



Conférences-concerts de Saint-Eustache

François Sabatier, musicologue

28 juin 2015

« Orgues et organistes de Saint-Eustache »

avec le concours de Thomas Ospital

L'étude d'un instrument et de ses utilisateurs ne peut se concevoir sans liens avec le bâtiment qui les abrite, sans correspondances avec l'histoire politique et sociale de chaque époque, sans aborder l'évolution générale de la musique ou celle des beaux-arts et sans tenir compte des impératifs liturgiques comme des mutations complexes de ce que l'on peut considérer comme le « sentiment religieux ». Avec l'examen des divers orgues qui se succèdent dans la nef de Saint-Eustache, on constatera donc que les mobiles qui incitent les organiers comme leurs commanditaires à opter pour telle ou telle solution ou les critères qui déterminent le choix des organistes, trouvent souvent leurs justifications à travers des influences variées, lesquelles relèvent de paramètres à la fois matériels et spirituels, phénomènes de mode ou traditions durables, exigences esthétiques ou liturgiques, intentions presque toujours en adéquation avec la pensée d'une époque et les critères de son goût.

Mais il faut ajouter aussi qu'à Saint-Eustache un destin très malheureux semble s'acharner sur les plus belles entreprises et qu'une certaine malchance pèse sur le sort des facteurs d'orgues appelés à exercer leur métier dans ce cadre si prestigieux. Une succession de catastrophes en illustrent le poids qui, cependant n'affecte pas le travail des grands maîtres appelés à se faire entendre, titulaires du grand orgue comme de l'instrument qui lui répond dans le chœur et accompagne des chanteurs très appréciés depuis le XIXe siècle, époque au cours de laquelle le rôle musical tenu par l'église des halles ne cessera de s'affirmer jusqu'à nos jours.

Les orgues

En évitant d'entrer dans des détails trop techniques, on doit reconnaître d'abord que l'évolution de la facture d'orgues présente des analogies constantes avec celle de la musique... sans que l'on sache toujours si l'influence se fait des organistes sur les organiers ou si c'est l'inverse. Dans la plupart des domaines, il est vrai que se sont presque toujours les virtuoses qui incitent les artisans à trouver des solutions à leurs problèmes ou à leurs nouvelles exigences. Au début du XIXe siècle, par exemple, les pianistes réclamaient une expression plus sensible, une plus grande étendue du clavier, un toucher plus léger ou une meilleure répétition, demandes qui occasionnèrent d'importantes inventions dont le double échappement mis au point par Érard. À l'orgue la démarche ne se fait cependant pas toujours dans cet ordre et Titelouze ne tire pas vraiment parti des trouvailles des organiers de son temps comme il faudra un certain nombre d'années pour que les organistes du Second Empire exploitent avec pertinence ce que Cavaillé-Coll propose au diapason de la nouvelle esthétique romantique initiée par Berlioz en France.

En dehors de cette question, on découvre toujours de notables convergences entre le style musical d'une époque et ses moyens d'expression, particulièrement pour l'orgue, machine complexe qui n'a cessé d'évoluer sous l'influence des découvertes scientifiques et autres progrès industriels.

À cet égard on distinguera trois grandes périodes correspondant à trois esthétiques sonores : l'Ancien régime et son environnement classique ou baroque, la période qui s'étend de la Révolution à la Première guerre mondiale sous le signe du romantisme puis de l'impressionnisme ou du symbolisme, enfin la période moderne marquée par plusieurs mouvements opposés dont le néoclassicisme, l'abstraction et sa correspondance musicale d'atonalité puis le post-modernisme et ses principes historicisants. À ces trois phases répondent plusieurs orgues successivement en place dans cette église jusqu'en 1791 puis au cours du XIXe siècle, de 1928 à 1980 environ puis après. Les rares documents qui concernent les instruments antérieurs à 1802 ont été découverts et publiés par les deux premiers organologues du XXe siècle, Félix Raugel (par ailleurs titulaire de l'orgue de chœur de Saint-Eustache de

1910 à 1928) et Norbert Dufourcq. Ils nous apprennent que, l'église n'étant pas encore achevée, un premier orgue, dont on ignore la localisation comme la composition, fut commandé au facteur rouennais Josseline qui bénéficiait alors d'une bonne réputation. De ce fait, on peut imaginer que son buffet demeura en place et que l'instrument fut modernisé peu à peu jusqu'à sa disparition. En 1604, Matthieu Languedul l'augmente, en effet, d'un positif, Luis de Aranda intervient pour une restauration en 1626 puis Alexandre Thierry à la fin du XVIIe siècle, cette fois pour une réfection plus significative. En 1733, comme le rapporte Félix Raugel, Jean-Philippe Rameau (lequel sera enterré dans la paroisse en 1764), touchera cet orgue dans le cadre du mariage de mademoiselle Bernard des Rieux avec le marquis de Mirepoix. Sans connaître la composition exacte de cet instrument très remanié depuis la Renaissance, il ne fait aucun doute qu'il obéissait aux principes immuables du classicisme français, registrations que l'on peut aisément reconstituer à partir de l'orgue actuel. Ces dernières se fondent surtout sur deux mélanges déterminants dont le « grand plein-jeu » qui, symbole de l'Église une et multiple, réunit les jeux de fonds de 16, 8, 4 et 2 pieds auxquels on ajoute les fournitures et cymbale qui, composées de petits tuyaux très aigus de quinte et d'octave, apportent un scintillement lumineux et argenté tout à fait caractéristique (pour une note jouée, vingt-cinq tuyaux ou davantage sonnent). L'autre prend le nom de « grand jeu » et peut évoquer la gloire de l'Église comme celle du Créateur. Elle rassemble les anches, dont le fonctionnement (languette de cuivre battante) suscite une sonorité très éclatante qui ressemble à celle des bombardes, trompettes et clairons dont elles portent le nom et auxquelles on ajoute le cornet, lui aussi d'après un instrument à embouchure pratiqué jusqu'au XVIIIe siècle. Mais de diverses façons, sous forme de récit ou de basses, de duos ou de trio, d'autres couleurs peuvent intervenir en soliste comme le jeu de tierce, le cromorne, le hautbois ou la voix humaine.

[Improvisations de Thomas Ospital sur les registrations classiques : grand plein-jeu, grand jeu, duo sur les tierces, tierce en taille, récit de cromorne]

Cet instrument et son titulaire se plient alors aux exigences de la liturgie,

laquelle se réclame du *Cérémonial des évêques* diffusé en 1600 par le pape Clément VIII et dont il existe plusieurs traductions et adaptations en français. Au cours de la messe, l'organiste se conformera donc aux règles de l'alternance selon laquelle, lors du chant de l'ordinaire (*Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus, Ite missa est*) et de certaines autres prières, l'orgue remplace les chantres un verset sur deux. Il jouera, par ailleurs, un morceau plus important lors de l'offertoire, la partie la plus brillante et triomphale de l'office (9 à 10 minutes) et, selon les cas, lors de l'élévation ou la communion (il faut attendre le XIXe siècle pour qu'on évoque une entrée ou une sortie qu'aucun livre d'orgue de l'Ancien régime n'envisage). À l'occasion des vêpres ou éventuellement d'autres offices, la tâche de l'organiste sera identique et il alternera de la même façon lors de l'exécution du *Magnificat* ou des hymnes.

Durant la période révolutionnaire, le Directoire et le Consulat, la situation va changer radicalement puisque sur les près de cent quarante instruments parisiens encore jouables en 1789, une centaine seront vendus après nationalisation des biens de l'Église (soit entre 1790 et 1792), dont l'orgue de Saint-Eustache. Alors que l'église accueille un culte à la déesse Raison puis se trouve rebaptisée « Temple de l'agriculture » par les Théophilanthropes, on envisage bientôt plusieurs transferts d'autres instruments, celui de Saint-Jean-en-Grève démonté par Claude-François Clicquot (1792) puis, suite à l'annexion des ex-provinces autrichiennes de Belgique le 1er octobre 1795, celui de la cathédrale d'Anvers, œuvre de Lannhoo et riche de quarante-trois jeux pour trois claviers et pédale. Il faudra cependant attendre 1801 pour que, le Concordat signé, on accorde à Saint-Eustache le grand orgue de Saint-Germain-des-Prés, orgue de trente-neuf jeux pour cinq claviers et pédale, lequel prend position sur la tribune occidentale et fait l'objet d'une importante inauguration en 1802.

Une quarantaine d'années plus tard, cet orgue dont la composition se conforme aux exigences de la musique du XVIIIe siècle, n'est plus au goût du jour et réclame une reconstruction complète. La nouvelle musique romantique représentée par Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Schumann ou Berlioz devient, en effet, plus imagée, narrative, suggestive ou

sensible et les facteurs d'orgue s'appliquent à répondre aux souhaits des compositeurs en faveur de l'expression, de couleurs plus orchestrales, d'une puissance accrue et d'un toucher moins dur. En conséquence plusieurs inventions capitales et innovations variées transforment l'instrument avec la boîte expressive qui permet des nuances artificielles, le trémolo qui fait suite au tremblant de l'Ancien régime et imite le vibrato des cordes ou de la voix, l'unda maris ou voix céleste, ondulants qui produisent des battements, la mise au point de jeux capables d'imiter leurs homologues de l'orchestre (gambes, flûtes, hautbois, clarinettes ou cors anglais) et l'invention de la machine pneumatique, dite «Barker» qui allège le toucher d'une manière considérable. S'ajoutent à ces avantages toutes les améliorations apportées à la soufflerie et le principe des appels qui permettent de faire entrer en cours de morceau des ensembles de jeux préparés à l'avance.

[Improvisation de Thomas Ospital sur les mélanges symphoniques : fonds, gambes, voix céleste, flûte harmonique, hautbois, voix humaine]

C'est dans cet esprit que l'instrument de Saint-Eustache sera reconstruit par Daublaine et Callinet avec participation de l'Anglais Barker, orgue de soixante-neuf jeux pour quatre claviers, dont la particularité consiste en la présence très rare d'un double pédalier. Au cours de l'inauguration de 1844, l'Allemand Adolphe Friedrich Hesse jouera la *Tocatta en fa majeur* (BWV 540) de Jean-Sébastien Bach, œuvre alors peu connue et qui, dit-on, fait sensation. Mais un premier drame se profile et le 16 décembre de cette même année, alors que Barker vient effectuer une réparation et oublie sa lampe, l'instrument disparaît dans les flammes.

Il faudra dix ans d'attente pour qu'un nouveau buffet remplace l'ancienne boiserie du XVIIIe siècle, œuvre monumentale confiée à l'architecte Victor Baltard, laquelle protège la soufflerie, mécanique et tuyauterie d'un orgue de Ducroquet (soixante-huit jeux pour quatre claviers et pédale) qui sera inauguré en 1854 par Lemmens, César Franck, Cavallo, Bazille et Batiste son premier titulaire. En 1876, cet ensemble imposant sera reconstruit et modernisé par Merklin et inauguré trois ans plus tard par le même César Franck et quatre autres organistes de talent : Dubois, Guilmant, Gigout et

Dallier, son nouveau titulaire. L'instrument est alors augmenté de vingt jeux neufs pour atteindre soixante-douze registres, le tout selon une esthétique symphonique digne du post-romantisme en vigueur sous la Troisième République.

Après la Première guerre mondiale, une nouvelle conception néoclassique dominera cependant une partie des arts, qui relève d'un mouvement général en faveur d'un retour à des formes ou genres anciens mais traités selon un langage moderne. Elle affecte la littérature de Valéry, Gide ou Cocteau comme la peinture de Picasso, Braque ou Derain et certaines œuvres de Poulenc, Roussel, Milhaud ou Stravinsky, mais concernera aussi la facture instrumentale, par exemple avec le clavecin de Wanda Landowska ou l'orgue de Victor Gonzalez. On souhaite alors rompre avec le caractère théâtral, grandiose et trop sensuel de l'instrument symphonique pour donner priorité à la couleur et la lumière sur la puissance et privilégier des sonorités conformes à l'impressionnisme ou au symbolisme de la musique écrite par Debussy, Ravel, Caplet, Ibert ou Florent Schmitt. On s'efforce également de promouvoir l'interprétation de la musique ancienne en restituant les jeux négligés par les organiers du XIXe siècle et de proposer un instrument en accord avec le *Motu proprio* de Pie X (1903), soit disposé à servir un art liturgique, fondé sur le chant grégorien et ouvert à une spiritualité plus fervente et sobre, en bref un orgue « polyphonique » qui ne renoncera pas pour autant aux magies de l'instrument porté à son sommet par Aristide Cavallé-Coll. Ce programme conduira donc à une synthèse ouverte sur un large répertoire et, dans un même sens, le principe néoclassique inspirera une musique originale, souvent d'esprit sacré, dont on peut trouver la meilleure expression chez Tournemire, Messiaen, Duruflé, Jehan Alain, Langlais, Litaize ou Daniel-Lesur parmi bien d'autres.

En 1927, afin de répondre à ces nouvelles exigences, le facteur alsacien Rinckenbach sera donc sollicité pour doter l'orgue de Saint-Eustache de onze jeux neufs, dont un cor de basset commandé au facteur anglais Henry Willis et d'en modifier la traction. Mais trois ans passés, suite à la faillite de l'entreprise, les travaux sont suspendus puis accordés à Victor et Fernand Gonzalez, lesquels électrifieront le tirage des notes et des registres, construiront une nouvelle console et porteront l'instrument à quatre-vingt-

quatre jeux (y compris le cor de basset britannique) sur quatre claviers (dont deux expressifs) et pédale. En 1932, Joseph Bonnet inaugurerait cet ensemble en interprétant notamment la *Fantaisie et fugue sur Ad nos* de Franz Liszt.

[Improvisations de Thomas Ospital sur le cor de basset de Willis et le chalumeau de Victor Gonzalez]

En 1963, après plus de trente ans d'activité, d'importants travaux de restauration furent octroyés au facteur Jean Hermann qui, hélas, deux ans après le début du chantier, fut foudroyé par une attaque. On sollicita aussitôt Georges Danion, successeur de Victor Gonzalez, qui porta l'instrument à cent deux jeux sur cinq claviers et pédale avec double console électrique, l'une dans la nef et l'autre en tribune, orgue de caractère encore nettement néoclassique inauguré par Jean Guillou en 1967.

À la fin des années 1970, au début de la période post-moderne, l'esthétique de l'orgue s'oriente cependant dans de nouvelles directions, à vrai dire très opposées avec, d'un côté, des instruments historicisants (c'est-à-dire inspirés par des modèles anciens reproduits souvent à la lettre et dans leurs moindres détails) et des orgues de tendances plus audacieuses comme ceux que Jean Guillou, nouveau titulaire de l'orgue de Saint-Eustache, expérimente à la Besnardière ou L'Alpe-d'Huez (couleurs variées mais pensées en dehors des mélanges et combinaisons classiques) ou imagine plus tard, notamment avec l'orgue «à structure variable» appelé à prendre place dans toutes sortes de théâtres, salles diverses, sites en plein air, etc., par conséquent capable de se démonter, remonter ou transporter avec facilité. À Saint-Eustache, la Commission des orgues de Paris établira un plan original de cent cinq jeux d'esthétiques différentes sur cinq claviers et pédale : un Positif de tradition classique française ; un Grand-Orgue avec principal 32, tierce principale, treize rangs de mixtures et deux trompettes ; un Récit symphonique avec progression III-VI à côté d'une cymbale-tierce ; un Écho avec mutations aiguës et chamades ; un Solo avec ripieno italien et une importante pédale qui comprendrait, entre autres, une série de grandes mutations de trente-deux pieds. Parmi les innovations les plus décisives on note encore des variateurs de pression, une mécanique très expérimentale, une flûte

circulaire (abandonnée ensuite), un contrebasson 32 (Récit), des mutations suraiguës (8/9) et un jeu de tierce harmonique.

En 1978 la commission désigna Jean Dunand pour une inauguration prévue en 1980 mais en 1984 l'instrument ne fonctionnant toujours pas, Jean-Louis Coignet, le troisième expert désigné après Jean Cau (démissionnaire) et Paul Perrot (décédé brutalement), ne put que prendre le parti de lancer un nouvel appel d'offre qui fut remporté cette fois par les facteurs hollandais Van den Heuvel, lesquels achevèrent un instrument de cent un jeux en 1989 (double console électrique dans la nef et mécanique avec machines Barker à la tribune), qui fut inauguré par Jean Guillou et qui n'a subi jusqu'à ce jour aucune modification.

[Improvisations de Thomas Ospital sur les jeux les plus rares du nouvel orgue : ensemble des mutations, jeu de tierce harmonique, chamades, contrebasson 32]

Les Organistes

Avant la Révolution de 1789, les premiers musiciens de Saint-Eustache appartiennent à des dynasties très appréciées alors comme les Fouquet, Chabanceau de la Barre ou Forqueray, dont ne subsiste cependant pas d'œuvres écrites. Au XIXe siècle au contraire, les maîtres appelés à cette tribune publient quelques pages qui permettent de juger de leur métier comme Jacques-Marie Beauvarlet-Charpentier, fils de Jean-Jacques et auteur de pièces liturgiques et de noëls dans un style classique propre à la période de l'Empire et de la Restauration. On relève aussi les noms de Félix Danjou puis d'Édouard Batiste, organiste de l'orgue Ducroquet (1854) qu'il tiendra jusqu'en 1876 et auteur de musique liturgique, en particulier d'Offertoires encore imposants dans la tradition du XVIIIe siècle (l'un sur des thèmes de Beethoven). Il compte parmi les premiers en France à mélanger les fonds, anches et pleins-jeux pour aboutir à une forme particulière de « grand chœur » et on lui doit plusieurs transcriptions parmi lesquelles des extraits des neuf symphonies de Beethoven.

En 1878, alors que Merklin vient de terminer la reconstruction du grand orgue, Henri Dallier en devient titulaire et poursuit jusqu'en 1905 le travail engagé par ses prédécesseurs en faveur d'une liturgie de qualité. Venu de Reims pour travailler avec César Franck à Paris, ce compositeur publia quelques pièces appréciables dont une *Élégie funèbre* sur des thèmes de Beethoven et Wagner et surtout *Cinq Invocations* qui tirent un judicieux parti des couleurs de l'orgue symphonique. La Bibliothèque nationale conserve également plusieurs œuvres d'orgue manuscrites sur lesquelles il serait utile de se pencher. Quant à son rôle de pédagogue, il fut considérable et il forma, entre autres, Renée Nizan qui compta comme la première femme à se faire entendre aux États-Unis et à effectuer des tournées dans le monde entier.

En 1906, à peine sorti du Conservatoire de Paris, Joseph Bonnet fut alors nommé après un concours difficile, dont les épreuves imposaient l'improvisation d'une fugue sur un sujet de Guilmant, d'une pièce libre sur un thème proposé par Vincent d'Indy et de versets sur un motif de plain-chant. Il interpréta en outre le *Prélude et fugue en sol majeur* BWV 541 de Jean-Sébastien Bach. Passionné par la musique ancienne, cet artiste apprécié révéla des pages alors peu diffusées de Louis Couperin, Grigny, Marchand ou Buxtehude, révisa pour l'éditeur Durand l'intégrale des œuvres de Bach et occupa une place essentielle dans la nouvelle Commission des orgues créée aux Monuments historiques en 1933. Grand spécialiste des questions de plain-chant, Bonnet participa également à la fondation de l'Institut grégorien de Paris (1923) et s'efforça de mettre en pratique les recommandations du *Motu proprio* de Pie X en faveur d'une musique d'église dépourvue de ses influences profanes et prête à imposer le chant rénové par Solesmes. Très soucieux de cohérence liturgique, très méticuleux et précis dans son travail, il fit rayonner l'instrument de Saint-Eustache – qu'il fit reconstruire à partir de 1927 selon une conception néoclassique – et contribua hautement à révéler un répertoire très étendu, depuis la période médiévale jusqu'au XXe siècle. En 1917, une mission l'entraîna aux États-Unis où il séjourna jusqu'en 1923 pour fonder le département « orgue » de l'Eastmann School of Music de Rochester qui forma de nombreux maîtres nord-américains. Il y retournera en 1940 pour trouver la mort au Canada quatre ans plus tard.

Épaulé par des suppléants de grande valeur et comme lui passionné de musique ancienne et de plain-chant (Geneviève de la Salle, Jean de Valois, Amédée de Vallombrosa, également organiste du chœur), Joseph Bonnet ne se consacra cependant à la composition que dans la période précédant la Guerre de 1914, domaine qui, à vrai dire, ne témoigne nullement des tendances grégoriennes affichées ensuite et qui, d'influence symphonique, souvent profane et virtuose, comporte principalement trois recueils de douze pièces d'esprit et de conception post-romantique depuis quelques versets pour le *Magnificat* jusqu'à un *In Memoriam Titanic* inspiré par le drame de 1912. Très proche de celui de la *Sixième symphonie* de Widor et d'un même esprit schumannien, son *Intermezzo* témoigne de ce style à travers une structure très classique de type A B A' et des mouvements d'arpèges brillants qui s'opposent à une partie centrale plus instable et modulante.

[*Intermezzo* de Joseph Bonnet par Thomas Ospital]

À l'occasion des offices de Saint-Eustache, Joseph Bonnet interprétait a priori très peu d'œuvres de cette esthétique mais improvisait au contraire dans un esprit plus grégorien ou interprétait des grandes œuvres du répertoire choisies en fonction du calendrier – pour l'Avent 1934 il choisit, par exemple, cinq versions du choral *Nun komm der Heiden Heiland* et l'édition posthume de son *Année liturgique au grand orgue* renseigne d'une manière très utile sur l'organisation pertinente de ses interventions. Il eut, d'un autre côté, le mérite d'inciter Charles Tournemire à composer *L'Orgue mystique* et ses 51 offices, ouvrage indispensable aux organistes catholiques appelés à se produire lors de la grand-messe. À titre d'exemple, on entendra l'*Offertoire* de l'office de l'Assomption (dédié à Joseph Bonnet en 1928) qui, d'une sobriété contemplative, fait alterner des épisodes presque hypnotiques sur des tierces et des quintes à contre-temps et des citations a cappella de l'offertoire *Assumpta est*.

[*Offertoire* de l'office de l'Assomption, n° 35 de *L'Orgue mystique* de Charles Tournemire par Thomas Ospital]

En 1945, André Marchal prit la succession de Joseph Bonnet. Aveugle, élève de Gigout, Marty et Mahaut (ces deux derniers élèves de Franck), il se situa d'emblée dans la lignée de son prédécesseur, porta un grand intérêt à la musique ancienne et aux instruments qui lui correspondent, mit en évidence l'orgue néoclassique dont il fut un défenseur les plus actifs et tira parti de ses dons pour l'improvisation. Capable de mémoriser un très vaste répertoire de Landino jusqu'à Messiaen, il exploita les nouvelles potentialités de son instrument de Saint-Eustache pour mettre à l'honneur des maîtres jusqu'à présent peu sollicités comme Sweelinck, Cabezón, Attaignant, Buxtehude ou les Français du siècle de Louis XIV. Avec la collaboration de Norbert Dufourcq, il participa enfin à une vaste campagne de vulgarisation qui s'exerça aussi bien au Palais de Chaillot qu'à Saint-Eustache où il réalisa en 1957 un disque par lequel des centaines d'amateurs découvrirent l'instrument (*L'Orgue, sa composition, ses jeux*, Érato). Dans le sillage de Bonnet, en complémentarité avec les Chanteurs de Saint-Eustache dirigés par le R.P. Martin, Marchal s'appliqua aussi à illustrer au mieux la liturgie et donna dans cette église plus de trente concerts, dont plusieurs retransmis par la radio. Il y enregistra également une dizaine de 78 tours et une quinzaine de microsillons, dont plusieurs sont aujourd'hui disponibles en CD, notamment l'intégrale des œuvres de César Franck.

Très coloriste, Marchal représenta une tendance combattue par l'école symphonique alors incarnée par Marcel Dupré, lequel s'en tenait à une conception orchestrale, un jeu métronomique fondé sur le legato ou un staccato maîtrisé ou un répertoire limité aux « classiques » de Bach à lui-même, à l'opposé du toucher plus clair, aéré, varié dans ses articulations de Marchal, sa grande liberté rythmique et son imagination. En revanche, contrairement à Dupré ou Bonnet, l'organiste aveugle s'est contenté d'improviser dans un goût fauréen de grand raffinement mais n'a composé aucune œuvre. Dédicataire de nombreuses pièces importantes comme *l'Impromptu* de Vierne, l'office de l'Épiphanie de *L'Orgue mystique* de Tournemire ou la *Suite médiévale* de Langlais, il a donné en première audition française la *Quatrième Symphonie* de Vierne (1923) dont il jouait souvent le *Final*. Très tendu, sombre et âpre, ce dernier mouvement utilise le total chromatique pour son premier thème et un rythme de gigue qui peut faire

songer à une danse macabre. Terminée en 1914, cette œuvre reflète aussi les douleurs du compositeur lui-même (lequel venait de perdre son fils) et les horreurs prévisibles du conflit à venir.

[*Final de la Quatrième Symphonie* de Louis Vierne par Thomas Ospital]

Comme Joseph Bonnet, Marchal mobilisa des suppléants de grande valeur comme Marie-Rose Hublé ou son gendre, Giuseppe Englert, compositeur d'avant-garde et familier de Darmstadt mais très fasciné aussi par la musique ancienne, particulièrement celle de Frescobaldi. En 1963 cependant, suite à la désignation d'un facteur d'orgues qu'il n'accréditait pas, il donna sa démission et fut remplacé par Jean Guillou, lequel fit appel à André Fleury comme co-titulaire en 1971.

Ce dernier se situe dans le même courant que celui de Marchal, soit entre la tradition symphonique de Vierne et une musicalité très soucieuse des couleurs, à laquelle s'ajoutait une très solide technique héritée de Marcel Dupré. Sage, rationnel et discret, cet interprète inspiré fut aussi un remarquable compositeur, écrivit des pages d'abord symphoniques comme *Prélude, Andante et Toccata* puis de conception plus néoclassique dans ses couleurs et d'un langage plus avancé sous l'influence de Messiaen et Jahan Alain : préludes et fugues, deux symphonies et divers morceaux dont les *Vingt-quatre pièces* qui recèlent de véritables bijoux comme cet *Allegretto* aux harmonies fauréennes.

[*Allegretto des Vingt-Quatre Pièces* par Thomas Ospital]

Quant à Jean Guillou, il fut comme Fleury l'élève de Marcel Dupré mais travailla aussi avec Messiaen et Duruflé. Bénéficiaire d'une technique supérieure, il s'imposa comme une figure tout à fait atypique du monde de l'orgue et proposa des principes originaux en matière de facture avec, notamment, la recherche de nouveaux mélanges par la juxtaposition d'éléments de nature, d'époque ou d'esthétiques différentes (illustrations à la Tonhalle de Zurich, au Chant d'oiseau de Bruxelles et, récemment, à Léon) et, comme on l'a vu, la mise au point d'un orgue à structure variable

(Auditorium de Ténérife). En matière d'interprétation, Jean Guillou s'affirma par ailleurs par des conceptions éloignées de tout purisme et, au contraire, atypiques, particulièrement sous l'angle d'une registration toujours réinventée (par exemple dans l'œuvre de Bach comme celle de Franck ou de Widor). Comme compositeur, il milita pour une sécularisation de l'orgue et trouva des sources d'inspiration très variées à travers la littérature (Hölderlin, Julien Gracq, Henry James ou Valéry Larbaud), les beaux-arts (le tombeau de Colbert par Coysevox) ou l'odyssée de l'espace. En 1968, il enregistra plusieurs improvisations (*Visions cosmiques*) en hommage à l'équipage d'Apollo 8, lesquelles alimentèrent certaines de ses *Sagas*. Dans tous les cas, son langage demeure contemporain mais librement atonal ou d'un sérialisme personnel avec rythmique complexe et structures assez compartimentées mais organisées selon des critères dramatiques ou rhétoriques (jeux de personnages aux caractères divers, dialogues imaginaires, confrontation dialectique). Grand adepte de la transcription (Liszt, Stravinsky, Rachmaninov, Prokofiev, Tchaïkovsky, Moussorgsky, Mozart, etc.), Guillou a enregistré aussi une trentaine de disques à Saint-Eustache, lesquels donnent un aperçu à peu près complet de ses talents.

[*Sagas* 1 et 6 par Thomas Ospital]

En 2015, suite à un concours d'un très haut niveau, Baptiste-Florian Marle-Ouvrard et Thomas Ospital succédèrent à Jean Guillou comme organistes titulaires.

24 janvier 2016

« **La Nativité** »

Première des conférences-concerts sur le thème de
l'orgue à l'église

avec le concours de Thomas Ospital

Si l'on entreprend le recensement de la musique d'orgue mondiale, on doit constater que les proportions entre le religieux et le profane se modifient

selon les époques et les situations. Sous l'Ancien régime, par exemple, la musique sacrée domine largement et seules quelques transcriptions ou variations sur des thèmes de chansons ou de danses, voire des pages sans destinations particulières (ricercars, canzone, toccatas, préludes et fugues) représentent le monde profane. Avec l'essor du concert et l'évolution de la société comme de l'esthétique, les rapports s'inversent ensuite dans le courant du XIXe siècle, époque dominée par la sonate ou la symphonie et les pièces libres à programme qui s'éloignent le plus souvent du religieux pour s'engager sur des voies romantiques et d'inspirations très éclectiques.

Cette antériorité du sacré nous a conduit à commencer par un cycle consacré à l'orgue d'église et à son riche répertoire, catégorie qui compte trois types d'œuvres selon qu'elles appartiennent au liturgique, au para-liturgique ou au concert spirituel.

Les premières s'inscrivent dans un rituel, exploitent des thèmes issus du chant liturgique, s'inspirent des textes du jour ou prennent place à des endroits déterminés. Ainsi les Catholiques utilisent-ils le latin et le grégorien, les Luthériens font-ils appel à l'allemand et au choral et les Anglicans à l'anthem. Seuls les Calvinistes refusent l'usage de l'orgue au temple (jusqu'à une période récente) mais peuvent l'admettre lors de concerts spirituels rémunérés par la municipalité (Hollande).

On considère, par ailleurs, comme para-liturgique, ce qui n'est pas prévu dans les cérémoniaires ou autres ordonnances mais que l'on fait tout de même entendre au cours de l'office.

Au XIXe siècle enfin, avec l'essor du concert spirituel, certains compositeurs ont écrit des pages libres mais d'expression religieuse ou des pièces sacrées souvent organisées en cycle, lesquelles abordent des thèmes divers (histoire sainte, sujets théologiques, concepts bibliques ou autres) mais dont la longueur et le contenu symbolique ou évocateur échappent au cadre strict d'un office.

La question de la hiérarchie possible entre ces différents groupes s'est enfin posée sans que l'on puisse fournir de réponses très sûres. Un maître comme Messiaen estimait, par exemple que la musique sacrée relevait d'une dimension supérieure à celle de la production liturgique ordinaire et que la musique son-couleur l'emportait sur les deux précédentes, mais il faut

admettre que ces réflexions ne prennent un sens que dans l'environnement du XXe siècle et la personnalité plutôt atypique du compositeur. On découvrirait, en effet, des chefs-d'œuvre dans les versets catholiques, les chorals luthériens comme les pastorales, sonates ou symphonies sacrées, voire fresques instrumentales de grande envergure imaginées jusqu'à nos jours.

La Nativité nous permettra d'illustrer ces trois genres à travers des œuvres d'époque et de contextes religieux très divers. On trouve ses sources à travers les évangiles de Matthieu et de Luc qui établissent deux types de données, l'une théologique avec l'incarnation du Verbe et la finalité de la naissance du Christ, l'autre plus imagée ou pittoresque avec les anges, bergers, étoile, mages et crèche qui inspireront les peintres comme la plupart des musiciens (s'y ajouteront plus tard des données légendaires comme la présence de l'âne et du bœuf au IVe siècle).

Dans ses versets sur *A solis ortus*, hymne des laudes du jour de Noël, Jehan Titelouze fournit une première réponse au rôle que joue le grand orgue dans le monde catholique, pièces qui illustrent le principe de l'alternance, dont la pratique remonte au XVe siècle et qui consiste à remplacer un verset sur deux d'un chant grégorien (ordinaire de la messe, hymnes ou *Magnificat*) par une intervention de l'orgue. Codifiée en 1600 par le *Cérémonial des évêques* institué par Clément VIII (traduit plusieurs fois en Français ou base d'ordonnances particulières comme le *Cérémonial parisien* de Martin Sonnet en 1662), mais non sans de nombreuses règles locales imposées par certains ordres monastiques ou chapitres, cette habitude a prévalu jusqu'au XXe siècle.

L'hymne en question comprend, en effet, huit strophes qui devraient susciter quatre versets d'orgue (1, 3, 5 et 7) comme c'est le cas pour Nicolas de Grigny à la fin du XVIIe siècle, mais Titelouze ne propose que trois interventions ce qui laisse supposer un rituel propre au diocèse de Rouen ou l'obligation faite à l'organiste d'improviser une des pièces. On constate aussi qu'il s'agit du plus ancien recueil d'orgue d'un auteur identifié, volume qui, sous le titre d'*Hymnes de l'Église pour toucher sur l'orgue avec les fugues et recherches sur leurs plain-chant* (1623), s'applique à traiter les thèmes grégoriens selon une

polyphonie assez savante. On écoutera le dernier verset de cette série, lequel fait entendre toutes les notes de la strophe au long de quatre parties : plainchant en taille (ténor) transposé une quinte plus haut (1), valeurs plus brèves sur « Ad usque terra » (2), rythme ternaire pour « Christum canamus» (3) et fin plus brillante avec décor de doubles croches et grégorien au ténor pour finir à la basse (4). Sans doute Titelouze renonce-t-il à suggérer les grandes idées abstraites du texte mais, comme la septième strophe invite à le tenter, il parvient cependant à évoquer la lumière et la joie brillante de la crèche et du chœur des anges.

Question posée à Thomas Ospital : comment adapter à un instrument moderne comme celui de Saint-Eustache cette musique destinée à un orgue très différent, celui de la cathédrale de Rouen reconstruit par Crespin Carlier, dont le tempérament mésotonique ne sonnait pas comme celui qu'on utilise aujourd'hui ?

Après l'alternance catholique, nous nous penchons sur le choral germanique et son usage en milieu luthérien. Comme chacun sait, le recours à la langue vernaculaire et la transformation de la messe romaine en office protestant a obligé Luther à revoir le répertoire latin jusqu'à présent chanté dans toute l'Europe. D'où l'apparition du choral, cantique en langue allemande qui, composé de valeurs simples (longue et brève), de tessiture limitée, le plus souvent formé de strophes multiples et de périodes terminées par des points d'orgue, facilite une pratique collective. Les premières mélodies et leurs nouvelles paroles parurent en 1524 selon trois démarches : la reprise de thèmes grégoriens plus ou moins simplifiés ou aménagés, l'utilisation de chansons profanes ou la composition de chants originaux. Ce répertoire ne cessa de s'enrichir tout au long du XVIe et du XVIIe siècle et même plus tard encore, jusqu'à l'époque romantique et au-delà.

Parmi ces chorals, *In dulci jubilo* occupe une place particulière puisqu'il s'agit d'un chant germano-latin du XIVe siècle intégré au répertoire réformé en 1539. Il est composé de huit périodes, certaines reprises (AABCBC + DE) sur les paroles suivantes :

Dans une douce joie, chantez maintenant et soyez heureux. La félicité de notre cœur est couchée dans la crèche et respandit comme le soleil dans le sein de sa mère. Tu es alpha et oméga.

On entendra deux versions de ce cantique traité sous forme de prélude de choral, pièce d'orgue jouée avant le chant des fidèles ou du chœur et destinée à donner le ton et faire entendre la mélodie qui sera reprise par les voix.

Une première version en sol majeur, due à Buxtehude, en donne un bon aperçu. Le thème apparaît en effet au soprano, légèrement orné, chaque période est précédée d'une courte préparation et l'on termine sur une longue tenue de la basse (quatre rondes liées) d'après l'idée, non pas d'éternité, mais d'un temps très étiré entre début et fin, alpha et oméga.

Sur ce même thème, Jean-Sébastien Bach proposera un autre prélude (BWV 608) qui, cette fois en la majeur, prendra place dans son *Orgelbüchlein* ou « petit livre d'orgue » écrit de 1713 à 1717 et composé de quarante-cinq numéros. Il s'agit, par ailleurs, d'un très rare cas de double canon, forme très complexe de contrepoint (art de superposer des lignes mélodiques) pratiqué depuis le XVe siècle, notamment par Johannes Ockeghem (*Messe des prolations*), et qui consiste à faire entendre simultanément deux motifs traités en canon. Comme chacun sait, le canon superpose à un « antécédent » d'abord énoncé seul, un « conséquent » qui entre avec retard et en reprend exactement la mélodie (au demeurant transposable à différents intervalles d'octave, quinte, seconde, septième, etc.). Ici les notes du chant font l'objet d'un canon à l'octave entre soprano et basse (pédale) et les deux voix libres qui « accompagnent » forment un second canon plus rapide (triolet de croches) entre les deux parties médianes.

Un symbolisme ne s'en fait pas moins sentir par la régularité des triolets (caractère paisible et calme), les notes répétées qui sonnent comme des petits carillons (c'est l'ange qui parle avec persuasion) et l'on termine, comme Buxtehude, sur une tonique longuement tenue à l'idée d'alpha et d'oméga.

Question à Thomas Ospital : alors que les organistes français notent avec beaucoup de soin leurs registrations, les Allemands laissent à l'interprète une

plus grande latitude. Comment envisager donc l'interprétation de ces chorals et comment choisir ses timbres en fonction des sentiments exprimés ?

Dans le même recueil publié en 1539 figure un choral d'autant plus intéressant qu'il est composé par Luther lui-même d'après une mélodie profane. Grand admirateur de Josquin Desprez et musicien lui-même, le réformateur fut si sensible à l'art sonore qu'il lui conféra une place majeure dans son culte où la cantate (appelée « musica ») donne de l'évangile une vision poétique qui complète le commentaire théologique ou moral du sermon. Il s'agit de *Vom Himmel hoch da komm ich her*, cantique formé de quatre périodes sur les paroles suivantes, également prononcées par l'ange de la Nativité :

Du haut du ciel je viens ici, je vous apporte une bonne nouvelle. Je vous apporte tant de bonnes nouvelles que je veux vous les dire et les chanter.

Si l'on compare les harmonisations qui peuvent soutenir cette mélodie (harmoniser signifiant que l'on place un accord sous les notes du chant donné), la sensation ressentie peut, d'un autre côté, varier considérablement selon qu'on utilise des accords parfaits (époque de la Renaissance), des enchaînements plus variés (secondes, quarts augmentés, septièmes, neuvièmes, etc.) ou des chromatismes généralisés (par demi-tons successifs) comme on le constatera bientôt.

Voici une première version de ce choral de Noël, empruntée au même *Orgelbüchlein* de Bach (BWV 606), soit un prélude très bref mais d'une dynamique polyphonie à quatre voix dont la plus haute énonce en continu les quatre périodes du choral. Le grand nombre de sixtes parallèles installent une sensation de joie et la basse d'abord descendante selon le mouvement suggéré par « du haut du ciel » devient montante avec la notion positive de « bonne nouvelle ».

Jusqu'à nos jours, de nombreux compositeurs allemands ont tiré parti de cette même mélodie, dont Max Reger au début du XXe siècle ou son contemporain Sigfrid Karg-Elert dont les *Soixante-six Chorals-improvisation* op. 65 (1906-1908) réservent une place à ce même *Vom Himmel hoch*, cette fois

dans une impressionnante paraphrase qui, cependant, contourne le symbolisme propre à la Nativité, sa joie rayonnante et son pittoresque, pour introduire des chromatismes wagnériens que certains pourraient juger un peu trop dramatiques pour annoncer une bonne nouvelle.

Question à Thomas Ospital : la musique d'orgue germanique de la fin du XIXe siècle pose d'autant plus de problèmes que les énormes instruments allemands de Sauer ou Walcker ne présentent pas les mêmes caractéristiques que les orgues français de la même époque, ce qui explique peut-être qu'on ne joue pas très fréquemment ces auteurs chez nous. Comment faites-vous pour adapter cela ?

Mais à ces œuvres de fonction liturgique répondent d'autres morceaux qui, sans correspondre aux textes du rituel ou se destiner à un moment particulier de l'office, n'en figuraient pas moins au programme de certaines cérémonies, par exemple la pastorale très prisée en Italie et en France avant de toucher les Allemands.

Il s'agit d'un genre instrumental qui, pour contrefaire la musique des bergers, tente d'imiter deux instruments populaires (la cornemuse ou musette en France et la vielle à roue), ainsi que le style de la musique un peu candide qui s'y rapporte. Pour cela, l'organiste s'efforcera d'établir son intervention sur des « bourdons », c'est-à-dire des sons fixes et continus qui s'imposent sur toute la durée de la pièce et au-dessus desquels on fera entendre une mélodie plutôt diatonique dans une mesure à 6/8 ou 12/8 de caractère naïf et plus ou moins berceur.

Un premier exemple nous entraîne en Italie avec la *Pastorale* en do majeur de Domenico Zipoli, Jésuite, organiste de l'église du Gesù à Rome et tout près de partir en mission au Paraguay lorsqu'il écrit cette page en 1716. Elle relève en partie de la théologie et des thèses que son ordre défend, qui consistent, entre autres, à persuader de la vérité de l'Église par un art qui puisse toucher l'âme, l'impressionner, l'éblouir et lui laisser présager le ciel. Tout le décor baroque des sanctuaires romains en atteste, au sein desquels la musique doit jouer un rôle complémentaire. Dans ce morceau champêtre en trois parties on entendra donc un *Largo* à 12/8 sur pédale de do (note tenue), un bref

Allegro à 4/4 sur les flûtes avec valeurs pointées très dynamiques, puis à nouveau un *Largo* cette fois intitulé « piva », nom donné à un type de cornemuse d'usage transalpin, qui, également sur pédales, joue sur une des composantes majeures du baroque : la surprise, en l'occurrence celle que provoque l'intrusion de notes étrangères (si bémol, mi bémol ou la bémol).

La confrontation entre cette pièce de Zipoli et la *Pastorella* de Jean-Sébastien Bach (BWV 590) ne manque pas d'intérêt dans la mesure où, à partir de recettes voisines et d'une conception à peu près contemporaine, on parvient à des résultats tout de même différents. Composée d'une seule partie, cette page introduit une troisième voix, fait usage d'un contrepoint plus savant, parvient à une continuité ou maîtrise du discours nettement supérieure à celles de l'Italien et introduit des modulations plus sophistiquées. Certes, comme Zipoli, Bach utilise des pédales et fait entrer des notes étrangères, mais sa création paraît plus concentrée, convaincante ou rayonnante et ce que l'on perd en « naturalisme » bucolique ou imitation réaliste on le gagne en pertinence et beauté formelle. Il n'empêche que cette curieuse fin en la mineur interpelle. Surprise d'un goût baroque ou travail inachevé comme l'on supposé certains musicologues ?

Question à Thomas Ospital : comment enregistrer ce genre de morceau ? Faut-il donner priorité à des sonorités rustiques comme la musette présente dans certains instruments ou des équivalents du genre voix humaine ou doit-on idéaliser cela par d'autres moyens ?

Parmi les pièces para-liturgiques appréciées en France, figure également le Noël qui consiste d'abord en une poésie chantée de caractère populaire et en usage dès le XVe siècle. Après la parution des premiers recueils imprimés vers 1520, ces mélodies furent traitées de différentes manières, sous forme de polyphonie vocale, airs avec basse continue et pièces instrumentales – le plus souvent pensées pour l'orgue. Le succès de ces dernières fut tel qu'on les intégra bientôt à la liturgie où sous des formes diverses (musette, tambourin, variations), elles trouvèrent place à l'offertoire ou à d'autres moments de la messe, par exemple sous forme de versets d'alternance. Beaucoup

d'organistes des XVIIe et XVIIIe siècle en composèrent d'excellentes comme Lebègue, Gigault, les Dandrieu, Balbastre ou Michel Corrette et, parmi les plus difficiles et les plus jouées figurent les noëls que Louis-Claude Daquin publia en 1757 et qui mettent en pratique une technique très souvent adoptée en France. Elle consiste à énoncer la mélodie choisie puis à la traiter selon des « doubles », autrement dit des variations qui procèdent par diminution. On part ainsi de valeurs simples comme la noire qui sera transformée en deux croches dans un premier double, en trois croches (triolet) dans un deuxième, puis en quatre doubles croches dans un troisième. Comme on le constate, la vitesse progresse dangereusement et finit par exiger de l'interprète une notable virtuosité. Dans beaucoup de cas, ce principe s'intègre à un rondeau qui fait alterner un refrain identique (grand jeu) à des couplets consacrés aux doubles sur des jeux de solo. Dans l'exemple qui suit, le *Noël étranger* de Daquin noté

« sur les jeux d'anche, sans tremblant en duo », le motif à 6/8 fait l'objet d'une exposition, de deux doubles (croches puis doubles croches) et d'une réexposition.

Question à Thomas Ospital : peut-on jouer ce Noël à Saint-Eustache en respectant toutes les indications de Daquin ?

Après la Révolution de 1789, cette tradition du Noël à la française persistera de différentes manières et l'on retrouvera souvent les mêmes timbres chez les organistes de l'Empire et la Restauration comme Séjan, Beauvarlet-Charpentier, Lasceux, Benaut ou même Boëly. D'autres cantiques suivront comme le célèbre *Les Anges dans nos campagnes* (1846) ou *Venez divin Messie* (1876) d'après *Laissez paître vos bêtes*.

Au XXe siècle, un semblable goût pour les tons agrestes et touchants, contribue à maintenir ce genre, lequel investit encore différents recueils souvent destinés au concert spirituel comme les *Esquisses byzantines* d'Henri Mulet (1920) qui rassemblent dix pièces inspirées par la basilique du Sacré-Cœur. Intitulé *Noël*, le huitième numéro expose donc un thème en la mineur qui, voisin des mélodies chères à Daquin, sera développé puis varié en

majeur. Dans sa *Nativité du Seigneur* (1935), Olivier Messiaen envisage enfin un cycle théologique ou évocateur d'une autre ambition, dont le programme aborde, entre autres, la prédestination des hommes réalisée par l'« incarnation du Verbe », Dieu souffrant ou Dieu vivant parmi les hommes, mais ménage aussi quelques pièces plus imagées à la gloire des anges, des bergers et des mages. Au nombre de neuf (chiffre parfait de la divinité par elle-même soit 3×3 et nombre associé à la maternité), ces séquences s'établissent selon un langage résolument nouveau qui recourt, entre autres, aux modes à transposition limitée que le compositeur met au point et à des rythmes complexes à la fois hérités de la métrique grecque et des déci-tâlas hindous. Dans *Les Bergers*, séquence en trois parties avec introduction lente, récitatif d'esprit grégorien et Noël proprement dit, on combine ainsi les modes 2 (succession demi-ton et ton) et 3 (succession ton, demi-ton, demi-ton) et le principe des valeurs ajoutées (deux noires + double croche) qui rend la mesure bancal. Mais le compositeur se souvient aussi de l'ancienne pratique du Noël varié en proposant l'énoncé d'un thème schématiquement populaire (« Modéré et joyeux » sur clarinette et nasard) et sa reprise variée sur hautbois et octavin. Malgré ces références, on est frappé par l'aspect obsessionnel de cette pièce et de sa forte résonance orientale.

Question à Thomas Ospital : quelles sont les difficultés rencontrées par l'interprète lorsqu'il s'agit de rendre au mieux une œuvre aussi déroutante pour un public formé de mélomanes qui ne sont pas nécessairement habitués à ce type de musique ?

Cette conférence-concert s'achèvera par une improvisation sur *Puer natus est*, l'introït de la messe du jour de Noël :

Un enfant nous est né et un fils nous a été donné. L'empire a été mis sur ses épaules et on le nomme l'ange du grand conseil.

21 février 2016

« **Veni creator spiritus** »

Deuxième des conférences-concerts sur le thème de
l'orgue à l'église

*avec le concours de Thomas Ospital
et de l'abbé Gilles-Hervé Masson (chant grégorien)*

Afin de varier les approches, nous avons choisi aujourd'hui d'établir le propos de cette séance sur un seul thème grégorien, le *Veni creator*, peut-être le plus connu de ces motifs de plain-chant et dont vous allez entendre la première strophe dans sa version actuelle.

Il sera intéressant de comparer ce qu'entreprennent des compositeurs d'époques différentes à partir de ces mêmes données.

Il s'agit de l'hymne de la Pentecôte qui compte sept strophes dont la première se traduit ainsi :

Viens Esprit saint créateur / visiter les âmes de tes fidèles, / emplis de la grâce d'en-haut les cœurs que tu as créés.

Les autres parties commencent de la manière suivante : « Qui diceris paraclitus » (On te nomme le conseiller, le don du Dieu Très-haut), « Tu septiformis munere » (Tu es l'esprit aux sept dons), « Accende lumen sensibus » (Allume la clarté dans nos âmes), « Hostem repellas longius » (Repousse notre ennemi loin de nous), « Per te sciamus da Patrem » (Fais-nous connaître le Père et révèle-nous le Fils, en toi leur commun esprit » et Deo Patri et Gloria, formule doxologique habituelle.

Ces paroles illustrent le thème général de la fête, précisé dans le chapitre 2 des *Actes des apôtres* :

Tout à coup il vint du ciel un bruit pareil à celui d'un vent violent qui remplit toute la maison où ils étaient assis. Et il leur apparut des langues se séparant

les unes des autres et qui étaient comme du feu ; et elles se posèrent sur chacun d'eux. Et ils furent tous remplis du Saint Esprit, et ils se mirent à parler d'autres langues selon que l'Esprit Saint leur demandait de s'exprimer.

Cet hymne grégorien sonne d'une manière modale, par conséquent relativement éloignée des tons utilisés ensuite jusqu'à nos jours. Durant tout le Moyen âge et la Renaissance, la musique d'église utilisait, en effet, huit modes ecclésiastiques, chacun caractérisé par sa note finale et sa corde principale, laquelle vient en second dans la hiérarchie. Hérités des Grecs et transmis par Byzance, ces échelles portent leurs noms d'origine : dorien (ré-la), hypodorien (ré-fa), phrygien (mi-do), hypophrygien (mi-la), lydien (fa-do), hypolydien (fa-la), mixolydien (sol-ré) et hypomixolydien (sol-do). Le *Veni creator* appartient à cette dernière catégorie. Au cours des siècles, ces systèmes se sont enrichis avec, entre autres, l'ionien (mode de do) et l'éolien (mode de la) d'où découlent les deux modes majeur et mineur peu à peu utilisés ensuite au XVIIe siècle puis définitivement adoptés.

[Illustrations musicales des principaux modes par Thomas Ospital]

On remarque, par ailleurs, que cet hymne se découpe selon quatre sections identifiables (A, B, C, D) dont chacune possède des potentialités de développement et, comme on le remarquera, peuvent être exploitées d'une manière indépendante dans certaines œuvres.

Avant le XXe siècle, cet hymne n'était cependant pas chanté comme on vient de l'entendre et il faut préciser à cet égard que le grégorien avait fait l'objet d'importantes transformations au XVIe siècle, ce que l'on remarque d'emblée lorsque l'on consulte l'édition dite « médicéenne » de 1614, ensemble d'usage généralisé jusqu'à la réforme de Solesmes. Ces modifications avaient consisté à simplifier la mélodie, supprimer les vocalises, égaliser les valeurs, tonaliser par l'emploi d'une sensible (demi-ton et non ton entier avant la finale) et l'ajout de notes, en particulier pour renforcer les cadences.

Le *Veni creator* de Nicolas de Grigny (1699), utilise donc cette version selon le principe de l'alternance déjà évoqué, dont les règles figurent dans le *Cérémonial des évêques* (1600) et ses nombreuses traductions ou adaptations françaises. On y relève d'ailleurs bien des indications sur les paroles que le célébrant doit prononcer durant les versets confiés à l'orgue, l'obligation faite à l'organiste de faire entendre le plain-chant au moins dans les premiers versets ou certains d'entre eux, l'interdiction d'alterner dans le *Credo* et les moments où l'orgue soliste ne doit pas intervenir, notamment durant l'Avent (sauf Gaudete), le Carême (sauf Laetare) et l'office des défunts. Mais d'autres conseils ne manquent pas d'intérêt comme celui qui préconise un chant rapide lors des jours ordinaires mais exécuté « fort gravement » au moment des fêtes importantes. D'une manière générale, « il faut éviter que la musique d'orgue soit sensuelle ou impure ni que l'on fasse chanter avec lui des textes sans rapport avec l'office que l'on célèbre, soit profanes, soit légers, ni qu'on ajoute à l'orgue d'autres instruments de musique ». Le *Cérémonial parisien* de Martin Sonnet (1662) en reprend les principales recommandations et en ajoute d'autres qui concernent les qualités auxquelles l'organiste doit se conformer : donner l'exemple de bonnes mœurs, être seul à la tribune, être ni trop long, ni trop court, « ni lascif, ni profane », veiller à maintenir son orgue en bon état et ne lui adjoindre aucun autre instrument (« ni trompette, ni flûtes, ni cornet »). Pour finir, « qu'il ne suscite pas l'ennui parmi l'assemblée mais plutôt la dévotion, qu'il ne touche pas l'orgue dans la précipitation avec une impulsion trop rapide, de même qu'il ne ressente pas d'orgueil et qu'il soit toujours la tête découverte chaque fois qu'il touchera l'orgue ». On constate au passage que la messe à laquelle on assiste à la chapelle royale ne tient guère compte des recommandations romaines et, entre autres, fait entendre plusieurs motets dont un « avec symphonie » (soit violons, violes, trompettes, timbales, hautbois, bassons, flûtes, etc.) au moment de la communion, effets d'un gallicanisme dont les conséquences concernent bien d'autres domaines que la musique...

Ces recommandations admises et si l'on se penche sur le *Veni creator* de Grigny, on doit constater une évidente conformité avec les règles mais aussi quelques problèmes, notamment par la présence de cinq versets à la place des quatre prévus, ce qui pourrait se justifier par un rite particulier ou, plus

certainement, le choix laissé à l'interprète de sélectionner les versets qui lui conviennent (se souvenir aussi que les messes, *Magnificat* ou hymnes imprimés ne constituent que des modèles et que les grands maîtres improvisaient).

On constate également que les trois premiers présentent des relations thématiques évidentes avec l'hymne :

n° 1 - *Veni creator en taille à cinq* : le plain-chant défile au complet à la pédale où il se détache au ténor en valeurs longues (jeu d'anche) sur une riche polyphonie à quatre voix (plein-jeu).

n° 2 - *Fugue à cinq* sur la section B de l'hymne («*Mentes tuorum*») avec renversement du sujet (mes. 15) puis retour (mes. 30).

n° 3 - *Duo* d'après C («*Imple superna*»).

Les deux derniers sont plus libre et le *Dialogue sur les grands jeux* final s'articule selon le plan d'une ouverture à la française avec première section noble et pointée, deuxième à 6/8 et zébrée de traits brillants et dernière grave et pointée comme la première.

Question à Thomas Ospital : d'autres interrogations surviennent quant à l'écriture et l'interprétation. L'une concerne l'ornementation dont il existe deux types en Europe, le première selon une technique italiano-ibérique sous forme de diminutions (la phrase musicale entière est soumise à des réductions des valeurs, par exemple une noire produit deux croches, un triolet ou quatre doubles croches) ; la seconde d'origine française sous forme de signes qui, placés au-dessus des notes, les modifient individuellement (pincé, tremblement, doublé, port de voix, etc.). Une autre question porte sur les notes inégales, habitude française par laquelle on allonge les notes impaires et diminue d'autant les paires d'une série de valeurs que les Italiens joueraient égales. Dans son *Premier Livre d'orgue*, Guillaume-Gabriel Nivers, loin de systématiser ce procédé en conseille une pratique « à discrétion », options « que la prudence et l'oreille doivent gouverner ». Quel est votre point de vue sur ces questions ?

Après Grigny, nous franchissons cent soixante-douze ans pour nous retrouver en 1871 avec Alexandre Guilmant, grand interprète, professeur d'orgue au Conservatoire de Paris et amateur très éclairé de musique ancienne puisqu'il proposera dans ses Archives des maîtres de l'orgue une édition moderne du *Livre d'orgue* entendu précédemment.

Parmi les nombreuses compositions qu'il laisse, un recueil intitulé *L'Organiste liturgiste* consacre deux strophes au même hymne de la Pentecôte. Or le thème qu'il présente est parfaitement semblable à celui que Grigny ou les autres musiciens du XVIIIe siècle emploient. On l'entendra d'abord dans une harmonisation où il se situe au soprano (et fait entendre par deux fois une sensible dans la section finale) puis dans une fugue à 6/4 sur la seule période initiale de l'hymne.

La troisième œuvre inscrite à notre programme, *Choral varié sur le Veni creator* de Maurice Duruflé, date de 1930 et utilise cette fois la version à laquelle nous sommes tous habitués. Cette nouvelle donne est due à la réforme entreprise par les Bénédictins de Solesmes dans la seconde moitié du XIXe siècle, notamment par quelques érudits de l'abbaye (Dom Gajard, Guéranger, Pothier ou Moquereau) dont le travail consista surtout à revenir aux sources et restituer les originaux, leurs vocalises, leur souple dynamisme et leur conformité avec l'accentuation latine, voire la prononciation italienne seule possible pour cette nouvelle interprétation. Les réticences furent nombreuses, par exemple, celles manifestés par Saint-Saëns et Fauré contre les positions ultramontaines de Vincent d'Indy ou de Maurice Emmanuel – qui démissionne de son poste de maître de chapelle de Sainte-Clotilde parce qu'incapable d'y appliquer cette réforme. En 1903 pourtant, Pie X imposera le plain-chant de Solesmes dont témoigne le *Paroissien romain* édité en 1911. Ces importantes modifications sont, par ailleurs, contemporaine d'un retour aux modes qui touche le mouvement impressionniste représenté par Debussy, Fauré ou Ravel, mais aussi Satie dont les *Gymnopédies* surprennent très tôt par leur modalité (1888).

Or Duruflé se situe parfaitement dans ce courant français marqué aussi par le symbolisme et réalise une fusion entre la modalité grégorienne et le nouveau style fondé sur des bruissements souvent synesthésiques (visuel et

sonore), éléments fluides, liquides ou scintillants et chargés de mystère. Quelques aspects de l'œuvre se réclament aussi d'un autre courant très prisé durant l'Entre-deux-guerres, le néoclassicisme qui tente de revenir à des structures ou données anciennes mais traitées dans un langage moderne comme on peut constater à travers les nombreuses suites écrites par Debussy, Ravel, Roussel, Poulenc ou Milhaud ou les formes classiques abordées par d'autres musiciens de la même époque.

Le *Choral varié sur le Veni creator*, partie finale d'une œuvre beaucoup plus longue qui commence par un *Prélude* pour se poursuivre par un *Adagio*, recourt à ces différentes esthétiques et renoue avec le principe de l'alternance en proposant cinq parties :

- Harmonisation de l'hymne sur un grand plein-jeu à cinq voix qu'on peut considérer comme néoclassique par son souvenir du plain-chant gallican (*Andante religioso*).
- Variation 1, *Poco meno lento*, citation complète par le cromorne sur un contrepoint exploitant les diverses périodes (le début sur C).
- Variation 2, *Allegretto* assez fluide, comme un bruissement de caractère impressionniste ou symboliste et des « trois pour deux » complexes (superposition de groupes de trois notes et de deux dans le même temps).
- Variation 3, *Andante espressivo*, canon à la quinte entre le soprano et la pédale (flûte 4).
- Variation 4, *Allegro* en forme de toccata, mouvement perpétuel avec imitations nombreuses, parfois canoniques sur les différentes périodes de l'hymne.

Question à Thomas Ospital : Maurice Duruflé a destiné cette œuvre à l'orgue néoclassique qu'il défendait, instrument aux anches très françaises et riche en mixtures aiguës. Peut-on facilement adapter cette musique à l'orgue de Saint-Eustache dont les pleins-jeux ne sont pas tous très conformes à ce que les musiciens des années 1930 à 1970 attendaient.

Après le cercle catholique représenté aujourd'hui par Grigny, Guilmant et Duruflé, nous nous tournons vers le monde luthérien du choral, en

particulier la version allemande du *Veni creator* sous le titre *Komm Gott Schöpfer heiliger Geist* qui en reprend la mélodie (avec quelques simplifications) et les paroles : « Viens Dieu créateur, esprit saint, visite le cœur des hommes qui sont tiens, Emplis-les de la grâce, car tu sais qu'ils sont tes créatures ».

Deux versions nous permettront d'entendre ce motif dont la première, de Johann Pachelbel, se déroule à quatre voix avec cantus firmus à la partie supérieure, chaque période précédée par une préparation en valeurs plus brèves.

La seconde est due à Jean-Sébastien Bach (BWV 631) et obéit à un système voisin avec thème au soprano (sur les temps de la mesure) et contrepoint décalé, rythme dactylique (deux brèves et longue) avec retards et ponctuation de la pédale en syncope (croches détachées). Quelques années plus tard, le compositeur en fournira une nouvelle version dans son *Autographe de Leipzig* (BWV 667), augmentée d'un épilogue en manière de gloire avec rayonnement significatif de doubles croches et thème cette fois à la basse.

Question à Thomas Ospital : sans vouloir reconstituer à tout prix un plenum allemand du XVIIe siècle, comment peut-on trouver des solutions pour que, sur cet instrument plutôt symphonique, les différentes parties de la polyphonie soient perceptibles ?

Pour conclure, Thomas Ospital improvisera sur le texte des *Actes des apôtres* mentionné au début de cette conférence-concert et dont voici le rappel :

Tout à coup il vint du ciel un bruit pareil à celui d'un vent violent qui remplit toute la maison où ils étaient assis. Et il leur apparut des langues se séparant les unes des autres et qui étaient comme du feu ; et elles se posèrent sur chacun d'eux. Et ils furent tous remplis du Saint Esprit, et ils se mirent à parler d'autres langues selon que l'Esprit Saint leur demandait de s'exprimer.

13 mars 2016

La Passion du Christ

Troisième des conférences-concerts sur le thème de
l'orgue à l'église

avec le concours de Baptiste-Florian Marle-Ouvrard

Les sources données par les quatre évangiles établissent des données suffisamment explicites et expressives du drame pour que tout artiste en tire de quoi en illustrer les différents épisodes : d'un côté Matthieu, Marc et Luc pour un récit concordant des événements depuis le complot et la trahison de Judas jusqu'à la sépulture, de l'autre la version de Jean qui donne maintes précisions sur les paroles de Jésus lors de la Cène ou sur la croix et relève aussi la présence de Marie sur le Golgotha.

De ce fait, le récit de Jean a toujours été recommandé par l'Église et, le plus souvent, imposé aux sculpteurs comme aux peintres, comme le démontrent les nombreux sujets qui en découlent : Pietà, déposition, mise au tombeau avec présence de la Vierge, Marie-Madeleine et de l'apôtre, chemin de la croix, etc.

Depuis le XVe siècle, le sujet sera d'ailleurs largement exploité dans la musique savante avec une Passion latine catholique dont les premières illustrations sont dues à Binchois, puis Sermisy, Lassus, Guerrero et Victoria au XVIe siècle et une Passion luthérienne qui, allemande, sera illustrée par Johann Walter puis Antonius Scandellus jusqu'à Schütz et Jean-Sébastien Bach.

Parallèlement, le texte de Jean a inspiré beaucoup d'autres œuvres comme celles que, sur le *Stabat Mater*, poème du XIIIe siècle, des compositeurs tels Josquin Desprez écrivent sous forme de polyphonie vocale, puis à l'époque où le thème s'intègre à l'office de Notre-Dame-des-Sept-Douleurs, lorsque divers musiciens italiens de la période baroque (Alessandro Scarlatti, Pergolèse, Vivaldi, Caldara, etc.) lui confèrent une forme plus individuelle. Dans un contexte voisin, les *Sept paroles du Christ* relèvent des mêmes sources, texte illustré par de nombreux maîtres dont Schütz, Haydn ou Gounod, voire le *Chemin de la croix* dont les quatorze stations retiendront

également quelques poètes et artistes de premier plan.

À côté de ces données fondamentales, d'autres écrits ont pu inspirer de grandes œuvres comme *La Douloureuse Passion de N S Jésus-Christ d'après les méditations d'Anna katherina Emmerich* publiée par Brentano en 1833, ou les écrits des poètes mystiques du XVIIe siècle tels Pierre de Saint-Louis, lesquels ont pu inspirer Paul Claudel, à son tour concerné par le thème de la Passion.

Si l'on se penche sur le cas de la musique d'orgue, on doit cependant constater que ce dernier thème n'apparaît pas dans le monde catholique avant le XXe siècle, situation qui s'explique par le fait que le grand orgue n'est pas utilisé pendant le carême, par conséquent la Semaine sainte. En revanche, bien que l'on ne fasse pas entendre de cantates durant cette même période, la présence de l'instrument est attestée à maintes reprises chez les Luthériens, notamment lors de l'office du vendredi saint au cours duquel il peut préluder avant certains chorals confiés à la foule. Cet office de longueur considérable (cinq heures dans certains cas) mêle, en effet, chant collectif, parole (sermon) et musique avec les deux parties de la Passion et quelquefois un motet.

Parmi les nombreux chorals réservés à ce temps figure *O Mensch, beweine dein' Sünde gross* (ô homme pleure tes grands péchés) assez souvent abordé au XVIIe siècle (notamment par Pachelbel) et retenu dans l'*Orgelbüchlein* de Bach (BWV 622) où il compte comme le plus long de la série (4 à 5 minutes) – il sera ensuite traité de manière concertante à la fin de la première partie de la *Passion selon Saint Matthieu*. Il s'agit ici d'un choral orné, c'est-à-dire que la mélodie est soumise à des variations de caractère décoratif. À cet égard on rappellera que l'ornement constitue une des composantes essentielles du baroque et que, par une prolifération des détails et une saturation des éléments, les grands architectes et décorateurs des XVIIe et XVIIIe siècles (le Bernin en Italie ou Churriguera en Espagne) ont participé à ce qu'Eugenio d'Ors considère comme «le triomphe de la parure sur la fonction» en mêlant stucs, sculptures, peintures, effets de trompe-l'œil ou éclairages artificiels – auxquels répondent les vocalises les plus exubérantes de la nouvelle musique de Monteverdi, Cavalli ou, plus tard, Vivaldi ou Haendel. Or cette esthétique de la surabondance et du décor trouve aussi son équivalence en

musique avec la technique des diminutions ou gloses italiano-ibériques qui font école dans toute l'Europe avec le système plus individualisé des agréments français. Comme on le remarquera, Bach puise aux deux sources et combine pincés ou tremblements tels que Couperin ou Grigny les utilise à un système de diminutions libres, initiative qui conduit à une extension considérable de la mélodie (à partir des huit notes de la première période, on aboutit à trente-quatre ou davantage selon le nombre de battements des trilles). Le cantique se compose par lui-même de neuf périodes réparties selon le plan que les Allemands appellent « barform » (deux grandes parties dont la première reprise avec des paroles différentes). Ainsi la section initiale comporte-t-elle trois périodes et la seconde six nouvelles phrases comme on peut le constater ci-dessous :

O Homme pleure tes grands péchés (a)
Pour lesquels le Christ du sein de son Père (b)
Est sorti pour venir sur terre (c).

D'une Vierge pure et délicate (a)
Il est né pour nous (b)
Il a voulu être le médiateur (c).

Aux morts il a donné la vie (d),
Il a éloigné toute maladie (e)
Jusqu'au temps fixé par lui (f),
Où il a été offert pour nous (g),
A porté le lourd fardeau de nos péchés (h)
En restant un si long moment sur la croix (i)

Comme toujours, ce qu'écrit Bach illustre le texte à la lettre et se montre en toute occasion expressive. Alors qu'il aurait pu reprendre la même musique pour les deux premières parties, il s'applique au contraire à traiter différemment les deux premières strophes dont les idées sont très différentes puisqu'elles opposent le thème de la culpabilité à celui de la reconnaissance. Une analyse de la seule période initiale (mes. 1) et de sa reprise (mes. 6)

enseignerait que la notion de « péché » suscite une pesanteur particulière et un assombrissement dû au ré bémol alors que celle de « délicatesse » entraîne un ton plus détendu et de jolies fioritures. Plus loin, lorsqu'il s'agit de la résurrection des morts et du retrait des maladies, un optimisme nouveau vient s'épanouir (attaque dans l'aigu, tierces et sixtes bienheureuses dans les parties de l'accompagnement) et, au contraire, avec le temps passé sur la croix, un long chromatisme de la basse souligne la douleur de l'épreuve (cependant ascendant, sans doute à cause l'espoir qu'il représente pour les hommes). Bach indique par ailleurs *Adagiosissimo* pour les dernières notes.

Question à Baptiste-Florian Marle-Ouvrard : comment registrez-vous cette pièce sur l'orgue de Saint-Eustache, lequel offre un éventail très varié en jeux de solo. Il fut une époque où les organistes changeaient de claviers très souvent (Durufié, Marchal ou Noëlie Pierront) et n'hésitaient pas à répartir chaque période entre le cornet de Récit et la tierce du Positif. Ce n'est plus le cas aujourd'hui. Quel est votre point de vue sur la question ?

Plus d'un siècle après la mort de Bach, Brahms (pianiste et chef d'orchestre mais pas organiste de profession) s'intéresse à notre instrument à deux époques de sa vie, d'abord en 1856-1857 durant la période Düsseldorf-Hambourg puis en 1896 à Vienne alors qu'il vit ses dernières heures. On sait que ce compositeur représentait la « grande tradition allemande » dans la descendance de Beethoven par opposition à la « musique de l'avenir » soutenue par Liszt, Wagner ou Bruckner et son intérêt pour la musique de Jean-Sébastien Bach le portait à inscrire certaines de ses œuvres lors de ses récitals de piano (il a notamment transcrit pour la main gauche la *Chaconne* de la *Partita en ré mineur*). Son goût pour la musique ancienne l'incitait de la même façon à jouer Haendel comme Scarlatti et Couperin dont il a publié les deux premiers Livres de clavecin.

L'œuvre que nous allons entendre, *Prélude et fugue sur O Traurigkeit, O Herzeleid* exploite ainsi un choral de 1628 qui s'applique au temps de la Passion autour de cinq périodes établies sur le texte suivant :

O Tristesse, ô douleur,

N'est-ce pas déplorable que
L'enfant unique de Dieu le Père
Soit porté dans la tombe.

On ne retrouvera pas ici le compositeur romantique des concertos et intermezzos pour piano mais un admirateur de Bach ou de Buxtehude qui se livre à un travail de contrepoint des plus sévères mais qui ne nuit cependant pas à l'expression. Dans le *Prélude (Poco adagio)*, le thème du cantique sonne au soprano mais les nombreuses tierces et sixtes qui l'accompagnent sur une basse assez simple, s'assombrissent sous l'effet de chromatismes descendants lorsqu'il est question du tombeau. Dans la partie suivante, en réalité une contre-fugue puisque la réponse renverse les intervalles du sujet (*Adagio*), Brahms fait entrer le choral à la mesure 13, où il sonne en valeurs longues à la pédale, mais persiste à entretenir un climat de tristesse et de sévérité en parfaite situation.

Question à Baptiste-Florian Marle-Ouvrard : Brahms a connu et entendu des orgues très différents depuis les grands instruments encore baroques de Hambourg jusqu'à ceux d'Autriche et de Vienne d'une esthétique très différente avec, notamment de très nombreux fonds 8 qui assurent la sonorité qu'il recherche quelquefois (« forte ma dolce »). Comment rend-on cela sur des instruments symphoniques français ou plus modernes ?

Comme on l'a déjà remarqué, la naissance et le développement du concert spirituel au cours des XIXe et XXe siècles a permis l'éclosion de toutes sortes de commentaires musicaux à partir des mystères ou concepts du Christianisme, en particulier autour d'une Passion jusqu'à présent peu représentée dans le répertoire du grand orgue catholique à cause de la réglementation qui, on l'a dit, lui impose le silence durant les périodes de pénitence. Les vingt ans de l'Entre-deux-guerre se montreront très prolifiques à cet égard avec *Scène de la Passion* de Daniel-Lesur, les *Sept Chorals-Poèmes pour les Sept paroles du Christ* de Tournemire et la *Symphonie-Passion* puis *Le Chemin de la Croix* de Marcel Dupré.

Or les deux dernières œuvres citées atteignent un degré très élevé dans une

violence expressionniste rare en France. Elles sont dues à un organiste de haute virtuosité qui domina son époque et dont le *curriculum vitae* demeure impressionnant : organiste de Saint-Vivien de Rouen à douze ans, élève de Guilmant et de Widor au Conservatoire de Paris, Grand prix de Rome à vingt-huit ans, premier en France à donner l'intégrale Bach en concert (1920), interprète de niveau mondial et invité jusqu'en Australie, professeur d'orgue au Conservatoire de Paris où il forma l'élite de l'orgue français, enfin organiste de Saint-Sulpice où il s'illustra de 1934 à sa mort en 1971.

Les succès de cette carrière sont dus à plusieurs critères : une technique instrumentale exceptionnelle et fondée sur des concepts rationnels, une mémoire prodigieuse et d'immenses capacités d'improvisateur. Il faut cependant y ajouter une forme d'égoïsme dont on n'a plus idée aujourd'hui, le désir de figurer seul au sommet de la hiérarchie, sans concurrence, et un souci obsessionnel de pérenniser ses conceptions musicales. Compte tenu de l'environnement de son époque, il fut en très mauvais termes avec Tournemire comme Vierne et surtout Marchal qui représentait une nouvelle école et défendait une esthétique néoclassique opposée. Dans ces circonstances, Dupré vécut dans une angoisse constante et manifesta des signes d'inquiétude ou de tourment que l'on retrouve sans doute dans ses immenses aptitudes à suggérer les sentiments les plus noirs. On en trouvera un premier témoignage à travers la *Crucifixion*, troisième mouvement de sa *Symphonie-Passion*.

Écrite en 1924, cette œuvre s'inspire d'une improvisation imposée lors de sa première tournée américaine de 1921 où, à l'issue d'un récital donné sur le monumental instrument du Wanamaker de Philadelphie, on lui avait proposé quatre thèmes grégoriens sur lesquels il avait bâti une symphonie d'après l'année liturgique (Avent, Noël, Passion et Résurrection).

Dans *Crucifixion*, Dupré fait alors une remarquable démonstration de ses ressources expressives et, dans un tableau composé de trois parties, évoque le drame d'une manière spectaculaire et poignante. Une première section, *Lento* à 3/4, suggère d'abord la montée au calvaire au gré d'une marche syncopée, bancale et composée d'ostinatos, qui passe, elle-même, par trois stades :

- a) thème mélodique et motif rythmique : demi-soupir, noire, croche, double croche et croche.
- b) rythme plus bref (quart de soupir, croche, double croche, croche et noire) et début d'un crescendo.
- c) ostinato plus serré, haletant et haché (idée de suffocation), suite du crescendo.

Limitée à quatorze mesures, la deuxième section se consacre à la mort et, brève autant qu'agressive, se contente d'appels et d'accords dissonants dont l'aspect cinglant et discordant n'a d'autre but que de faire peur et mettre mal à l'aise. Un decrescendo rapide ramène un semblant d'apaisement. L'horreur s'éloigne... et laisse place à une dernière section à la manière d'une descente de croix et d'une Pietà dépouillée mais sinistre. Un ostinato de deux notes (ré bémol, do) suffit à créer l'ambiance, celle d'une triste, monotone et lancinante déploration sur le chant du *Stabat Mater*.

Question à Baptiste-Florian Marle-Ouvrard : en dehors des registrations, données que Dupré ne laisse pas au hasard, il faut sans doute des aptitudes qui dépassent celles de la simple technique pour parvenir à rendre le drame de cette pièce ?

À remarquer aussi que cette noirceur et ce réalisme sans concession ne viennent pas par hasard mais émanent du climat chargé d'angoisse de l'époque, une période dure, conflictuelle et sans espoir, dont la brutalité atteint son sommet dans les années 1930 : traumatisme encore vif, causé par la Première Guerre mondiale, inflation allemande, montée des extrémismes, crise économique de 1929, menace d'un nouveau conflit... Parallèlement, pour diverses raisons (réponse aux gouvernements anticléricaux du début du siècle, refuge spirituel en plein marasme, effet de personnalités fortes), la vie religieuse d'épanouit considérablement, les abbayes attirent des écrivains ou des artistes de renom (Jacques Copeau, Reverdy ou Tournemire à Solesmes, Max Jacob à Saint-Benoît-sur-Loire, Georges Rouault à Ligugé), on construit une trentaine d'églises dans la région parisienne, certaines dans un caractère moderne comme celle du Raincy par Auguste Perret ou Saint-

Pierre-de-Chaillet par Émile Bois ou des monastères et prieurés comme Sainte-Bathilde de Vanves par Dom Paul Bellot, architecte des Bénédictins. Avec les Ateliers d'art sacré qu'illustrent Maurice Denis et Georges Desvallières, la revue *L'Art sacré* que dirige le Père Couturier, l'esthétique religieuse évolue considérablement et fait peu à peu entrer la modernité dans le cadre jusqu'à présent traditionnel de l'Église.

Mais cette éclosion présente deux aspects qui peuvent paraître contradictoires avec un mouvement contemplatif et serein d'un côté qu'on pourrait opposer, de l'autre, à une tendance plus sombre et pessimiste représentée par Claudel, Bernanos ou Pierre Emmanuel et la sinistre peinture de Rouault. D'où le succès du procès injuste qui concerne Jeanne d'Arc (*Jeanne au bûcher* d'Honegger en 1934-1935 ou *La Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer en 1928), dont les épreuves semblent répondre à celles du Christ lui-même à travers de nombreuses œuvres musicales dont deux grandes partitions pour orgue avec les *Sept Chorals-Poèmes pour les Sept paroles du Christ* de Tournemire et *Le Chemin de la croix* de Marcel Dupré.

Comme il en fut pour la *Symphonie-Passion*, ce dernier cycle résulte d'une improvisation programmée en seconde partie d'un concert donné au Conservatoire de Bruxelles en 1931. À cette occasion, Dupré devait donc illustrer les divers épisodes du chemin de la croix que Paul Claudel avait inséré dans *Corona benignitatis anni Dei* de 1915 et il disposait par conséquent d'un peu de temps pour entrevoir un plan et quelques détails de sa fresque. Le chanoine Delestre, premier biographe de l'organiste, rapporte d'ailleurs quelques commentaires intéressants du compositeur :

Aucun thème ne m'était imposé. Averti à l'avance de ce que j'aurais à faire, j'avais déterminé dans les grandes lignes l'atmosphère musicale de chacune des quatorze stations, leurs registrations, leurs tonalités ; enfin dans mon imagination, j'avais arrêté mes thèmes ou plutôt les « incises symboliques » sur lesquelles l'œuvre écrite est éditée. De plus, l'après-midi du concert, je me suis livré à une première étude de mes quatorze stations selon les décisions que j'avais prises ; c'était en quelques sorte une « répétition ». Ce que j'ai fait tenait donc à la fois de la composition et de l'improvisation... Mais contrairement à ce qui se produisit pour la *Symphonie-Passion*, je me suis

mis immédiatement à écrire mon *Chemin de la croix* ».

L'œuvre fut, en effet, terminée à la fin de cette même année puis créée au Trocadéro le 18 mars 1932. Sur le modèle du leitmotiv wagnérien, Dupré fait donc usage de thèmes conducteurs qui peuvent témoigner d'un objet (la Croix), d'un sentiment (Souffrance, Compassion, Pitié, Consolation), d'un concept abstrait, ici théologique (Rédemption, Incarnation), d'un personnage (Marie) ou d'un événement (Crucifixion). Baptiste-Florian Marle-Ouvrard va en jouer quelques-uns parmi les plus courants :

- la Souffrance, motif de six notes des stations III et XIV.
- la Rédemption, thème formé sur des tétracordes si bémol, do, ré, mi et ré, mi, fa dièse, sol dans les stations III (très doux sur la gambe après une forte agitation) et VI (fin sur la voix céleste).
- Marie, les notes de l'accord parfait de la bémol majeur dans les stations IV et XIII (fin dans l'ambiance lugubre d'une descente de croix).
- la Pitié, thème très chantant avec notes pointées dans les stations VIII (où il précède la Consolation) et XIV (*Quasi lento*).
- la Croix, motif fondé sur des quartes ascendantes dans la station XI (do, fa, si bémol à la mes. 9 et sol, do, fa à la mes. 12). Son renversement donne le motif de la crucifixion.

Nous écouterons trois des pièces les plus significatives de ce cycle et d'abord la première, « Jésus est condamné à mort », qui prolonge avec une fureur expressionniste extrême le texte culpabilisant de Claudel :

C'est fini, nous avons jugé Dieu et nous l'avons condamné à mort. Nous ne voulons plus de Jésus-Christ avec nous, car il nous gêne. Nous n'avons plus d'autres rois que César, d'autres lois que le sang et l'or. Crucifiez-le si vous le voulez. Mais débarrassez-nous de lui. Qu'on l'emmène. Tollé ! Tollé ! Tant pis puisqu'il le faut, qu'on l'immole et qu'on nous donne Barrabas.

Après un récitatif de trois mesures, un *Agitato* tumultueux et haletant rend au mieux la lourde atmosphère d'émeute qu'évoque le texte avec une foule

menaçante et une sourde inquiétude bien transmise par l'aspect chaotique de la musique et la tonalité de fa mineur. Dupré opte, de plus, pour un grand crescendo qui monte jusqu'au fortissimo pour décroître ensuite et fait appel à des « rythmes onomatopéiques », courtes formules qui suggèrent des paroles comme « à mort » (brève-longue) ou « Barrabas » (croche pointée, double croche et noire).

Plus calme, la cinquième station « Simon le Cyrénéen aide Jésus à porter sa croix », *Andante con moto* en ré mineur, décrit les efforts d'abord désordonnés puis plus efficaces de l'homme désigné pour aider le Christ. Après une introduction sur les flûtes qui fait entendre le thème de la Croix en valeurs longues (section qui reviendra conclure), l'idée de désynchronisation se fait par le biais d'un canon à l'octave après lequel les voix finissent par se stabiliser dans un parallélisme parfait.

Dans la onzième station enfin, « Jésus est attaché sur la croix », *Largo pesante* à nouveau en fa mineur, la violence expressionniste atteint son comble et le compositeur n'hésite pas à recourir à une laideur manifeste pour mieux assumer l'horreur de la situation. Avec une lourdeur extrême le motif de la Crucifixion répète ses quarts descendantes (fa, do, sol, ré), des accords chaotiques installent un climat de terreur, des syncopes un peu partout perturbent le cheminement musical et le motif de la Souffrance s'insinue au centre.

Pour conclure, Baptiste-Florian Marle-Ouvrard improvisera sur le *Vexilla Regis*, hymne des dimanches de la Passion et des Rameaux :

Les étendards du roi s'avancent,
La Croix rayonne en son mystère,
En croix, la vie subit la mort
Et par sa mort eut fruit de vie.

10 avril 2016

La Sainte-Vierge

Quatrième des conférences-concerts sur le thème de

l'orgue à l'église

avec le concours de Thomas Ospital

Nous avons jusqu'à présent abordé une fête, un thème grégorien et un épisode de la vie du Christ. Pour varier les méthodes, nous nous intéresserons aujourd'hui à une figure importante du monde chrétien, celle de Marie, mère de Jésus et, du fait qu'elle échappe aux conséquences du péché originel, personnage d'une nature très particulière. Cette dimension d'Immaculée-conception, la pureté ou la douceur qu'on lui accorde ou sa situation de « reine du ciel » lui vaudra un traitement très différent de celui des autres silhouettes féminines de la Bible, un ton plus intime, une grâce plus subtile, une expression sensible et des couleurs aux nuances de pastels qui valent pour la peinture autant que la musique.

Le culte qu'on lui voue sera d'ailleurs en extension constante au cours du Moyen âge, notamment à l'époque gothique, comme en attestent le grand nombre de cathédrales qui, parmi les plus belles constructions du temps, portent son nom depuis Paris jusqu'à Strasbourg en passant par Reims, Amiens ou Chartres. D'où la présence d'une très riche iconographie qui touche la sculpture ou l'art du vitrail depuis l'arbre de Jessé jusqu'à son couronnement, sujets auxquels sont attachés quelques prières ou poèmes comme l'*Ave Maria* (Annonciation), le *Magnificat* (Visitation) ou le *Stabat Mater* (mort de Jésus). De Reine (époque romane) elle tendra vers la conception de mère heureuse (XIII^e-XIV^e siècles) puis celle de mère souffrante (XV^e siècle) selon une évolution qui touche les beaux-arts et la musique. D'abord monodiques et grégoriens, les chants relatifs à la Vierge deviendront polyphoniques, notamment avec Guillaume de Machaut (*Felix Virgo*) ou Philippe de Vitry, puis la plupart des maîtres de l'école franco-flamande du XV^e siècle, dont les motets ou messes dédiées à Marie se succèdent (Ciconia, Dufay, Ockeghem, Binchois puis Josquin Desprez).

En 1501, une initiative majeure viendra d'ailleurs décupler l'audience de ces œuvres avec l'ouverture à Venise de la première maison d'édition musicale,

une entreprise tentée par Petrucci à qui l'on doit, entre autres, la diffusion des messes de Josquin et de nombreuses autres pages de musique vocale. Dans les années qui suivent, les principes de reproduction de la musique feront alors l'objet d'expériences diverses et se répandront dans les grandes nations européennes. En 1528, Pierre Attaignant ouvrira ainsi un commerce à Paris pour éditer environ cent cinquante livres de musique, en particulier les chansons polyphoniques très prisées à cette époque. Mais il publiera aussi sept petits livres de clavier anonymes répartis en chansons transcrites et danses d'une part et de pièces liturgiques et arrangements de motets de l'autre. Parmi ces dernières, on découvre les premières traces écrites de versets d'alternance pour la messe, le *Magnificat* et le *Te Deum*. On rappellera que dans le rite alors de mise, l'orgue remplace le chœur un verset sur deux lors de ces derniers chants, principe dont on trouve les premières traces en Italie dans le *Codex Faenza* du XVe siècle.

À titre documentaire, nous écouterons donc deux versets du *Magnificat primi toni* du livre d'Attaignant pour constater que, dans la mesure où le plainchant se trouve cité en valeurs longues à l'une des voix et se superpose à une partie libre (quelquefois une troisième), plus animée, mobile et ornée, la méthode suivie s'apparente à celle des *fundamenta germaniques* du siècle précédent.

Ce que l'on vient d'entendre correspond tout à fait à la conception musicale du Moyen âge : une belle géométrie sonore de caractère savant mais pas destiné à proposer des équivalences poétiques au texte lui-même – en l'occurrence les idées de justice, miséricorde, joie ou humilité véhiculées par le cantique. Or, à l'époque où Attaignant publie ses *Magnificat*, la musique italienne est soumise à un bouleversement considérable en direction d'une « *Musica poetica* » qui, sous l'influence de l'humanisme, cherche à exprimer le mot sous différentes formes de figuralismes et s'applique à rendre les *affetti* (sentiments) présents dans le texte. Cette innovation considérable touchera d'abord le madrigal (rencontre de la populaire et souple frottole italienne avec la technique polyphonique des Franco-flamands installés en Italie) puis gagnera la musique religieuse – on remarque que cette mutation correspond aussi à une modification des arts libéraux où, à la fin du XVe siècle, la

musique passe du Quadrivium (domaine du nombre et des sciences avec astronomie, arithmétique, géométrie sous le signe de l'harmonie des sphères) vers le Trivium (domaine des lettres et de la pensée avec grammaire, dialectique et rhétorique).

Sur cette base plus expressive, la pratique musicale va évoluer, en particulier la musique instrumentale qui, à la fin de la Renaissance, prend une certaine autonomie pour s'émanciper à l'époque baroque.

La *Toccatà per l'elevazione* de la messe de la Madone de Frescobaldi permettra d'en juger, œuvre qui appartient à un recueil de 1635 intitulé *Fiori musicali* et composé de pièces d'orgue liturgiques. On constatera d'abord que ce titre général correspond bien à l'esprit de l'époque qui cultive la poésie avec ses fleurs, guirlandes, forêts, couronnes ou jardins, raffinement qui rejoint ici une autre composante du baroque avec la surprise, l'irrégularité et la bizarrerie (le mot lui-même désigne une perle qui n'est pas parfaitement ronde). Cette recherche d'inattendu coïncide ici avec l'instabilité tonale, les errances et le caractère irrationnel de certains enchaînements. Or cette dimension particulière touche d'abord les cercles maniéristes comme l'école napolitaine de Gesualdo et Giovanni de Macque dont la *Conzonanze stravaganti* s'essaye à des expériences improbables, puis certaines pages du XVIIe siècle chez Frescobaldi et, plus tard, Michelangelo Rossi. Les rythmes syncopés (double croche, croche pointée) qui s'accumulent dans la partie finale poursuivent d'ailleurs le même but, tout cela au gré d'une langueur contemplative proche de celle que le Bernin retrouvera dans l'expression de certaines saintes ou bienheureuses.

D'un autre côté, Frescobaldi s'intéresse de très près aux questions d'agogique qui concernent tout ce qui peut modifier la battue ou le tempo dans une œuvre. Après avoir distingué le « tempo della battuta » ou «tactus» et le «tempo del'affetto» (autrement dit les battements réguliers que l'on peut fixer à l'époque autour de ceux du pouls et ce que les sentiments doivent modifier), la préface de son *Premier Livre de Toccatas* donne quelques informations précieuses à propos de la manière expressive et chantante qui convient à certains passages :

Il n'y a pas de doute que la perfection du jeu consiste principalement dans

l'intelligence des tempi [...] Cette façon de jouer ne doit pas être soumise à la mesure comme on en observe l'usage dans les madrigaux modernes. Ce choix du tempo, en quoi consiste l'esprit et la perfection de cette manière et de ce style d'exécution est remis au bon goût et à la finesse du jugement de l'exécutant.

Question à Thomas Ospital : comment envisagez-vous l'interprétation de pièces qui réclament autant d'intuition que de culture ? D'un autre côté, doit-on tenter de restituer sur un orgue moderne et plutôt symphonique les sonorités fines et discrètes de l'orgue italien ?

Il existe une évidente parenté entre la toccata de modèle italien, compartimentée, contrastée, libre, harmonique et contrapontique en alternance) et le praeludium nord-allemand ou les pièces libres entendues à Hambourg ou Lubeck à la fin du XVIIe siècle, notamment chez Buxtehude. La filiation entre ces deux sources se fait par Johan Lorentz et Franz Tunder qui, tous deux ont séjourné en Italie et précèdent immédiatement la lignée des organistes brillants d'Allemagne du nord.

Le *Magnificat primi toni* de Buxtehude illustre parfaitement les caractères de ce qu'à cette période même, on a qualifié de « style fantastique », soit toute l'invention du modèle italien magnifié par les grands et somptueux instruments du nord (Schnitger), plus perfectionnés, colorés et puissants que ceux des Italiens.

Sous un autre aspect, la Vierge Marie reste une figure incontournable du culte luthérien, ce dont témoignent les nombreux temples qui lui sont dédiées sous les noms de Marienkirche ou Frauenkirche (Lubeck, Halle, Dresde), les deux grandes fêtes qui lui sont consacrées (Annonciation et Visitation) et, chanté soit en latin (Bach) soit en Allemand dans le *tonus peregrinus*, la présence du *Magnificat* lors des grandes fêtes.

Huit sections enchaînées, d'écritures différentes, de tonalités variées ou de mouvements très divers, se succèdent ici qui, dans un contexte cher aux théoriciens germaniques, font appel à quelques procédés de la rhétorique : une introduction en manière d'exorde qui veut éveiller dès les premières mesures, attirer l'attention et s'imposer, une péroraison brillante et pleine

d'émotion et des moyens d'expression contrastés qui veulent satisfaire l'esprit ou toucher :

- 1) introduction initiée par des traits (ré mineur).
- 2) épisode imitatif en rythme ternaire (3/4).
- 3) autre épisode de contrepoint cette fois binaire (4/4).
- 4) fugato sur un sujet plus allant puis transition harmonique avec éclairages plus dramatiques.
- 5) autre fugato à 12/8 en fa majeur.
- 6) Intermède plus libre en forme de carillon.
- 7) fugato à 4/4.
- 8) péroraison fuguée avec fin plus libre dans un caractère agité, fougueux et passionnel.

Question à Thomas Ospital : l'interrogation posée précédemment à propos de l'orgue italien vaut aussi pour cette musique allemande très inventive et contrastée qu'on imagine volontiers sur des sonorités différentes et renouvelées. Quelle démarche adoptez-vous sur cet orgue avec ce type de composition ?

En 1923, Charles Tournemire a entrepris la publication d'œuvres de Buxtehude, pièces qu'il jouait en concert et qui, d'une certaine façon, ont exercé une influence sur sa propre musique.

Il convient d'ajouter que dans les années 1920-1930, la musique d'orgue connaît une importante transformation esthétique due au *Motu proprio* de Pie X diffusé en 1903. Or que dit ce texte en substance ? Que l'esprit chrétien doit « reflleurir » et que, la musique sacrée comptant comme « partie intégrante de la liturgie solennelle » autant qu'elle « participe à sa fin générale, à la gloire de Dieu, la sanctification et l'édification des fidèles », il faut donc en éliminer les influences profanes. On désigne alors une partie de la musique d'église italienne qui, fortement inspirée par l'opéra (Padre Davide, Petrali, Fumagalli), s'éloigne considérablement du nouvel idéal mystique – voire bien des compositeurs français contemporains, dont l'inspiration est comparable. À cette musique trop sentimentale, sensuelle ou

tapageuse, il s'agit de substituer un art inspiré par le chant grégorien
« dont de récentes études ont si heureusement rétabli l'intégrité et la pureté
» (Solesmes). Dans ces conditions :

Une composition musicale ecclésiastique est d'autant plus sacrée et liturgique que par l'allure, par l'inspiration et par le goût, elle se rapproche davantage de la mélodie grégorienne et qu'elle est d'autant moins digne de l'église qu'elle s'écarte davantage de ce suprême modèle.

Il faut donc encourager les maîtrises ou scholas capables de faire entendre la polyphonie classique de modèle palestrinien, notamment dans les cathédrales, basiliques et séminaires, encourager les compositeurs contemporains (pourvu qu'ils respectent les principes imposés) ou confirmer les habitudes ou usages antérieurs : alternance, élimination des instruments autres que l'orgue (particulièrement le piano et les percussions) sauf autorisation diocésaine.

Dans ces conditions, la musique de Tournemire composée après 1927 répond à ces vœux, particulièrement dans *L'Orgue mystique* qu'il écrit à partir de cette année, cycle imposant qui comprend tous les offices programmés pour l'année liturgique et permet d'assurer le service du grand orgue pour la grand-messe. Chaque volume contient donc cinq morceaux : un prélude à l'introït très bref, offertoire, élévation, communion et une pièce terminale plus importante qui peut dépasser dix minutes. Dans ces différents épisodes, Tournemire fait appel aux thèmes grégoriens du jour ou ceux d'autres offices, en particulier des vêpres. Dans la *Paraphrase-Carillon* de l'Assomption, que nous allons écouter, il envisage un cadre en trois parties (*Allegro, Andante, Allegro*) dans une forme de type A B A' et recourt à deux thèmes : *Ave maris stella* (hymne des fêtes de la Vierge) et *Salve Regina* (antienne pour l'office de complies). Le premier se compose de trois sections pas nécessairement utilisées dans l'ordre, puisque c'est sa partie b qui, transformée en triolets, apparaît en effet au début du premier *Allegro*. Il sera cependant cité en entier un peu plus loin dans son mode d'origine puis un demi-ton plus bas dans l'*Andante* avec cette fois un commentaire très ornemental.

Le second se limite à sa période initiale, laquelle sonne toujours à la basse dans les deux parties extrêmes. Il se réduit parfois à ses quatre premières notes en valeurs longues (la, sol, la, ré) et se distingue d'un troisième motif, celui-ci inventé par le compositeur et qui fera irruption par deux fois.

Mais plusieurs autres éléments mériteraient d'être relevés, par exemple, la présence d'un exorde déployé dans l'aigu sur plusieurs claviers, épisode brillant, décoratif et spatialisé qui peut rappeler certaines introductions de Buxtehude ; la répétition de guirlandes de notes qui, dans l'*Andante*, annoncent les futurs chants d'oiseaux de Messiaen et nombreuses quintes parallèles d'allure néomédiévale.

Question à Thomas Ospital : quelles difficultés rencontre-t-on lorsque l'on aborde une œuvre de ce type, pensée pour un instrument très complet mais d'esthétique indéfinie et d'écriture parfois déconcertante ?

L'*Ave maris stella* que l'on vient d'entendre a été aussi utilisé dans les *Vêpres du commun des fêtes de la Sainte-Vierge* publiées en 1920 par Marcel Dupré.

Comme la *Symphonie-Passion* et le *Chemin de la croix* déjà entendus en partie, il s'agit encore d'une œuvre inspirée par une improvisation, cette dernière effectuée à Notre-Dame de Paris en présence du mécène anglais Claude Johnson qui en fit la commande. Quinze pièces s'y succèdent dont quatre alternent avec l'hymne des fêtes de la Vierge. Nous en écoutons la troisième qui intitulée *Choral orné dans le style de J. S. Bach* relève du néoclassicisme propre à cette période et illustre bien ce « retour à l'ordre » consécutif à la Grande Guerre. On en appréciera la forme classique et l'écriture qui, tout en se rapprochant de celle de Bach (cf. le choral *O Mesch bewein* entendu récemment, par exemple), reste tout de même propre à Dupré.

22 mai 2016

La Trinité

Cinquième des conférences-concerts sur le thème de
l'orgue à l'église

avec le concours de Baptiste-Florian Marle-Ouvrard

Essentiel, le dogme de la Trinité concerne les trois personnes consubstantielles du Père, du Fils et du Saint Esprit, notion apparue avec Tertullien à la fin du IIe siècle (Trinitas) et généralisée au IVe avec Athanase d'Alexandrie. Sa complexité notamment par la notion d'un Dieu infini incarné dans un corps mortel, entraîna toutes sortes de contestations à des époques diverses et suscita bien des hérésies. Ces questionnements sont d'ailleurs centrés sur la personne du Christ que certains ne considèrent pas comme divin (Unitariens) ou seulement après son baptême (Adoptianistes), que d'autres n'estiment pas éternel du fait de sa naissance terrestre et parce qu'humain et mortel, donc inférieur au Père (Arianisme), et que beaucoup traitent enfin comme un ange ou une entité spirituelle pour ne pas que son existence soit liée à une matière estimée mauvaise (Cathares). Ce mystère rassemble pourtant tout le Christianisme pour une fête qui se situe le dimanche suivant la Pentecôte, date importante pour les Luthériens qui décomptent les dimanches de la fin de l'année liturgique à partir de ce jour. La Trinité a fait l'objet de représentations très variées dans les arts, un triangle à partir du XIIIe siècle ou les figurations habituelles ou symboliques des trois personnes ensuite, c'est-à-dire sous forme d'un noble vieillard, du Christ selon son apparence ordinaire et du Saint Esprit par le biais d'une colombe ou d'une gloire rayonnante. C'est ce qu'on aperçoit dans le *Baptême du Christ* du Pérugin à la Chapelle sixtine (1480) ou, situation plus rare, dans le *Couronnement de la Vierge* de Velásquez au XVIIe siècle. Le thème apparaît également dans la poésie française, par exemple dans *Les Divins élancements d'amour exprimés en cent cantiques faits en l'honneur de la Très sainte Trinité avec les célestes flammes de l'épouse sainte* de Claude Hopil (1629) ou d'autres écrivains religieux du siècle de Pascal.

Par ses propriétés expressives et ses aptitudes à superposer des éléments divers par la polyphonie, la musique excelle dans la transposition de ce

mystère, ce que Jean-Sébastien Bach démontre avec génie dans la Cantate BWV 129, *Gelobet sei der Herr, mein Gott* (Loué soit le Seigneur mon Dieu) où sonnent successivement un chœur et ensemble instrumental rehaussé de trompettes «royales» à la gloire du Père, une aria de basse pour le Christ, une autre de soprano pour le Saint Esprit et une troisième pour alto, hautbois d'amour et basse continue (par conséquent une adéquate écriture en trio) pour la Trinité.

D'autres œuvres aborderont le sujet sous une forme plus convaincante encore en superposant des thèmes symboliques, dont les deux inscrites à notre programme.

La première, *Prélude et fugue en mi bémol majeur* de Jean-Sébastien Bach (BWV 552), se situe en 1739, par conséquent très tard par rapport aux autres œuvres pour orgue. Le compositeur a cinquante-quatre ans et ne composera plus que quelques pièces significatives pour la postérité, une musique d'ailleurs « dernière manière », très cérébrale, tournée vers les spéculations savantes, en bref un art du contrepoint très élaboré mais une thématique souvent contournée ou rococo, ces choix à l'opposé des tendances modernes de cette époque, qui donnent priorité à l'écriture plus simple, verticale et galante qu'adoptent ses fils.

Ce prélude et fugue compte, par ailleurs, comme le seul qu'il ait songé à diffuser par l'édition – information qui permet d'insister au passage sur le nombre infime d'œuvres gravées de Bach, une dizaine dont seulement sept partitions majeures éditées de 1731 à 1748 (dans ces conditions, on ne s'étonne pas que la réputation du Cantor ait tenu davantage à ses talents d'organiste et d'improvisateur qu'à ses œuvres écrites). D'où l'importance de cette publication qui, sous l'apparence d'un grand recueil intitulé *Clavier-Übung III* propose une messe luthérienne avec un prélude (entrée), une fugue (sortie) et vingt et un chorals pour l'office selon une petite et une grande version. On doit remarquer enfin que le prélude et la fugue se réclament de la Trinité.

Le *Prélude*, en effet, longue pièce de plus de deux cents mesures, se place sous le signe du trois avec trois thèmes symboliques et le ton de mi bémol majeur

qui implique trois bémols : le Père (A), le Fils (B) et le Saint Esprit (C) dans une forme rondo (A B A C A B A C A) soit neuf parties.

Le thème du Père adopte, par ailleurs, le style de l'ouverture à la française et s'associe donc à l'idée de royauté très courante à l'époque. Employée par Lully à partir de 1657, cette structure oppose un grave binaire aux valeurs pointées de caractère noble et fier à une partie ternaire et plus animée selon deux ou trois sections (dans ce dernier cas, très fréquent, la partie finale retrouve le grave binaire et pointé). Ce modèle se diffusera dans toute l'Europe, notamment chez Rameau, Purcell, Bach ou Haendel.

Les succès de cette forme sont tels que quelques extraits d'opéras de Lully ont été transcrits dans divers livres d'orgue de la fin du XVII^e siècle, dont l'un, conservé à la BnF, a été un moment attribué à Nicolas Geoffroy. Il permet d'entendre l'ouverture d'*Isis* (1677) qui, en sol mineur, oppose le solennel grave initial à une seconde partie à 3/4, plus vive et à trois voix.

Or le premier thème très majestueux du prélude de Bach relève tout à fait de cette esthétique

Noté à cinq voix, il apparaît à cinq reprises (dans le ton principal ou les tons voisins) et si sa longueur est équivalente lors de ses premières et dernières interventions, il se raccourcit progressivement en cours de route : 32 mesures puis 22, 13, 1 et 31. Lors des deux parties initiales, ce thème suggère, de plus, quelques éléments de B et de C, ce qui pourrait correspondre à l'idée du Fils et du Saint Esprit contenus dans le Père.

Le thème du Fils présente deux sections : un effet d'écho sur deux claviers (Bach indique f et p) puis un solo plus orné, d'esprit baroque par conséquent plus divers, aéré et mobile que le précédent, donc plus « jeune » et « humain » (on relève un éclairage en si bémol mineur qui peut aussi suggérer le sacrifice prochain).

Plus dynamique et rapide, le troisième thème évoque le Saint Esprit et présente des doubles croches rayonnantes organisées en gammes descendantes (idée de venue sur terre) et figurations diverses à l'image des gloires baroques. La première apparition de ce motif ne requiert que trois voix manuelles mais sa seconde inclut la pédale pour un développement plus impressionnant encore.

Question à Baptiste-Florian Marle-Ouvrard : les partitions allemandes de cette période ne précisent aucune registration et laissent à l'interprète le soin de colorer la musique comme il l'entend. Toutefois Bach note ici

« organo pleno » ce qui implique une sonorité assez riche avec les fonds, mixtures et anches, au moins celles de la pédale. Or tout au long du XXe siècle l'interprétation des œuvres d'orgue de Bach a beaucoup évolué. L'école symphonique du début de ce siècle avait tendance à se satisfaire d'un legato assez généralisé, articulait selon les données transmises par Guilmant et envisageait de grandes progressions sonores. L'école néoclassique qui a suivi a proposé des phrasés ou articulations plus variés, clairs et aérés avec des changements de claviers nombreux et des couleurs plus proches des originales (notamment par des mixtures brillantes). Après 1980, avec le mouvement baroque, toute la technique a été repensée par les doigtés anciens, le jeu de la pédale de la seule pointe, un détaché plus constant et une registration souvent unique sur le plenum. Évidemment on joue différemment selon l'instrument que l'on est appelé à toucher, par conséquent quels sont les principes que vous appliquez à Saint-Eustache ?

La *Fugue* en mi bémol présente un symbolisme équivalent avec trois sujets I, II et III qui, à l'image de la Trinité, vont se superposer deux à deux (II avec I puis III avec I). On a ici affaire à une triple fugue qui relève d'une certaine quintessence de l'art du contrepoint.

Le premier sujet représente donc le Père sous des apparences intemporelles, graves et chargées d'autorité. Or pour parvenir à ce résultat, Bach fait appel au *ricercare* du XVIe siècle, genre proche du motet à l'ancienne encore pratiqué dans la musique d'église, genre pérenne et sérieux : notation archaïque à 2/1, sujet aux valeurs élémentaires, au déroulement immuable à cinq voix (cf. le Père dans le prélude) et au contrepoint savant.

À titre documentaire, on entendra le début d'une fugue écrite vers 1650 ou 1660 par Johann Jacob Froberger qui quatre-vingts ou quatre-vingt-dix ans avant le *Prélude et fugue en mi bémol* de Bach, présente quelque chose de comparable.

Le deuxième sujet représente le Fils et se montre donc plus « humain » et fluide : mesure à 6/4, croches égales et trois sections, la première consacrée à l'exposition, la seconde à un second groupe d'entrées avec renversement puis retour du sujet d'origine, la troisième aboutissant à la superposition de II et I (ce dernier rythmiquement modifié pour entrer dans la nouvelle mesure).

Le troisième sujet évoque le Saint Esprit d'une manière à la fois dansante, énergique et brillante, comme une sorte de gigue à 12/8, dont, à cinq reprises, le sujet se combinera, lui aussi avec celui du Père.

Question à Baptiste-Florian Marle-Ouvrard : Si l'on se réfère à ce que l'on a dit à propos du prélude, on constate que cette fugue a été très souvent soumise à une progression plus ou moins orchestrale avant 1980. Duruflé, par exemple, mais aussi Marchal et beaucoup d'autres, traitaient le sujet I sur les fonds 8 ou même la seule montre puis passaient au Positif pour II et terminaient avec toutes les mixtures et les anches de la pédale. Après 1980, quitte à changer de clavier pour le deuxième sujet, les organistes ont suivi davantage l'indication «pro organo pleno» voulue par Bach en recourant au plenum dès les premières mesures. Quel est votre point de vue sur la question ?

Dans cette grandiose *Fugue* en mi bémol, jamais Bach ne superpose les trois sujets, option que va prendre cependant Olivier Messiaen dans *Le Mystère de la Sainte Trinité*, septième et dernière pièce des *Corps glorieux*, cycle composé deux siècles après le recueil dont on vient d'écouter quelques éléments, c'est-à-dire en 1939.

À cette époque, le langage musical a évidemment changé d'une manière radicale après les périodes classique, romantique, impressionniste et les importants bouleversements du XXe siècle : naissance de procédés atonaux issus en partie du chromatisme wagnérien et premières expériences de tonalité ouverte. Lorsque Messiaen compose cette œuvre, la hiérarchie entre les degrés et les fonctions harmoniques qui en découlent ont fait l'objet d'une

remise en question fondamentale dans la première décennie du XXe siècle, notamment avec Schoenberg. Parallèlement à la naissance de l'abstraction que Kandinsky impulse au même moment en se passant de l'objet, le compositeur viennois obéit à une même intention spiritualiste, laquelle élimine la démarche tonale pour éviter le conformisme et envisager une meilleure relation d'âme à âme (cf. l'importante correspondance échangée entre les deux hommes). On ne s'étonne donc pas que Messiaen fasse appel à des procédés de cette nature dans une série de pièces qui évoque la « vie des ressuscités », dont les corps sont immortels et possèdent la gloire, l'impassibilité, l'agilité et la subtilité, lesquels existent selon le modèle du Christ et « contemplent enfin le plus grand mystère de notre foi, le Dieu en trois personnes » (préface du compositeur).

La pièce en question se déroule selon un trio pour deux claviers et pédale, chacune des parties symbolisant une des personnes de la Trinité, le tout indiqué « Très lent, lointain ». À la basse (pédale), un ostinato chromatique de dix sons différents polarisés sur ré représente le Père (nuance ppp) et se répète cinq fois sur une registration peu perceptible avec 32, 16 et 2 (trou de quatre octaves entre le 32 et le 2). Le Saint-Esprit sonne à la main droite dans un contexte atonal utilisant le total chromatique et une registration guère plus audible (16 et 2 donc trou de trois octaves et nuance ppp). Quant au Fils, il est confié à la main gauche et s'établit sur le mode 2 mis au point par Messiaen, lequel fait alterner demi-ton et ton soit ré, mi bémol, fa, fa dièse, sol dièse, la, si, do, ré, une échelle mystique et « humaine » qui dicte une mélodie d'autant plus repérable qu'elle se détache sur la flûte 8, dont les hauteurs correspondent aux fondamentales habituelles (nuance p). On constate d'ailleurs que les trois premières notes (ré, fa dièse, la) constituent une claire allusion à la tonalité : il faut passer par le Fils, plus proche de nous et compréhensible, pour accéder au Père et à l'Esprit Saint).

Question à Baptiste-Florian Marle-Ouvrard : lorsque l'on respecte à la lettre les indications de Messiaen sur un très grand instrument et un vaste édifice, je suppose qu'il faut certainement veiller à ce que ces registrations très douces et difficiles à cerner ne se perde pas trop dans une large acoustique ? Comment faites-vous ?

Pour terminer, Baptiste-Florian Marle-Ouvrard va improviser sur un des poèmes de Claude Hopil tiré de son recueil de 1629 signalé au début de cette conférence-concert :

« J'adore ce beau trois qui n'est qu'un en essence,
Cet UN est le vrai tout où gît ma complaisance,
Et mon tout est mon Dieu ;
Me complaisant qu'il est ce qu'il est en lui-même,
Je goûte les douceurs d'un paradis suprême
En ce terrestre lieu. »

26 juin 2016

Musique spirituelle pour le concert

Sixième des conférences-concerts sur le thème de
l'orgue à l'église
avec le concours de Baptiste-Florian Marle-Ouvrard

Nous abordons aujourd'hui une nouvelle question qui concerne la présence spirituelle ou religieuse dans le cadre du concert. Il ne s'agira donc plus d'art liturgique mais d'une musique plus libre, à programme sacré, que l'on interprètera au cours d'un récital d'orgue donné dans un sanctuaire ou une salle.

Cette nouvelle dimension nous invite par conséquent à nous interroger d'abord sur l'évolution du concert à l'église et à constater que les situations évoluent considérablement en fonction des époques, lieux, usages, nations et religions. Ce sujet n'a pas été encore examiné de très près et d'a guère suscité jusqu'à présent de grandes thèses aussi se bornera-t-on à quelques données élémentaires.

Sous l'Ancien régime, par exemple, l'église catholique reste le lieu exclusif de la liturgie et c'est dans ce cadre que les manifestations musicales se produisent, lors de la messe où l'orgue peut jouer jusqu'à quarante-cinq minutes en soliste, au cours des vêpres ou à l'occasion de la messe de minuit

ou du *Te Deum*. Il convient de rappeler aussi que certains offices prennent l'allure d'événements mondains comme les matines de la semaine sainte qui, déplacés l'après-midi précédent, permettent à la bonne société d'entendre les *Leçons de ténèbres* à une heure moins matinale. En revanche, la livraison d'un orgue neuf nécessite une séance de réception mais ne donne pas lieu à une inauguration au sens où on l'entend aujourd'hui. Vers 1780 cependant, Balbastre compte comme le premier à se faire entendre à Notre-Dame de Paris dans un contexte non-liturgique.

Dans le monde protestant, alors que le temple ne revêt pas le caractère sacré de l'église romaine (exposition du Saint Sacrement, chœur réservé aux ministres et servants), l'organiste s'y fait entendre plus aisément et, en privé ou en public, peut donner des auditions. Ainsi Jean-Sébastien Bach se produit-il à Hambourg ou à Dresde et les inaugurations font l'objet de concerts importants. À Mühlhausen, le même Bach joue le *Choral Ein feste Burg* qu'il a composé pour l'occasion et à Störmthal il fait exécuter sa Cantate BWV 194, *Hochsterwünschtes Freudenfest* (Fête de joie tant souhaitée). On rappellera enfin que dans les Pays-Bas calvinistes, l'orgue reste muet durant les offices mais se fait entendre au cours de concerts spirituels financés par la municipalité (cf. Sweelinck à l'Oude kerk d'Amsterdam).

Au cours du XIXe siècle, une sensible évolution des habitudes affecte l'Église catholique et les inaugurations deviennent beaucoup plus fréquentes. Elles sont souvent suivies d'un salut du Saint Sacrement et attirent une foule considérable de mélomanes ou de fidèles. Les grands maîtres d'alors, Lefébure-Wély, Franck, Saint-Saëns, Guilmant ou Widor étrennent les instruments de Cavaillé-Coll ou de Merklin et font entendre un répertoire de plus en plus étoffé auxquelles répondent des voix solistes ou un chœur. Si certaines manifestations restent privées comme la démonstration faite par Lemmens à Saint-Vincent-de-Paul en présence des quarante-trois organistes parisiens les plus en vue (1852), d'autres sollicitent des auditeurs comme les concerts de bienfaisance que donne Sigismond Neukomm au profit des pauvres ou celui que Mendelssohn propose à Saint-Thomas de Leipzig pour le financement d'un monument à la gloire de Bach. La construction d'orgues destinées aux nouvelles salles de concert ou autres lieux profanes vont concourir également à faire connaître l'instrument et son répertoire aux

mélomanes d'horizons diverses, dès 1748 au Concert spirituel (Tuileries) puis tout à long du XIXe siècle, aussi bien dans les grands hôtels de ville britanniques (Birmingham, Sheffield, Manchester) qu'au palais du Trocadéro où, en 1878, l'inauguration du grand orgue de Cavallé-Coll donne lieu à dix-sept concerts qui mobilisent entre autres Widor, Franck, Gigout, Guilmant ou Alphonse Mailly.

Au XXe siècle, les lois de séparation facilitant l'organisation de concerts en dehors du culte, ces derniers connaissent une progression considérable que facilite la création d'associations comme les Amis des cathédrales (1912) puis les Amis de l'Orgue (1927). D'où la multiplication de pièces non liturgiques à programme religieux sous les plumes de Widor, Dupré, Tournemire, Messiaen, ou Langlais en France, Reger, Bossi, Maleingreau ou Peeters à l'étranger.

Parmi ces dernières, une catégorie très particulière se distingue, qui introduit très tôt des thèmes sacrés dans une forme d'école à l'origine profane, par exemple la sonate ou symphonie illustrées par les fils de Jean-Sébastien Bach, Haydn, Mozart, Beethoven puis les générations romantiques.

Or Mendelssohn reçoit d'Angleterre une commande de six sonates pour orgue qu'il achèvera en 1845 et dans certaines desquelles, il introduit des chorals luthériens comme *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit* (n° 1), *Aus tiefer Not* (n° 3) et *Vater unser im Himmelreich* (n° 6).

Le premier mouvement (*Con moto maestoso*) de la *Troisième Sonate*, que nous écouterons, s'articule suivant la structure A B A' dans laquelle A correspond à une marche solennelle en la majeur qui sonne avec une grande allure (harmonie pleine avec tierces et sixtes nombreuses). Dans la section centrale cependant, le compositeur se livre à un travail très élaboré de contrepoint qui propose une double fugue sur laquelle les cinq périodes du choral *De profundis* (les deux premières avec reprise) se font entendre à la pédale. On passe donc en mineur pour l'exposition et un traitement à quatre voix manuelles d'un premier sujet de cinq mesures formées par deux attaques puis un prolongement plus stabilisé en croches égales.

Suit un second sujet plus vif et continu en doubles croches qui fait lui aussi l'objet d'une exposition et d'un groupe d'entrées à quatre voix.

Comme le veut la règle, ces deux sujets se superposeront dans une troisième section qui couronnera ainsi une longue démonstration de contrepoint – mais cette élaboration fait tant référence à Jean-Sébastien Bach qu'on peut la considérer comme un hommage qui serait d'ailleurs confirmé par beaucoup d'autres œuvres du même compositeur (Préludes et fugues pour orgue ou pour piano, symphonies de jeunesse, oratorios, etc.). Pendant ce temps le choral sonne en cantus firmus à la pédale et porte donc la polyphonie à cinq voix.

À partir de l'exposition de ce second sujet, Mendelssohn demande par ailleurs une double progression : une plus grande vitesse et un crescendo que l'interprète doit organiser comme il l'entend. Peu à peu on abandonne ensuite l'écriture très horizontale de la fugue pour une conclusion plus libre qui, non sans un rappel du premier sujet dans les dernières mesures, permettra de revenir à la marche initiale.

Question à Baptiste-Florian Marle-Ouvrard : comme les organistes germaniques, Mendelssohn n'impose pas de registration et se contente de nuances et d'indications de clavier. Grand voyageur, il a connu des instruments très différents en Allemagne, Suisse, France ou Angleterre, des orgues de conceptions encore baroque ou plus orchestraux, ce qui justifie aujourd'hui bien des choix. Comment envisagez-vous cela, notamment sur l'orgue de Saint-Eustache ?

Sur ce modèle, de nombreux compositeurs ont introduit des thèmes ou textes liturgiques dans leurs sonates ou symphonies, entre autres Julius Reubke, Merkel ou Rheinberger. En 1874, le Belge Lemmens publie à son tour trois sonates cette fois catholiques comme les titres le soulignent : Pontificale (n° 1), O Filii et filiae (n° 2) et Pascale (n° 3) avec utilisation du *Victimae paschal*. Cette tentative portera ses fruits, notamment chez Boëllmann qui, dans sa *Suite gothique*, introduira un *Choral* et une *Prière à Notre-Dame* capable de conférer à ce cadre profane une religiosité caractérisée (1890). Quelques années plus tard, Widor agira d'une semblable façon dans ses deux dernières symphonies, la neuvième dite

« gothique » sur le *Puer natus est* de Noël (1895) et la dixième dite « romane »

sur l'*Haec dies* de Pâques (1900), dont nous écouterons le troisième mouvement, *Cantilène* en la mineur à 9/8.

Cette dernière s'articule également selon un plan A B A' très classique et fait entendre un long solo de clarinette qui, dans un caractère orné, presque « bel canto », n'en exploite pas moins deux motifs grégoriens : *Haec dies*, graduel de la messe de Pâques suggéré à la troisième mesure et surtout le *Victimae paschali*, séquence de Pâques, dont la partie *Agnus redemit* est reprise sur les fonds 8 et 4 dans la partie B.

Question à Baptiste-Florian Marle-Ouvrard : l'œuvre présente deux difficultés si l'on veut respecter à la lettre les indications de Widor. Ce dernier demande, en effet, une clarinette de Récit (qui doit donc être expressive) et un Positif également expressif comme c'était la mode à la fin du XIXe siècle. Or seuls une dizaine de Cavallé-Coll proposent une clarinette au Récit (dont celui de Widor à Saint-Sulpice) et bien peu bénéficient d'une double expression. Que fait-on alors ?

Lorsque nous avons évoqué la Passion du Christ, il a été fait allusion au mouvement chrétien de l'Entre-deux-guerres. On doit encore s'y reporter aujourd'hui pour mieux comprendre les trois pièces d'orgue qui suivent, œuvres destinées au concert mais de caractère très mystique. On rappellera donc qu'entre 1919 et 1940, on construit de nouvelles églises, la vie monastique connaît un regain considérable et les grandes figures de la théologie comme Jacques Maritain, Teilhard de Chardin ou Dom Columba Marmion exercent une influence sensible sur les esprits. Parallèlement, une tendance spiritualiste et contemplative s'étend à la poésie de Pierre Reverdy ou Patrice de la Tour du Pin, la peinture de Maurice Denis ou Georges Desvallières et la musique d'André Caplet ou Charles Koechlin. Comme on l'a déjà souligné, l'adoption d'un langage musical plus moderne coïncide avec les vœux du Père Marie-Alain Couturier qui publie à partir de 1937 la revue *L'Art sacré* et développe d'audacieux principes, notamment celui qui regrette le peu d'empressement de l'Église à exploiter la modernité audacieuse et déplore son conformisme : « La décadence des arts sacrés a

aussi des causes spirituelles et sociales. Mais ses causes artistiques se ramènent toutes à l'académisme directement ou par contrecoup ». Aussi vaut-il mieux « s'adresser à des hommes de génie sans foi qu'à des croyants sans talent car tout art véritable est sacré ». En résulteront de nombreuses décorations d'édifices parmi lesquels Notre-Dame-de-Toute-Grâce du plateau d'Assy (Léger, Bonnard, Matisse, Braque, Lipchitz, Chagall et Germaine Richier dont le Christ décharné fait scandale), les Dominicains de Vence (Matisse) ou le Sacré-Cœur d'Audincourt (Bazaine et Léger). Or un phénomène identique touche la musique que le *Motu proprio* de 1903 veut sans influences profanes, mais qui encourage les compositeurs à écrire pour la liturgie ou le concert. Dans les années qui suivent la Première Guerre mondiale, les esthétiques les plus avancées influenceront donc cette nouvelle musique peu à peu atonale, dissonante ou en partie sérielle. Même si les textes officiels en rejette les effets «bizarres et insolites» (*Mediator Dei*, 1947) ou « étranges et extravagants » (*Musicae sacrae disciplina*, 1959), une musique contemplative s'impose qui s'établira sur plusieurs critères : extrême lenteur, continuité, immuabilité ou étirement de la matière sonore ; absence de pulsations rythmiques marquées (le raffinement rythmique trahit une forme supérieure de sensualité) ; répétitivité pouvant conduire à l'envoûtement ; présence de pédales (longues tenues) ; harmonie statique fondée sur des échelles cycliques ; choix de modes déroutants, souvent orientaux ; absence de basses et choix de registres ou voix aiguës (femmes ou enfants) ; attirance pour les nuances douces (p, pp, ppp) ; effets de dilution ou désintégration. Les trois œuvres inscrites à notre programme en témoignent, notamment la première qui, extraite des *Sei Fioretti* de Saint François d'Assise de Charles Tournemire (1932), illustre un des épisodes attribués au fondateur de l'ordre franciscain, personnalité emblématique de cet Entre-deux-guerres et qui inspire des chœurs, oratorios ou grandes fresques pour voix et orchestre à Joseph Ermend Bonnal, Charles Tournemire (deux entre 1937 et 1939), Manuel Rosenthal, Francis Poulenc ou Arthur Honegger... en attendant Messiaen.

Dans sa présentation de la pièce n° 5, le compositeur rapporte le texte choisi, qui concerne la visite d'un ange :

Au comble du mépris de moi-même, je me suis mis à penser à la gloire infinie ! Je vous ai supplié de me prendre en grande pitié. Je me suis effondré tout en priant. Soudain un ange m'est apparu, tenant une viole à la main gauche et un archet à la droite. J'ai regardé tout saisi d'étonnement votre céleste envoyé : l'archet se posant sur la viole, une mélodie s'est fait entendre. Mon âme en est comme enivrée. Un coup d'archet de plus, mon âme, sans doute aurait été plongée en une extase singulière.

Assez brève, la pièce notée « infiniment calme » s'adresse à des jeux très doux (bourdons et dulcians) et utilise le mode karnatique 52 (do, ré bémol, mi, fa dièse, sol, la, si bémol, do), modèle pris parmi les soixante-douze échelles indiennes dont Maurice Emmanuel exploita quelques éléments dès 1920 dans sa *Sonatine sur des modes hindous* et que Tournemire reprendra bientôt pour en tirer des effets originaux. À la mesure 11, un second motif suggère ensuite l'instrument à cordes auquel le texte fait allusion et le compositeur en appelle à l'accord des quatre cordes du violon qu'il complète dans l'aigu pour une série de quintes : sol, ré, la, mi, si.

Tournemire a exercé une nette influence sur Messiaen après 1927, début de la composition de *L'Orgue mystique*, incidence qui se manifeste par l'idée d'une musique religieuse édifiante au service de la foi, l'exploitation d'éléments orientalistes, l'élaboration d'un art sonore de l'extase avec registrations anticonformistes, voire la présence du grégorien sous forme d'écriture neumatique inventée ou de thèmes réels. Dans *Le Banquet céleste* de 1928, on peut apercevoir certaines de ces marques, entre autres par la volonté d'illustrer un texte sacré, en l'occurrence le chapitre VI de l'évangile de Jean (versets 22-59) sur l'Enseignement du Christ à la synagogue de Capharnaüm (« Celui qui mange ma chair et boit mon sang demeure en moi et moi en lui »).

Notée « Très lent, extatique », la pièce se déroule d'abord avec une considérable lenteur (3/2, croche à 52), à un tel point qu'on ne perçoit pas les valeurs longues dans leurs rapports exacts et qu'on se situe un peu hors du temps. Ensuite, comme le discours de Jésus en extension constante, la construction se fait selon une progression fondée sur une augmentation de

trois mesures à partir du total précédent soit quatre mesures puis sept (4 + 3) puis 14 (4 + 7 + 3). Messiaen recourt en outre au mode 2 (succession de demi-ton et ton avec quelques licences) qui n'est pas encore assimilé à cette époque) et termine sur un accord de septième de dominante de fa dièse majeur qui ne se résout pas et donne l'idée de suspension infinie. À partir de la mesure 11, un second phénomène se superpose au premier avec l'entrée de la pédale enregistrée dans l'aigu (4, 2 2/3, 2, 1) et qui sonne donc au-dessus des mains pour une série de croches en staccato long puis bref, « à la goutte d'eau », à l'image au sang répandu.

Question à Baptiste-Florian Marle-Ouvrard : tous les disciples de Messiaen rapportent que lorsqu'on lui jouait cette pièce, il disait invariablement « c'est beaucoup trop rapide ». Dans ces conditions quelles sont les difficultés que présente *Le Banquet céleste*, lequel a connu, de plus, deux éditions différentes ?

Parmi les élèves de Messiaen figure Jean-Louis Florentz dont nous allons entendre *Le Chant des fleurs*, quatrième pièce des *Laudes* composées en 1985 et qui offre un autre aspect de cette musique mystique de l'extase et de la méditation. En dehors de ses activités de compositeur, le musicien enseignait l'ethnomusicologie au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon et tirait évidemment un excellent parti de ses connaissances, en particulier celles qui relevaient de ses nombreux séjours en Afrique. Il se situait, de plus, dans la descendance des impressionnistes et des utilisateurs de l'orgue néoclassique comme Duruflé, Jehan Alain ou Messiaen, dont il aimait les grandes pages et l'esthétique. Sa conception de la musique se rapprochait d'ailleurs beaucoup de celle de ce dernier dans la mesure où elle n'avait de sens qu'au service de la foi.

Sous un autre aspect, chaque œuvre relevait d'un ensemble d'éléments complémentaires, beaucoup issus de l'ethnomusicologie, qui, partant d'un texte sacré, chrétien ou autre, s'étendait à des liturgies étrangères, paysages et sa faune (chants d'oiseaux), flore ou genres humains. D'où l'usage d'échelles éthiopiennes dans les *Laudes* et une recherche très personnelle de la couleur, en particulier par l'usage des harmoniques aiguës donnés par des

mutations comme les septièmes, neuvièmes ou onzièmes que seuls les très grands instruments modernes proposent. – on comprend pourquoi il appréciait beaucoup l'orgue de Saint-Eustache ou celui de Notre-Dame de Paris et l'on peut rapprocher cette recherche de l'actuelle musique spectrale et de ses principes. Ce désir de produire des sonorités peu courantes se double d'ailleurs ici d'un usage original des trilles ou batteries rapides, peu courantes à l'orgue, et qui provoquent un effet vibratoire peu ordinaire.

Question à Baptiste-Florian Marle-Ouvrard : Quels sont les autres commentaires que vous pouvez proposer à l'égard de cette œuvre d'une couleur assez unique ?

Mais le mysticisme que nous abordons aujourd'hui peut se traduire aussi par des témoignages plus agités, impulsifs et même frénétiques comme c'est le cas dans les *Litanies* que Jehan Alain compose en 1937 et crée l'année suivante sur l'instrument parisien de la Trinité. Deux éléments thématiques s'y rencontrent, dont le premier d'allure litanique et obsessionnelle, de caractère implorant et suppliant parcourt toute la partition au gré de transpositions nombreuses et de vitesses différentes : *Subito più lento e intimo*, *Un poco più largo*, *Poco accelerando*, etc., jusqu'à l'accord final très « années 1930 » avec sa sixte ajoutée.

Un second motif rythmique qui apparaît un peu comme un collage (c'est alors la mode aussi bien dans la peinture cubiste, la poésie d'Apollinaire et de Cocteau que la musique de Stravinsky) vient s'immiscer dans la trame et oppose au plain-chant des litanies une formule plus mécanique qu'on a très tôt comparé au « chemin de fer ». Selon l'état des rails et la vitesse du train, ces rythmes changent tout au long de la pièce, s'organise d'abord sur des groupes de trois et cinq croches, se stabilise puis se réduit à quatre brèves et longue.

D'où l'aspect futuriste de cette œuvre où se mêlent une fascination pour la machine et une spiritualité de tout autre nature. On pense à *L'Orgue*, poème de Cocteau dans lequel l'écrivain se livre à une étonnante métaphore entre orgue et avion, église et hangar ou organiste et pilote d'une manière tout

aussi audacieuse.

Pour terminer, Baptiste-Florian Ouvrard improvisera sur deux thèmes liturgiques dont le choix se trouve en relation avec un des fils conducteurs de ces six conférences-concerts : la confrontation entre Église romaine et Luthéranisme. Voici donc deux thèmes qui appartiennent au même premier dimanche de l'Avent, *Creator alme siderum*, Hymne de cette fête, et le *Choral Nun komm der Heiden Heiland*. Le premier texte s'apparente à une imploration:

Créateur du monde étoilé,
Lumière éternelle des croyants,
Jésus qui nous a tous rachetés,
Écoute nos supplications.

Le second se limite à quatre périodes et s'adresse lui aussi à Jésus pour en souhaiter la venue :

Viens maintenant Sauveur des païens,
Reconnu comme fils de la Vierge.
C'est afin que le monde entier s'émerveille
Que Dieu lui a commandé de naître ainsi.

GLOSSAIRE

Accord : groupement de notes jouées simultanément. Le plus courant dans la musique tonale est l'accord parfait qui superpose fondamentale, tierce et quinte (par exemple do, mi et sol). Existents bien d'autres accords : quarte et sixte, septième de dominante, neuvième, etc.

Agogique : notion concernant l'ensemble des changements ou fluctuation du tempo à l'intérieur d'une œuvre musicale. Les ralentis, accélérations, effets de rubato (léger décalage entre les parties supérieures et la basse ou la main

droite et la main gauche), attentes ou modalités d'exécutions non métronomiques font partie de l'agogique.

Agrément : nom donné aux ornements français qui, indiqués par des signes, modifient les notes correspondantes (par exemple, pincé ou mordant, tremblement ou trille, port de voix, etc).

Alto : nom donné à la voix la plus grave des femmes et, par analogie, la partie qui lui correspond dans une polyphonie instrumentale.

Anches : catégorie de jeux qui fonctionnent grâce à de languettes battantes en cuivre ; leur sonorité est plus ou moins éclatante et colorée. On distingue les batteries de grande intensité (bombarde, trompette, clairon) des jeux solistes (cromorne, hautbois, voix humaine, régale, musette, cor anglais, cor de basset, etc.).

Anthem : pièce liturgique du service anglican.

Basse continue : ensemble formé d'un instrument grave (basse de viole, violoncelle, basson) et d'un (ou plusieurs) instruments harmoniques (orgue, clavecin, luths, théorbes) exécutant la basse chiffrée d'une quelconque composition de l'époque baroque.

Batterie : ensemble de jeux d'anches puissants de différentes hauteurs : bombarde 16, trompette 8 et clairon 4.

Canon : procédé qui consiste à superposer deux motifs musicaux dont l'entrée se trouve décalée, l'antécédent qui sert de modèle et le conséquent qui doit en reproduire strictement les intervalles et durées. Il existe cependant plusieurs types de canon selon que le conséquent est à l'unisson, octave ou tout autre intervalle (seconde, tierce, quarte, etc.) de l'antécédent. Un double canon consiste à superposer deux canons différents.

Cantus firmus : partie d'une polyphonie mise en évidence par l'usage de valeurs longues (d'une couleur différente ou d'une intensité plus forte).

Canzone : pièce fuguée sur un sujet dynamique de chanson populaire.

Cérémoniaire ou Cérémonial : document fixant les rites et relatif à l'usage de la musique à l'église.

Chamade : jeu d'anche disposé horizontalement à l'intérieur ou à l'extérieur du buffet. Spécialité ibérique mais internationalisée à partir du XIXe siècle.

Choral : cantique luthérien en langue allemande composé de périodes en notes égales avec points d'orgue conclusifs et diverses strophes. Le premier recueil paraît en 1524.

Chromatisme : type d'écriture utilisant les demi-tons successifs de la gamme. Donne le plus souvent une impression de difficulté ou de douleur. L'utilisation de thèmes exploitant le « total chromatique » (les douze notes différentes de la musique occidentale) conduit à s'éloigner des sensations propres à la tonalité classique.

Concertant : qui utilise des instruments et présente des similitudes avec des genres profanes.

Console : meuble où se situent les claviers, le pédalier et les commandes de l'orgue. Il peut être séparé de l'instrument ou faire corps avec lui, alors intégré « en fenêtre » dans le soubassement.

Contrebasson : jeu d'anche d'intonation grave. L'orgue de Saint-Eustache dispose d'un très rare contrebasson 32 manuel.

Contre fugue : fugue dans laquelle la réponse inverse les intervalles du sujet.

Contrepoint : technique qui permet de superposer des voix ou parties instrumentales de hauteurs et durées différentes. Le caractère linéaire du contrepoint (lignes mélodiques) doit se distinguer de la verticalité de l'harmonie (séries d'accords par conséquent homorythmiques).

Cornet : jeu collectif de l'orgue classique à l'imitation d'un ancien instrument à embouchure pratiqué jusqu'au XVIII^e siècle. Il groupe sur le même registre la fondamentale de huit pieds et ses octaves de quatre et deux, la quinte (2 2/3) et la tierce (1 3/5). Le jeu de tierce comprend les mêmes hauteurs mais sur cinq registres séparés.

Cromorne : jeux d'anche à tuyau cylindrique qui imite un instrument de la renaissance.

Cymbale-tierce : mixture ajoutant l'intervalle de tierce aux octaves ou quintes habituelles. Typique de la facture germanique et de sonorité très riche et brillante.

Double : procédé français qui consiste à réduire successivement les durées des notes du thème donné au cours de variations. Une noire donnera deux croches puis trois croches d'un triolet puis quatre doubles croches, de sorte

que la vitesse d'exécution croît avec chaque nouvel épisode.

Double : agrément français qui consiste à enjoliver la note concernée par celle du dessus puis celle du dessous : do, ré, do, si, do pour do.

Flûte : jeu de fond de taille large et dont la sonorité se rapproche de celle de l'instrument homonyme d'orchestre. Les flûtes harmoniques de Cavaillé-Coll constituent des jeux de solo à la fois ronds et puissants. Existents aussi flûtes à fuseau, flûtes à cheminée, flûtes coniques, etc.

Fonds : ensemble des jeux à bouche de l'orgue qui comprend plusieurs familles : bourdons, flûtes, gambes, quintatons, principaux.

Forme sonate : construction à partir de deux thèmes exposés dans une tonalité différente puis développés avant une réexposition dans laquelle le second thème est ramené dans le ton principal.

Fugato : épisode d'une œuvre traitée à la manière d'une fugue mais sans la rigueur de cette forme et pour une période passagère.

Fugue : forme maîtresse du contrepoint, elle s'établit sur un sujet qui fait l'objet d'une exposition où chacune des voix entre successivement. Les parties impaires énoncent le sujet tel qu'il est donné mais les voix paires le transposent à la quinte (réponse). Une fois cette partie achevée on distingue plusieurs nouveaux groupes d'entrées qui, éventuellement reliés par des divertissements plus libres, font entendre le sujet ou sa réponse dans des tonalités diverses. Dans la section finale, on peut aussi proposer une strette, c'est-à-dire une construction dans laquelle les entrées portant le sujet se font d'une manière plus rapprochée que dans l'exposition. L'habitude veut aussi que l'on termine sur une longue pédale de dominante avant la cadence finale. On peut remarquer que Jean-Sébastien Bach a composé de multiples fugues dont les structures sont très variées.

Gambe : jeu de fond de taille étroite dont l'émission se rapproche de celle des instruments à cordes. On en trouve de nombreux exemples sous les noms de viole de gambe, salicional, violoncelle, gemshorn, dulciane, etc.

Grand-Orgue : clavier principal de l'orgue qui réunit les jeux les plus puissants.

Harmonisation : technique qui consiste à placer un accord sous les notes d'un thème quelconque.

Imitation : procédé d'écriture selon lequel une voix reprend un motif précédemment énoncé par une autre.

Legato : manière qui consiste à lier les notes jouées sans ménager le moindre silence entre elles.

Leitmotive : thème relatif à un objet, un personnage, un sentiment ou un concept plus abstrait que Wagner utilise dans ses opéras et que de nombreux compositeurs ont exploité ensuite.

Mixture : jeux formés de plusieurs tuyaux aigus de quintes ou d'octave qui, collectif (jusqu'à huit ou neuf sons par note jouée) permet d'éclairer les fondamentales et de produire la sonorité brillante et scintillante que peut proposer l'instrument. Il porte en France le nom de plein-jeu et se compose de fourniture (relativement grave) et de cymbale (aiguë). En Italie cette registration appelée ripieno figure en rangs séparés. D'autres solutions ont été imaginées au XIXe siècle comme la progression harmonique qui fait entrer successivement ses différents rangs (2 à 5 ou 3 à 6 par exemple).

Modulation : procédé qui permet de passer d'une tonalité à une autre au cours d'une œuvre. Les modulations les plus aisées ou naturelles se font dans les « tons voisins », dominante (Ve degré), sous-dominante (IVe degré) et relatif majeur ou mineur.

Mode, modalité : échelle en usage avant la généralisation de la tonalité. Au cours du Moyen âge et de la Renaissance, huit modes ecclésiastiques sont utilisés qui hérités des Grecs, alimentent tout le répertoire grégorien. Ex. mode de ré ou dorien (ré, mi, fa, sol, la, si, do, ré), mode de mi ou phrygien (mi, fa, sol, la, si, do, ré, mi), mode de fa ou lydien (fa, sol, la, si, do, ré, mi, fa) et mode de sol ou mixolydien (sol, la, si, do, ré, mi, fa, sol). À partir de la fin du XIXe siècle, les compositeurs se tourneront aussi vers des échelles orientales ou autres.

Montre : nom donné aux principaux de 16 ou 8 pieds lorsqu'ils se trouvent en façade de l'instrument (où ils sont donc « montrés »).

Motet : œuvre vocale religieuse utilisant des textes qui n'appartiennent pas à la liturgie au cours de laquelle elle est chantée.

Mutation : famille de jeux qui produisent une autre note que celle qui devrait correspondre à la touche jouée, la quinte, la tierce, la septième ou d'autres sons plus aigus encore. Avec les fondamentales, elles produisent un effet d'harmonique plus ou moins lumineux et précis qui permet de colorer une ligne mélodique.

Neuvième : a) intervalle de neuf notes (do-ré ou sol-la). b) jeu de mutation qui au lieu de la fondamentale jouée produit sa neuvième.

Notes inégales : manière française en usage dans la musique ancienne qui consiste à allonger les notes impaires d'un groupe de croches ou doubles croches et de diminuer d'autant la suivante.

Ondulants : jeux légèrement désaccordés qui produisent des battements avec les autres registres, par exemple la voix céleste d'usage courant ou l'unda maris.

Ornementation : terme désignant une manière d'enjoliver une mélodie par diminution des valeurs (système italien) qui trouve des équivalents espagnols (gloses) et anglais (division). Les Français ornent par des agréments qui, selon les signes figurant au-dessus, affectent certaines notes (pincés, tremblement, doublé, port de voix, etc.).

Ostinato : motif thématique répété.

Ouverture à la française : genre musical en usage dans la seconde moitié du XVIIe siècle et au XVIIIe siècle, il se compose d'une première partie binaire, grave et de rythme pointé que suit une section ternaire, plus rapide et fuguée avec fréquent retour final d'une partie de même conception que la première.

Pastorale : pièce de clavier à l'imitation de la musique des bergers avec longues tenues appelées « bourdons » et mélodie de caractère naïf, souvent à 6/8 ou 12/8. S'utilise particulièrement à Noël.

Pédale : a) clavier de l'orgue constitué de longues touches en bois appelées « marches », de formes variables selon les époques et joué par les deux pieds. La pédale correspond en général à la basse (seize et huit pieds) mais peut

aussi sonner dans d'autres registres par le biais des jeux de quatre ou deux pieds qui produisent l'octave ou la double octave supérieure. b) note tenue sur une longue durée.

Pied : ancienne mesure (32 cm environ) que les facteurs d'orgue utilisent pour indiquer la hauteur d'un jeu. Le 8 pieds correspond aux fondamentales écrites, le 4 pieds à l'octave supérieure, le 2 pieds à la double octave supérieure, le 16 pieds à l'octave inférieure et le 32 pieds à la double octave inférieure. Les jeux de mutation qui ne produisent pas l'octave s'indiquent donc par des fractions : $10 \frac{2}{3}$, $5 \frac{1}{3}$, $2 \frac{2}{3}$ ou $1 \frac{1}{3}$ pour les différentes quintes, $3 \frac{1}{5}$ ou $1 \frac{3}{5}$ pour les tierces, etc.

Pincé : agrément français qui consiste à effectuer un battement par la note inférieure (do, si, do pour do).

Plain-chant : autre nom donné au chant grégorien, en particulier à celui qu'on pratique en France du XVIIe à la Réforme de Solesmes.

Polyphonie : musique vocale ou instrumentale à plusieurs voix ou parties différentes et superposées par opposition à la monodie qu'on ne conçoit qu'à une seule voix (ou plusieurs mais à l'unisson).

Polyphonique : qui a les caractéristiques de la polyphonie soit à plusieurs voix.

Port de voix : Agrément français indiqué par une petite note qui correspond à une appoggiature longue et placée sur le temps. Très typique de la musique française, il confère une langueur tout à fait particulière et très expressive aux mélodies ou récits.

Positif : petit buffet d'orgue situé devant le buffet principal et en encorbellement sur le bord de la tribune. Il correspond à l'un des claviers de l'instrument et réunit des jeux de caractère plus fin que ceux du Grand-Orgue pour un second plan en retrait.

Principal : catégorie de jeu d'une sonorité franche mais neutre qui sert de base à beaucoup de mélanges. Le principal de 4 pieds est appelé prestant et celui de 2 pieds doublette.

Quarte : intervalle séparant quatre notes consécutives (do-fa ou sol-do par exemple). Des quartes jouées en parallèle produisent une sonorité un peu rauque qui créent une ambiance médiévale. Une quarte augmentée contient

un demi-ton en plus (do-fa dièse par exemple), on l'appelle triton et son usage était proscrit au Moyen âge (diabolus in musica).

Quinte : a) intervalle séparant cinq notes consécutives (do-sol ou fa-do par exemple). Les quintes parallèles sont interdites dans l'harmonie tonale mais elles suggèrent très bien l'époque médiévale où elles étaient considérées comme consonances. Une quinte augmentée contient un demi-ton en plus (do-sol dièse par exemple), une quinte diminuée en demi-ton en moins (do-sol bémol par exemple). b) jeu de mutation qui au lieu de la fondamentale jouée produit sa quinte. Ses tailles peuvent s'établir sur ceux des principaux (quinte) ou des flûtes (nasard). La quinte qui sonne à l'octave supérieure prend le nom de larigot.

Récit : clavier composé à l'origine de quelques jeux solistes destinés à « réciter » (chanter). Au XIXe siècle, sa tuyauterie est enfermée dans une boîte munie de jalousies mobiles qui, ouvertes ou fermées en nuancent les sonorités. Il prend alors le nom de Récit expressif.

Registration : choix des jeux qui servent l'interprétation d'une œuvre.

Renversement : thème transformé, dont les intervalles ascendants deviennent descendants et vice-versa.

Rétrogradation : thème transformé par inversion de l'ordre de ses notes, la première devenant la dernière (do, ré, fa, mi, la, sol deviendra ainsi sol, la, mi, fa, ré, do).

Ricercar : ancêtre de la fugue, en général composé sur un sujet grave.

Ripieno : plein-jeu italien composé de rangs séparés. Sonorité raffinée mais plus ténue que celle des mixtures allemandes ou françaises.

Rondo (ou rondeau) : structure avec refrain identique et couplets différents : ABACA par exemple.

Rythme pointé : les notes impaires d'une série sont augmentées de la moitié de leur valeur et les paires diminuées d'autant, ce qui produit un rythme irrégulier (longue, brève) et saccadé de caractère « noble » et très apprécié en France (par exemple dans les mouvements extrêmes de l'ouverture à la française).

Seconde : intervalle qui sépare deux notes consécutives, par exemple do et

ré. Joués simultanément, ces notes produisent une dissonance.

Sensible : note qui se situe un demi-ton avant la tonique (si pour do ou sol dièse pour la).

Septième : a) intervalle qui sépare sept notes consécutives, par exemple do et si ou fa et mi. b) jeu de mutation qui, au lieu de la fondamentale jouée produit sa septième.

Sérialisme : principe musical mis au point par Schoenberg après la Première Guerre mondiale. Il consiste à utiliser pour thèmes des séries de douze sons différents (dodécaphonisme) qui peuvent faire l'objet de renversement, rétrogradation ou transpositions diverses. Cette méthode a servi de base à un élargissement de la série aux durées, intensité ou timbres.

Sixte : intervalle qui sépare six notes consécutives (do et la ou mi et do). Jouées simultanément ces notes produisent une consonance agréable à l'oreille, comme la tierce.

Sixte ajoutée : présence de la sixte dans un accord parfait, par exemple do, mi, sol, la, do. Très à la mode dans les années 1930.

Sonate : pièce composée de trois ou quatre mouvements, un allegro de forme sonate, un mouvement lent ou modéré, un menuet (puis scherzo) et un final en rondo ou selon un principe de forme sonate comparable à celui du premier mouvement.

Soprano : nom donné à la voix la plus haute et, par analogie, la partie correspondante d'une polyphonie instrumentale.

Staccato : manière qui consiste à détacher les notes jouées en ménageant un court silence entre chacune d'elles.

Symphonie : sonate pour orchestre que les organistes du XIXe siècle (Franck puis Widor) ont eu l'idée d'adapter à leurs instruments très orchestraux.

Taille : nom donné en France au registre du ténor.

Tempérament : répartition et choix des intervalles (larges ou plus étroits) entre les douze demi-tons de la gamme chromatique. Jusque dans le courant du XIXe siècle, les instruments n'étaient pas accordés selon le tempérament égal utilisé aujourd'hui et les intervalles entre do et do dièse ou ré et ré dièse étaient plus ou moins larges d'où une couleur unique pour chaque tonalité mais aussi l'impossibilité de jouer dans certaines de ces dernières.

Ténor : nom donné à la voix d'homme la plus haute et, par analogie, la partie correspondante d'une polyphonie instrumentale.

Tierce : a) intervalle de trois notes (do-mi ou sol-si) qui jouées simultanément produisent une consonance. b) jeu de mutation qui au lieu de la fondamentale jouée produit sa tierce (mi pour do ou la pour fa). Le « jeu de tierce » correspond, en outre, au mélange qui réunit les fonds doux 8, 4, 2, le nasard et la tierce.

Toccata : pièce de clavier de conception d'abord libre et compartimentée (plusieurs sections contrastées) au XVIIe siècle puis plus unitaire ensuite, composée d'un mouvement perpétuel et mécanique.

Ton, tonalité : échelles sonores utilisées dans le courant du XVIIe siècle puis généralisés ensuite d'après deux modes tardifs, l'ionien ou majeur (do, ré, mi, fa, sol, la, si, do) ou l'éolien ou mineur (la, si, do, ré, mi, fa, sol, la). Ces échelles se caractérisent par leur hiérarchie avec degrés forts : tonique (I), dominante (V) et sous-dominante (IV), par exemple do, sol et fa en do majeur ou sol, ré, do en sol majeur. Les modulations les plus naturelles se font sur ces degrés.

Tonalité ouverte : système d'écriture dans lequel la tonique et les degrés principaux ne sont pas perçus d'une manière constante et où la multiplication d'intervalles augmentés ou diminués brouillent les pistes. Elle marque une étape vers l'atonalité.

Transcription : pièce qui confie à un (ou des) instrument(s) une œuvre écrite pour d'autres sources sonores. Ex. transcription pour piano (ou pour orgue) d'une symphonie de Beethoven écrite pour orchestre.

Transposition : consiste à faire passer un texte musical donné dans une autre tonalité. Par exemple do, ré, mi, fa, sol (do majeur) donnera ré, mi, fa dièse, sol, la transposé en ré majeur.

Tremblant : procédé qui modifie la régularité de l'air qui arrive au pied des tuyaux et produit un effet de vibrato semblable à celui de la voix. Au XIXe siècle, ce système prend le nom de trémolo.

Tremblement : agrément français formé de battements par la note supérieure (ré, do, ré, do pour do).

Triplet : division ternaire d'une figure de notes. La durée d'une noire correspond à celle de deux croches égales et des trois croches d'un triplet.

Variation : reprise modifiée d'un thème donné mais toujours reconnaissable.
La pratique française du double conserve le déroulement essentiel de l'original mais diminue les valeurs fondamentales de sorte que l'on passe de noire à croches, triolets puis doubles croches.

Verset : pièce d'orgue alternant avec le chœur lors de certains chants liturgiques.

Voix humaine : jeu d'anche à corps raccourci et de sonorité douce qu'on utilise avec un tremblant.