N^{os} 2, 6, 11, 13, 14). Cette double registration forme une des particularités intéressantes de l'harmonium mais son emploi, assez délicat, exigera que les notes de la phrase à souligner ne dépassent pas la coupure du clavier  soit que cette phrase se trouve située sur les Basses ou les Dessus de l'instrument.

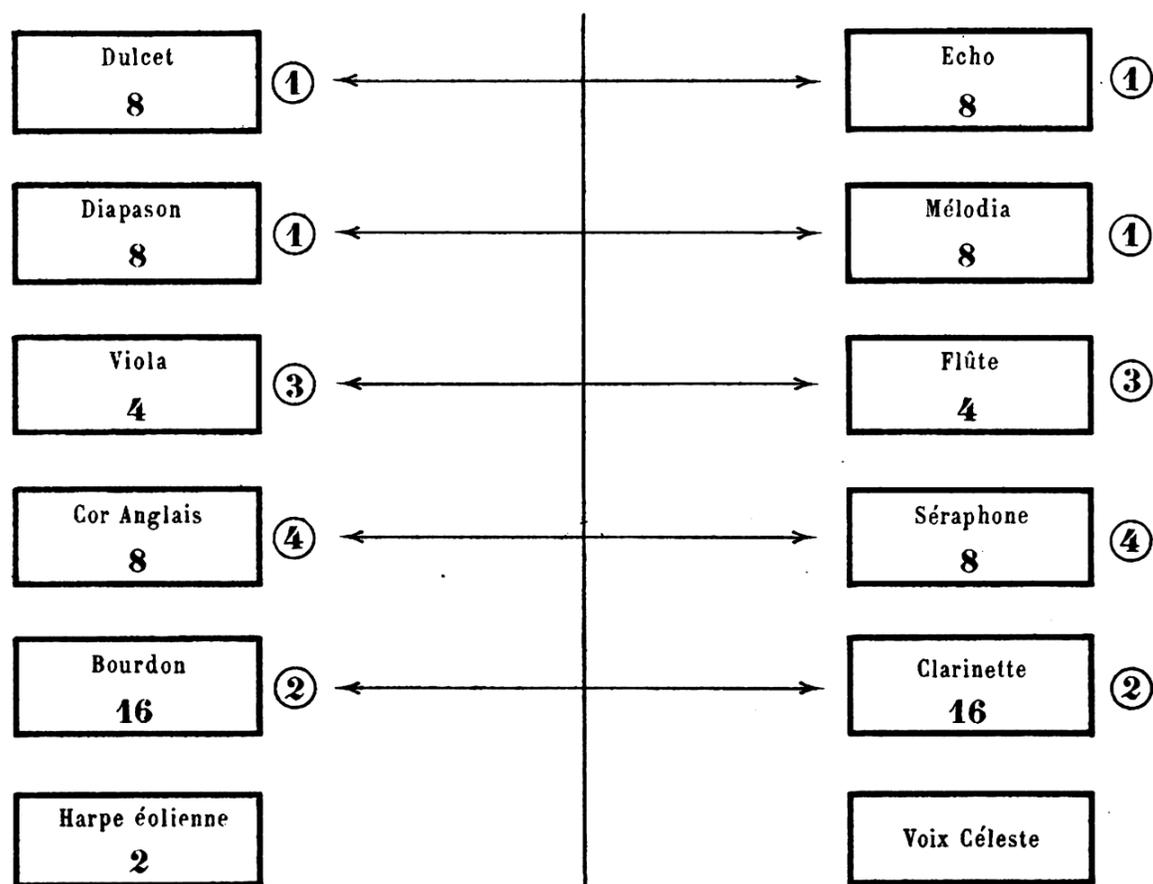
Dans tous les autres cas, il est préférable d'employer une même registration pour toute l'étendue du clavier.

Ce paragraphe serait incomplet si nous ne rendions pas compte d'un grand progrès réalisé depuis quelque temps par l'apparition chez nous d'harmoniums "à air aspiré", généralement de facture américaine, tels les "Mélodian" de la maison Gilbert; les Aëolian, etc.

Leur procédé de fabrication, entièrement différent des anciens systèmes, supprime le nasillement désagréable de certains jeux de l'harmonium français et leurs timbres se rapprochent davantage de la rondeur et de l'homogénéité des jeux des grandes-orgues.

Voici, dans le même ordre que le tableau précédent, le dispositif des jeux de ces instruments et, en petits caractères, leur correspondance avec les registres des harmoniums français.

HARMONIUMS A AIR ASPIRÉ



Ne parlant que dans la partie grave du clavier.

Jouée dans les deux dernières octaves graves, donne une sonorité très fluide qui forme écho à la Voix céleste.

Ne parlant que dans la partie supérieure du clavier.

II.-SOUFFLERIE

L'alimentation d'air s'obtient au moyen de deux pédales qu'actionnent successivement les pieds de l'organiste. Son emploi est assez facile; qu'il nous suffise de souligner les principaux défauts communs aux débutants.

A) Les deux talons des bottines ne doivent jamais quitter la base des pédales; seules, les pointes alternativement levées et baissées procureront le mouvement de va-et-vient des soufflets.

B) Evitez de faire ce mouvement de va-et-vient en battant avec les jambes la mesure du morceau que vous exécutez: le débutant y est fatalement porté et se trouve ainsi avoir trop de vent ou pas assez suivant que le morceau est vif ou lent; aussi doit-il s'appliquer à l'indépendance du mouvement des jambes.

A moins que l'on ne se serve du Grand-Jeu, l'excès d'air est le défaut prédominant; le mouvement des jambes doit donc se faire assez lentement et l'attention doit se porter surtout en ce que le second levier commence sa course avant que le premier n'ait complètement terminé la sienne.

Cette remarque, très importante, évitera les heurts et les arrêts de son qui se produiraient infailliblement sans cela.

EXERCICE

(Jouer jusqu'à ce que le son soit bien homogène, les quelques successions suivantes.)

Lento.

① ③ ④

④ ③ ①

C) Si l'on se sert du Grand-Jeu et que l'on veuille toute la puissance de l'harmonium, il faut alors que les pointes impriment aux pédales une course plus petite et beaucoup plus rapide. Il faut aussi ne pas négliger la précaution de remplir le réservoir d'air avant l'attaque du premier accord.

EXERCICE

(d'après ce principe, à réaliser jusqu'à ce que le son ne faiblisse plus.)

Maestoso.

Ⓒ

III.—EXPRESSION

A] Pour les harmoniums à "air aspiré" l'expression s'obtient par l'action combinée d'une genouillère d'expression et de la soufflerie.

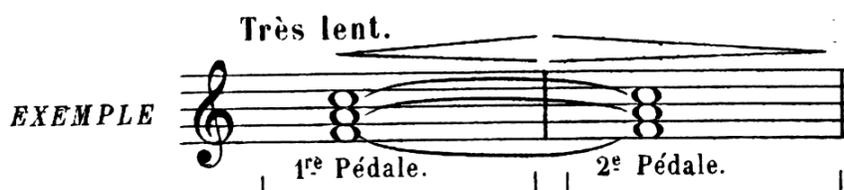
Ce système a l'immense avantage de procéder par plans sonores et permet de faire les nuances de façon régulière et facile.

B] Pour les harmoniums à système ordinaire, l'expression est un registre qui, une fois tiré, donne aux deux pédales des soufflets une extrême sensibilité.

Son emploi, très délicat, est d'un usage assez difficile: *constamment employée*, l'expression affadirait de façon fâcheuse le style de l'orgue (la réserver donc pour les passages épisodiques impliquant foncièrement l'idée de crescendo et de diminuendo); *mal employée*, elle donnerait raison à la critique souvent formulée, comparant l'harmonium ainsi joué, à un gros accordéon.

Voici quelques remarques sur son application:

Pour obtenir, avec l'expression, le crescendo de façon régulière (si la phrase est courte) il faut que la pression du pied sur le soufflet, devenu très sensible, soit *lente et légère* au début; on accentue très progressivement cette pression jusqu'au commencement du "diminué" obtenue avec l'autre pédale à laquelle on imprime alors le mouvement contraire, c'est-à-dire une pression correspondante au point culminant du crescendo et allant en décroissant jusqu'à la nuance "pianissimo".



Si la phrase à nuancer est plus longue, le procédé sera le même, mais la pression procurant le crescendo s'échelonne sur la course successive des deux pédales; il en sera de même pour le diminué.

EXEMPLE

(PRÉLUDES - EXERCICES N^{os} 19 et 20.)

NOTA.— Avec le Grand-Jeu, ne jamais se servir de l'Expression: seuls, l'emploi et le non emploi des **(Forté)** procureront deux plans différents de sonorité.

C] En outre du système d'expression signalé à la lettre **B]**, certains harmoniums sont pourvus d'un mécanisme très ingénieux appelé "la double-expression".

Il consiste en deux genouillères placées sous le clavier et actionnées par l'écartement des genoux de l'organiste.

La genouillère de droite agit sur les *dessus* et celle de gauche sur les *basses* (à partir de la coupure des demi-jeux).

On a donc ainsi la facilité de faire ressortir à volonté la partie aiguë ou grave d'un même timbre ou des différents demi-jeux de l'harmonium: de là découle une immense variété de timbres mis en lumière ou effacés à la volonté de l'exécutant.

La Maison Mustel s'est spécialisée dans ce genre heureux d'expression et a créé sur ce principe toute une série d'instruments universellement appréciés.

NOTA.— Nous conseillons vivement aux élèves de ne pas aborder l'étude de l'Expression avant d'être entièrement familiarisés avec tout ce qui concerne l'exécution à l'harmonium.

II.—DE L'EXÉCUTION

I.—POSITION DES MAINS

La virtuosité, et même simplement la bonne technique de l'orgue dépendent en grande partie de la position : 1^o des avant-bras; 2^o des mains; 3^o des doigts de l'organiste.

A sa classe d'orgue du Conservatoire, notre regretté maître Alexandre Guilmant revenait souvent sur ce point et prétendait excellemment qu'il faut attribuer à la négligence de cette précaution grand nombre de difficultés dont on va chercher souvent bien loin la cause.

A) Les avant-bras *doivent former ligne droite avec les poignets* et être placés exactement dans l'axe du clavier.

En aucun cas, ils ne doivent participer à l'attaque des sons (articulation).

Leur rôle se réduit donc à deux utilités : la première, *servir de soutiens* naturels aux poignets et aux mains ; la seconde, *servir de guides* aux poignets et aux mains suivant que ces dernières se déplacent du milieu vers la partie haute ou grave du clavier.

Il ressort de ceci que les avant-bras (ne participant pas à l'attaque des sons) n'exécuteront jamais de mouvements verticaux, mais seulement de lents déplacements horizontaux que nécessitera leur fonction de guides des mains.

B) *L'avant-bras restant immobile*, le poignet successivement abaissé et redressé servira à attaquer et à relever les "accords" (succession de plusieurs sons simultanés) ; ces deux mouvements des poignets doivent se faire sans raideur, mais aussi sans mollesse, de façon vive et décidée.

Il est à remarquer que, si l'articulation du poignet doit servir à l'attaque des sons simultanés, seule, l'articulation des doigts procurera l'attaque des sons isolés ou successifs (sons mélodiques).

EXERCICE

(Pour ces deux exemples, chercher dans l'articulation du poignet droit, puis dans celle du gauche l'attaque des accords ; s'attacher aussi à ce que les deux mouvements d'*abaissé* et de *relevé*, rapidement exécutés, correspondent exactement au début et à la fin de la valeur de ces accords).

Andantino.

Attaque des doigts (sons mélodiques)

1

① ④

Attaque du poignet (accords)

The exercise is written for the right hand in G major (one sharp) and common time. The upper staff shows a melodic line starting on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a final half note G5. The lower staff shows a series of chords: G4-B4, G4-B4-D4, G4-B4-D4-E4, G4-B4-D4-E4-F4, G4-B4-D4-E4-F4-G4, G4-B4-D4-E4-F4-G4, and G4-B4-D4-E4-F4-G4. Fingerings 1 and 4 are indicated for the first two chords in the lower staff.

The exercise is written for the left hand in G major (one sharp) and common time. The upper staff shows a melodic line starting on a half note G4, followed by quarter notes F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and a final half note G3. The lower staff shows a series of chords: G3-B3, G3-B3-D3, G3-B3-D3-E3, G3-B3-D3-E3-F3, G3-B3-D3-E3-F3-G3, G3-B3-D3-E3-F3-G3, and G3-B3-D3-E3-F3-G3. A fingering (b) is indicated for the first chord in the lower staff.

Modéré.

Attaque du poignet.

Attaque des doigts.

(PRÉLUDE-EXERCICE N° 18)

C] Nous avons vu plus haut, que l'attaque des sons mélodiques (ou des parties mélodiques naissant d'une succession d'harmonies) provient uniquement de l'articulation des doigts; pour que cette attaque soit franche, aussi bien dans les sons liés que dans les notes répétées, il faut:

1^o Que les trois phalanges des quatre doigts de la main soient légèrement et verticalement repliées en forme de griffe et que, lorsqu'un doigt se lève pour frapper une note, ses trois phalanges gardent cette forme.

2^o Que les deux phalanges de chaque pouce observent la même règle, leur inflexion étant horizontale au lieu de verticale et leurs extrémités un peu tournées vers les autres doigts.

EXERCICE

(Bien observer cette règle dans les différents passages avec croches)

Allegretto.

II. — DES DIFFÉRENTS PROCÉDÉS A EMPLOYER POUR OBTENIR LE STYLE LIÉ A L'HARMONIUM

La caractéristique la plus marquante de l'orgue ou de l'harmonium est l'obligation pour l'exécutant de souder exactement les unes aux autres les notes constituant la ligne mélodique de chaque partie de la polyphonie.

En cela surtout se différencie totalement la technique de l'orgue et celle du piano dont le *legato* moins rigide qu'à l'orgue, est souvent facilité par l'emploi du moyen artificiel qu'est la *pédale forté*.

A l'harmonium, au contraire, aucun moyen mécanique n'existe pour donner le change; certains doigtés classiques de bonne application au piano (gammes en tierces, en sixtes, etc.) ne vaudront rien à l'orgue: toute entaille à la valeur des notes formant trou sur notre instrument; seuls pourront procurer le style rigoureusement lié:

- 1° Les doigtés dits "de substitution"
- 2° Les différents "glissés"
- 3° Les doigtés "par renversement".

SUBSTITUTIONS

La substitution consiste dans l'échange d'un doigt pour un autre sur une même note, sans qu'il y ait interruption de son, et, par conséquent, sans que la note portant substitution ne se relève.

La substitution peut être *simple*, *double* ou *triple* suivant le nombre de parties mélodiques sur lesquelles elle s'exerce.

On l'indique par le chiffrage des deux doigts faisant substitution (ce chiffrage réuni par un lié) Exemple: $\overbrace{4.5}$ signifie, pour la main droite, substitution de l'annulaire par le petit doigt sur un même son.

A) La substitution simple doit s'opérer le plus rapidement possible.

Pour arriver à en exécuter plusieurs de suite avec facilité, même dans un mouvement vif, il faut, pour chacune d'elles, que le premier doigt attaque *très franchement* la note portant substitution et que, sur cette même note, le second doigt prenne la place du premier avec une grande légèreté et sans raideur.

EXERCICE

(à la partie supérieure)

Lent.

EXERCICE

(dans une partie intermédiaire)

Modéré.

EXERCICE

(à la partie de basse)

Allegretto.

(PRÉLUDES - EXERCICES N^{os} 1 et 2)

B) La substitution agissant sur deux notes à la fois (*substitution double*) comporte deux remarques d'exécution très importantes.

1^o La série de substitutions doubles (tierces, sixtes, etc.) procédant *par mouvement ascendant*, l'échange de doigts s'exécutera d'abord sur la note inférieure du groupe très rapidement suivi de l'échange de la note supérieure.

Les mêmes substitutions procédant *par mouvement descendant* porteront la manœuvre contraire et c'est sur la note supérieure du groupe que portera le premier échange de doigts.

2^o Ne pas faire indifféremment la substitution double; mais placer les déplacements de doigts qu'exige le double échange exactement sur la seconde moitié de la valeur des notes du groupe: exception faite au cas où ces notes seraient en valeurs longues (blanches pointées, rondes, etc.)

EXERCICE

(aux deux parties supérieures)

Mouvement ascendant. Mouvement descendant.

Lent.

EXERCICE

(aux deux parties inférieures)

Adagio.

Mouvement ascendant. Mouvement descendant.

NOTA.— Dans la même main les notes d'une double substitution portent souvent des valeurs soit différentes, soit semblables, mais placées sur des temps différents; cette substitution devient successive, mais elle suit la même règle que la double substitution simultanée: échange de doigts d'abord sur la note inférieure par mouvement ascendant et, inversement, sur la note supérieure par mouvement descendant.

EXEMPLES

Main droite etc.

Mouvement descendant. Idem.

Main gauche Idem.

Mouvement ascendant.

(PRÉLUDE-EXERCICE N° 3)

C) *La substitution triple* suit exactement la règle énoncée dans la première remarque des substitutions doubles (mouvements ascendants et descendants); mais là s'arrête leur similitude.

L'échange successif de trois doigts constitue une grosse difficulté qui rend pratiquement impossible la réalisation de cet échange sur la seconde moitié des valeurs à substituer; c'est pourquoi la triple substitution s'exerce surtout sur des valeurs longues ou dans des mouvements lents; c'est aussi pourquoi l'erreur la plus commune aux débutants est d'exécuter cette triple substitution avec une hâte qui engendre toujours confusion entre les doigts à substituer.

Pour arriver à l'effectuer facilement, il faut diviser en deux parties égales la durée de la substitution triple: placer dans la première fraction de temps le premier échange seulement, et dans la seconde fraction les deux échanges restants.

Il est à remarquer que le premier échange *sert de soutien* aux deux autres dans ce genre de substitution: donc, sur les trois notes, plus la première sera substituée avec tranquillité et décision, plus les deux autres opéreront rapidement leurs substitutions respectives sans confusion possible.

EXEMPLE (Main droite)

Mouvement ascendant.

Andantino.

Mouvement descendant.

EXEMPLE (Main gauche)

Lent.

Mouvement ascendant.

Mouvement descendant.

NOTA.— La substitution triple devenant successive équivaut à une double substitution suivie d'une simple: c'est donc l'échange de la substitution double qui se fera en premier lieu si le mouvement est ascendant; par mouvement descendant, au contraire, la substitution simple sera d'abord réalisée.

EXEMPLE (Main gauche)

Andante.

(PRÉLUDE-EXERCICE N° 4)

D] Mentionnons, pour être complet, la substitution s'exerçant sur les quatre notes d'accords successifs. D'un emploi peu fréquent, on ne la trouve qu'en valeurs longues et sa règle d'exécution se conforme à celle de la substitution triple.

EXEMPLES

Mouvement ascendant.

Main droite

Mouvement descendant.

Main gauche

E] Il peut parfois se trouver que l'on soit dans la nécessité de substituer une main à l'autre sur un accord de longue durée.

EX.

Dans cet exemple, la main gauche attaquera l'accord le poignet assez bas; les doigts de la main droite se placeront exactement sur ceux de la gauche, et, au moment précis de l'échange, on aura soin de retirer de façon rapide la main gauche en en faisant glisser les doigts sur les touches.

GLISSÉS

A) Le glissé consiste à souder exactement l'une à l'autre deux notes conjointes à l'aide d'un même doigt sans que ce doigt cesse un instant de faire corps avec les deux touches sur lesquelles il glisse.

Par demi-ton allant d'une touche noire à une touche blanche tous les doigts sont susceptibles de participer au glissé qui peut ainsi être simple, double, triple et même s'exercer sur les quatre notes de certains accords.

Le glissé s'indiquera au moyen d'un — (ainsi 4 — 4 = glissé du 4^{me} doigt).

EXEMPLES

Glissé simple *M. D.* 

Glissé double *M. D.* 

Glissé triple *Andante.* 

Glissé quadruple *Maestoso.* 

Avant de se mettre à réaliser ces exemples, il importe de se reporter au paragraphe traitant de la position des mains; une main mal placée rendrait en effet l'exécution des différents glissés beaucoup plus difficile qu'elle ne l'est en réalité et ferait arpéger les notes de l'accord sur lequel porte le glissé.

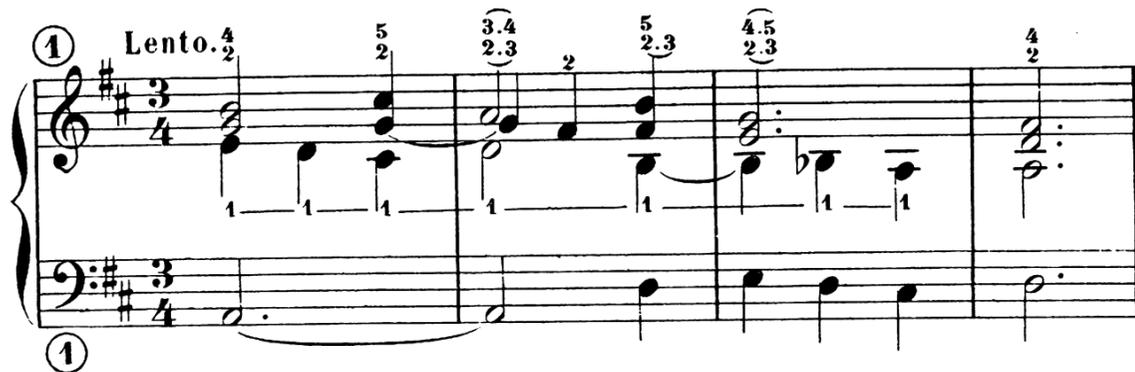
Pour que le glissé (double, triple, etc.) soit très net, il faut que le déplacement de doigts qu'il exige provienne d'un *mouvement court et très souple du poignet*, les doigts qui participent au glissé maintenant rigoureusement leur forme.

B) Tous les autres glissés ne seront praticables qu'avec le pouce de chaque main.

- Tels seront: 1^o Les glissés par demi-ton (d'une touche blanche à une touche noire ou portant sur deux touches blanches);
- 2^o Les glissés par tons (quelle que soit la couleur des deux touches);
- 3^o Les glissés par tierce mineure (d'une touche blanche à une touche noire ou portant sur deux touches blanches).

Pour bien lier ces différents glissés il faut que le pouce, après l'attaque de la première note, glisse dans le prolongement de cette note jusqu'à y avoir engagé sa seconde phalange le plus loin possible (principalement pour les tierces mineures qui, faites avec le seul pouce sont des artifices exceptionnels ou glissés par extension); cette seconde phalange servira alors de maintien à la note et, dégageant la première phalange, permettra à celle-ci de couler aisément sur la note suivante.

EXEMPLE

Lento. 

(PRÉLUDES-EXERCICES N^{os} 5, 6, 7 et 8)

NOTA.— Il est indispensable de n'apporter aucune hâte dans ces différentes manœuvres du pouce et de les faire avec le maximum de souplesse possible, toute contraction ou toute raideur étant susceptible de faire effleurer la note voisine.

Bien qu'en certains cas la tierce majeure puisse se faire au moyen du glissé il est toujours meilleur de lui préférer une substitution.

EXEMPLE

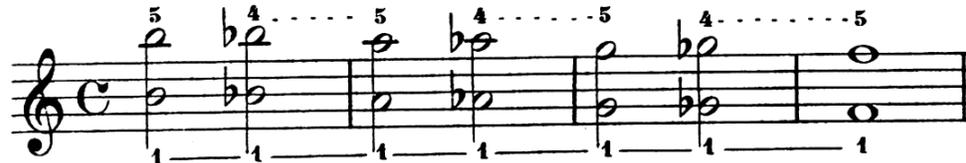
Doigté réalisable  Meilleur doigté 

C) C'est enfin au glissé du pouce qu'il faut demander la liaison des octaves à l'orgue ou à l'harmonium.

Ce glissé est alors accompagné soit d'une substitution entre les 4^{me} et 5^{me} doigts pour les octaves diatoniques, soit d'un doigté par renversement (voir plus loin) entre les mêmes doigts pour les octaves chromatiques, soit d'un glissé du petit doigt d'une touche noire sur une touche blanche. (PRÉLUDE-EXERCICE N° 9)

EXEMPLE (Octaves diatoniques)

Main gauche  etc.

Main droite 

DOIGTÉS PAR RENVERSEMENT

On appelle ainsi le passage par-dessus ou par-dessous les uns des autres des doigts autres que le pouce. Nous l'indiquons par le signe ----- (Ex: 5---4 = passage du 4^{me} doigt par-dessus le 5^{me}).

Ce doigté s'emploie surtout pour réaliser certains dessins sans déplacer la main; il remplacera alors avantageusement la substitution puisqu'il n'exige qu'un mouvement alors que la substitution en fait faire deux.

EXEMPLE

Moderato.



Certains passages ne peuvent même se doigter que de cette manière lorsque la partie mélodique accompagnée d'une tenue dépasse l'étendue de l'octave. (PRÉLUDE-EXERCICE N° 10)

EXEMPLE

Andantino.



III.—DE L'ARTICULATION

A l'encontre du piano (instrument à percussion), l'orgue et l'harmonium sont des instruments sur lesquels la métrique musicale doit être réalisée strictement, en raison : 1^o de ce que le son y est maintenu avec la même intensité tant que la touche est appuyée ; 2^o de ce que ces instruments n'ont point d'attaque proprement dite et par conséquent pas de moyens d'accentuation en dehors de l'articulation volontaire des notes et de leur plus ou moins de durée.

A.—NOTES RÉPÉTÉES

Il est admis en théorie que, lorsque dans une même partie se trouvent deux notes répétées, immédiatement voisines, la première de ces deux notes, pour la clarté de l'exécution, perd la moitié de sa valeur.

1 *Alla breve.* J. S. BACH.

EXEMPLE  etc.

EXÉCUTION  etc.

2 *Allegretto.* J. S. BACH.

EXEMPLE  etc.

EXÉCUTION  etc.

(PRÉLUDE-EXERCICE N° 11)

Cette théorie souffre les exceptions suivantes :

1^o Dans les mouvements lents il serait exagéré de faire perdre à la note articulée la moitié de sa valeur, ce qui aurait l'inconvénient de produire une trop grande discontinuité de son et par conséquent un trou dans la trame mélodique.

La note, suivant sa durée, doit alors perdre soit un quart soit un huitième de sa valeur s'il s'agit de mesures simples.

Andante. S. SCHEIDT. (1587)

EXEMPLE  etc.

EXÉCUTION  etc.

Soit un tiers, un sixième ou un douzième s'il s'agit de mesures composées.

J. PACHELBEL. (1633)

EXEMPLE

EXÉCUTION

En pareil cas, c'est la valeur la plus courte employée dans le morceau qui pourra servir de guide à l'exécution (sauf quelques rares exceptions, bien entendu, où le bon goût de l'organiste doit forcément intervenir). Cette plus courte valeur sera celle que l'on devra retrancher de la première des deux notes semblables (Voir exemple ci-dessus).

2° Il arrive que l'on détache, pour un besoin d'accentuation déterminé, des notes différentes dans une même partie: ces notes perdront la moitié de leur valeur si elles sont surmontées d'un point simple.

EXEMPLE

EXÉCUTION

Elles perdront un quart ou un huitième de leur valeur si elles sont accompagnées soit d'un tiret $\bar{\cdot}$; soit d'un point recouvert d'une barre horizontale $\bar{\cdot}$, soit d'un chapeau $\hat{\cdot}$, soit d'un accent > .

NOTA.— A cette catégorie d'articulations appartiennent les accords détachés en notes de même valeur: ils se conforment donc à la 2^{me} Exception suivant la ponctuation que comporte chacun de ces accords. (PRÉLUDE-EXERCICE N° 12)

EXEMPLE

EXÉCUTION

Si, dans ces accords détachés, on veut des notes liées, il faut les indiquer :

EXEMPLE

EXÉCUTION

EXEMPLE

EXÉCUTION

(PRÉLUDE-EXERCICE N° 13)

B.—NOTES COMMUNES LIÉES

Lorsque dans deux parties voisines se trouvent des notes communes changeant de partie dans une succession immédiate, on ne doit pas répéter les notes communes, mais les exécuter comme si elles étaient surmontées d'une liaison.

EXEMPLE  EXÉCUTION 

EXEMPLE  EXÉCUTION 

(PRÉLUDE-EXERCICE N° 14)

C.—ARTICULATION DES TENUES au passage des dessins mélodiques

Quand une partie fait une note tenue et que sa voisine fait un dessin mélodique susceptible de rencontrer cette tenue, il est nécessaire, pour la clarté de l'audition, de lever cette dernière au moment où le dessin va la rencontrer: on reprendra ensuite la note tenue jusqu'à achèvement de sa valeur quand elle ne gênera plus le dessin précité.

En général, lorsqu'un dessin mélodique arrive conjointement vers une tenue, cette dernière se lève au moment où le dessin fera entendre la note qui lui est immédiatement voisine.

EXEMPLE  J. S. BACH. etc.

EXÉCUTION  etc.

De cette façon le dessin s'entend très clairement et la tenue a quand même son effet.

NOTA.— S'il y a hésitation, le dessin doit toujours l'emporter sur la tenue. (PRÉLUDE-EXERCICE N° 14)

D.—STACCATO

A l'inverse du staccato pratiqué au piano et qui, pour la raison de percussion de ce dernier, s'exécute avec le maximum de légèreté possible, le staccato de l'orgue (articulation de notes rapides et détachées) doit être mesuré, quelle que soit sa vitesse. Chaque note sera diminuée très exactement de la moitié de sa valeur, ce qui donnera à l'exécution une régularité et une précision indispensables.

Rien n'est plus regrettable que l'effet du staccato libre à l'orgue : il donne à la fois l'impression de désordre, de mollesse et de manque de clarté.

Le *staccato* s'obtient par un mouvement du poignet sur chaque note; ce mouvement doit être court et invisible à l'œil.

Pour arriver à ce résultat il faut :

1° Tenir les doigts constamment en contact avec le clavier, c'est-à-dire jouer d'aussi près que possible;

2° Serrer légèrement le poignet en le maintenant appuyé sur l'avant-bras et en évitant de l'arrondir (sa position devra donc être plutôt basse que haute);

3° Enfoncer chaque touche à fond avec précision et rapidité. (PRÉLUDES-EXERCICES N^{os} 15 et 16)

On peut citer comme exemple typique de morceau d'orgue entièrement écrit en staccato, la célèbre Toccata de la 5^me Symphonie de Ch. M. Widor.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES

1° Une erreur très communément répandue consiste à dire que l'orgue n'a pas de toucher : cette assertion mise en circulation par bon nombre de pianistes n'ayant jamais joué d'orgue est parfaitement inexacte. Le toucher de l'orgue est différent de celui du piano, voilà tout.

S'il est vrai que le son soit matériellement tout fait sur l'orgue et que, isolément, il sorte de la même façon, la touche étant attaquée indifféremment ou volontairement, les faits sont tout autres lorsqu'il s'agit d'exécuter une pièce ou un passage quelconque, ne fût-il que de deux notes.

Sans entrer dans le détail, nous pouvons dire que les deux notes en question, avec un mauvais toucher, peuvent baver l'une sur l'autre, n'être pas suffisamment liées, être attaquées sans assez de précision, ce qui, lorsque plusieurs jeux sont tirés, risque de ne pas les faire résonner ensemble.

2° Les notes d'un même ensemble polyphonique doivent être attaquées sans jamais employer *l'arpeggio*, qui, à l'orgue, est de style déplorable.

3° Il faut apporter dans l'exécution des ornements mélodiques certaines précautions nécessitées par l'essence du son de l'orgue plus épais et plus moelleux que celui des autres instruments.

C'est ainsi que les *trilles* devront ne pas excéder un certain degré de rapidité sous peine ou de paraître épileptiques, ou de confondre l'un dans l'autre les deux sons qui les composent.

Les ornements mélodiques tels que : *petites notes, mordants, doubles-mordants, pincés, circulos, grupettos*, etc. seront réalisés sans trop de hâte, faute de quoi ils donneraient l'impression ou d'une note accrochée ou d'une série de notes n'ayant plus de signification et manquant de netteté. (PRÉLUDE-EXERCICE N^o 17)

Disons donc, pour conclure, que l'organiste vraiment digne de ce nom doit s'efforcer de donner à son jeu le maximum de clarté et de précision en raison de la qualité esthétique particulière de son instrument; il obtiendra ce résultat en se souvenant d'un reproche qu'on lui a fait souvent avec juste raison : celui de ne pas s'écouter. Qu'il ouvre ses oreilles de musicien et se critique strictement : tout le secret d'une bonne exécution est là!

