

EDITION CLASSIQUE A. DURAND & FILS



N° 9513

MENDELSSOHN

ŒUVRES D'ORGUE

Révision par Ch. M. WIDOR

Prix net : 4 francs.



Paris, A. DURAND & FILS, Éditeurs

DURAND & C^{ie}

4, Place de la Madeleine

Déposé selon les traités internationaux. Propriété pour tous pays.

Tous droits d'exécution, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés.

Imp. H. Minot, Paris.



Après la mort de Bach, il semble qu'on se soit peu à peu désintéressé de l'orgue; sans doute considérait-on que toutes les ressources de l'instrument d'alors ayant été épuisées par le génie du Maître, mieux valait se taire que de s'exposer à de fâcheuses comparaisons; peut-être aussi la décadence de la facture décourageait-elle les jeunes compositeurs. Dans la seconde partie du XVIII^e siècle, il ne se produit guère, en Allemagne, que des pièces de l'ordre des Fugues d'Albrechtsberger, plus mécaniques que psychiques, ou des compositions du brave Rinck, sans caractère. Ni Haydn, ni Mozart, ni Beethoven n'ont écrit pour l'orgue, quoique ayant écrit pour l'Eglise. Chaque Principauté d'outre-Rhin avait alors sa Chapelle, c'est à dire son orchestre et ses chœurs, et l'orgue, relégué au second plan, figurait moins comme soliste que comme soutien des voix, remplissage symphonique. Cà et là même, se rencontraient des instruments dépourvus de pédalier. Lorsque nous lisons *Organo Pleno* dans les compositions d'alors, gardons-nous de croire que l'auteur demande toujours la toute-puissance de l'instrument: ce qu'il veut d'ordinaire, c'est tout simplement un orgue complet avec ses claviers et son pédalier.

En Allemagne, les Silbermann avaient été de remarquables constructeurs, mais leurs successeurs les faisaient de plus en plus regretter; de même chez nous, les descendants des Sommer et des Cliquot.⁽¹⁾

De là, dans notre littérature musicale, une pénurie productive qui durera trois quart de siècle.

Or donc, un être doué d'une sensibilité rare, un artiste accompli, communiquant tout à coup sa vitalité, rendant la voix à un instrument qui semblait condamné, lui confiant sa pensée, son idéal, suppléant par l'ingéniosité des contrastes à son inertie sonore, laissant pressentir l'orgue moderne, c'est-à-dire le truc ingénieux qui allait le transformer et, grâce à la *boîte expressive*, faire éclore une production nouvelle, tel est l'événement qui, vers 1835, étonna les contemporains.

Pour nous, moindre est l'étonnement.

Lorsque, travaillant l'œuvre d'orgue de Jean-Sébastien, on commence à en pressentir la grandeur, à s'étonner de la variété de ses conceptions architecturales, à pénétrer dans ses sous-sol, la logique des plans, l'émotion de l'idée s'imposent bientôt avec une telle force que l'inertie du moyen, l'impassibilité du tuyau semblent peu à peu s'animer et que la mécanique sonore nous paraît alors douée d'un cœur et d'une âme, car elle chante, phrase et ponctue.

(1) - Nous avons dans la Chapelle des Etudiants, à St Sulpice, un orgue de Nicolas Sommer, épave du château de Versailles. Construit en 1745 pour le Dauphin fils de Louis XV, il fut plus tard transporté à Trianon sur le désir de Marie-Antoinette. Mozart et Gluck le jouèrent.

After the death of Bach, the interest he inspired in connection with the organ seems to have gradually waned: doubtless one felt that all the resources of the instrument had been exhausted by his genius, and that it was better to be silent rather than to expose oneself to adverse criticism; perhaps, too, the decline in the art of construction discouraged the younger composers. In the second half of the 18th century, Germany only produced such works as Albrechtsberger's Fugues, more mechanical than psychical, and the compositions of the worthy Rinck, without much character. Neither Haydn, Mozart, nor Beethoven composed anything for the organ, although they wrote sacred music. At that time each Principality beyond the Rhine had its Chapel: in other words its orchestra and choir, and the organ, relegated rather to a secondary position, was used more to accompany the voices than for solos. Occasionally, even, one came across an instrument bereft of pedals. When we read "Full organ" in the compositions of that time, we must remember that the composer does not necessarily wish for the full power of the organ, what he generally wishes to express is an organ with complete manuals and pedals.

In Germany, the Silbermann were wonderful organ builders, and subsequent followers of their profession made their loss keenly felt: it was the same in France, with the followers of Sommer and Cliquot.⁽¹⁾

From that time there was a dearth of musical production which lasted three quarters of a century.

Then, however, someone gifted with exceptional feeling and an accomplished artist, imparted vitality and restored the voice to an instrument which had seemed doomed, using it as a medium to express his thoughts and his ideals. His ability to produce effective contrasts gave one a foretaste of the modern organ, that is to say, the ingenious contrivances which transformed it, and by means of the swell box gave rise to a new system. Such was the event which about 1835 astonished his contemporaries.

However, it is difficult for us of the present day to understand their astonishment.

When studying Jean-Sebastian's works for the organ, one realises their grandeur, and one is astonished at the variety of his architectural ideas, his methods of penetrating below the surface and the logic of his plans. His feelings are expressed with great force, in spite of the want of animation afforded by the means of interpretation. By phrasing and punctuating he overcame the limitation of the instrument and made it speak.

(1) - In the Students Chapel at St Sulpice there is an organ by Nicholas Sommer, brought from the château de Versailles. Built in 1745 for the Dauphin, Louis XV's son, later on it was moved to Trianon at the request of Marie Antoinette. Mozart and Gluck played on it.

C'est dans le culte de Bach que Mendelssohn a grandi, alors que ce culte était depuis longtemps délaissé. Son pain quotidien, c'était dès l'enfance le *Clavecin bien tempéré* qu'il s'exerçait à transposer dans tous les tons. C'étaient aussi les *Préludes et Fugues* d'orgue, qu'il jouait à trois mains, avec le secours de sa sœur. A vingt ans, il dirigeait par cœur les répétitions et l'exécution de la Passion-S^t-Mathieu.⁽¹⁾ Plus tard, à Leipzig, il aura la joie de monter à la tribune de S^t Thomas et de s'asseoir au clavier de Bach, s'inscrivant ainsi parmi les virtuoses de l'orgue, lui qui déjà, comme son grand patron, était un maître pianiste, un violoniste excellent, un chef d'orchestre de race.⁽²⁾

Le merveilleux de l'affaire est qu'élevé dans ce culte, il n'en ait aucunement subi la contrainte et que l'indépendance de sa pensée, son libre arbitre n'en aient jamais souffert. Entre les deux idéals, peu ou point de rapport. Chez le disciple Berlinoise, c'est pour le Maître d'Eisenach la respectueuse gratitude d'une conscience d'artiste qui le garantit contre tout danger d'entraînement, toute velléité d'imitation, et cela dès les premières œuvres. Le véritable artiste ne puise sa force qu'en lui-même, nous le savons.

Non-seulement la pensée, mais la technique, le sens même de l'art restent ici le plus souvent en opposition. Telle la signification du *Mode*, par exemple: le mineur de Bach n'évoque presque jamais l'idée de mélancolie, d'agitation, de souffrance, d'une sorte d'infériorité du fait de sa tierce plus petite vis à vis la tierce normale, pas plus que le fond d'un Rembrandt n'évoque la Nuit. Le mineur de Mendelssohn, au contraire, est inquiet, assombri, quelque peu neurasthénique. Majeure ou mineure, d'une majesté souveraine, la phrase de Bach s'adresse à des foules agenouillées sous les voûtes d'une vaste cathédrale; celle de Mendelssohn, au public choisi d'une salle de concert. Dans la modulation, dans cet art des transitions si étonnant chez Bach, Mendelssohn a-t-il jamais cherché à glaner? Quant à la "forme", quant aux procédés de construction, aux conceptions architecturales, est-il besoin d'en constater les divergences essentielles?

Et cependant c'est Bach qui fit Mendelssohn compositeur, et son œuvre d'orgue qui le fit organiste.

L'auteur de *la Grotte de Fingal* nous a laissé, pour orgue, un cahier de *Préludes et Fugues* et une suite de Six Sonates dont tel fut l'effet, qu'aujourd'hui même encore, nous en trouvons la preuve dans certaines publications récentes.

(1) — Elle dormait, oubliée sous la poussière d'un siècle. Malgré des difficultés de tout genre, Mendelssohn parvint à la faire entendre à Berlin, le 10 Mars 1829, et si éclatant fut le succès qu'il fallut en donner une seconde exécution le 21.

(2) — Il fit connaître chez nous le Concerto en Sol de Beethoven qu'il joua le 18 Mars 1832 à la Société des Concerts.

Comme violoniste, il avait assez de talent pour interpréter en public son propre Concerto, quoiqu'il n'ait jamais voulu le faire.

Comme organiste, un précieux témoignage, celui du jeune Gounod passant par Leipzig en quittant la Villa Médicis et se présentant muni d'une recommandation de Fanny Mendelssohn. Il se plaisait à rappeler l'inoubliable soirée où l'Auteur du *Songe* lui fit l'honneur de l'emmener à S^t Thomas, pour lui faire entendre, sur l'orgue de Bach, quelques-uns des chefs-d'œuvre de l'immortel Cantor.

It was in the cult of Bach that Mendelssohn developed, although his works had been somewhat forsaken. From infancy his daily bread was the "Clavecin bien tempéré" which he studied and transposed into every key. He then studied the Preludes and Fugues for the organ, which he played with three hands, by the help of his sister. When he was twenty he conducted by heart the rehearsals and performance of the Passion music of Saint-Matthew.⁽¹⁾ Later at Leipzig he had the great joy of performing on Bach's organ: he, who like his great master, was already a perfect pianist, an excellent violinist and an accomplished conductor of an orchestra.⁽²⁾

It is astonishing that although brought up in this cult it in no way hampered the independence of his own thoughts, and his free will never suffered. There was little or no affinity in their two ideais. The Berlin disciple had for the great Master of Eisenach the reverential gratitude of an artist which prevented, even in his earliest compositions the danger of being carried away or any tendency to imitation. The true artist, as we know, does not borrow his ideas from others.

Not only their ideas, but their technique and even the meaning of art are differently understood by these two. For instance in the "Mode" Bach hardly ever gives one the impression of melancholy, agitation or suffering, or a kind of inferiority by the fact of the smaller third compared to the normal third, any more than the background of a Rembrandt gives one the impression of night. On the contrary Mendelssohn's minor is dissatisfied, gloomy, a little morbid. A passage from Bach whether in the major or minor key is so full of grandeur, that it seems to be addressed to a group kneeling in adoration beneath the vaulted roof of a vast cathedral, whereas Mendelssohn seems to have written more for the smaller audience of a concert hall. One wonders if Mendelssohn ever tried to imitate him in modulation, that art brought to such perfection by Bach. As to "form", methods of construction and general understanding, is it necessary to prove all the differences?

All the same it was Bach who made a composer of Mendelssohn and his works for the organ which made an organist of him.

The composer of "Fingal's Cave" has left us for the organ, a collection of Preludes and Fugues, and a set of six Sonatas, which were so appreciated that to day even, we find proof of this in recent publications.

(1) — *It lay forgotten in the dust for a century. In spite of all kinds of difficulties Mendelssohn succeeded in having it performed in Berlin on March 10th 1829, and so great was the success that another performance had to be given on the 21st.*

(2) — *He introduced, in Paris, Beethoven's Concerto in G, which he performed on March 18th 1832 at the Orchestral Society.*

As a violinist he was talented enough to play his own Concerto in public, although he never wished to do so.

As an organist we have the valuable opinion of young Gounod, who after leaving the Villa Médicis, passed through Leipzig. He had an introduction from Fanny Mendelssohn, and was never tired of recalling the unforgettable evening the composer of "The Dream" gave him when he took him to S^t Thomas and played some of the beautiful passages from the immortal Cantor, on Bach's organ.

Si Mendelssohn se garda de plagier Bach, combien nombreux les plagiaires de Mendelssohn ! Pendant plus de cinquanté ans, la plupart des écrits pour orgue s'en inspirèrent.

A quelle époque la passion de l'orgue s'empara-t-elle du Maître-pianiste, du virtuose à ce titre si justement célèbre ? Lui même l'indique dans ses lettres.

A son retour de Rome, il traverse la Suisse. D'Isola Bella: "J'entends là-bas dans l'église des sons d'orgue; c'est le service divin qui commence. La basse avec jeux complets, bourdon de seize et jeux *forte*, produit un effet superbe". (24 Juillet 1831).

D'Engelberg (23 Août): "Il faut que je sois levé de bonne heure; c'est grande fête au couvent, il y a messe solennelle et c'est moi qui dois tenir l'orgue. Ce matin, les moines m'écoutaient pendant que j'exécutais quelques fantaisies; cela leur a plu et ils m'ont invité à jouer demain pendant tous les offices. Le père organiste m'a donné aussi un thème sur lequel j'improviserai. Le thème vaut mieux que tous ceux qui pourraient passer par la tête de n'importe quel organiste d'Italie.... Dans l'après-midi, j'ai encore joué à l'église deux morceaux de ma composition (?) Ils faisaient assez bon effet"...

De Wallenstadt (2 Septembre): "Je reviens de l'église où j'ai passé trois heures à jouer de l'orgue, jusqu'à nuit presque close... Le seul registre dont on peut se servir est, au clavier-manuel, une flûte douce, et, à la pédale, une sous-basse de seize. Avec cela, j'ai improvisé. A la fin me vint sous les doigts un thème de Choral en *Mi mineur* sans qu'il me fut possible de me rappeler son origine; impossible de me soustraire à son obsession. Tout à coup je m'aperçus que c'étaient les litanies dont la musique me revenait à la suite des paroles que je savais par cœur; j'eus alors un sujet inépuisable d'improvisation. Pour finir, sur le retour de la tonique au grave de la pédale, le Choral lui même s'éleva vers le haut du clavier, puis la voix grondante de l'orgue s'éteignit peu à peu. Il me fallut cesser alors car il faisait noir dans l'église".

De Sargans: "Que faire par une pluie diluvienne dans un pareil trou ? Heureusement, il n'est pas de localité dans ce pays qui n'ait un orgue. Celui d'ici est tout petit, l'octave grave des claviers ne fonctionne plus, mais enfin c'est un orgue et cela me suffit. J'ai joué toute la matinée et j'ai commencé à étudier, car c'est vraiment une honte que je ne puisse pas exécuter les plus belles pièces de Bach. A Munich, je me propose de m'exercer une heure chaque jour, s'il est possible, attendu qu'ici, au bout de quelques heures, j'ai constaté mes réels progrès de pédale. Rietz m'avait dit que Schneider, de Dresde, lui avait fait entendre la fugue en *Ré majeur* (du 1^{er} livre du *Clavecin bien tempéré*) en jouant la main gauche avec les pieds: cela m'avait paru tellement fort que je n'y croyais guère. Ce matin j'ai voulu l'essayer et l'expérience m'a convaincu que j'arriverais à en faire autant. Le sujet allait assez bien; j'ai travaillé alors certains passages de la Fugue en *Ré majeur* pour orgue et de la Fugue en *Sol mineur* que je savais par cœur. Si je trouve à Munich un véritable orgue auquel il ne manque rien j'étudierai ces pièces et je me fais une joie d'enfant de les jouer toutes l'une après l'autre. La Toccata en *Fa* avec les modulations de la fin est d'une telle puissance qu'on dirait que l'église va s'écrouler. Quel génie que ce Bach !"

Although Mendelssohn avoided imitating Bach, the composers who imitated Mendelssohn are very numerous. For more than fifty years, most of the works written for the organ were inspired by him.

To what extent the love of the organ, took possession of this great pianist he himself tells us in his letters.

Returning from Rome through Switzerland he wrote from Isola Bella: "I hear down yonder in the church the sounds of an organ: divine service beginning. The bass with all the stops, double diapason and foundation stops produced a superb effect" (July 24th 1831).

From Engelberg (August 23rd) "I must be up early as there is a festival at the convent: a solemn mass and I am to play the organ. This morning whilst I played a fantasia the monks listened, they seemed pleased and have asked me to play tomorrow for the whole service. The father who plays the organ, also gave me a theme to improvise upon. This theme is better than any emanating from Italian organists.... In the afternoon I also played two pieces of my own composition in the church (?) They were quite appreciated"...

From Wallenstadt (September 2nd) "I have just returned from the church where I have been playing the organ for three hours, until it was nearly dark... The only stop that one can use on the key-board is a soft flute and for the pedals a 16 feet bass. Thus, I improvised. After I had been playing some time a Choral theme in *E minor* came into my head and completely took possession of me, although I could not remember where it came from. Suddenly I realised I was reciting the litany and that this was the music of it; I then found I had an inexhaustible subject for improvisation, and concluded by a return to the key note in the bass, the theme itself rising towards the high notes, and then the rumbling voice of the organ gradually ceased. I was obliged to stop then as it was dark in the church".

From Sargans: "What can one do in such a place when it pours with rain? Fortunately in this country there is no locality without an organ. The one here is quite small and the octave in the bass does not work properly, still it is an organ, and that is enough for me. I have played all the morning and I have begun to practise, because it is really a disgrace that I cannot perform Bach's beautiful works. At Munich I intend to practise, if possible, an hour each day: I begin to notice real progress with the pedals after I have been practising for some time. Rietz told me that Schneider, of Dresden, played the fugue in *D major* to him (from the first book of the "*Clavecin bien tempéré*") by playing the part written for the left hand with the feet: it seemed to me so extraordinary, that I hardly believed him. This morning I tried to do the same myself and I feel sure I shall eventually succeed. It went very well: and then I practised some passages from the Fugue in *D major* for the organ and from the Fugue in *G minor* that I knew by heart. If I can find an organ at Munich which is quite complete, I shall practise these pieces, and it will give me infinite pleasure to play them all one after another. The Toccata in *F* with the variations at the end is so full of power that it gives one the impression that the church itself will crumble away. What a genius was this Bach !"

Et toujours de Sargans: "Je viens encore de travailler l'orgue: je piétinais avec rage sur la pédale à moitié muette quand un léger cornement sur l'ut dièse grave de la sous-basse... j'eus beau secouer la touche, rien n'y faisait, car l'accident venait de l'intérieur du sommier... Exaspéré, j'ai pris le parti de fourrer mon mouchoir de poche dans le tuyau, de sorte qu'il n'y eut plus de cornement, mais par contre, plus d'ut dièse".

De St-Gall (5 Septembre): "Hier, je me faisais conduire ici en voiture, et le soir, je trouvais un orgue admirable sur lequel je jouais à cœur joie le "Pare-toi, ô chère âme" (Schmücke dich, o liebe Seele!)

De Munich (6 Octobre): "Je travaille une heure chaque jour, mais sans pouvoir m'exercer comme je voudrais, car la pédale n'a que deux octaves, de sorte que je ne puis jouer la plupart des pièces de Bach. Il y a cependant des registres admirables, avec lesquels on peut rendre les Chorals. Il semblent faits, entre autres, pour le "Schmücke dich", qui sonne ici de si émouvante façon qu'il me prend un frisson chaque fois que je commence le morceau. J'ajoute à la registration une flûte de huit et une autre de quatre, celle-ci très douce qui plane au dessus du Choral"...

=Le Choral en question (N° 49 du VII^{me} livre de l'ancienne édition Peters) pouvait en effet se jouer sur l'orgue de Munich, car sa partie de pédale ne dépasse pas l'ut 3 =

Dédaignant toute chronologie, j'ai gardé pour la fin cette lettre d'Engelberg (24 Août) plus suggestive que les autres, car elle contient le plan de la future Sonate en Ré mineur, la sixième: "Aujourd'hui après-midi, j'ai dû aller jouer seul pour les Moines, qui m'ont donné un thème excellent, le Credo. L'improvisation m'a assez bien réussi pour que je regrette de n'avoir pu l'écrire; mais tout en n'en conservant que l'esprit général, j'ai pu toutefois en noter un passage que je ne veux pas oublier. Les contre-sujets se pressaient de plus en plus nombreux en opposition au Canto-Fermo; c'étaient d'abord des notes pointées, puis des triolets, et enfin des doubles-croches sur lesquelles ressortait toujours le Credo... vinrent ensuite des arpèges sur l'orgue tout entier pendant que la pédale prenait le thème en augmentation... Les moines vinrent au grand complet me faire leurs adieux et nous nous séparâmes le plus cordialement du monde"

Composés à Spire, les Préludes et les Fugues de Mendelssohn datent de 1837. Quant aux Sonates, sauf la 3^{ème} en La (écrite pour le mariage de sa sœur), les cinq autres furent terminées à Saden près de Francfort, pour être publiées à Londres.

Et bientôt se produisit en Allemagne, en Angleterre, en Italie, l'effet considérable dont nous parlions plus haut, l'étonnement devant l'œuvre nouvelle, la preuve qu'entre l'instrument aux sonorités immuables et le nervosisme de la symphonie, il y avait accord possible, que de taximétrique qu'il paraissait, cet instrument pouvait se faire mélodique, témoins: le Prélude en Sol (N° II), l'Adagio de la Sonate en Fa (N° I), l'Andante de la Sonate en La (N° III), le charmant Allegretto de la Sonate en Si bémol (N° IV), et toute la sixième. Etonnement admiratif, répétons-le, qui provoqua d'innombrables imitateurs.

And still from Sargans: Again I have been practising the organ. I stamped on the half muet pedal, but only succeeded in producing a slight whistling sound on the C# in the bass... it was useless to strike the key as there was no response; for the trouble arose in the interior of the sound-board... Exasperated, I crammed my pocket handkerchief into the pipe, and there was no more whistling, but no C# either.

From St Gall (Sept. 5th): "Yesterday I came here by the coach, and in the evening, found an admirable organ upon which I played with a joyful heart "Adorn thyself, O dear soul" (Schmücke dich, O liebe Seele).

From Munich (Oct. 6th): "I work one hour every day but not as well as I could wish as the pedals have but two octaves, so that I cannot play the majority of Bach's works. But there are nevertheless some beautiful registrations with which one can render the Chorals. They seem to be made on purpose for "Schmücke dich" and impart to it such a moving effect that I thrill every time I commence the piece. I add to the registration an 8 ft Flute and another of 4 ft, this sounds very sweet as it soars above the Choral"...

The Choral in question (N° 49 of book 7 of the old edition of Peters) could certainly be played on the Munich organ as the pedal part does not go above the 3rd C.

Disregarding chronology, I have saved for the last this letter from Engelberg (Aug. 24) of even greater interest than the others, as it contains the subject of the future Sonata in B minor, the sixth; "This afternoon I had to go all by myself to play to the Monks, who have afforded me an excellent theme, the "Credo". My voluntary was such a success that I regret that I could not write it down, and although retaining but the general idea, I was nevertheless able to note down one passage which I did not wish to forget. The Counter-subjects grew more and more numerous in opposition to the Canto Fermo; there were at first dotted notes, then tripiets and at last quavers, over which the Credo ever predominated; then came arpeggios on the full organ while the pedals took up the swelling theme. The Monks came in a body to bid me good-bye and we parted on the most cordial terms in the world."

Composed at Spire the Preludes and the Fugues of Mendelssohn date from 1837. As for the Sonatas with the exception of the third in A, (written for his sister's wedding) the five others were finished at Saden near Frankfurt for publication in London. And soon there was produced in Germany, in England and in Italy the notable effect of which we have already spoken, the astonishment at the new work, the proof that between an instrument of fixed sounds and the plasticity of the Symphony there was possible accord; mechanical as it appears, this instrument can be made melodious; witness the Prelude in G (N° 2) the Adagio of the Sonata in F, (N° 1) the Andante to the Sonata in A (N° 3) the charming Allegretto to the Sonata in Bb (N° 4) and the whole of the sixth. Admiring astonishment we repeat, provoked innumerable imitators.

En France, chose curieuse, la contrefaçon Mendelssohnienne se fit plus discrète; il est vrai que l'étude de l'orgue y était fort négligée, les publications pour l'instrument fort rares et que Paris ne comptait guère, de 1830 à 1860, qu'un représentant de l'art classique, Alexandre Pierre François Boëly organiste de St Germain-l'Auxerrois. Estimé d'un petit nombre, pas du tout populaire, ses compositions consciencieuses et froides attiraient de temps à autre quelques amateurs.

Un jour, Meyerbeer le rencontre tout différent de lui même, le visage épanoui: "Comme vous semblez heureux, Monsieur Boëly! - Il y a de quoi, Monsieur Meyerbeer, je viens d'entendre de la bien belle musique, joliment bien exécutée! - Fête rare, en effet; et de qui était cette musique? - De moi, Monsieur Meyerbeer. - Et qui l'exécutait? - Moi, Monsieur Meyerbeer. - Alors, je n'ose plus vous inviter à ma répétition générale du *Pardon*, qui a lieu demain? - Merci bien, Monsieur Meyerbeer, la musique de théâtre est d'ordre tout à fait inférieur!"

Evidemment, l'œuvre de Mendelssohn ne pouvait toucher Boëly.

Mais d'où vient l'éclosion magnifique de notre art en France, à qui en attribuer le mérite? Avouons-le, ce n'est point à un compositeur, mais à un constructeur génial, Aristide Cavaillé-Coll, auquel nous devons les instruments hors pair de St-Sulpice, Notre-Dame, St Ouen de Rouen, de Moscou, de Bruxelles, de Sheffield, etc... lequel a transformé l'orgue aux sons immuables en un orgue presque aussi expressif que l'orchestre, grâce à ses inventions distributives de l'air, à ses applications de la machine Barker, au développement du système des "jalousies", à la perfection de ses mécanismes et à la qualité de ses timbres, dont plusieurs inconnus avant lui, telles ses *Flûtes*, ses *Trompettes harmoniques*, *Gambes à frein*, *Unda Maris*, etc...

"J'arrive à l'instant de St Sulpice où l'organiste m'a fait entendre son orgue", écrivait Mendelssohn le 21 Janvier 1832. "On dirait un chœur de vieilles femmes, et cependant on prétend ici que ce serait le meilleur de l'Europe si on le faisait réparer"....

Trente ans après, le 29 Avril 1862, on inaugurerait, non pas un orgue réparé, mais un orgue nouveau, l'instrument actuel qui, à l'honneur de Cavaillé-Coll, n'a pas subi une détérioration depuis lors.⁽¹⁾

Eh bien, ce sont les chefs-d'œuvre de ce facteur qui nous ont incités à écrire; et que n'eût pas écrit l'auteur des Sonates s'il les avait connus?

Schumann, dans la *Neue Zeitschrift für Musik* de Leipzig (1840) rend ainsi compte du concert donné en l'église St Thomas par Mendelssohn, au profit d'un monument à la gloire de Bach: "C'est avec des lettres d'or que j'aurais voulu écrire cette page... Il s'agit d'un vrai concert devant un public digne de le comprendre, concert excellent du commencement à la fin... Une fois de plus, j'ai senti qu'on en a jamais fini avec Jean-Sébastien et qu'on découvre chez lui de plus en plus de profondeur, à mesure qu'on l'entend. Et de qui attendre une plus sûre et plus chaude interprétation de ses œuvres que de celui qui nous les fit entendre hier, de celui qui leur a consacré les meilleures heures de sa vie, qui a été le premier à faire renaître en Allemagne le souvenir de Bach, et qui aujourd'hui se met à la tête du mouvement pour lui élever une statue?"

In France strange to say, the imitation of Mendelssohn was less apparent; it is true that the study of the organ was much neglected and the publications for this instrument very rare, so that from 1830 to 1860 Paris boasted but one representative of the classic art, Alexandre Pierre Francois Boëly, organist at St Germain-l'Auxerrois. Esteemed by a few and not at all popular, his cold and conscientious compositions attracted at one time or another a few amateurs.

One day, Meyerbeer found him quite different to his usual self, his face was beaming, "How happy you look M. Boëly". "There is good reason M. Meyerbeer, I have just been listening to some very beautiful music, charmingly rendered", "A rare treat, certainly, and whose music was it?" "My own, M. Meyerbeer". "And who played it?" "I did, M. Meyerbeer". "Then I dare not invite you to my general rehearsal of *Pardon*, which takes place tomorrow?" "Thank you M. Meyerbeer, but theatrical music is of an altogether inferior order".

Evidently the works of Mendelssohn could not touch Boëly.

But whence came the glorious development of our art in France, to whom should the honour be attributed? Let us admit, not to a composer, but to a constructive genius, Aristide Cavaillé-Coll, to whom we owe the incomparable instruments of St Sulpice, Notre-Dame, St Ouen de Rouen, of Moscow, of Brussels, of Sheffield, etc... one who transformed the organ of immutable sound, into an organ almost as expressive as an orchestra, thanks to his inventions for the distribution of wind, to his adaptations of the Barker machine, to a development of the system of shutters, to the perfection of his mechanism and to the quality of his stops, of which many were unknown before, such as "Flûtes", "Trompettes harmoniques", "Gambes à Frein", "Unda Maris" etc...

"I have just come from St Sulpice where the organist made me listen to his organ", wrote Mendelssohn on Jan. 21st 1832. "One would think it was a chorus of old women, and yet it is maintained that this would be the finest in Europe, if it were repaired"....

30 years after, on April 29, 1862 there was inaugurated, not a repaired organ but a new organ, the actual instrument which to the honour of Cavaillé-Coll, has not suffered the least deterioration since then.⁽¹⁾

Well, these are the principal works of that great builder whose memory inspires these lines and what would not the author of the Sonatas have written had he known them.

Schumann in the "Neue Zeitschrift für Musik" of Leipzig (1840) thus gives an account of a recital held at St Thomas' Church by Mendelssohn for the benefit of a monument to the glory of Bach. "It is with letters of gold that I should write this page... It concerns a great recital given before a keenly appreciative audience, a recital that was excellent from beginning to end... Once again I felt that one has never finished with Jean-Sébastien, that one discovers in him greater and greater depths the more one hears him. And from whom should one hear a surer and warmer interpretation of his works than from him who played them to us yesterday, from him who has consecrated the best years of his life to them, who was the first to cause the memory of Bach to live again in Germany and who today puts himself at the head of a movement to raise a statue to his honour?"

(1) - Je vois encore Helmholtz, après une longue visite à St Sulpice, exprimant son admiration à Cavaillé-Coll et lui serrant les mains dans sa forte poigne. Le savant Berlinoïse d'ailleurs n'a pas craint, çà et là, de s'attribuer des idées appartenant en propre à notre éminent compatriote.

(1) - I fancy I still see Helmholtz after a long visit to St Sulpice expressing his admiration to Cavaillé-Coll and holding his hands in a firm grasp. The Berlin professor moreover did not hesitate here and there to attribute to himself ideas which really belonged to our eminent compatriot.

La façon dont Mendelssohn s'entend à manier le royal instrument est d'ailleurs bien connue; en outre, c'étaient de précieux joyaux qu'il nous présentait, et cela avec une variété, une magnificence incomparables. Quant à lui, il se borna à commencer par une sorte de prélude et à conclure par une fantaisie.

"Après une courte introduction, nous eûmes la belle Fugue en *Mi bémol majeur* échafaudée sur trois plans, trois pensées. Puis le Choral "*Schmücke dich, o liebe Seele*", d'une profonde émotion, de cette émotion qui jaillit naturellement d'une âme d'artiste. Puis le Prélude et la Fugue en *La mineur*, toutes pièces très difficiles même pour des maîtres de l'orgue. Après une pause, la *Passacaille* (vingt et une variations merveilleusement enchaînées l'une à l'autre) remarquablement exécutées aussi bien sur la pédale que sur les claviers manuels. Puis la *Pastorale* délicieuse de caractère. Après quoi, une Toccata en *Ré mineur* avec un prélude humoristique comme seul Bach les sait faire. Pour conclure, une improvisation où Mendelssohn se montra dans sa pleine gloire d'artiste; pour thème, le Choral "*O Haupt voll Blut und Wunden*", auquel il opposa ensuite les quatre degrés dont les lettres désignent le nom de Bach; bientôt ce fut une Fugue, enfin une péroraison si grandiose, si claire, si magistrale, qu'on n'aurait eu qu'à graver le tout pour avoir une œuvre achevée."

=Mendelssohn n'avait donc pas eu tort, en Suisse, de voir dans la rapidité de ses progrès un sûr garant de sa virtuosité future d'organiste.=

Puis Schumann d'ajouter: "Un radieux coucher de soleil nous envoyait ses rayons à travers les fenêtres de l'église. En sortant, qui de nous aurait pu se soustraire au rêve vécu, à l'impression de ces merveilleux accords? Est-il rien de plus grand dans la musique qu'une pareille jouissance en présence d'une pareille double maîtrise: le maître interprète du maître! Honneur et gloire à tous deux, au vieux maître comme au jeune!"

N'est-ce pas réconfortant, rafraîchissant, n'est-il pas à l'honneur de la grande famille artistique d'entendre Schumann parler ainsi de Mendelssohn, un musicien d'un musicien? Que ce ne soit point fait pour nous étonner; ce sont mœurs d'alors. Cela se passait en des temps lointains où l'on avait le savoir pour juger, le courage pour admirer, et quand on admirait, la loyauté de le dire. Comme Mendelssohn parlait de Bach, Schumann parle de Mendelssohn; chez tous deux, le cœur noble, l'âme haute; tous deux prédestinés.

Je ne me permettrai pas de conseils au sujet de la registration des pièces de ce recueil, vu que l'auteur lui-même s'en est chargé. Une observation toutefois: nos instruments français actuels étant beaucoup plus riches en jeux d'an-ches et en seize-pieds que ceux d'alors, prenons garde! Le *forte* de Mendelssohn, comme celui de Bach, se produit presque exclusivement par l'ensemble des Fonds et des Mixtures: or, l'emploi de nos trompettes empâte, alourdit cet ensemble.

Règle sans exception: tout doit toujours s'entendre clairement. Ecoutez son Orchestre où rien n'est perdu pour l'auditeur, et vous saurez comment comprendre son Orgue.

Ch.-M. WIDOR

The way in which Mendelssohn knew how to handle the king of instruments is already well known, moreover he bestowed upon us precious gems incomparable in their variety and magnificence. As to his own work, he confined himself to commencing with a sort of prelude and concluding with a fantasy.

After a short introduction we had the beautiful Fugue in E flat major built up on three themes, three thoughts. Then the Choral "Schmücke dich, o liebe Seele" profoundly emotional, with that emotion which vibrates naturally from the soul of an artiste. Then the Prelude and the Fugue in A minor, all difficult works even for masters of the organ. After an interval the "Passacaille" (21 variations marvellously linked together) remarkably executed both on the pedals and on the manuals. Then the Pastorale, delicious in character. After that a Toccata in D minor with a humoristic prelude such as Bach alone knew how to write. In conclusion an improvisation in which Mendelssohn displayed himself in all his artistic glory, the theme being the Choral "O Haupt voll Blut und Wunden" to which he then opposed the four notes, the letters of which spell the name "Bach" soon it was a Fugue, finally a peroration so grandiose, so clear, so masterly that one only needed to print the whole to have a finished work."

Mendelssohn then, was not mistaken, when in Switzerland, in foreseeing by the rapidity of his progress a sure guarantee of his future success as an organist.

Then Schumann adds; "A radiant sunset shed its beams thro' the windows of the church. On leaving who amongst us could escape the living dream, the deep impression of those marvellous harmonies. Is there anything greater in music than such enjoyment in the presence of such double mastery; the master interpreting the master. Honour and glory to both of them, to the old master and to the young one".

Is it not reassuring, refreshing, is it not to the honour of the great family of artists to hear Schumann speak this of Mendelssohn, one musician of the other? It was not done for effect; it was the custom of the times. It took place in those distant days when one had the power to discriminate, the courage to admire and when one admired, the loyalty to say so. As Mendelssohn spoke of Bach, Schumann spoke of Mendelssohn, both possessed the noble heart, the high soul, both were fore-ordained.

I shall not offer any advice on the subject of the registration of the pieces in this collection, seeing that the author himself has undertaken it. One observation nevertheless; our modern French instruments are much richer in reed stops and 16 ft. stops than those of that time, so beware! The "forte" of Mendelssohn like that of Bach was produced almost exclusively by the combination of foundation stops and mixtures: now the use of our "fat" trumpets produces too heavy an effect.

Rule without exception: everything should be heard clearly. Listen to his Orchestra where nothing is lost to the listener and you will know how to play his organ music.

Ch.-M. WIDOR

VORBEMERKUNG

Es kommt bei diesen Sonaten auf richtige Wahl der Register sehr viel an; da aber jede der mir bekannten Orgeln in dieser Hinsicht eine eigne Behandlungsart erfordert, indem selbst die gleichnamigen Register nicht immer bei verschiedenen Instrumenten die gleiche Wirkung hervorbringen, so habe ich nur gewisse Grenzen, ohne Bezeichnung der Registernamen angegeben. Unter *fortissimo* denke ich mir das volle Werk, unter *pianissimo* gewöhnlich eine sanfte achtfüssige Stimme allein; beim *forte* volle Orgel ohne einige der stärksten Register, beim *piano* mehrere sanfte achtfüssige Register zusammen, u. s. w.; im Pedal wünsche ich überall, auch im *pianissimo*, acht und sechzehn Fuss zusammen, ausgenommen wo das Gegentheil ausdrücklich angegeben ist. (siehe die 6^{te} Sonate). Die verschiedenen Register zu den verschiedenen Stücken passend zu mischen, namentlich aber darauf zu sehen, dass sich beim Zusammenwirken zweier Manuale das eine Clavier von dem andern durch seinen Klang unterscheide, ohne grell davon abzustecken, bleibt also dem Spieler überlassen.

F. MENDELSSOHN

AVERTISSEMENT

Dans les Sonates qui suivent, le choix judicieux des jeux à employer est de la plus grande importance.

Chacun des orgues que je connais demande, à ce sujet, l'emploi de combinaisons différentes, et même des jeux de même nom ne produisent pas toujours le même son sur deux orgues différents. Aussi n'ai-je pas pour ces Sonates indiqué le nom des jeux à employer. Je me suis contenté de donner des indications générales au sujet de la sonorité que je désire. Ainsi, par *fortissimo*, j'entends toute la puissance de l'orgue, et par *pianissimo*, un jeu doux de 8 pieds seulement; par *forte*, tous les jeux de fonds de l'orgue avec quelques jeux d'anches; par *piano*, la réunion de quelques jeux de 8 pieds, etc.

Pour la Pédale, je désire partout, même pour le *pianissimo*, des jeux de 8 et de 16 pieds ensemble, à moins que le contraire soit expressément indiqué, comme, par exemple, dans la 6^e Sonate.

En résumé, pour ces Sonates d'orgue, l'exécutant reste libre de choisir les combinaisons de jeux qu'il trouvera préférables, en tenant toujours compte des observations ci-dessus; dans l'emploi simultané de deux claviers, il lui est tout spécialement recommandé de choisir des sonorités qui, tout en différant entre elles, ne se détachent pas trop crûment l'une de l'autre.

ADVICE

In the Sonatas which follow, the judicious choice of the stops to be employed is of the greatest importance.

Every organ that I know demands on this subject the employment of different combinations and moreover the stops of the same name do not always produce the same sound on two different organs. Therefore for these Sonatas I have not indicated the names of the stops to be employed. I have contented myself by giving general indications on the subject of the tone which I desire. Thus by fortissimo I mean all the power of the organ and by pianissimo a soft stop of but 8 ft., by forte all the foundation stops, with some reed stops, by piano a mixture of certain 8 ft. stops, etc.

For the pedals, I desire everywhere even for the pianissimo, 8 ft. and 16 ft. stops together, unless the contrary be expressly indicated, as for example in the 6th Sonata.

To sum up: for these organ Sonatas the performer remains free to choose the combinations of stops which he finds preferable, always bearing in mind the above observations: in the simultaneous employment of two manuals he is specially recommended to choose sounds which though differing amongst themselves are not separated too crudely from one another.

INDEX

TROIS PRÉLUDES ET FUGUES

I	Præludium	<i>Pages:</i> 1
-	Fuga	- / 5
II	Præludium	- 8
-	Fuga	- 10
III	Præludium	- 14
-	Fuga	- 19

SIX SONATES

SONATA I	- 22
SONATA II	- 35
SONATA III	- 43
SONATA IV	- 52
SONATA V	- 65
SONATA VI	- 73