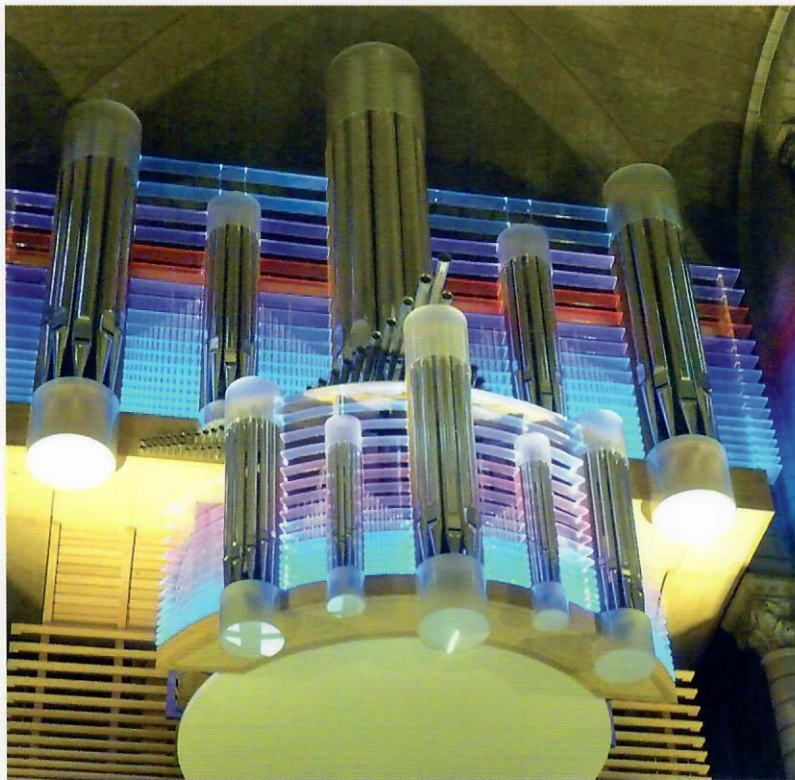


l'Orgue francophone

NUMÉRO 46



DÉCEMBRE 2012

Fédération Francophone des Amis de l'Orgue

ASSOCIATION LOI 1901
SIRET 390 461 622 00032
APE 9499 Z

FFAO

MEMBRES D'HONNEUR
Pierre Vallotton
Président fondateur

Comité d'Honneur
Marie-Claire Alain France
Guy Bovet Suisse
Michel Chapuis France
Pierre Cogen France
Raymond Daveluy Canada
François Delor Suisse
Bernard Focroulle Belgique
Marie-Louise Girod France
Jean Guillou France
Éric Lebrun France
Jean-Pierre Leguay France
Benoît Mernier Belgique
Lionel Rogg Suisse
Daniel Roth France

Veillent sur nous
maintenant
Joseph Bureau
Xavier Darasse
Henri Delorme
Maurice Duruflé
Rolande Falcinelli
André Fleury
Jean Langlais
Gaston Litaize
Hervé Lussigny
Olivier Messiaen
Pierre Segond

En couverture,
orgue Thomas de Monaco,
[©photographie FFAO].

CONSEIL D'ADMINISTRATION

- Président, **Christian Dutheuil**
- Vice-Présidente, **Anne Froidebise**
- Trésorier, **Maria Meyer**
- Secrétaire, **Xavier Lebrun**
- Membres
- **Marie-Hélène Giespeler**
- **Hervé Hamon**
- **Christian Lutz**
- **François Ménissier**
- **Claude Micoulaut**
- **Claude Pahud**
- **Françoise Pouradier Duteil**
- **Anne-Marie Scherrer**
- **Jean-Paul Schiffmann**

Toute correspondance
est à adresser à

FFAO
13 rue de Balzac
F-93600 Aulnay-sous-Bois
06 80 16 46 65
e-mail ffao@ffao.com
Internet www.ffao.com
CCP : FFAO, Paris, 2 656-61 TO 20
IBAN FR35 2004 1000 0102 6566 1T02 042
BIC PSSTFRPPPAR
Domiciliation
chèques postaux de Paris
16 rue des Favorites
75900 Paris Chèques

L'orgue Francophone
bulletin de liaison
de la Fédération Francophone
des Amis de l'Orgue
Directeur de la Publication
Christian Dutheuil
Secrétaire de rédaction
et suivi de publication
pour ce numéro
Françoise Pouradier Duteil
Christian Dutheuil
Xavier Lebrun

Les opinions exprimées par nos collaborateurs
n'engagent que leur propre responsabilité

L'ORGUE FRANCOPHONE

numéro 46



REVUE
DE LA FÉDÉRATION FRANCOPHONE
DES AMIS DE L'ORGUE
2012

Sommaire n° 46

Editorial

CHRISTIAN DUTHEUIL 3

En souvenir de Pierre Parisot

CLAUDE-JEAN MICOULAUT 5

Suite de l'histoire de l'orgue phonochromique et de l'orgue Bouvet de l'église Sainte-Madeleine de Nantes

YVES ROUSSEAU 11

L'orgue Cavaillé-Coll de Lunel

MARIE-HÉLÈNE GEISPIELER 15

Le relevage de l'orgue de Lunel (point de vue du facteur)

JEAN-FRANÇOIS MUNO 25

Musicora 2012

CLAUDE MICOULAUT ET ANNE-MARIE SCHERRER..... 28

2 Route des orgues à Nice Côte d'Azur, avril 2012

ANNE FROIDEBISE 29

Le nouvel orgue de l'église des saints-François de Montpellier

FRÉDÉRIC MUÑOZ & FRÉDÉRIC DESMOTTES 39

La troisième *Partita en sol mineur* de J. S. Bach

PIERRE VALLOTTON 45

Le *Prélude et fugue en ré majeur* BWV 532 de J. S. Bach

PIERRE VALLOTTON 53

Jean Huré, entre tradition et modernité

BÉATRICE BOYOT 73

Concours internationaux et nationaux d'orgue 2012

XAVIER LEBRUN 90

Route des orgues 2013

..... 93

In memoriam, Geneviève Legros

..... 94

Editorial

La réalisation précoce de notre Route des Orgues à Nice a provoqué l'inversion des contenus des deux numéros de la revue. Vous retrouverez la Route dans son compte rendu. Vous retrouverez également l'orgue photochromique, ou plus exactement l'instrument qu'il est devenu après la perte de ses facultés originelles. Un nouvel orgue qui vient compléter la palette esthétique d'une ville et d'une région est toujours une initiative prometteuse de découvertes artistiques. L'orgue des Saints François de Montpellier participe de cette démarche. L'instrument trouve sa place aux côtés de ses aînés dont on prend soin, tel le Cavaillé-Coll de Lunel.

Jean Huré est connu pour avoir créé la revue *L'Orgue et les Organistes*, avoir été un farouche défenseur de la musique ancienne. Les bibliophiles trouvent encore des exemplaires de son ouvrage *L'Esthétique de l'Orgue*. Il nous a paru intéressant et utile de donner un meilleur éclairage à cette personnalité singulière, aux talents multiples, aux racines ancrées dans le passé dont la sève nourrit une vision progressiste de l'évolution de l'instrument. Une santé fragile et une mort prématurée ne lui ont pas permis de défendre pour son compte cette esthétique, dont on retrouvera bien des traces dans l'histoire de la facture. Le mémoire de Béatrice Boyot nous en donne l'occasion. Après un premier mémoire biographique, elle a exploité la correspondance et les manuscrits du fonds Huré déposé à la bibliothèque Toussaint d'Angers, dont

elle a établi le plan de classement. Cette analyse replace l'exposé de l'esthétique de Jean Huré dans le contexte artistique de son époque. L'approche d'Huré est intellectuelle et certains aspects ne résistent pas à la confrontation avec la facture pratique (notamment celle de son époque), mais son esprit a traversé le temps. Beaucoup de propositions ne sont pas de l'invention d'Huré, mais il a parfaitement saisi ce que l'on pouvait en tirer, sans toujours savoir comment.

Régulièrement des copies des articles de P. Vallotton sur la partita *Sei Gregrusset* (n° 4) et sur le *Prélude et fugue en ré majeur* (n° 11) de Jean-Sébastien Bach, nous sont demandées. Nous republions ici, avec une meilleure qualité typographique, ces documents.

Le remarquable travail d'indexation de la revue l'Orgue francophone qu'a réalisé Claude-Jean Micoulaut vous permet de retrouver les références d'un article dans la collection presque complète, en tout cas suffisamment pour attirer l'attention sur ce service disponible sur le site de la FFAO. Le travail se poursuit pour couvrir tous les numéros (y compris les brochures des congrès avant qu'elles soient intégrées à la numérotation, les symposiums et numéros spéciaux). Ce service n'est pas réservé aux membres mais accessible à tous les visiteurs du site.

4 — Vous serez étonné de ne pas trouver dans ce numéro un hommage à notre cher Henri Delorme. Ce n'est en rien un oubli, mais une volonté de lui exprimer notre indéfectible amitié, hélas réduite aux souvenirs, en lui dédiant la prochaine Route des Orgues 2013 dans la Loire. Ce sera alors le moment, le kairós, le temps favorable.

Christian Dutheuil,
novembre 2012

CLAUDE-JEAN MICOULAUT

En souvenir de Pierre Parisot

Pierre Parisot fait partie de ces organistes de province, peu, voire pas connus, et qui, pourtant ont marqué la vie musicale et religieuse de leur ville qu'elle soit d'origine ou d'adoption.

Je dis bien ville d'adoption car Pierre Parisot, qui était né en 1923 à Charmes-sur-Moselle, a passé l'essentiel de sa vie dans une petite ville du Tarn, Mazamet, connue à l'époque pour son industrie lainière, « la capitale mondiale du délainage » (comme cela était écrit dans les manuels scolaires de géographie jusqu'à la fin des années soixante), Mazamet qui est aussi ma ville natale et le berceau de ma famille.

5



Après des études à l'Institut des Jeunes Aveugles, (car hélas il fut très jeune atteint de cécité) on le retrouve entre 1945 et 1946 organiste à Carentan et puis il arrive à Mazamet, en milieu protestant, où l'un des pasteurs de l'Église Réformée de cette ville (le pasteur Pierre Tirel), l'avait sollicité pour être l'organiste titulaire des deux temples connus sous les noms de *Temple Saint-Jacques* (ou *Temple vieux*) et du *Grand Temple* (ou *Temple neuf*), ces deux temples ayant déjà des orgues, modestes certes¹. Vers le milieu des années cinquante, il se marie avec Simone Boissière et se fixe définitivement en ce lieu. Ainsi Pierre Parisot restera-t-il le titulaire des deux orgues de ces temples de Mazamet, pendant 37 ans, jusqu'à sa retraite en 1984 et il y assurera son ministère d'organiste avec talent et dévouement et ce, sans discontinuer.

En ce temps-là, j'étais encore enfant et j'habitais Mazamet (les familles de mes parents étant originaires de là depuis... des siècles paraît-il, puisque l'on trouve des références généalogiques familiales autour des années 1650). De confession protestante, il était normal, évident et naturel que Pierre Parisot soit notre professeur de piano (je dis notre puisqu'un de mes frères, André, un peu plus âgé que moi, a aussi bénéficié de son enseignement pour le piano puis pour l'orgue). Très vite Pierre Parisot était devenu « l'ami de la famille » et venait régulièrement chez nous, le plus souvent après le culte dominical, seul d'abord puis avec son épouse, puis encore avec leur fille, Line. Au cours de ces après-midi, j'ai vu notre mère l'aider à transcrire en braille, avec une curieuse petite machine, diverses partitions qu'elle lui dictait. C'était très long et, semble-t-il, fastidieux mais indispensable pour lui. De même ai-je assisté à de longs échanges entre ma mère et lui quant à l'interprétation de telle ou telle œuvre (choix des doigts, du phrasé, etc.).

J'ai surtout souvenir des cours de piano pris, au moins une fois par semaine, « au Refuge », (ainsi s'appelait le foyer protestant où il était logé, jusqu'à son mariage, juste en face du Temple Saint-Jacques) dans une petite pièce où il avait son « piano de travail », (l'autre étant dans sa chambre), la fenêtre donnant sur la « Montagne Noire », plus précisément la « Croix de Boutonnet ». Certes la pédagogie de l'époque n'avait rien à voir avec celle de maintenant et l'apprentissage se faisait-il avec des méthodes, toujours existantes pour certaines, comme « la Méthode rose », « Les 5 doigts », « L'agilité », « Les classiques favoris » et j'en passe. Ne pouvant pas voir mes doigts, et corriger les mauvaises tenues, Pierre Parisot posait ses mains sur les miennes, je ne devrais pas dire

1. Mazamet comptait alors trois temples protestants : le *Temple Neuf*, rue de la République, le *Temple Vieux*, rue Saint-Jacques (Église Réformée) et l'*Oratoire* (Église Protestante Évangélique), rue Perrier.

« posait » mais « effleurait » mes mains et plus de cinquante années après je ressens toujours cette sensation de chaleur dispensée par « les mains du Maître ». « Arrondis tes doigts, ce n'est pas le bon doigté, moins vite, plus vite, moins fort, plus fort, mets du sentiment, reprends cette phrase... » – ainsi allaient les remarques, critiques ou... compliments. Ma mère, présente aux cours, bien entendu, notait scrupuleusement toutes ces indications pour, ensuite, et tous les jours, me faire travailler à la maison.

Les bases essentielles du solfège, voire de la théorie musicale m'étaient aussi apportées au cours de ces leçons.

À 6-8 ans, force m'est de reconnaître que parfois (souvent?) ces cours ne m'enchantaient guère et que j'allais à ces derniers plus ou moins à contre-cœur. Mais, bon an mal an, pendant sept ou huit ans, j'ai suivi son enseignement, jusqu'à notre départ familial de Mazamet en 1956 (suite à la crise du délainage!!!).

En dehors des cours de piano, il y avait aussi, bien entendu, le culte dominical, souvent au « Temple vieux », proche de chez nous, où nous entendions Pierre accompagner, sur l'orgue de ce temple (nous verrons un peu plus loin que cet orgue a été remplacé il y a quelques années), dimanche après dimanche, non seulement les différents chants (liturgiques et dits « spontanés », ainsi que les psaumes et cantiques du recueil *Louange et prière* en usage alors dans l'Église Réformée), mais où il interprétait différents « morceaux » au cours du culte (ou encore improvisait-il, je ne sais plus) pour, je pense, j'espère et je crois, le plus grand plaisir des paroissiens, encore nombreux à cette époque-là. En ce temps-là il y avait deux cultes le dimanche matin, un au « Temple vieux » puis un au « Temple neuf ».

De temps en temps, il donnait aussi un récital ou une audition de piano dans les salons de quelques grandes familles (protestantes bien entendu) de Mazamet. En revanche je ne me souviens pas d'être allé écouter un concert d'orgue dans un des temples de ma ville natale. Mais, plus de cinquante années sont passées et les souvenirs sont parfois un peu flous et aléatoires. Après notre départ de Mazamet, fin 1956, les contacts, bien que plus épisodiques, ont perduré, et à l'occasion de passages dans ma ville natale, je ne manquais pas de lui rendre visite, soit chez lui, soit à la tribune d'un des temples, à l'issue du culte. Dans les années 1990, j'ai eu le plaisir et la joie de retrouver Pierre Parisot au Mans, (où j'habitais alors) lors de sa venue (avec son épouse et son fils Daniel) pour que ce dernier présente (et réussisse) le concours de l'ITEMM (Institut Technologique Européen des Métiers de la Musique, institut installé dans la préfecture de la Sarthe, et seul organisme habilité à délivrer le diplôme de facteur-réparateur-accordeur de piano). Ainsi ai-je eu la joie de lui faire découvrir l'orgue du Temple du Mans, pour

lequel d'ailleurs, il m'avait gentiment donné des conseils au moment de sa « restauration », (en fait construction d'un orgue neuf...) en 1979, par le facteur Muhleisen de Strasbourg.

Pierre Parisot, l'ami de la famille, a aussi été très proche de nous (bien qu'à sa place habituelle aux claviers de l'orgue), en des moments heureux comme le mariage de mon frère André, son élève, au Grand Temple de Montpellier en mars 1962, et d'autres, plus douloureux, en particulier le service funèbre pour les obsèques de notre Père, son ami, en 1979 au « Temple vieux » de Mazamet. Pierre Parisot a pris sa retraite en mars 1984. À cette occasion il donna un concert au « Temple neuf ». Marie-Louise Girod, organiste bien connue, titulaire à cette époque-là, de l'orgue Gonzalez du Temple de l'Oratoire du Louvre à Paris, Claude Armand, le facteur d'orgue de Foix (Ariège), tout aussi connu, et Jacques Farenc, le président du conseil presbytéral de Mazamet ont tenu à souligner, non seulement sa grande discrétion, mais aussi son talent et surtout sa foi profonde.

Voici ce que disait, à cette occasion, Jacques Farenc : *Malgré ton handicap, tu cheminais seul dans la ville, connaissant tous les obstacles, et hélas, ta vie a été profondément endeuillée², mais rien ne pouvait remplacer cette musique, ta musique, que tu savais si bien exprimer... Un organiste certes, mais aussi une âme pour laquelle l'orgue – et la musique en général – est le moyen de servir : de servir le Beau, de servir les Hommes, de servir Dieu.*

8
—

Voici de même ce qu'écrivait Claude Armand dans la revue *Musique et Chant* n° 60 : *Serviteur de ce « plus » ou de cet « autrement » de la Foi, essentiel à tant de nous, Pierre Parisot l'a été depuis 37 années avec autant de sérieux et de travail qu'il est possible, sans exclure un brin d'humour.*

Mais cette retraite n'a pas été une fin en soi. Pierre Parisot a continué de servir fidèlement « ses instruments », le piano et l'orgue, par différentes auditions dans la région Midi-Pyrénées. De même a-t-il participé d'une part à la création, puis au bon déroulement du *festival Bach de Mazamet* et d'autre part, comme professeur, à l'académie d'orgue de Saint-Dié. Il n'a, malheureusement, jamais commercialisé les très rares enregistrements de concerts ou auditions. J'ai la joie et le privilège de posséder un enregistrement d'œuvres de Jean-Sébastien Bach réalisé sur l'orgue A. Kern de l'Église de la Plâtée à Castres (Tarn)³ en 1991 et de l'audition de piano donnée à Périgueux en

2. Simone et Pierre Parisot ont eu la tristesse de perdre, accidentellement, un fils, Claude (adolescent) en 1975.

3. En raison de risques d'effondrement du plafond, cette église est fermée depuis plusieurs années, et l'orgue Alfred Kern de trois claviers-pédalier, et une trentaine de jeux, fut (plus ou moins bien) protégé des chutes de gravats et autres plâtras, les travaux de restauration ont commencé, sans que la date de réouverture puisse être précisée à ce jour, hélas.

1999. Je remercie très profondément Simone Parisot d'avoir bien voulu me donner ces deux CD.

Pierre Parisot s'est éteint en 2006. Qu'il soit ici remercié pour ce qu'il a fait pour moi en m'initiant avec gentillesse et rigueur à la musique en général, et au piano (puis, indirectement, à l'orgue) en particulier.

Remarques

Le *Temple neuf* a été racheté par la ville de Mazamet. L'orgue a été démonté, complété et installé au *Temple vieux*, rue Saint-Jacques (dont l'ancien instrument était « à bout de souffle »), par l'entreprise Sarelot, et ce sous l'autorité de l'actuel organiste Michel Deraspide, lui aussi ancien élève de Pierre Parisot (deux claviers-pédalier et douze jeux).

Un nouveau temple, le *Temple Rouvière* a été créé sur l'avenue du même nom, et l'orgue de l'ancien oratoire de la rue Perrier y a été installé par Claude Armand (deux claviers-pédalier, une douzaine de jeux).

Par ailleurs, il existe aussi deux instruments dus à Cavaillé-Coll : le premier à l'église Saint-Sauveur (deux claviers-pédalier, 22 jeux), l'autre à l'église Notre-Dame (trois claviers-pédalier, 36 jeux), et un petit orgue, hors service, de facture inconnue, à l'église du Sacré-Cœur d'Aussillon (banlieue de Mazamet).

9
—

Remerciements

Je remercie Madame Simone Parisot et Monsieur Michel Deraspide pour les documents et photos qu'ils ont bien voulu me communiquer, ainsi que la revue *Musique et Chant* qui a publié, en son temps, deux brefs articles concernant Pierre Parisot.

Riom, le 8 septembre 2011



À la découverte de la Chaise-Dieu... Route des Orgues 2013.

Suite de l'histoire de l'orgue phonochromique et de l'orgue Bouvet de l'église Sainte-Madeleine de Nantes

L'article réalisé dans le n° 43 de *l'Orgue francophone* à partir des indications fournies par Félix Moreau peut être enrichi par un ensemble d'éléments présentant les évolutions de cet instrument et son usage cultuel et culturel, après le départ du chanoine Joseph Moreau, bâtisseur de l'église dans les années cinquante. En effet, le lecteur pouvait comprendre qu'au départ de ce prêtre dynamique, fondateur de la paroisse, cette dernière était tombée dans une sorte de léthargie, entraînant par ce fait un total effacement de cet orgue. Cette présentation, en forme d'impasse, mérite un correctif car, jusqu'à ce jour, la paroisse ne manque pas d'accueillir de nombreux fidèles.

Mais revenons à l'orgue édifié avec un ensemble de tuyaux d'origines diverses, réalisé par le facteur Raymond Bouvet, de Nantes, ancien compagnon de Louis Debierre, harmonisé par Edmond Costa, et dont la composition avait été suggérée par le jeune Félix Moreau, alors élève de Maurice Duruflé. L'instrument a été inauguré en 1955 dans une église à peine achevée. Un organiste est immédiatement nommé : Raymond Le Henaff, non voyant, ancien élève de l'École de la Persagotière de Nantes, établissement pour non-voyants tenu par les Frères de Saint-Gabriel. Les organistes issus de cette école ont, à cette période, été formés par Arthur Collinet, également non voyant, titulaire des grandes orgues Louis Debierre de Saint-Nicolas de Nantes, professeur au Conservatoire de Nantes (il sera le fondateur de la classe d'orgue) et professeur à l'École de la Persagotière. Excellents organistes liturgiques et bons interprètes, les élèves de la Persagotière tenaient à cette

époque de nombreuses tribunes dans les diocèses de Nantes et de Luçon. À Nantes, Louis Le Corre à Sainte-Thérèse, Henri Le Nouail à Saint-Donatien, Michel Philippe à Saint-Similien, Paul Babiaud, successeur de Collinet, à La Persagotière... Raymond Le Henaff exercera ses fonctions de 1955 à 1975 aux claviers de l'orgue de Sainte-Madeleine.

Au cours de cette période, des concerts ont été donnés dans le cadre des saisons des « Amis de l'orgue de Nantes et Région ». Il faut se rappeler qu'en raison des bombardements mais aussi des travaux commencés et longtemps interrompus sur le Grand-Orgue de la cathédrale, l'orgue de la Madeleine était, avec le Grand-Orgue Debierre de l'église Saint-Louis Notre-Dame de Bon-Port, l'un des rares instruments nantais où il était possible de recevoir des musiciens chevronnés en attendant la construction des grandes orgues de Sainte-Thérèse en 1962 par Raymond Bouvet et la reconstruction du Grand-Orgue de Saint-Nicolas en 1963 par Joseph Beuchet. Maurice Duruflé, André Fleury, Jeanne Demessieux, Jean Costa, Joseph Roucairol se sont succédé à la tribune pour des récitals. La Schola Cantorum de Nantes, accompagnée à l'orgue par Marguerite Turpin, donnait, dans les années 1975, la *Missa Solemnior* de Gaston Litaize. Micheline Lagache, organiste titulaire de Notre-Dame-des-Victoires à Paris, nouvellement nommée professeur au CNR de Nantes, prêtait son concours à ce concert.

12 — En juillet 1976, je suis nommé organiste, fonction que j'occupe jusqu'à mon départ de Nantes en juin 1982. Dès mon arrivée, je m'inquiète de l'entretien de l'instrument. De trop grandes différences thermiques affectent l'orgue. Avec l'assentiment du clergé, le facteur d'orgue Jean Renaud, gendre et successeur de Raymond Bouvet, est sollicité. Motivé par l'intérêt qu'un jeune pouvait porter à cet instrument, Jean Renaud est intervenu régulièrement, et souvent libéralement, ce qui permit de faire sonner au mieux les 41 jeux répartis sur trois claviers manuels et un pédalier de ce bel orgue néo-classique, fort bien harmonisé, possédant en outre un positif et un récit expressifs. L'instrument devait posséder à l'origine une montre de 16 en façade. Celle-ci ne sera jamais construite et remplacée par une énorme façade de « chanoines » qui étouffait l'instrument et lui donnait peu d'attaque. Cette façade sera déposée permettant ainsi à l'instrument de pleinement s'épanouir dans le vaste édifice.

Dès lors, il m'était possible d'organiser des concerts. Les manifestations marquantes seront, en 1980, dans le cadre de l'Année du patrimoine et avec le concours des JMF, Philippe Lefebvre interpréta en deux récitals les douze pièces pour Grand-Orgue de César Franck. Parallèlement à ces deux concerts, Philippe Lefebvre intervenait pendant une semaine dans différents collèges et lycées de la ville avec son orgue personnel dans le cadre des actions éduca-

tives des JMF. En juin de la même année, Micheline Lagache et le Sextuor de cuivres des Pays de la Loire joueront des œuvres de Vierne, Dupré, Litaize et Duruflé.

1981 sera l'occasion de célébrer le dixième anniversaire de la mort de Marcel Dupré avec deux événements : un cycle de trois concerts qui, à cette tribune, a réuni :

- Patrick Delabre : Duruflé – Alain – Falcinelli – Bach – Dupré (Évocation) – Improvisation.
- Jacques Lechat : Grünenwald – Dupré (*Vêpres du commun des Fêtes de la Sainte Vierge*) avec la participation du chœur d'hommes de la Maîtrise de la cathédrale de Nantes.
- Rolande Falcinelli : Bach – Falcinelli – Dupré (*2^e symphonie, Vitrail, Trois Esquisses*) – Improvisation.

Un enregistrement discographique, réalisé par Micheline Lagache et Philippe Lefebvre (prise de son François Carbou – FR 811.110), comprenant la *Symphonie-Passion*, le *Prélude et fugue en la bémol majeur*, le *Choral et fugue* et les *Deux Esquisses*, sera réalisé. Ce disque remporta « quatre diapasons » dans la revue *Diapason* (avril 1982), et Jean Gallois concluait sa critique par : « Une des plus belles visions de la *Symphonie-Passion* – sinon la plus belle – qu'il m'ait été donné d'entendre ». Cet enregistrement est actuellement disponible en téléchargement sur le site Qobuz avec le lien suivant :

www.qobuz.com/album/marcel-dupre-oeuvres-pour-orgue¹

Vous avez la possibilité de le télécharger en qualité standard mp3 ou en qualité CD.

Pour marquer la sortie du disque, en décembre de la même année, Philippe Lefebvre, Micheline Lagache et la Schola Cantorum de Nantes, direction Pierre Chauvet, offraient un programme consacré à Louis Vierne : *3^e symphonie, Hymne au Soleil, Sur le Rhin, Messe Solennelle pour deux orgues et chœur*.

En 1979, lors du transfert du Conservatoire National de Région dans ses nouveaux locaux de l'Île Beaulieu, non loin de ladite église, Micheline Lagache, privée d'instrument pendant quelques mois, put utiliser les lieux avec la complaisance du clergé, l'église étant fermée en semaine. Lorsqu'elle retrouva l'orgue d'étude dans les locaux du nouveau conservatoire, elle eut toutefois la possibilité, pour les grands élèves, de pouvoir continuer à donner ses cours toutes les semaines à Sainte-Madeleine ainsi que les auditions et les examens de la classe d'orgue et ce jusqu'à son départ à la retraite en 1987. Lors de mon départ de Nantes, proposition fut faite à Jacques Lechat, organiste de l'orgue Cavaillé-Coll du Collège Saint-Stanislas de Nantes, d'accéder

1. rousseauyv@free.fr

aux fonctions d'organiste. Pendant une quinzaine d'années, il exerça cette fonction. Mais faute d'entretien suffisant, mais aussi, et surtout, en raison de la dégradation de la structure de l'église (solidité d'ensemble, fragilité de matériaux, étanchéité de la toiture), l'orgue a beaucoup souffert. L'église était vouée à la démolition, certaines parties étant du reste impropres à l'exercice du culte et à l'accueil des fidèles. Il fut alors question de démonter cet instrument et de l'implanter dans une autre vaste église du diocèse de Nantes.

À l'issue d'un ensemble de réactions, la municipalité de Nantes, en accord avec les autorités ecclésiastiques, a décidé d'opérer une restauration de l'édifice en sa qualité de témoignage architectural de l'immédiat après-guerre. À ce titre, on pourra consulter avec intérêt l'article consacré à des pages d'histoire de cette église grâce au lien suivant : www.nantes.fr/sainte-madeleine².

Les travaux à accomplir sur l'orgue seront considérables pour retrouver le beau néo-classique que d'aucuns ont pu entendre et jouer. La question est aujourd'hui posée. Après le sauvetage de l'édifice, le temps viendra de songer à l'orgue.

Pour les lecteurs qui souhaiteraient poursuivre quelques recherches sur le facteur J.-B. de Lorenzi, auteur de l'orgue phonochromique, il est recommandé de lire l'ouvrage de Giuseppe Piazza, *Giovanni Battista De Lorenzi / nella storia organaria vicentina*, publié en 2006 aux Edizioni Menin Schio, www.meninedizioni.it³.

14

Composition de l'instrument

Grand-Orgue – Bourdon 16', Montre 8', Flûte 8', Bourdon 8', Prestant 4', Doublette 2', Plein-jeu IV rgs, Trompette 8', Clairon 4'

Positif Expressif – Principal 8', Bourdon 8', Prestant 4', Flûte 4', Nazard 2' 2/3, Flageolet 2', Tierce 1' 3/5, Cymbale III rgs, Cromorne 8', Voix humaine 8'

Récit Expressif – Unda Maris 8', Salicional 8', Flûte 8', Bourdon 8', Flûte 4', Nazard 2' 2/3, Quarte de Nazard 2', Tierce 1' 3/5, Fourniture IV rgs, Bombarde 16', Trompette 8', Clairon 4', Hautbois 8'

Pédale – Soubasse 32', Flûte 16', Soubasse 16', Flûte 8', Dolce 8', Flûte 4', Bombarde 16', Trompette 8', Clairon 4'

Triple registration

NDLR – Comme on le constate, il ne s'agit plus ici de l'histoire de l'orgue de De Lorenzi, même si des éléments plus ou moins importants subsistent, son caractère phonochromique n'étant pas conservé. Ceci explique la fin de l'article précédent et la reconstruction par Raymond Bouvet.

2. <http://www.nantes.fr/sainte-madeleine>

3. <http://www.meninedizioni.it>

MARIE-HÉLÈNE GEISPIELER

L'orgue Cavaillé-Coll de Lunel (Hérault)

La ville de Lunel

Située entre Nîmes et Montpellier, en « Petite Camargue », la ville est célèbre pour son Muscat et pour sa faune (taureaux, chevaux et flamants roses) que l'on découvre dans les manades, et au bord des étangs.

Les Hébreux auraient fondé la cité au I^{er} siècle de notre ère, après la destruction du temple par Titus. Elle serait née il y a 5 000 ans sur la colline d'Ambrussum.

École de médecine et centre d'érudition juive, elle est très certainement à l'origine de l'Université de Médecine de Montpellier. La famille des Gaucelm, seigneurs de Lunel, contribuera au développement de la ville (fondation de couvents, des remparts, du canal). Un grand nombre d'ordres religieux ont joué un grand rôle dans l'histoire et la construction de Lunel : Templiers, Franciscains, Capucins, Ursulines, Manosques, Carmes, Pénitents Blancs...

15

L'église Notre-Dame-du-Lac

Elle tirerait son nom des eaux stagnantes dans la plaine lors de sa construction. Elle est très ancienne, et a été remaniée à plusieurs époques. Seul le clocher, une ancienne tour de guet, a été épargné par les protestants en 1621. Reconstituée à la fin du XVII^e siècle, elle possède une belle façade de style jésuite, restaurée en 1984.

L'orgue Cavaillé-Coll

(d'après les recherches du D^r Henri Pignet et de Roland Galtier)

Conçu par Aristide Cavaillé-Coll, célèbre facteur d'orgues né à Montpellier en 1811, il a été achevé en 1856, sous le règne de l'empereur Napoléon III, et figure parmi les rares instruments de la région à n'avoir subi aucune modification importante à ce jour.

Il a été classé au titre des Monuments historiques en 1977.



Il a été classé au titre de Monument Historique en 1977.
Le plus important d'Europe.
et figure parmi les plus importants de la région à l'échelle nationale.
en 1811, il a été classé en 1977, sous le règne de Napoléon III.
C'est une œuvre de l'École de la Renaissance.

L'abbé Baudassé, vicaire général et curé-doyen de Lunel, fait appel, en 1856, à la mairie et à ses paroissiens pour l'acquisition d'un orgue à installer sur la grande tribune construite en 1832, au fond de la nef, « pour les enfants des écoles des Frères des Écoles chrétiennes ».

L'architecte diocésain Henry Revoil prend contact avec Cavaillé-Coll qui avait fourni en janvier 1855 un devis pour un orgue de 12 jeux destiné à la cathédrale de Fréjus, dont l'architecte est également Revoil :

Rappel du 16 janvier 1855

Devis d'un orgue de chœur à 2 claviers et un clavier de pédales à tirasse, dressé sur la demande de M^{sr} l'Évêque pour la cathédrale de Fréjus par A. Cavaillé-Coll fils

1^{er} clavier de Ut à Fa, 4 oct. 1/2 54 notes

1° Montre de 8 pieds

2° Bourdon de 16 pieds

3° Bourdon de 8 pieds

4° Prestant de 4 pieds

Jeux de combinaison

5° Quinte de 3 pieds

6° Doublette de 2 pieds

7° Trompette de 8 pieds

8° Clairon de 4 pieds

2^e clavier, Récit avec boîte expressive de Fa en Fa 37 notes

1° Flûte harmonique de 8 pieds

2° Flûte octaviante de 4 pieds

3° Cor anglais de 8 pieds

4° Voix humaine de 8 pieds

Partie mécanique

1° Soufflerie

2° Sommers

3° Mécanisme

4° Claviers

Pédales de combinaison

Il serait appliqué à cet orgue plusieurs nouvelles dispositions mécaniques de notre invention, agissant au moyen de pédales à la portée des pieds et qui créent au profit de l'instrument de nombreuses ressources à l'organiste, savoir :

1° Une 1^{re} pédale ferait agir le mécanisme de la boîte expressive des jeux de Récit pour nuancer les sons de cette partie de l'orgue et jouer avec expression.

2° Une 2^e pédale ferait agir un mécanisme produisant le trémolo pour le jeu de Voix Humaine et les autres jeux du Récit.

3° Une 3^e pédale réunirait à volonté les deux claviers à mains.

4° Une combinaison de 3 autres pédales ferait agir un mécanisme servant à appeler au gré de l'organiste les jeux dits de combinaison, soit dans les dessus, séparément deux des basses ou vice versa, soit dans toute leur étendue.

La 4^e appellerait les dessus.

La 5^e appellerait les tutti.

La 6^e appellerait les basses.

Le prix de cette partie instrumentale serait de 9 000

Les frais d'emballage, de transport et de pose

dans la Cathédrale de Fréjus serait de 1 000

Ensemble 10 000

18

Le buffet d'orgue non compris dans le prix de l'instrument ci-dessus serait établi par les soins de Mr l'architecte qui en réglerait la forme architectonique et la dépense. Dans le cas où l'on voudrait nous charger nous-même de l'exécution du buffet, nous estimons provisoirement la dépense suivant la richesse des ornements de 3 à 5 000 F en moyenne 4 000 F.

Le 9 janvier 1856, Cavaillé-Coll transmet à Revoil le même devis que pour Fréjus, ainsi qu'un autre de 14 000 francs. On envisage pour Lunel un orgue beaucoup plus grand.

Lettre du 17 ou 18 janvier à M. Revoil

Monsieur. J'ai l'honneur de vous retourner ci-joint les devis et marchés pour l'établissement de l'orgue de Lunel modifié conformément à vos instructions. Les additions demandées sont importantes, d'un orgue de moyennes dimensions que nous vous avons proposé, nous entrons dans les proportions d'un orgue de cathédrale. J'ai ajouté aux sommiers actuels 6 registres qui permettront d'ajouter 6 jeux en sus de ceux désignés au devis. La soufflerie et les organes du mécanisme devront être augmentés de proportion pour que les compléments projetés puissent se faire sans rien changer à l'orgue actuel.

Ainsi l'orgue une fois complété (sic) se composerait des jeux suivants :

1° Au 1 ^{er} clavier du positif	8 jeux
2° Au 2 ^e id. du Grand-Orgue	10 id
3° Au 3 ^e id. du récit expressif	8 id
4° Au 4 ^e id. de pédale	4 id
Total	30 jeux

Dans sa lettre du 3 juin 1856, Cavaillé-Coll joint le *Devis des travaux complémentaires projetés pour l'orgue de l'église de Lunel*.

Expose

L'orgue en cours d'exécution pour l'église de Lunel a été disposé de manière à pouvoir être complété plus tard d'un dispositif de 8 jeux, d'une pédale de 4 jeux et les sommiers actuels du Grand-Orgue et du Récit pour recevoir le 1^{er} deux jeux, le 2^{ème} 4 jeux en tout six jeux en sus de ceux désignés dans le devis.

D'après l'examen que nous avons fait de l'église, nous pensons que pour le bon effet de l'orgue, il serait utile de faire dès à présent les additions de jeux ci-après, savoir :

Sur le clavier du Grand-Orgue, il serait établi et posé :

1° Un jeu de Flûte harmonique de 8 p. d'une valeur de	500
2° « « « Dulciana de 4 p. d'une valeur de	300

19

Sur le clavier de récit expressif il serait établi les jeux suivants :

3° Un jeu de Viole de Gambe de 8 p. d'une valeur de	250
4° « « « Voix céleste de 8 p. d'une valeur de	250
5° « « « d'Octavin de 2 p. d'une valeur de	200
6° « « « de Trompette de Récit de 8 p. d'une valeur de	300
Total	1 800

La fabrique accepte cette nouvelle dépense.

Le buffet est commandé à Revoil en juin 1856, pour la somme de 3 000 francs. L'architecte en confie l'exécution à Bernard-Hoën, menuisier à Nîmes.

L'orgue est emballé et confié au chemin de fer le 27 septembre, cependant, pour gagner du temps, certains éléments préparés pour l'orgue de Perpignan sont envoyés à Lunel.

L'orgue est monté, harmonisé (très certainement par Vincent Cavaillé-Coll, frère aîné d'Aristide « qui avait travaillé pour le placement des orgues d'Avignon, de Gordes, de Nîmes, de Lunel et de Fréjus »), accordé, puis reçu le 1^{er} décembre 1856.

La disposition d'origine était certainement la suivante :

I Positif – clavier muet de 54 touches (Ut¹-Fa⁵).

II Grand-Orgue – 54 notes (Ut¹-Fa⁵) : Bourdon 16', Montre 8', Bourdon 8', Flûte harmonique 8', Prestant 4', *Dulciane 4'*, *Quinte 2^{2/3}*, *Doublette 2'*, *Trompette 8'*, *Clairon 4'*.

III Récit expressif – 37 notes (Fa²-Fa⁵) : Flûte harmonique 8', Viole de Gambe 8', Voix Céleste 8', Flûte octaviane 4', Octavin 2', Trompette 8', Cor Anglais-Hautbois 8', Voix humaine 8'.

Pédalier – 20 notes (Ut¹-Sol²) : tirasse permanente.

Orage, Accouplement Récit/Grand-orgue, Anches Grand-orgue en trois pédales : Basses/Tutti/Dessus (pour les jeux indiqués en *italiques*), trémolo Récit, expression Récit (cuiller).

L'entretien est confié en 1859 à « Monsieur Cavaillé de Montpellier » (Martin Cavaillé, qui meurt en 1862, et auquel succède son fils Léon).

La nouvelle tribune

L'abbé Baudassé veut agrandir et décorer le chœur de l'église, aménager les chapelles pour pouvoir y installer les enfants des écoles. Ceci permettrait de diminuer la surface de la tribune, de toute façon trop haute, et « établie contrairement aux règles de l'art et de l'acoustique ». L'architecte Révoil établit un projet. Les travaux débiteront en décembre 1866.

Le président du Conseil de fabrique, le curé et le maire prennent contact avec Vincent Cavaillé-Coll, installé à Nîmes depuis 1864, pour la dépose de l'orgue, son relevage, la réparation de toutes les parties du mécanisme, le redressage des tuyaux, puis le remontage, avec égalisation de timbre et d'harmonie, l'accord.

Les montants envisagés sont de 600 francs pour la dépose, 800 francs pour les réparations, 600 francs pour le remontage. La fabrique envisage en outre de faire réaliser un positif et inscrit une dépense de 2 000 francs à cet effet. Les travaux seront réalisés au cours du premier semestre 1867.

En 1868, la fabrique inscrit un crédit de 2 000 francs « pour l'orgue et le positif ».

Jusqu'en 1873, les budgets de la fabrique portent, annuellement, 950 francs pour l'organiste, 100 francs pour le souffleur, et 200 francs pour l'entretien de l'orgue. Puis une seule ligne comptable réunit les charges relatives à l'organiste, les chantres et la maîtrise. De 1885 à 1904, les charges de l'orgue varient entre 840 et 580 francs annuels.

L'instrument fut entretenu par Vincent, puis par Léon Cavaillé-Coll, à nouveau par Vincent en 1874, puis par Puget à partir de 1875.

La maison Puget procède à un relevage en 1880.

Un ventilateur électrique est posé en 1936.

Avant la guerre, Puget, puis à la Libération, Garcia, ont effectué quelques modifications : pose d'un Plein-Jeu sur le registre de Dulciane, suppression de l'ancienne quinte, et remplacement par la Dulciane décalée en Quinte, remplacement des sept premières notes du Prestant par les premières notes de la Dulciane.

L'orgue est resté en cet état jusqu'à nos jours. Envahi de poussière, la tuyauterie lacérée en partie par des accords successifs, des soufflures aux sommiers, des fuites de vent, une restauration complète s'imposait.

La restauration de 1994

par la Manufacture Languedocienne de Grands-Orgues (Lodève)

L'orgue de Lunel est caractéristique d'une époque charnière dans la production du grand facteur du XIX^e siècle, facture encore traditionnelle dans les techniques et les moyens, romantique dans la composition mais pas encore symphonique.

Contemporain des orgues de Saint-Omer, Sainte-Clotilde à Paris, de la cathédrale de Perpignan, il est à rapprocher particulièrement de celui de Grenade-sur-Garonne, de la même époque, de la même importance, et de la même facture. Prévu aussi sur trois claviers manuels, avec positif dorsal, il n'en reçut que deux à l'origine, mais fut complété ensuite par Magen.

La disposition de l'orgue de Lunel, identique à celle de Grenade, est tout à fait traditionnelle : orgue en deux buffets, console en fenêtre, transmissions mécaniques sans assistance pneumatique, tuyauterie entièrement coupée sur le ton, dentition fine et espacée dans les principaux, embouchage classique, vent unique, récit court et particulièrement ici où il ne commence qu'au Fa², ce qui est un archaïsme en 1856.

La restauration d'un tel instrument pouvait se limiter à un grand relevage, avec correction de quelques altérations, c'est-à-dire démontage de la partie instrumentale, « repasser partout », remettre en parfait état de fonctionnement en respectant à la lettre l'œuvre d'A. Cavaillé-Coll.

C'est l'objectif premier qui a été fixé mais, compte tenu des potentialités offertes par les réservations de Cavaillé-Coll au niveau du buffet et des mécanismes, il était logique d'envisager de compléter l'instrument, comme Magen l'a fait à Grenade-sur-Garonne.

L'instrument lui-même, par ses jeux existants parfaitement conservés et les nombreux autres instruments de Cavaillé-Coll, de la même époque, purent apporter très facilement les compléments nécessaires à la création, dans

l'esprit du facteur en 1856, d'un positif dorsal et d'une pédale dont le nombre de jeux était déterminé par la console.

L'emplacement des deux sommiers neufs s'imposait : celui de la pédale au fond de l'orgue, dans le soubassement, celui du positif dans le buffet de positif dorsal, complété de boiserie sur les côtés et à l'arrière, et muni d'un plafond. Les transmissions complémentaires furent réalisées selon les tracés habituels de Cavallé-Coll, avec des matériaux identiques ; un soufflet fut ajouté pour alimenter séparément le positif.

Connaissant le nombre de jeux, et déduisant les encombrements possibles, on put déterminer une composition et les tailles, en se référant à des jeux de Cavallé-Coll existants. Les tuyaux furent construits au modèle, en respectant les alliages (75 et 80 % d'étain) et le mode de construction.

Les financements mis en place en 1991, la maîtrise d'œuvre a été confiée à Monsieur Jean-Pierre Decavele, technicien-conseil agréé pour les orgues historiques.

L'appel d'offres lancé selon la procédure « restreinte » suscite plusieurs candidatures de facteurs d'orgues, quatre des facteurs retenus présentent des offres : Gérard Guillemain, la Manufacture languedocienne de grandes orgues, Philippe Emériaux, Boisseau et Cattiaux. L'offre la mieux disante, tant en prix (1 205 213,20 F) qu'en délai (12 mois) de la Manufacture languedocienne fut retenue.

Les travaux se sont déroulés de 1992 à 1994.

L'examen des sommiers du grand-orgue démontra qu'il n'y avait pas de Plein-Jeu à l'origine, mais bien un Nazard, qui a été restitué. Un Plein-Jeu au positif vient remplacer le Piccolo prévu. Un nouveau pédalier de 30 notes est fourni. La pédale d'orage est affectée à la tirasse, celle de la tirasse au nouvel accouplement au positif, une cuiller fut ajoutée pour le Trémolo du positif et la pédale d'expression, toujours à cuiller, fut décalée vers la droite en raison de l'étendue nouvelle du pédalier. Douze boutons de jeux furent ajoutés en copie.

Composition de l'orgue restauré et complété

3 claviers et pédale, 30 jeux.

Positif dorsal

Salicional, Prestant, Bourdon, Flûte creuse 4', Nazard 2 2/3, Doublette, Plein-Jeu III, Clarinette

Grand-Orgue

Montre 8, Bourdon 16, Flûte Harmonique 8, Bourdon 8, Prestant, Dulciane 4, Nazard 2 2/3, Doublette, Trompette, Clairon

Récit expressif

Flûte harmonique, Flûte octaviante 4, Octavin 2, Viole de gambe, Voix céleste, Hautbois, Trompette, Voix humaine

Pédale

Soubasse 16, Flûte 8, Basson 16, Trompette 8

Tirasse Go-copula Pos/Go-Rec/Go-Appel anches Go (de l'ensemble des-basses)-trémolo, Expression récit (cuiller)

Les jeux de Positif, ceux de Pédale, le Nazard du Grand-Orgue sont neufs. L'orgue a été inauguré le 25 septembre 1994 par Philippe Lefebvre, titulaire de l'orgue de Notre-Dame-de-Paris.



L'association des Amis de l'Orgue de Lunel

En 1975, le docteur Henri Pignet, Patrick Labrousse, Dominique Bruckberger et Gérard Rubio, se réunissaient à la Pharmacie des Caladons, à deux pas de l'église Notre-Dame-du-Lac, pour mettre en œuvre la création de l'association qu'ils décident de nommer « Les Amis de l'Orgue de Lunel ». Conscients de la grande valeur de l'instrument construit dans la nef de l'église en 1856 par le grand facteur de l'époque, Aristide Cavaillé-Coll, ces quatre amis voulaient en tout premier lieu, en créant cette association, mettre l'orgue à l'abri.

En effet, après une période assez brillante, dans les années 1950, sous les doigts talentueux de Monsieur Béziers, organiste de la paroisse, cet orgue tomba peu à peu dans l'oubli, ouvert à tout un chacun, la porte d'accès n'étant pas fermée.

Ensuite, l'autre but essentiel de la jeune association était de faire connaître et promouvoir l'instrument par des séries de concerts afin que les pouvoirs publics puissent s'intéresser un jour à sa restauration, tout en participant à l'animation culturelle de la ville.

De 1975 à 1993, une soixantaine de manifestations musicales ont été organisées. Des organistes de renommée nationale et internationale sont venus apprécier la richesse des timbres de cet orgue de belle facture romantique.

L'association des Amis de l'Orgue de Lunel prit aussi le parti d'inviter de jeunes organistes de talent, leur donnant ainsi la possibilité, au sortir du Conservatoire, de se produire devant un public, aux claviers d'un instrument de valeur.

Tous ces concerts permirent aux Lunellois d'apprécier d'autres artistes que des organistes, car ces concerts étaient souvent composés d'orgue et instruments, voix ou chœurs. C'est ainsi que le public de Notre-Dame-du-Lac a pu entendre en ses débuts James Bowman, une des plus belles voix haute-contre de sa génération, acclamé plus tard dans tous les grands festivals musicaux.

En 1977, l'association parvient à faire classer la partie instrumentale de l'orgue au titre des Monuments historiques.

En 1988, l'un des membres fondateurs, élu au Conseil municipal d'alors, convainc celui-ci de prendre la décision d'entreprendre la restauration de l'instrument, propriété de la ville. La municipalité en informe le ministère de la Culture qui répond favorablement à ce projet.

Dès lors, le Conseil d'administration des Amis de l'Orgue va se mobiliser pour rassembler les documents, prendre contact avec les institutions compétentes, constituer les dossiers nécessaires jusqu'à ce qu'en 1991 le ministère de la Culture, non seulement accepte l'idée de la restauration, mais propose aussi de compléter l'instrument qui n'avait pas été achevé à l'origine, faute de moyens financiers.

Le dimanche 25 septembre 1994, l'orgue historique Cavaillé-Coll de Lunel restauré et complété par la Manufacture languedocienne de grandes orgues de Lodève, est inauguré solennellement en présence de M^{gr} Boffet, évêque de Montpellier, et avec aux claviers Philippe Lefebvre, titulaire des grandes orgues de Notre-Dame-de-Paris, dans une église comble.

Désormais, l'instrument ayant acquis sa plénitude, l'association se consacre à l'organisation de concerts afin que ce beau fleuron du patrimoine local et régional participe non seulement à l'animation de la liturgie, sa destination première, mais aussi à l'élan culturel de la Cité.

Pour connaître le détail des manifestations organisées depuis 1995, nos lecteurs pourront visiter le site de l'association *orguelunel.free.fr*.

L'association a connu, au cours de ces trente dernières années, quatre présidents : Patrick Labrousse (de 1975 à 1986), Dominique Bruckberger (de 1986 à 1995), Lucie Carrière (de 1995 à 1997) et Marie-Hélène Geispieler (depuis 1998).

JEAN-FRANÇOIS MUNO

Le relevage de l'orgue de Lunel en 1991

Un marché conclu entre la Ville de Lunel et la Manufacture d'orgues de Franche-Comté (J.-F. Muno, facteur d'orgues) a permis d'effectuer, en février-mars 2011, le relevage complet de l'instrument. Jean-Pierre Decavele, Technicien-Conseil, en était le maître d'œuvre.

Ce relevage était-il nécessaire à la suite de l'importante restauration de qualité menée par la Manufacture languedocienne de grandes orgues de Lodève – celle-ci datant seulement de 1994 ? Certes oui. Le but de cette restauration était ambitieux : restituer et compléter l'instrument tel que Cavaillé-Coll l'avait conçu. Le projet originel et global, quelque peu avorté, a donc pu aboutir en 1994 : réalisation d'un plan de positif au départ du décor d'origine (menuiserie de façade avec sa tuyauterie). Cette reconstruction s'est achevée avec la création d'un plan de pédale.

L'idée du relevage, soutenue avec conviction par l'Association des Amis de l'Orgue, était parallèle au souci de préservation de cette belle pièce du patrimoine lunellois. En effet, le buffet fragile (en noyer pour la façade) est fort attaqué par les insectes depuis plusieurs années.

C'est ainsi qu'un traitement fongicide en profondeur a été effectué – pulvérisation à haute pression. Le tout, on s'en doute, n'a pu se réaliser qu'après avoir dégagé totalement la tuyauterie. Dès lors, une opération d'envergure pouvait être entreprise, bien justifiée : essentiellement dépoussiérage de l'ensemble de la partie instrumentale, lavage de la tuyauterie de métal à l'eau claire, etc.

Ce travail était-il suffisant ? Gratifiant, pas encore ! Ici, rappelons la formule de Gaston Litaize, clef de notre démarche : « Si le facteur d'orgue n'a plus

rien à dire, alors, contentons-nous d'engager quelques femmes de ménage ». C'est alors que la repose de la tuyauterie a donné toute sa signification à cette limpide exclamation. Voici comment.

Les jeux de fonds du Grand-Orgue (historique à un jeu près – Nazard neuf) semblaient manquer de vent. On remarquait les pieds fermés, les lumières étroites, les biseaux bas. Ceci paraissait bien à l'inverse des beaux exemples fournis par les orgues Cavaillé-Coll de notre connaissance (pour la même époque 1856/1857/1864), en particulier l'Orgue de Chœur de la cathédrale d'Auch et l'orgue de la chapelle du Musée national de la Renaissance à Ecouen. Ces instruments intacts « respirent », le vent est généreux. Quant aux biseaux, ils sont réglés à la bonne hauteur. Autre repère que souligne Dom Bedos en énonçant un précepte fort : « On placera le biseau le plus haut possible ». Cavaillé-Coll était-il si éloigné des grands classiques ? Certainement pas.

Fort de cette observation lors du remontage, quelques tuyaux de Prestant du GO ont donné lieu à une expérience révélatrice. Vent plus abondant au pied, réglage de la lumière et du biseau. Le simple dosage du vent, « sans





aucune trace d'outil », a subitement apporté ce que nous pouvions espérer : timbre et clarté. Une tout autre vision sonore...

Le nouvel effet ressenti, approuvé par Jean-Pierre Decavele appelé pour la circonstance, justifiait de reprendre totalement l'harmonie. Une évidence désormais.

Fallait-il généraliser le fruit de cette recherche et remettre en cause la très sérieuse mise en harmonie de Charles Sarelot ? Celle-ci cependant réalisée de fort bonne foi en une démarche loyale, selon les critères du moment – nette tendance néoclassique. Assurément.

La Ville de Lunel, très consciente de son patrimoine et de cet orgue en particulier, ne souhaite pas en rester là. Elle se fonde, tout en évoquant les arguments de Marie-Hélène Geispieler, organiste titulaire et Présidente de l'Association, sur l'étude déjà ancienne de Roland Galtier, Technicien-Conseil, qui révèle la présence d'un jeu de Quinte au GO (l'inscription d'origine à l'encre sur la chape).

À ce jour, le jeu de Nazard de grosse taille en lieu et place de la Quinte historique est contraire à l'esthétique de Cavaillé-Coll.

Ainsi, la restitution de cette Quinte (a-t-elle réellement existé ?) s'impose désormais. À défaut de registre de Fourniture, le grand-orgue se verra légitimement renforcé et déjà, la seule alliance de la Doublette et de la Quinte (dans les mêmes tailles étroites) produira un effet de Plein-Jeu, l'imaginaire aidant.

Musicora 2012

Musicora, dont c'était la renaissance, avait lieu cette année 2012 du 10 au 13 mai au Palais Brongniart « Ancienne Bourse » de Paris, et succédait à la Route des Orgues « Nice Côte d'Azur ». Le stand de la FFAO, bien situé géographiquement, nous a permis d'accueillir nos confrères d'Orgues Nouvelles, d'Orgues-en-France et de l'ANFOL.

De nombreux adhérents sont venus nous rendre visite. Ils savaient pouvoir trouver sur notre stand les derniers CD, livres ou cartes postales, les informations sur les festivals à venir... mais peut-être venaient-ils aussi simplement passer quelques minutes à bavarder avec les personnes présentes. Le jeune public bien présent au salon, avide de tous les genres de musique, était accompagné de son professeur ou de ses parents. Ils n'ont pas manqué de nous questionner sur l'orgue et ses particularités, son fonctionnement...

Ce qui est à retenir est l'aspect convivial et amical de cette manifestation. Le monde de la musique se trouve ainsi rassemblé dans toute sa diversité et il est possible d'écouter des concerts ou auditions d'un haut niveau et de consulter, sur d'autres stands, partitions, livres, logiciels, etc. Expérience à renouveler.



ANNE FROIDEBISE

Route des orgues à Nice Côte d'Azur, avril 2012

Carnet de voyage

Vendredi 27 avril

Tous les participants sont arrivés, certains depuis la veille. Nous sommes sous le ciel de Nice en avril, le rêve devient réalité.

Le soleil et un vent léger accompagnent notre marche sur une grande avenue animée, vers la basilique Notre-Dame-de-l'Assomption, première étape de notre Route des Orgues. Première image aussi d'une ville qui ne va cesser de se dévoiler au fil des heures et des jours, à travers ses quartiers, ses trésors d'architecture, ses églises et ses orgues.

Après le mot d'introduction du président Dutheil, Jean-Michel François, organisateur de la Route, nous souhaite la bienvenue à Nice. Nous rencontrerons bientôt toute son équipe et vérifierons une fois encore les merveilles que peut réaliser une association de passionnés d'orgue. Nous allons vivre quatre jours d'abondance. Et cela commence dès la première audition par deux pièces de plus au programme, les *Litanies* de Jehan Alain et une pièce à deux orgues de Luchinetti. Outre le choral de Bach *An Wasserflüssen Babylon*, le programme est consacré à quelques grands « classiques français » du vingtième siècle.

Laurent Fiévet, à l'Orgue de Chœur, commence le concert par un bruissement d'ailes, *Les anges*, extrait de la *Nativité* d'Olivier Messiaen, entrée en matière vibrante et indiscutable. Dès les dernières notes du *Te Deum* de Langlais, l'orgue de tribune enchaîne, c'est Laurent-Cyprien Giraud qui nous entraîne dans l'*Hymne au soleil* de Vierne. Étonnante expérience pour l'oreille que ces deux orgues qui se passent la parole : différence de provenance du son, de couleur du pleno, de vigueur.

Une deuxième promenade dans la ville nous conduit à l'Église Réformée. Dès l'approche du bâtiment, on est ailleurs, en plein dix-neuvième siècle anglo-saxon. L'église et le presbytère sont entourés d'un jardin où les rosiers fleurissent. L'intérieur offre une atmosphère intime, moquette au sol, bancs de bois, voûte soutenue par de faux arcs-boutants en bois sculpté. Cette église, ancienne église américaine, témoigne de l'accueil de Nice, communauté cosmopolite, à toutes les religions. Après quelques mots d'accueil par la Pasteure, nous retrouvons le Pasteur Goertz, qui nous rappelle que nous étions ensemble à Saint-Dié il y a trois ans, en juillet 2009, lors de notre congrès de Lorraine.

À l'orgue Xavier Silbermann, de 1990, Charles-Henri Maulini nous offre un programme baroque allemand, joué avec conviction. Nous n'en sommes qu'au début de la Route et déjà une première impression s'ébauche. On sent qu'en quelques jours, à l'image de leur ville, les organistes niçois vont nous donner généreusement à voir, à réfléchir et à entendre.

L'église anglicane, toute blanche au centre d'un jardin-cimetière, apparaît après quelques minutes de marche parmi des rues bordées de hautes façades ouvragées. Nous voici dans une « vraie » grande église, un peu sombre, un peu fraîche. L'audition qui commence va nous plonger dans le monde de l'orgue anglais.

30 — Michel Colin nous explique l'esthétique de l'instrument et nous fait entendre les mélanges qui le caractérisent. Une leçon très bienvenue suivie d'un concert partagé avec Catherine Hyvert, où la musique est en totale adéquation avec l'orgue dans un programme rarement joué lors de nos voyages. Un peu de Grande-Bretagne sans franchir la Manche, encore une surprise de Nice.

À Saint-Pierre-d'Arène, Stéphane Eliott nous attend avec un programme résolument symphonique, Vierne, Dupré et deux transcriptions d'orchestre d'œuvres de Chostakovitch et de Jongen. L'orgue haut perché emplît le vaste vaisseau qui résonne. Retour à un monde mieux connu. Et si nous sommes déjà un peu fatigués, le dynamisme du jeu, d'un « symphonisme » de bon aloi, va nous rendre de l'énergie.

Une ultime marche par les rues de la ville nous conduit au restaurant où nous prendrons joyeusement notre premier repas en commun.

Samedi 28 avril

À neuf heures du matin, nous voici dans le Vieux Nice. Les rues étroites du quartier ne ressemblent en rien à celles que nous arpentions hier. Et dès l'entrée dans l'église Sainte-Rita, l'impression se confirme : c'est l'Italie. Jean-Cyrille Gandillet nous accueille et souligne que dans cette chapelle entièrement dévolue au culte, il n'y a jamais de concerts. On y prie sainte



A Saint-Pierre-d'Arène.



Clotilde Vaerwaerde au palais Lascaris.

Rita toute la journée. Le programme sera italien, comme il se doit, mais aussi romantique allemand, mettant en valeur la douceur des 8 pieds.

La matinée se poursuit par la visite du Palais Lascaris, somptueux bâtiment baroque, qui abrite une importante collection instrumentale, la deuxième de France, avec environ 500 instruments. Nous y passerons deux heures magnifiques passant d'une salle à l'autre, d'un piano à l'autre, un peu étourdis par toute cette richesse. Mais le point fort sera la triple audition donnée avec une aisance parfaite par Clotilde Verwaerdre passant du clavecin au pianoforte puis à l'orgue. Le clavecin de Pierre Sibieude attire tous les regards par l'originalité de son décor peint. On y entend deux sonates de Scarlatti avant de passer à Beethoven au piano, puis à Sweelinck et Merulo à l'orgue sur un positif d'école allemande de la fin du dix-septième siècle. Nous garderons sous les yeux ce petit instrument, joyau à usage privé, puisqu'il figure sur la couverture de notre brochure.

Pour terminer la matinée, nous visitons la chapelle des Pénitents Noirs, sous la conduite du Père Michel Angella, recteur de cette confrérie vouée au service des indigents. La chapelle présente une architecture « compressée », basée sur l'illusion. Faux marbres, trompe-l'œil, rien n'est symétrique dans ce décor foisonnant.

32 — Il ne reste plus qu'à choisir où s'attabler dans le quartier grouillant de vie, où le marché se termine sous le soleil de midi. Après quoi, le reste de la journée s'annonçant copieux, certains d'entre-nous partent se reposer, d'autres ne résistent pas à l'appel de la mer et s'offrent une balade le long du littoral, les yeux rivés sur la baie de Nice et le spectacle des bateaux.



Devant l'église Saint-Paul (photo Hervé Hamon).

L'église Saint-Paul, sur les hauteurs de la ville, est un microcosme de l'orgue. On y trouve pas moins de cinq instruments. Nous sommes au siège de l'association Accrorgue, qui fait vivre ce lieu tout au long de l'année avec l'énergie que l'on sait. C'est un lieu vivant, pas un musée, insiste Jean-Michel François. Nous le croyons sans peine.

C'est avec plaisir que nous retrouvons Olivier Salandini, entendu l'an dernier dans le Loiret. Il nous a concocté deux larges auditions qui nous feront entendre chaque instrument, à travers quelques grandes pages du répertoire. Nous aurons en sus un duo avec Clotilde Verwaerde. Après la première partie et une petite pause rafraîchissante, place à l'assemblée générale de la FFAO, qui se tient dans une salle attenante.

Le concert reprend, de plus belle si on ose dire, avec une fougue juvénile et un enthousiasme sans faille. Saluons la performance.

Après les nourritures spirituelles, les nourritures terrestres. Un repas en commun s'ensuit dans la salle paroissiale. Il a été réalisé par quelques dames de l'association. Menu niçois, détente et petits cadeaux du terroir sont au rendez-vous d'un moment convivial qui marque la fin d'une très belle journée.

Dimanche 29 avril

C'est dimanche et il fait beau. Ceux qui sont montés ce matin à Saint-Paul ont pu entendre la création de la *Petite messe dorientne* du compositeur Olivier Willemin.

33



La *Petite messe dorientne* donnée en présence du compositeur Olivier Willemin.

L'après-midi, nous quittons Nice pour explorer les environs. Belle promenade dans le paysage magnifique de l'arrière-pays, la mer restant en toile de fond. Pour atteindre la cathédrale de Grasse, il faut emprunter de charmantes ruelles anciennes à flanc de colline. La lumière vive est presque aveuglante sur la façade de l'église. Le contraste est d'autant plus fort avec l'intérieur sombre et frais entre ses murailles épaisses. L'édifice a une longue histoire et regorge de trésors. Il fait la fierté des responsables locaux qui nous y accueillent. Le concert a été bien annoncé, l'église est déjà bien remplie à l'arrivée de notre groupe.

Laurent Fiévet est ici chez lui, il nous a préparé un programme de qualité, Clérambault voisinant avec de grandes pièces romantiques, laissant apprécier la présence et la personnalité du son de l'orgue, même s'il est clair que l'instrument n'est pas au mieux de sa forme.

La promenade se poursuit dans un décor printanier. Implanté dans un site d'exception, le village de Mougins a abrité le séjour de nombreuses personnalités dont Picasso, qui s'y est éteint.

L'impression à l'arrivée se partage donc entre pure admiration des lieux et résignation devant les contraintes touristiques. L'intérieur de l'église présente une harmonie de couleurs jaune, orange et verte, en relation heureuse avec celles du paysage. La peinture du buffet d'orgue s'y accorde, rehaussée de touches dorées, comme la lumière de ce beau jour.

34

L'espace restreint s'y prête, l'acoustique le permet, Stéphane Catalanotti nous réserve un concert commenté où se manifeste tout son plaisir de jouer et de communiquer avec son public. Nous recevons un bouquet de compositions variées mêlant les genres et les styles, et nous pouvons même nous y joindre en chantant.

Une conclusion impressionnante nous attend pour la fin de cette journée : rien moins que Cannes. Cannes l'archi-célèbre, le palais des festivals, l'escalier, le tapis rouge, la mer bleue, le soleil. C'est dimanche soir, les familles se promènent. Et dans l'église toute proche, juste derrière la Croisette, nous attend un orgue bien dans le ton. Un Grand-Orgue quasi cinématographique, aux immenses ressources, doté de toutes les avancées de la technologie. Il possède deux consoles, dont l'une dans le chœur, installant l'organiste au centre des regards convergents.

Le visuel joue tout son rôle ici et c'est sans nul doute un des chemins possibles pour l'avenir de l'orgue, une façon de le rendre proche et accessible aux mélomanes et aux visiteurs de l'église. C'est bien dans cet esprit que l'organiste Henri Pourteau nous présente son programme, précédé de commentaires appropriés. La troisième symphonie de Vienne s'y déploie dans un son généreux.

Lundi 30 avril

Départ très matinal pour une journée entièrement consacrée aux orgues de la vallée de la Roya. Dès le début de la montée dans cette vallée alpine, l'austérité du paysage impressionne. La vallée est étroite et encaissée, nous la découvrons sous un ciel gris. Voici la pluie, puis la pluie battante. Il va falloir s'accrocher. Où est le charme de la journée d'hier ? Nous ne savons pas encore que pour cette journée, nous allons être magnifiquement informés et instruits par des Maîtres. Tout au long du périple, le facteur d'orgues Xavier Sant, les organistes Jean-Luc Perrot, Pierre Perdigon, Michel Colin et Catherine Hyvert (par ordre d'entrée en scène) vont nous introduire, en cinq leçons, dans ce monde si particulier de l'orgue italien du dix-neuvième siècle.

Une marche rapide sous la pluie dans d'étroites ruelles pavées de galets nous conduit à la cathédrale de Tende, avec une forte envie de se réfugier dans l'église et d'y rester. Une fois à l'abri, l'esprit est tout disposé à admirer le décor baroque italien, les voûtes célestes bleu et or, les deux retables, l'aigle bicéphale de la famille Lascaris et bien sûr le buffet d'orgue, dont le rideau reste baissé durant toute l'introduction au concert. Après quoi, il se lève et la musique peut commencer. Ici Jean-Luc Perrot nous fait entendre des pièces liturgiques de Petrali et de Fallouard, musique bien en accord avec les grands compositeurs italiens de l'époque. Xavier Sant nous a rappelé que Tende et La Brigue, rattachées en 1947, constituent le dernier accroissement de la République. Première leçon très réussie, l'organiste nous a convaincus en maîtrisant le propos musical tout comme l'utilisation de l'instrument.

À la Brigue, introduction à la musique profane. Jean-Luc Perrot a à cœur de nous dévoiler toutes les ressources sonores de l'instrument. Il s'efforce de nous ramener dans l'esprit de l'époque. Les accessoires, percussions et autres clochettes, faisaient partie intégrante de l'expression musicale. Il ne faut en aucun cas les considérer comme des gadgets rigolos. Et la prestation musicale qui suit en est la parfaite illustration. Ne serait-ce pas la Callas elle-même qui nous chante *Casta Diva* dans ce décor sublime ? C'était la deuxième leçon.

Nous nous souviendrons longtemps de l'accès au village de Saorge, en début d'après-midi. Sur la route en lacets, nos autocars ont fait plusieurs fois reculer des voitures venant en sens inverse. Frissons, plaisanteries et rires parmi les passagers. Mais quel paysage ! C'est cela aussi les Routes des orgues de la FFAO, la découverte du pays et l'esprit potache des participants réunis. Une fois débarqués, il faut encore monter et monter par des ruelles étroites tournant à flanc de rocher. On passe tellement près des habitations que c'en est presque indiscret. Dois-je rappeler qu'il pleut encore ?



A Saorge.

36

En retard au concert, pour la bonne cause, nous cherchons avec Anne-Marie Scherrer un cadeau pour Françoise François, vaillante organisatrice de la Route, qui fête son anniversaire aujourd'hui, lorsque nous faisons une expérience étonnante. En remontant vers l'église dans le silence des ruelles, nous avons peu à peu entendu en contrebas les ondulations d'une *Toccata per l'Ele-vazione* jouée par Pierre Perdigon. Le son de l'orgue s'insinuait progressivement entre les pierres, nous faisant entrer doucement dans sa vibration. Ce sera pour moi le souvenir de la troisième leçon.

Nous voici à Breil-sur-Roya pour la quatrième leçon. Les vastes proportions de l'église, en forme de croix grecque, implantée dans un bourg important, nous changent de l'intimité des trois premiers lieux. Il ne faut pas s'attendre ici à un récital ponctué d'interventions d'accessoires. L'orgue chante tout en finesse et en douceur. Pierre Perdigon a choisi de nous jouer des sonates du dix-huitième siècle, italien, cela va de soi.

Il est l'heure de redescendre de notre montagne, un repas nous attend avant le dernier concert. Nous fêtons Françoise !

Nous pensions être blasés, nous n'avions encore rien vu. La montée dans l'obscurité vers l'église de Contes sous des torrents d'eau restera dans les mémoires.

Après l'accueil du maire et les remerciements de notre président, nous voilà prêts pour la cinquième leçon d'orgue italien. Elle commence par une grande

récapitulation, très détaillée, bien illustrée. Le duo Michel Colin-Catherine Hyvert nous avait initiés à l'orgue anglais au début de la Route. Ils font de même ici avec un programme approprié. Rossini conclut cette journée intense par des torrents de coups de grosse caisse.

Mardi 1^{er} mai

Le soleil brille, baignant de lumière notre trajet le long de la mer, vers Villefranche. La blancheur des constructions, les palmiers, la vue paradisiaque sur la baie annoncent une journée sous les meilleurs auspices. À Villefranche, le buffet de l'orgue, très élégant, se détache de la couleur ocre des murs de l'église et contraste avec les buffets italiens de la journée d'hier. Claudine Grisi nous réserve un programme éclectique, les valeurs sûres de la littérature de l'orgue, qu'elle joue en musicienne avertie. Comme le dit l'un des participants, nous sommes à présent bien revenus en France, le son de l'orgue ne trompe pas.

Un moment extraordinaire va suivre : la visite des jardins et de la Villa Ephrussi de Rothschild. À l'extrême pointe de la presqu'île de Saint-Jean-Cap-Ferrat, ce lieu exceptionnel, entre terre et mer, s'offre à nous pour deux heures de beauté absolue. Lors de la flânerie en petits groupes dans les neuf jardins à thème, le regard est happé par la vue sur la rade de Villefranche puis celle de Beaulieu. L'intérieur de la villa est lui aussi prétexte à contemplation et invitation au rêve. Dans un tel cadre, comment ne pas évoquer les vers de Baudelaire...

*Là tout n'est qu'ordre et beauté
Luxe, calme et volupté*

Pour le repas de midi, Jean-Michel François a eu une très bonne idée, nous allons déjeuner en plein-air mais bien abrités sous des tonnelles, le long des murs de l'église Saint-Charles à Monaco. Ce sont des jeunes qui ont préparé le repas et qui nous le servent. Une association qui reçoit les membres d'une fédération d'associations, tout est dans la norme en somme. L'atmosphère est gaie et détendue. L'après-midi commence par le concert de Charles Bader à l'orgue dont il est le titulaire. C'est l'entrée en matière pour la découverte des orgues de la Principauté, bouquet final de notre Route. Bouquet impressionnant et luxueux, comme la ville que notre autocar parcourt. Après un passage par l'église des Carmes, où Marc Giaconne nous fait entendre le petit orgue Cavaillé-Coll dont il est le titulaire, nous voici arrivés à la cathédrale de Monaco.

L'orgue Boisseau-Thomas, tout récemment inauguré, excite la curiosité. D'abord parce qu'il est placé en apothéose de notre Route et que nous en

attendons beaucoup. Plus sérieusement parce que le projet de réalisation d'un instrument polyvalent, respectant les règles de l'Art du facteur d'orgues tout en intégrant les acquisitions techniques actuelles, constitue toujours un sujet interpellant. Les grandes cathédrales sont des lieux privilégiés pour cette démarche et l'orgue de Monaco s'y inscrit résolument. L'instrument est conçu pour porter le son jusqu'au bout du vaisseau lorsque la cathédrale est pleine. C'est dans ce sens qu'il faut l'écouter et le comprendre. Olivier Vernet s'attache à nous faire découvrir un maximum de mélanges, nous promenant dans les différentes nuances de la palette sonore, mettant en valeur de très beaux fonds et des anches bien caractérisées. Le son a de la consistance, rien n'y est banal. La conclusion est à la hauteur des attentes, la musique « de cathédrale » est à sa place à Monaco.

Le retour à Nice se fera dans les commentaires passionnés, les avis tranchés, les impressions, bref tout ce qui fait la richesse de ces voyages de découvertes, auxquels on revient toujours. Nous sommes gorgés de beaux paysages, de musique, de joyeux souvenirs. Un dernier repas ensemble nous permettra de remercier les inlassables artisans de l'organisation de la Route, Jean-Michel et Françoise François et toute leur équipe d'Accrorgue.



Découverte de la villa Ephrussi.

FRÉDÉRIC MUÑOZ
FRÉDÉRIC DESMOTTES

Le nouvel orgue de l'église des Saints-François à Montpellier

La nouvelle église des Saints-François, dessinée par l'architecte Yves Van der Heydenet, située Place Carnot à Montpellier, a été construite en 1995. Elle a été bénite et inaugurée par M^{gr} Jean-Pierre Ricard, en présence de M. Georges Frèche, député-maire de la ville, le 6 avril 1997. Elle a remplacé l'ancienne église qui datait du début du XX^e siècle mais dont le bâtiment ne permettait plus d'assurer la sécurité des fidèles.

L'ancienne église était dotée d'un instrument Merklin, posté en tribune, qui avait été installé en 1948 par la maison Puget (instrument récupéré, d'origines diverses des XVIII^e et XIX^e siècles) et qui servait à accompagner les offices. L'orgue de l'ancienne église n'a pas pu être réutilisé compte tenu de son état et de l'architecture de la nouvelle église. Pendant les premières années de la nouvelle église, sur un plan cultuel, les offices étaient accompagnés sur un clavier électronique puis sur un positif de trois jeux construit par Gérard Guillemain, puis sur un orgue italien de dix jeux du Père Bétoulières, également construit par Gérard Guillemain, en dépôt dans l'église. Mais un groupe de paroissiens, soutenu par Frédéric Muñoz titulaire de l'orgue de Saint-Guilhem-le-Désert et le Père Christian Doumairon, curé de la Paroisse, s'est donc lancé dans ce vaste projet autour de trois objectifs : cultuel, culturel et pédagogique, aboutissant à la création en 1995 de l'Association des Amis de l'orgue des Saints François, présidée par Philippe Decros, avec pour objectifs d'assurer la construction, la promotion, le rayonnement, le maintien en état de fonctionnement et le développement de l'instrument à installer dans l'église. L'instrument accompagnera les offices, des classes d'orgue seront invitées à l'utiliser et de nombreux concerts seront organisés autour de lui.



Comme il n'existait pas sur Montpellier et le Languedoc d'orgue ibérique, le choix s'est porté sur ce type d'instrument qui enrichit le patrimoine instrumental de la ville, en proposant un instrument dans la partie sud de la Cité qui en était dépourvue. Il se place en complément des autres orgues de la ville et de la région en offrant un instrument d'esthétique particulière, unique en son genre dans toute cette aire géographique.

Ce projet soutenu par le ministère de la Culture et les collectivités publiques (mairie, agglomération, région) est arrivé maintenant à terme avec l'inauguration les 12 et 13 mai 2012.

Pour la construction, un concours a été lancé : 2 claviers, pédalier, 24 jeux dont deux en chamade. Plusieurs emplacements dans l'église étaient possibles en tribune près du chœur (selon la tradition du côté de l'épître), en tribune au fond de l'église derrière le vitrail ou au sol. Le projet retenu, celui de l'atelier des frères Desmottes, implantés en Espagne à Landete, près de Valencia, propose un premier plan sonore typiquement espagnol du XVIII^e siècle, avec registres coupés en basses et dessus et une composition caractéristique de cette époque avec présence de jeux en chamade.

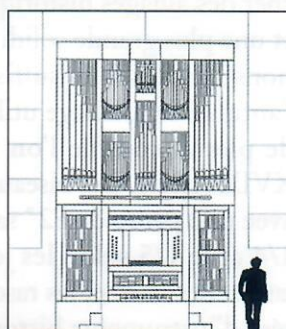
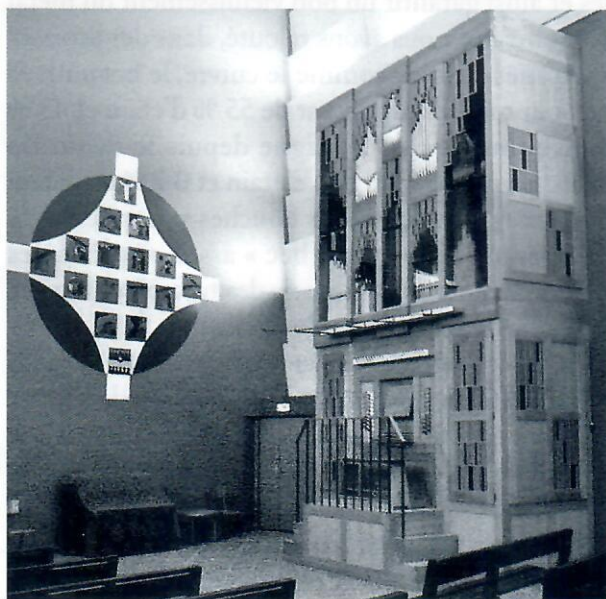
Pour augmenter les possibilités musicales de l'instrument, il est proposé un second clavier également coupé en basses et dessus, comprenant une synthèse de flûtes et une anche, qui pourront se mêler ou s'opposer au clavier principal. La pédale sera également dotée d'un pédalier moderne et de jeux propres

qui compléteront les possibilités de l'orgue. Cette proposition présente en effet des possibilités d'exécution tout à fait satisfaisantes pour faire face à un maximum d'opportunités : une grande partie de la littérature d'orgue pourra y être jouée, avec une prédilection pour la musique ancienne en général et ibérique et flamande en particulier. La musique contemporaine pourra y trouver sa place, seule la littérature symphonique du XIX^e siècle sera logiquement moins bien servie par cette esthétique (mais il existe de nombreux instruments sur Montpellier ou en périphérie répondant à cet objectif).

Lorsqu'en France on parle de « l'orgue espagnol », on pense généralement au modèle que Francis Chapelet a fait connaître entre 1963 et 1968 avec ses enregistrements des instruments de Salamanque, Trujillo et Covarrubias réalisés pour Harmonia Mundi. Ces trois orgues sont de l'école castillane du XVIII^e siècle et sont représentatifs d'une seule région et d'une époque. La facture d'orgues dans la péninsule ibérique s'est développée d'une manière très différente selon les régions et a subi des influences extérieures importantes depuis le XV^e siècle jusqu'à la fin du XVII^e siècle, lorsqu'elle développa un instrument caractéristique. Donc avant de parler d'orgue espagnol, il fallait situer et définir correctement l'école à laquelle on se référait. Les différences existantes en Espagne sont comparables avec les différents styles d'instruments allemands. L'expérience des frères Desmottes, qui ont restauré 35 orgues historiques en Espagne, était déterminante.

Pour que l'orgue soit assez près de l'assemblée et de l'autel, l'instrument est implanté de plain-pied dans l'église. Il intègre tous les éléments de l'orgue

41



dans le buffet pour réduire l'encombrement. En plaçant le buffet sur un socle, les soufflets ont pu être logés sous l'orgue. La passerelle d'accès à la tuyauterie prend place dans l'instrument. Quelques panneaux acoustiques furent supprimés pour positionner l'ensemble contre le mur.

Pour une bonne intégration avec le mobilier de l'église, le buffet de l'orgue a été fabriqué en chêne, le reste des éléments de l'instrument est en pin de Cuenca (province où nous habitons).

La composition de l'orgue correspond à un orgue catalan avec un positif intérieur installé derrière les portes latérales du buffet afin de permettre une meilleure émission du son de ce clavier. Les sommiers sont à registres coulissants et chromatiques avec la coupure entre main gauche et main droite sur le do^{#3}. Ils sont sans tables mais munis de flipots (technique très utilisée en Espagne). Les basses des jeux les plus gros sont postées sur de petites pièces gravées pour éviter d'avoir un sommier trop large. Les soupapes sont collées en queue et l'étanchéité des registres du sommier est faite par des rondelles de feutre tissé.

Les abrégés et palettes ainsi que les rouleaux de tirage des jeux sont en fer carré. Toute la mécanique de pédale est préparée en vue de l'installation future d'un sommier de Pédale où il est prévu un registre de Contraste de 16'. Les claviers sont plaqués en buis et les dièses sont en ébène.

42 — Deux soufflets cunéiformes alimentent l'instrument.

Toute la tuyauterie a été fabriquée dans l'atelier des frères Desmottes, depuis la fonte du métal, rabotage et raclage à la main pour la façade. Pour se rapprocher des alliages historiques et ainsi garantir un bon vieillissement du métal et une plus grande solidité des tuyaux, nous avons rajouté, dans des proportions infimes mais suffisantes, des métaux comme le cuivre, le bismuth et l'antimoine. L'alliage utilisé pour tous les tuyaux est de 55 % d'étain et 45 % de plomb comme l'on trouve toujours en Espagne depuis le début du XVIII^e siècle. Les biseaux sont en plomb avec 3 % d'étain et 0,2 % de cuivre avec une pente de 62° sans carré. Les largeurs des bouches varient entre le 1/4 et le 1/5 selon les jeux. Les anches sont à « bec » assez ouvertes, les languettes fines et les rasettes en fer doux. Les mesures des tuyaux sont inspirées d'instruments historiques du début du XVIII^e siècle.

Les tuyaux sont harmonisés selon le principe du plein-vent, c'est-à-dire dans ce cas avec une pression assez basse (69 mm.), le réglage de l'intensité des tuyaux se faisant au niveau de la lumière. Le fait de régler l'intensité des tuyaux à la lumière et non au pied, garde toute la dynamique du vent jusqu'au biseau où se forme le son. Le musicien a ainsi un plus grand contrôle de l'attaque et du « lâché » des sons. Il n'y a pas de dents sur les biseaux et les tuyaux sont coupés au ton. Ces méthodes sont celles qui ont toujours été utilisées en Espagne.

Composition de l'orgue des Saints-François**I. Cadereta Interior***Positif intérieur*[C-D d⁵] en demi-registres(coupure en C³/C^{#3})

Violón (Bourdon) 8'

Tapadillo

(Flûte à cheminée) 4'

Quincena (Doublette) 2'

Diecisetena (Tierce) 1' 3/5

Decinovenena (Larigot) 1' 1/3

Cornetta III (Cornet d'écho)

dessus

Orlos (Régale) 8'

II. Órgano Mayor*Grand-Orgue*[C-D d⁵] en demi-registres(coupure en C³/C^{#3})

Flautado (Montre) 8'

Violón con chimenea

(Bourdon) 8'

Octava (Prestant) 4'

Docena (Quinte) 2^{2/3}

Nasardo en 12a (Nasard) 2' 2/3

Quincena (Doublette) 2'

Nasardo en 15a (Quarte) 2'

Nasardo en 17a (Tierce) 1' 3/5

Lleno IV (Plein-jeu) 1'

Cimbalet III (avec tierce) 2/3'

Corneta Magna VII *dessus*

Trompeta Real 8'

(Trompette réelle intérieure)

Dulzaina 8' (*en chamade*)

Bajoncillo (Basson) 4'

(*en chamade*) basse

Clarin (Trompette) 8'

(*en chamade*) dessus**Pédale**

Contras de 16'

(*en attente*)**Caractéristiques**

Claviers manuels de 50 notes CD-d⁵; Pédalier de 26 notes CD-d³; Accouplement à tirant I/II; Tirasse II/P; Tremblant doux dans le vent; Ton de l'orgue: A³ = 440 Hz. à 18°; Tempérament: XVIII^e siècle espagnol; Pression du vent: 69 mm; Système d'accord: Bach-Jobin.



Les artisans de la construction : 5 150 heures ont été nécessaires pour la construction de l'orgue des Saints François dans l'atelier de facture d'orgue des frères Desmottes à Landete en Espagne. Les personnes suivantes sont intervenues dans ce travail : Pilar Carrasco Lázaro, fabrication de la tuyauterie intérieure ; Andrés De Marco Hernández, fabrication de la façade ; Antonio Muñoz Pérez, fabrication des jeux d'anches, montage ; Reyes León Hernández, soufflets, tuyaux de bois, Cornet, sommiers, montage ; Hervé Reinhard, claviers, mécaniques des notes, mécanique des registres, montage ; Ana Sánchez Espallargas, administration ; Jean-Marie Tricoteaux, harmonisation ; Yann Desmottes, sommiers, buffet, pièces gravées montage ; Frédéric Desmottes, conception de l'orgue, plans, harmonisation et accord.

L'installation de l'instrument dans l'église s'est faite en novembre 2011. La bénédiction et le concert inaugural ont eu lieu le 12 mai 2012 par Jan Dekyndt et Francis Chapelet, suivis d'une journée de découverte de l'orgue le 13 mai avec Frédéric Muñoz à l'orgue et l'Ensemble Vocal Arianna, Nicolas Muñoz, basse d'archet ; Direction : Marie-Paule Nounou ; Récitants : Béatrice Decros, Martine Ledésert et Christophe Hecquet ; Traduction des textes : Gustavo Muñoz.

-
- 44 — L'Association des amis de l'orgue des Saints-François,
21 rue des Aiguerelles, 34000 Montpellier, membre de la FFAO.



PIERRE VALLOTTON

La troisième *Partita en sol mineur* de J. S. Bach

« *Sei gegrüßet, Jesu gütig* » BWV 768 *

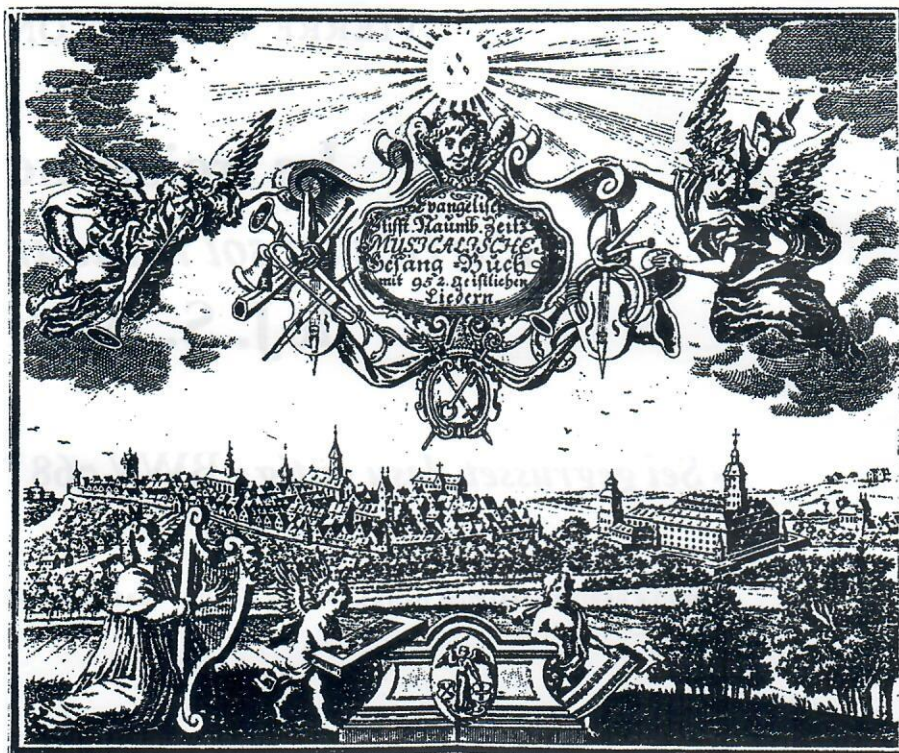
ARTICLE PARU EN MAI 1988 DANS LE N° 4 DE L'ORGUE FRANCOPHONE

45

La troisième partita de Bach sur le choral *Sei gegrüßet Jesu gütig* pose, on le sait, un problème chronologique dont la solution n'a jamais été donnée, malgré bien des recherches. En effet il est évident que l'harmonisation de ce choral et les onze variations qui suivent (BWV 768) n'ont pas été écrites au même moment. Si les variations écrites manuellement paraissent contemporaines des deux premières partitas en fa mineur (BWV 766) et en ut mineur (BWV 767), et semblent à l'évidence être des œuvres de jeunesse et dater de Liineburg et de Mühlhausen, les dernières variations sont des œuvres plus tardives, sans doute de l'époque de Weimar. Question de style, de mode d'écriture. Alberto Basso dit qu'il est difficile de parler de dates autrement que dans l'abstrait, tant que l'on ne dispose que d'éléments de différenciations stylistiques.

On sait que Bach était très attaché au principe de la différenciation des styles : Basso voit dans ce principe le sens même du procédé artistique du Cantor.

* Dans la publication originale du texte, une faute de frappe (passée largement inaperçue) donnait 678.



46

Figurine et page de titre de l'*Evangelische Stifft*.

Naumburg: Zeitz Musikalisches Gesang-Buch mit 952 (954) geistlichen Liedern.

Leipzig, 1736.

Le fait que nous ayons plusieurs manuscrits de l'œuvre doit, tout en compliquant l'aspect des choses, nous aider à élucider le problème de la signification, et donc des intentions de cette composition complexe. Or, selon ces manuscrits, le nombre et l'ordre des variations diffèrent. Un manuscrit de Berlin de la main de Johann Tobias Krebs comporte, outre l'harmonisation du choral, les variations 1, 2, 4, et 10. Mais le manuscrit de Königsberg ajoute les variations 5, 7, 11, 9, 6 et 8. Je cite les variations en suivant l'ordre de la Bachgesellschaft. Il faut noter, ce qui a une grande importance, que le manuscrit de Königsberg intitule ce choral et ses onze variations *O Jesu, du edle Gabe* qui se chantait sur la mélodie de *Sei gegrüßet, Jesu gütig*. Ici intervient un troisième élément d'information.

Une tradition qui remonte aux prédécesseurs de Bach, les Boehm, Pachelbel, Buxtehude, Tunder... fait correspondre le nombre des variations au nombre des strophes chantées du cantique. Force nous est de faire une investigation

dans les recueils de cantiques en usage au temps de Bach. Si le recueil de Leipzig de 1682 ne donne que cinq strophes pour le choral de Keimann écrit avant 1662 sur la mélodie de Vopelius de 1682, le recueil de cantiques de Liineburg de 1702 donne six strophes¹, alors que ceux de Weimar de 1681 et de Darmstadt de 1699 en donnent sept, de même que le recueil paru en 1736 à Leipzig. Nous en donnerons plus bas le fac-similé. Ceci pour le choral *Sei gegrüßet, Jesu gütig*, qui figure dans la rubrique des chorals sur « les souffrances et la mort de Jésus-Christ ». Quant au choral *O Jesu, du edle Gabe* sous la rubrique pour « la sainte communion », il comporte dix strophes.

Je pense qu'il est possible de dépasser ce qu'écrit Alberto Basso : « Il n'est pas possible de décrypter la situation et de distinguer quel a été le plan suivi par Bach pour la construction de cette œuvre. Il semble, quoi qu'il en soit, que l'œuvre puisse être divisée de la façon suivante : introduction (choral harmonisé) – 10 variations (correspondant en partie à *Sei gegrüßet*, en partie à *O Jesu, du edle Gabe*) – Morceau final de type concertant (variation XI in « organo pleno »). »

Afin que le lecteur puisse juger, pièces en mains, je dois donner les textes complets des deux chorals ayant servi successivement à Bach d'inspiration, tous les deux sur la mélodie de Gottfried Vopelius de 1682. Je me suis essayé à une traduction la plus fidèle possible que j'ai versifiée de telle façon qu'elle soit chantable en français. On trouvera en note le fac-similé du Musikalisches Gesang Buch, chez George-Christian Schmelli, Leipzig, 1736, cantiques n° 293 et 143.

47

1. Saluons *Jésus bienveillant*,
Plein d'amour et compatissant !
Combien tu es défiguré
et ton corps *Seigneur*, déchiré !
Oh ! que ta miséricorde
À ton ciel, *Jésus*, m'accorde !

2. Toi *Jésus sauveur et seigneur*
Toi mon Dieu, tu gardes mon cœur.
Tends ta main pour me protéger
Dans mes luttes, dans le danger !
Oh ! que ta miséricorde
À ton ciel, *Jésus*, m'accorde !

1. De même que *Das grosse Cantional* de Darmstadt de 1687.

3. O Jésus, *veux-tu effacer*
Mon péché? Je veux confesser,
 D'un esprit et d'un cœur contrits
 Que *ton sang éclaire ma nuit*
 Et que ta miséricorde
 À *ton ciel, Jésus m'accorde.*

4. Sang du Christ, *o source pure,*
 Viens nettoyer ma souillure!
 Donne-moi, *comme au chevalier,*
 De vaincre en toi, fortifié.
 Ton amour emplisse mon cœur,
 Ma vie offerte à ton honneur!

5. Ton amour veut reconforter
 Ceux qui par toi sont habités,
Communiant à tes souffrances,
Et mourant dans l'espérance,
 Demeurant forts dans ton amour
 Donc bénis par toi dans leurs jours.

6. *Et si l'ennemi m'accuse,*
 Me séduit par force ou ruse,
Si j'enfonce en la détresse,
C'est ta Croix qui me redresse.
Et je chanterai, trois fois saint!
 Bienheureux, toujours et sans fin.

7. *Doux Jésus, soleil de grâce,*
Trésor que rien ne surpasse,
 Donne-moi vie éternelle!
 Que toujours mes chants appellent,
 Avec tous les anges des cieux:
Saint, saint, saint est le Seigneur Dieu!

Quant au choral *O Jesu, du edle Gabe*, également connu sous l'incipit *Jesu, o du edle Gabe*, je n'en donne ici que les quatre dernières strophes, seules utiles pour éclairer nos variations, réservant aux notes l'ensemble du texte allemand:

7. *Si la mort me plonge en terreur*
 Si son ombre me fait horreur,
Le sang de Jésus s'en moque.
 Devant lui la mort suffoque.
 Dans la nuit Jésus est soleil
 Et la mort n'est plus qu'un sommeil.

8. *Quand viendra le jour de ma mort,*
 Ton sang sera mon réconfort.
Ma fin m'est joyeuse et belle,
 M'ouvrant la vie éternelle.
 Par ton sang nous sommes sauvés;
Péché et mort sont enlevés.

9. *Quand mon corps ressuscitera*
 Le jugement commencera.
 Ton sang sera ma justice
 Et ton jugement propice.
 Par ton sang nous sommes sauvés;
Péché et mort sont enlevés.

10. Comme Dieu l'avait préparé,
Par ses anges de blanc parés,
À travers ton sang j'avance
Vers la joie des délivrances.
O Jésus, don très précieux,
 Ton sang m'est breuvage des cieux.

Il me reste maintenant à justifier ce que je pense avoir été l'argument de Bach tant à Lüneburg qu'à Miihlhausen et plus tard à Weimar quand il composa les douze pièces de la Partita *Sei gegrüßet, Jesu gütig*. Je suis assuré qu'une analyse formelle est incomplète quand il s'agit d'une telle œuvre destinée au culte. C'est le moment de m'inscrire en faux contre la conclusion de Norbert Dufourcq suite à son analyse par ailleurs suggestive: « Une fresque aussi large

**Musicalisches
Gesang-Buch,**
 Darinnen
 954 geistreiche, sowohl alte als neue
 Lieder und Arien, mit wohlgefügten
 Melodien, in Discant und Bass,
 besondlich sind;
 Vornemlich denen Evangelischen Gemeinen
 im Stifte Naumburg-Zeitz gewidmet,
 und
 mit einer Vorrede Sr. Hochw.
 Herrn Friedrich Schulzens,
 Schloßpredigers, Stifts-Superint. und des
 Geistl. Consistorii Altknecht zu Zeitz,
 herausgegeben von
 George Christian Schemelli,
 Schloß-Cantore daselbst.
 Mit Allergnädigster Freyheit,
 weder mit, noch ohne Noten nachgedruckt.
 Leipzig 1736.
 Verlegt Bernhard Christoph Breitkopf, Buchdr.

Les n° 143 (*Jesu! o du edle Gabe*) et 293
 (*Sei gegrüßet Jesu gütig*) avec la mélodie au
 n° 293 (« *Mélodie in Discant und Bass* »).

Vom Leiden und Sterben Jesu Christi. 157

293.

Sei gegrüßet Jesu gütig über. Laß mich deine liebe erben, und
 mit dir zusammensterben. 4. O du treu und weiße Quelle,
 wie bist du so verschwiegen? fähle meine matten freu, wenn ich
 und dein ganzes leib perren? fähle meine matten freu, wenn ich
 laß mich deine liebe erben und werde unten liegen, hilf mir rie-
 darinnen selig sterben. terlich ablegen. Laß mich drü-
 2. O Herr Jesu! Gott und mein lieb genessen, und mein leben
 heil, meines hertzens trost und dein beschließen. 5. O wie freundlich kanz du la-
 mein theil, heut mit deine hand den, Jesu, alle, die dich haben; die
 zur heiln, wenn ich werde sollen den, Jesu, alle, die dich haben; die
 streiten. Laß mich deine liebe er- sich halten an dein leiden khamen
 ben und darinnen selig sterben. kühlich abschreiben. Laß mich dei-
 3. Jesu! Schone meiner sunden, mer dich gemachen, und mein leben
 weil ich mich zu dir thun sunden deine beschließen. 6. Wenn der feind mich thut an-
 mit betrübren Weist und herzen. dein blut lindert meine schmerzen. Hagen, laß mich, Jesu, nicht ver-

englobant à elle seule toutes les formes du choral, rythmique, contrapuntique, en trio, orné, figuré, fugué, ne pouvait trouver place au Temple. Elle ne pouvait séduire au concert que les amoureux de la forme et du style. Bach n'écrit pas pour ceux-là, mais pour les fidèles qui viennent à l'église prier Dieu. De telles variations amusent les esprits plutôt qu'elles n'élèvent les cœurs. Raison suffisante à Bach pour abandonner cet art » (de la variation de choral).

À l'instar des chorals de l'Orgelbüchlein, Bach a cherché à s'inspirer des paroles du choral – il faut dire ici des chorals – pour préparer le peuple assemblé, « au Temple » précisément. Les thèmes de nos deux chorals sont très voisins : « des souffrances et de la mort du Christ » et « de la sainte communion » : la communion, et particulièrement pendant la semaine sainte durait fort longtemps, car tout le monde y participait. Elle était accompagnée par le chant de chorals par l'assemblée, et l'orgue avait toute latitude pour insérer entre chaque strophe une variation préparant les fidèles aux paroles qu'elle allait chanter. À nous de chercher sur quel thème prédominant, à partir de quelle image renfermée dans le texte, voire sur quel mot-clef le cantor allait introduire, j'allais dire prêcher. Selon les titres des manuscrits, Bach a commencé à s'inspirer des 7 strophes de *Sei gegrüßet, Jesu gütig*. Ce n'est que plus tard, à Weimar, qu'il a suivi les quatre dernières strophes de *O Jesu, du edle Gabe*. Nous avons donc schématiquement l'argument suivant : après l'introduction du Choral, chant de *Sei gegrüßet* strophe 1 avec idées maîtresses : Jésus bienveillant et miséricordieux. Après la variation 1, chant de *Sei gegrüßet* strophe 2 avec idées évoquées : tu gardes mon cœur, tends ta main pour me protéger. La variation 2 introduit la strophe 3 avec évocation de l'esprit et du cœur contrits et pénitents conduisant à une mort heureuse. La variation 3 introduit au chant de *Sei gegrüßet* strophe 4 avec l'évocation littéraire de la source pure lavant le péché et l'offre de la vie reconnaissante du pécheur pardonné, la voix de basse assurée comme la démarche d'un chevalier vainqueur. La variation 4 prépare au chant de la strophe 5 de *Sei gegrüßet* qui parle de communion du chrétien aux souffrances du Christ, et de sa vie offerte, comme à la strophe précédente. La variation 5 introduit la strophe 6 de *Sei gegrüßet* parlant des accusations de l'ennemi de Dieu, le diable, de la détresse et de la Croix qui s'en suivent, exprimées avec une passion dramatique par les traits de la main gauche, tandis que le choral harmonisé à deux ou trois voix proclame paisiblement le sanctus chanté par les sauvés. Enfin la variation 6 proclame déjà la doxologie de la septième et dernière strophe du *Sei gegrüßet* toute rayonnante rie la gloire du Christ, soleil de grâce, entre les acclamations des anges : on entend en conclusion le triple *Sanctus* scandé par un joyeux *Amen*. Ici se termine la première partie consacrée au choral *Sei gegrüßet, Jesu gütig* sur la passion du Christ.

À partir de la variation 7, nous entrons dans la partie dédiée au choral pour la sainte Cène *O Jesu, du edle Gabe* dont le texte dans son ensemble entre totalement dans les pensées et les développements théologiques du choral auquel il a emprunté sa mélodie. Donc dans la suite du premier choral, la variation 7 annonce la huitième strophe de *O Jesu, du edle Gabe* particulièrement dramatique qui pourrait évoquer le prélude pour orgue en si mineur. Sur la pédale puissante qui chante le choral, les claviers hurlent à la mort et à ses terreurs. Mais sur une pédale de sol de trois mesures, la conclusion chante la libération hors de la mort qui n'est plus qu'un sommeil. La variation 8 sonne le glas de la mort par les croches de la pédale tandis qu'au manuel le thème est comme brodé de guirlandes : quand viendra le jour de la mort, ma fin me sera joyeuse et belle. Pêché et mort sont enlevés (strophe 8 de O.J.). La variation 9 qui introduit l'avant-dernière strophe du choral annonce la résurrection des morts justifiés par le sang de Jésus : « Au jugement ton sang sera ma justice ».

Aux deux claviers un motif ascendant évoque la résurrection des morts : sur une pédale finale de quatre mesures, les deux voix chantent la joie du salut pour conclure sur un unisson de foi assurée.

C'est à la variation 10 qu'il appartient d'introduire la dernière et dixième strophe du choral. Il suffit de lire ces paroles glorieuses et paisibles, évoquant le cortège eucharistique des fidèles annonçant les légions angéliques autour du trône de l'agneau (apocalypse) pour pressentir le climat et la registration d'une telle page : un grand plein-jeu introduit chaque période du choral qui éclate sur des anches en gloire. Si l'on pensait devoir jouer cette partita 10

172. Oep gegrüßet Jesu gütig —

Tiré de 371 vierstimmige Chorgesänge von Johann Sebastian Bach, dritte Auflage, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1831.

N° 172 tiré des 371 vierstimmige Chorgesänge von Johann Sebastian Bach, dritte Auflage, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1831.

avec une émotion plus contenue, un cornet soliste pourrait bien aussi exprimer la joie très grande de cette voix du choral soutenue en final par une voix d'alto... On comprendra que la variation 11 et dernière servira de conclusion grandiose « organo pleno » à cet ensemble qui constitue, pour reprendre la conclusion de Alberto Basso « la plus extraordinaire représentation de l'homme Bach ; ces partitas démontrent l'infinie richesse et de son devenir et de son activité dans la vie quotidienne, avec la volonté et la force de qui sait où il va ».

Je ne saurais trop recommander aux organistes décidés à donner en concert cette série de partitas en sol mineur (BWV 768) de mettre en possession des auditeurs les paroles introduites par ces douze morceaux, mieux de les leur faire chanter, sinon au moins de les leur lire, mais dans ce dernier cas avant et non pas après l'orgue. Et puis *ce n'est qu'en méditant profondément textes et musique mêlés que la vraie manière de louer viendra*. C'est le prix d'un jeu vrai et authentique.

Je viens de relire six commentaires des meilleurs auteurs, et exégètes de Bach. Cette attentive lecture me fait conclure une fois de plus qu'avec sa seule musicalité, on peut être conduit avec notre Cantor à des contresens évidents, sinon à des futilités véritablement déplacées. Si je publie ici les textes originaux¹, c'est avec le désir que si un lecteur pense que ma lecture est ou erronée, ou tendancieuse, il veuille bien me le signaler et me proposer mieux. Je suis fort désireux de progresser ; et pour progresser, rien de mieux que d'œuvrer ensemble.

Notes et documents

- Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1908, pp. 260 s.
- Hermann Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Peters, Leipzig, pp. 138 s.
- Norbert Dufourcq, *Jean-Sébastien Bach, Le Maître de l'Orgue*, Floury, Paris, 1948, pp. 332 s.
- Olivier Alain, *L'œuvre d'orgue de Jean-Sébastien Bach*, Costallat, Paris 1968, p. 51
- Jacques Chailley, *Les Chorals pour orgue de Jean-Sébastien Bach*, Alphonse Leduc, Paris, 1974, pp. 216 s.
- Alberto Basso, *Jean-Sébastien Bach/1685-1723*, Fayard, 1979, pp. 310-313, 721.

1. Documents aimablement fournis par Ernest Muller, hymnologue à Marlenheim (67).

PIERRE VALLOTTON

Le Prélude et fugue en ré majeur **BWV 532 de J. S. Bach**

Musique liturgique, musique de concert ?

ARTICLE PARU EN NOVEMBRE 1991 DANS LE N° 11 DE L'ORGUE FRANCOPHONE

C'est en souvenir de mon Ami, en hommage au Maître Gaston Litaize, que je rédige cet article. En 1981, desservant de la paroisse de l'Église Réformée de Cannes, où j'avais organisé des concerts spirituels mensuels le dimanche après-midi, je fis appel à Gaston Litaize pour un récital d'orgue fixé le dimanche dit de Quasimodo geniti, qui est le premier dimanche après Pâques. Simone et Gaston Litaize arrivèrent à Cannes le vendredi soir. Je pense que c'est sur ma demande que le prélude et fugue en ré majeur avait été inscrit au programme. Après dîner, je demandais à mon ami de bien vouloir écouter comment j'analysais cette œuvre, lui laissant bien évidemment la totale liberté de l'interpréter à sa guise. Pas une seule fois il ne m'interrompit. Le lecteur trouvera donc en cet article, l'essentiel de ce que je proposai à mon ami.

Le lendemain, nous allâmes ensemble au Temple. L'orgue d'une vingtaine de jeux sur trois claviers et pédalier avait été monté à l'envers du bon sens vingt ans plus tôt et très mal harmonisé, ou plutôt n'avait pas été harmonisé du tout, ni même accordé ! Heureusement que Pierre Chéron venait de consacrer deux mois à son harmonisation avec une pleine réussite. Le Maître s'installe aux claviers, déchiffre la console, puis se tourne vers moi et me dit : « Alors : votre ré majeur, qu'est-ce qu'on fait ? » Je lui propose une registration qu'il essaye, puis me dit : « On verra ! » Au concert, il suivit parfaitement toutes mes propositions.



Carte postale ancienne (coll. particulière).

Préludes et fugues

C'est à propos de tous les préludes et fugues et autres grande pièces libres de Bach (préludes, toccatas, fantaisies...) que doit se poser la question de notre titre : « Musique liturgique, musique de concert ? » Y a-t-il priorité de l'une sur l'autre ? Ou bien opposition et exclusive ? Avant de prendre parti, avant de prononcer quelque jugement que ce soit, avant toute discussion, ne faudrait-il pas commencer par interroger un peu sérieusement l'histoire ? On sait très bien que le culte luthérien commençait par un jeu d'orgue : « On prélude ». Quant à la fugue, une définition plaisante précise que les différentes voix de la fugue entrent en jeu à mesure que les différents assistants sortent de l'église, et qu'ainsi la nef se vide de son peuple à mesure que la fugue la remplit de ses voix multiples : c'est historiquement exact. On réservait la fugue pour la sortie.

Certains exégètes de Bach ont observé, non sans profondeur, qu'entre le prélude et la fugue d'un même prélude et fugue on peut relever une opposition, ou une progression, ou une correspondance qui conduit d'un aspect plus décoratif donc plus extérieur du prélude vers un approfondissement de l'intériorité dans la fugue. On serait ainsi conduit d'une intensité dans la coloration vers une densité dans la pensée, d'un exposé plus dogmatique vers la prière et la mystique... On pourrait multiplier les exemples qui appuieraient un tel jugement.

Pourquoi un exégète aussi génial et aussi sensible qu'Albert Schweitzer qui avait pris tant de soin à étudier, à décrypter puis à classer les motifs principaux de la linguistique, ou plus précisément de la sémantique de Bach, de sa langue musicale dans les chorals, s'est-il montré si réservé et prudent dès que la musique se trouvait – en apparence tout au moins – indépendante d'un texte ? Son contemporain André Pirro s'est montré moins timide. Mais il est parfois tombé dans des élucubrations d'ordre romantique assez étonnantes pour un homme qui s'était fait une spécialité de l'esthétique de Jean-Sébastien Bach. Je me suis adressé à Schweitzer en août 1955 pour lui demander de m'aider à discerner la signification spirituelle des œuvres libres de Bach pour l'orgue. À cet effet, et pour lui simplifier la tâche, j'avais joint les index que j'avais détachés des quatre cahiers de l'édition Durand. Voici tout ce qu'il me répondit de Lambaréné le 24 mai 1955 – il avait eu 80 ans le 14 janvier de cette année : « L'orgue, selon moi, prélude au culte ; il introduit le chant des chorals, il joue pour la méditation des auditeurs aussitôt après que la voix du prédicateur s'est tue (ceci, son grand rôle) et couvre le bruit de la sortie pour garder le caractère sacré de l'édifice du culte. Je vous renvoie vos notes par courrier ordinaire ».

Toute exégèse qui se veut légitime, et qui désire parvenir à des conclusions sûres et solides doit commencer à connaître sur quel terrain elle va échafauder

ses recherches. Or bien souvent ce travail n'a pas été fait. Les exégètes d'un texte musical, qui sont souvent les interprètes, se contentent de faire appel à leur seule intuition artistique. C'est tout à fait insuffisant. Certes, toute intuition doit être écoutée; mais elle doit être contrôlée, car « la folle du logis » ne peut servir de règle unique d'investigation.

Je garde un lumineux souvenir d'une belle journée méridionale passée à deviser avec André Marchal, ce musicien si fin, si sensible, si délicat, mais en même temps si consacré à la liturgie de son Église. Notre propos consistait à nous demander, à propos des pièces libres de Bach pour l'orgue, pour quel dimanche de l'année ecclésiastique il convenait de jouer telle ou telle de ces pièces. André Marchal avait commencé par refuser de chercher une signification théologique quelconque de ces pièces. Cela lui paraissait abusif: Bach n'avait pas donné de titres liturgiques à de telles compositions. Il trouvait étroite et primaire une telle démarche. Devant son « niet » opiniâtre, je fis appel à sa vocation et à sa conscience d'organiste liturgique. Il était alors encore titulaire à Saint-Eustache: « Cher Maître, vous ne jouez tout de même pas n'importe quel prélude et fugue... n'importe quel dimanche! Ne voudriez-vous pas me dire à quel dimanche vous attribuez chacune de cette petite trentaine de pièces libres? » Et toute la journée passa à donner une couleur liturgique plus ou moins précise, plus ou moins unilatérale ou polyvalente à ces pièces. Marchal procédait par intuition et par éliminations successives, jusqu'à se fixer sur tel dimanche ou fête chrétienne. Combien je lui reste reconnaissant de s'être plié avec tant de grâce et de bonne volonté à un exercice finalement assez scholastique. Saint Thomas d'Aquin ne faisait-il pas, lui aussi, appel à son imagination et à son intuition, jusqu'à inventer des mots neufs quand il ne pouvait s'exprimer autrement – il est vrai au risque des pires contresens, quand ses successeurs qui se croyaient de fidèles disciples trébuchaient... sur la transsubstantiation!

Tout en respectant la réticence d'André Marchal, à cause de son sens musical et de son sens chrétien, je crois qu'il faut avoir le courage de creuser davantage pour trouver une plus solide fondation. Il y a certainement le danger de tomber dans une certaine cuistrerie. Soyons donc prudents et ne nous prenons pas trop au sérieux. Mais peut-être rencontrerons-nous des évidences, des correspondances éblouissantes, nécessaires et non gratuites. Je conçois que ce puisse être une sphère dangereuse où l'on peut en venir à forcer les choses, donc à faire mentir la musique et à contrefaire son message. Sachons nous abstenir dans le doute, et apprenons à écouter les autres dans leurs exégèses et interprétations. Arnold Schering a écrit un jour qu'« on appelle musique pure une musique qui permet plusieurs interprétations ».

Questions aux musiciens

qui se contentent de n'être que musiciens

Amis organistes, même si Ré majeur porte sur un manuscrit le titre de Concertato, et sur un autre celui de Pièce d'Orgue, et même si certains voudraient encore l'appeler selon Buxtehude toccata et fugue, la règle générale l'appelle prélude et fugue. D'où mes deux questions : prélude à quoi ? Et fugue où ? Nous avons compris que le prélude ouvre le culte, sert à accompagner l'entrée du peuple dans l'église et veut le préparer et le disposer à ce qui va s'y passer. Quand à la fugue, elle marque la sortie du peuple des fidèles. Nouvelle et nécessaire question : si le culte a un sens, si la vie liturgique a une dynamique propre, selon quelle force appropriée ce prélude d'entrée et cette fugue de sortie vont-ils donner leur juste accompagnement aux gens de ce peuple et les ouvrir à ce que je viens d'appeler la dynamique de la liturgie de ce dimanche ? Il s'en passe, des choses, pendant un office ! Pour l'essentiel, disons qu'il s'agit de recevoir une Parole significative – une Parole de Dieu – qui veut créer du nouveau dans ce peuple assemblé et en chacun de ses membres. Cette parole lue ou cantillée, prêchée, proclamée, c'est elle qui va être scellée, certifiée à tous et à chacun sous la forme toute simple, évidente et cependant mystérieuse, ineffable, des espèces de la communion. Cette parole d'aujourd'hui qui a été répandue pour fertiliser les cœurs, que les oreilles ont perçue et les intelligences reçue, l'Eucharistie vient la faire entrer dans nos corps pour que nous en vivions nourris et abreuvés par elle : « Aussi certainement que tu mâches ce pain ou cette hostie, aussi certainement que tu participes à la coupe et que tu sens le goût du vin, aussi certainement la Parole de ce dimanche est celle du Christ mort et ressuscité pour toi et le salut du monde ». Prières, offrandes, confession de la foi, adoration et louange, tout gravite autour de la Parole de Dieu, tout trouve son sens et son énergie en elle, par elle et pour elle. Voilà ce à quoi veut nous préparer le prélude, et comment la fugue veut aider chacun à rencontrer le monde, sa famille, ses amis, ses compagnons de travail ou de loisirs, riches et pauvres, proches et lointains pour leur servir de témoin du Christ et de sa Parole.

57

Définir un climat

La lecture de quelques bons auteurs, musicologues avertis ou interprètes, sur Ré majeur, va nous aider à saisir l'atmosphère. Nous verrons que, la sensibilité de chacun aidant et l'intuition musicale participant *alla Marchal*, un certain consensus va apparaître. On nous parle d'un Bach brillant, extériorisé et virtuose, d'œuvre éblouissante, de toccata avec tout l'arsenal buxtehudien de gammes, arpèges, batteries, trémolos, rythmes pointés français (!), d'un très haut point de perfection du début de Weimar, d'une synthèse entre le

style déclamatoire de caractère improvisé des Nordiques et l'écriture continue, harmonieuse des Italiens. Non seulement pièce de virtuosité, mais de musicalité du commencement à la fin. On dit de l'*alla breve* qu'il est monorythmique, compact, d'une pulsation obstinée entretenue par la circulation, de voix en voix, d'une arabesque anguleuse en tierces brisées. On évoque l'esprit de Corelli, d'une manière de canzone transalpine à la joie lumineuse, d'une polyphonie massive à la luminosité rayonnante. On attire notre attention sur le fait que cette allégresse est remise en question par le volet conclusif. On découvre que ce prélude s'ouvre et se clôt sur des rafales de traits de toccata avec à la fin une double partie de pédalier. Cette dernière remarque sans doute pour ceux qui n'auraient ni partition, ni oreilles ! Mais que de questions auxquelles on ne répond pas, auxquelles on ne veut ou ne peut pas répondre.

Dans *L'œuvre d'orgue de Jean-Sébastien Bach* paru chez Costallat en 1968, Olivier Alain présente cette œuvre en deux chapitres : 1. L'orgue religieux, les chorals, 2. L'orgue de concert. L'idée n'est pas neuve. Les musicologues allemands opposent chorals et pièces libres (« *freie Werke* » ou « *freie Stücke* »). N'aurait-il pas été plus judicieux de distinguer entre œuvres liturgiques, c'est-à-dire celles destinées au culte chrétien, et œuvres destinées au concert... ou (et) à l'enseignement, qu'elles soient ou non « spirituelles ». La voie avait été largement ouverte par Norbert Dufourcq dans son *Jean-Sébastien Bach, le Maître de l'orgue* chez Floury en 1948, quand il tirait toutes les conséquences de sa déclaration préliminaire : « Embellir et commenter, voici, nous aimons à le dire, la double tâche que le cantor s'est assignée au Temple : d'une part, le prélude et fugue, la fantaisie, la toccata ; de l'autre le choral. L'art décoratif ici, la méditation là. Tantôt une musique extérieure, toute de science peut-être, mais aussi d'apparat. Tantôt une musique intérieure, toute de poésie et d'humanité. Le prélude ouvre le culte, la toccata le clôt ; mais le choral synthétise la prière des fidèles, l'amplifie et la porte au Créateur ». Dufourcq était cependant plus explicite que Alain et sans doute dans une meilleure voie quand il fait du « Temple » le cadre commun de la « musique extérieure » et de la « musique intérieure ».

L'analyse musicale de Dufourcq est à la fois riche, assez hésitante, et curieusement limitée à la seule science du musicologue et à l'intuition du musicien¹. « C'est à Cœthen que Bach termine cet opus unique, complexe, et qui présente certains côtés externes de l'ouverture... Ce prélude rappelle-t-il l'ouverture à la française ou bien l'ouverture italienne ? On n'en saurait décider.

1. Op. cit. p. 206

Bien que l'usage du rythme pointé *alla Lully* nous fasse plutôt pencher pour la première. À vrai dire, si cette œuvre s'apparente à une forme par ailleurs peu exploitée par Bach, c'est plus par la fragmentation du discours, par le côté martial de maints passages que par l'enchaînement des mouvements. En voici trois du moins, le premier étant subdivisé en deux parties : certaines périodes éloquentes de Buxtehude ne sont pas étrangères à la conception de cette brève introduction à deux panneaux ; l'un, avant d'aboutir à la dominante de la, fait sonner en fanfare l'accord de ré majeur ; l'autre, sans transition aucune, répète sur une pédale de fa dièse mineur ». – en fait, tout le passage module entre fa dièse majeur et si mineur ! – « Un des nombreux récitatifs que Bach n'a pas manqué d'ouïr à la Marienkirche de Lübeck. Une double gamme ascendante de ré majeur : et voici que commence la seconde partie du prélude, un *alla breve* de caractère polyphonique... Une cadence rompue nous entraîne vers un nouvel horizon : et c'est un puissant récitatif par quoi l'œuvre conclut, ou les harmonies se font de plus en plus riches, massives et où s'affirme une manière d'écrire qui semble bien être la marque du séjour à Coethen. De polyphonie qu'il était encore à l'instant, le prélude devient symphonique. Mais ce qu'il dégage en richesse et en sève, il le perd en unité. Et Bach n'hésitera pas à abandonner ce genre. Son esprit exige désormais plus d'homogénéité ». Pour son analyse de la fugue, Dufourcq trouve une image osée et belle, tout à fait à propos : « Cette œuvre éblouissante de lumière nous apparaît un peu comme une châsse de verre dont les grandes fenêtres-lancettes seraient maintenues, de place en place, par de hautes mais puissantes colonnes à fûts (les deux sujets) et dont les arêtes se joindraient dans une clé centrale, une « sainte-chapelle » de la musique d'orgue »².

59

Les vraies questions à poser

Chaque lecteur peut constater à ces diverses citations, au-delà d'une unanimité assez remarquable, quelques divergences. Je parle du prélude. Certains y distinguent deux parties : mesures 1-15 et 16-107 ; d'autres trois parties : 1-15, 16-95 et 96-107. Quant à expliquer des subdivisions plus subtiles, on invoque un atavisme nordique *alla Buxtehude*. Mais il y a une question que personne ne pose : comment rendre compte d'un tel discours ? Comment expliquer ces périodes si hachées, si curieuses, apparemment inattendues ? Et pourquoi donc, par exemple, Bach passe-t-il sans coup férir d'une imitation buxtehudienne à un italianisme *alla Vivaldi* ou *alla Corelli* ? Cette question doit trouver une réponse, car il n'est pas seulement question de jouer des

2. Op. cit. p. 232

notes, mais encore de registrer, tenir compte de ces passages, de ces silences – mesure 9 par exemple. Olivier Alain remarque qu'« en cette page essentiellement brillante par la tonalité, le tempo, la virtuosité requise, triomphe vraiment la conception de l'orgue de concert ». Mais cela ne doit pas nous dispenser, « en connaissance de cause », de rendre compte de l'unité de l'ensemble tout en donnant la raison de cette fragmentation en cinq sections des 107 mesures du prélude, dont le seul *alla breve* emplit les 79 mesures centrales, soit les deux tiers de l'ensemble.

Bach, serviteur de la liturgie

Martin Luther était musicien. Il tenait en très haute estime la musique qu'il appelait *Ancilla Verbi Divini*, servante de la parole de Dieu. Le Réformateur saxon, loin des excès révolutionnaires de certains « inspirés » contre lesquels il lutta avec vigueur, a été un homme de tradition. Cet ancien moine augustin a fait tous ses efforts pour maintenir sous une forme adaptée les meilleurs des hymnes et séquences de l'Église ancienne sous forme de chorals dont il traduisit les versets, ou qu'il compléta à l'usage du chant populaire. Certaines paroles hébraïques, grecques et latines furent maintenues : *Alleluia*, *Deus Sabaoth*, *Kyrie eleison*, *Agnus Dei*... Luther aurait voulu que tous les écoliers soient initiés à l'hébreu, au grec et au latin.

60 — On sait par la polémique de Bach avec le pasteur-vicaire de Saint-Thomas de Leipzig que l'usage réservait au cantor le choix des chorals à faire chanter par le peuple sur la liste officielle des chorals des dimanches et fêtes, selon l'année ecclésiastique³. Bach s'est battu comme un lion pour conserver ce privilège qui lui était contesté par le vicaire Gottlieb Gaudlitz. On le comprend si l'on sait que pour les cantates, passions et motets, c'est le cantor qui introduisait selon son propre choix les chorals chantés par le chœur. Il y allait de l'unité spirituelle et musicale de l'office. Et quand on connaît la conscience et l'art avec lesquels Bach composait les éléments musicaux intervenant dans l'ensemble de la liturgie, quand on connaît sa piété profonde – *solī Deo gloria, Jesus juva!* – quand on a pris connaissance de la liste des chorals proposés au choix du cantor responsable pour chaque dimanche et fête de l'année liturgique, on ne peut plus hésiter à poser la question double suivante : étant donné le caractère propre du ton de ré majeur, étant donnés les chorals proposés et les tons dans lesquels on les chantait, étant donnés la cantate et le motet du jour, pour quel dimanche Bach a-t-il composé Ré majeur ? Mais surtout demandons-nous : avec quelles péripécies (quel évangile

3. *Les écrits de Jean-Sébastien Bach*, Paris chez « Entente », 1976, pp. 40 s.

et quelle épître) trouvons-nous correspondances et résonances? On ne pourra procéder que par approches successives.

Il est évident que le ton même de ré majeur nous oriente vers la fête de Pâques, évoque les trompettes en ré de l'*Et resurrexit* de la Messe en Si. Mais quant à comprendre par le dedans cette succession de sentiments en suivant les cinq parties du prélude avec leur succession 1. de joie résurrectionnelle, 2. de paix angélique, 3. d'angoisse et de crainte, 4. de joyeuse plénitude et 5. d'une douleur angoissée qui va s'apaisant en plénitude, où en trouverons-nous la source? Nous sommes indubitablement conduits, parmi les textes de la période de Pâques, vers l'évangile de Luc 24: 36-47 pour le dimanche après Pâques.

Premier épisode en ré (mesures 1-5)⁴

Ce dimanche portait dans l'ancienne liturgie le nom de Quasimodo Geniti (il se lit aujourd'hui dans la liste de Vatican II pour l'année B le troisième dimanche de Pâques). On l'appelait à Leipzig *Dominica in Albis in octava Paschae* (Quasimodo geniti). En fait les lectures pouvaient être faites in *Feria III paschatos*, c'est-à-dire le mardi de Pâques, jour pour lequel Bach a composé les cantates 134, 145 et 158. La cantate 134 est à 2 ou 3 bémols, la cantate 145 a 2 dièses à la clé, et la cantate 158 (également pour la purification de la Vierge) débute par un récitatif en ré majeur concluant en sol. Pour Quasimodo geniti, Luc 24: 35-47 pouvait être lu après l'épître de Paul, II Timothée 2: 1-13 dont le verset 8 a été retenu par Bach pour la cantate du jour n° 67: « Garde en mémoire Jésus-Christ ressuscité d'entre les morts! » Mais l'épître du jour était traditionnellement lue dans Actes 13: 26-33, avec mention des disciples du Christ « qui sont maintenant ses témoins auprès du peuple ». Luc 24: 35 raconte le retour des pèlerins d'Emmaüs à Jérusalem, dans la chambre haute où ils retrouvent les apôtres et rendent compte les uns aux autres de leur certitude: « Christ est ressuscité! Vraiment il est ressuscité! Les pèlerins retournés d'Emmaüs à Jérusalem trouvèrent assemblés les onze et leurs compagnons qui leur dirent: « Vraiment, le Seigneur est ressuscité, et il est apparu à Simon ». Alors ils racontèrent ce qui leur était arrivé en chemin et comment ils l'avaient reconnu à la fraction du pain... » Les mesures 1-5 rappellent l'*Et resurrexit* du Credo de la Messe en Si, naturellement en ré majeur. Aussitôt que s'éteint pianissimo le *Sepultus est* éclatent les trompettes en ré et la proclamation des chœurs alternant avec les accords de ré majeur⁵.

4. Illustration musicale n° 1 en fin d'article, page 68.

5. Illustrations musicales n° 1 à 5 en fin d'article, pages 68 et 69.

Deuxième épisode : la majeur (mesures 5-9)⁶

La pédale, en imitation de la voix inférieure des manuels, descend au la grave, qui sert de soutien à deux voix en doubles croches montant et descendant en suites de tierces et sixtes. Nul doute que cet épisode rappelle la conclusion du choral sur *Gloria in excelsis Deo* BWV 676 de la Klavierübung III, dont la première strophe traduit l'*Et in terra pax* par ces mots « maintenant c'est une paix immense et sans interruption, et toute querelle a maintenant une fin ». On retrouve dans la troisième strophe du choral sur l'*Agnus Dei* BWV 656 (des 18 chorals de Leipzig) qui se termine par *dona nobis pacem* une conclusion identique. Cette coda suit un passage où les voix se multiplient pour exprimer les souffrances imposées au Sauveur par la multitude des péchés du monde qui l'écrasent en croix. Le *Dona nobis pacem* suit immédiatement cette dérédiction exprimée par toutes les forces de l'orgue à 5 voix. Chez Bach, dès qu'apparaît le mot paix, c'est l'évocation du message des anges de Noël aux bergers. Il le traduit par un duo de flûtes ou de hautbois d'amour avec pour soutien une pédale douce : cela explique suffisamment que cette coda de l'Agnus doit être jouée sur une basse chantante, mais très fine avec le duo du clavier sur des fonds légers de 8' avec ou sans 4' ou 2'. Jamais autrement le contraste voulu par Bach entre la puissance écrasante du péché qui fait tant de bruit sur terre et la force paisible de Dieu exprimée par le mystère de Noël ne pourra ressortir. Tant d'organistes, et des plus connus, passent ainsi à côté d'une vérité de la foi quand ils terminent une telle pièce avec toute la force de l'orgue : une pitié !

Dans l'Aria pour basse solo et chœur de la cantate 67 pour Quasimodo geniti *Halt' in Gedächtnis Jesum Christum*, Bach introduit saint Jean 20 : 19, 21 et 26 : il oppose à la foi des disciples soumise à la fureur des ennemis, à l'enfer et à Satan, donc à la mort, la paix du Christ. Dès l'introduction des cordes en tumulte, nous entendons le déchaînement des forces adverses au royaume de Dieu. Répond alors la voix du Christ et sa bénédiction « La paix soit avec vous ! » accompagnée par la tendresse de la flûte et des hautbois d'amour. Après quatre interventions des cordes et des chœurs des fidèles en proie aux attaques des ennemis de la foi, et après trois bénédictions du Christ, cette superbe Aria se termine « en paix » par la bénédiction toute en douceur – « piano », précise la partition, bois et cordes unis.

Mais revenons à la suite de l'évangile de Quasimodo geniti, verset 36 : « Tandis qu'ils parlaient de la sorte, lui-même se présenta au milieu d'eux et leur dit : La paix soit avec vous ! » Cette longue pédale de la sur quatre mesures

6. Illustrations musicales n° 1, 6 et 7 en fin d'article, pages 68 et 70.

soutenant le chant des anges *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis!* est suivie par un très grand silence de trois temps. Ne faut-il pas laisser à la paix du Christ le temps de saisir les disciples et d'emplir leurs cœurs?

Troisième épisode : fa dièse (mesures 10-16)⁷

« Saisis de frayeur et de crainte, ils croyaient voir un esprit. Mais il leur dit : Pourquoi êtes-vous troublés, et pourquoi ces pensées dans vos cœurs ? Voyez mes mains et mes pieds, c'est bien moi ; touchez-moi et voyez : un esprit n'a ni chair ni os, comme vous voyez que j'en ai. » (v. 37-40). Bach traduit la frayeur et la crainte, l'angoisse des disciples : devant le Ressuscité, ils se croient les victimes de l'apparition d'un fantôme et ils tremblent de peur. Sur une pédale de dièse, les soubresauts d'accords décomposés descendants introduisent successivement le la dièse (fa dièse majeur) conduisant au si mineur, puis le sol dièse et mi dièse amenant, après le renforcement d'octave, l'éclat de l'accord de fa dièse majeur, tout cela avec force tremblements de triples croches sur rythmes dits *alla Lulli* (!) dont le contexte dit assez que cela n'a rien à voir avec quelque mâle assurance, mais bien au contraire comme l'expression de l'angoisse. Je n'ai pas trouvé une seule explication chez Schweitzer⁸, Pirro et Cie. Il faut ajouter que cet accord de fa dièse sur un orgue au tempérament non égal devait sonner particulièrement dur et terrible pour dépeindre le caractère d'une angoisse à son paroxysme.

Après cet âpre accord de fa dièse majeur et un temps et demi de silence, éclate comme au début du prélude, mais cette fois-ci en une seule fois et sur l'étendue de deux octaves et une tierce une gamme ascendante de ré majeur en triples croches – en ouverture, nous avons des doubles croches. C'est bien le Seigneur qui leur montre ses mains et pieds troués par les clous de la croix : vraiment, il est ressuscité!

63

Quatrième épisode : alla breve (mesures 19-96)

C'est un goût d'eucharistie que nous apporte cet *alla breve*, en signe de la vérité et de la réalité de la résurrection du Sauveur. Voici la suite de l'évangile de Quasimodo geniti : « Comme dans leur joie ils ne croyaient pas encore

7. Illustrations musicales en fin d'article (n° 8, 9 et 10) pages 70 et 71.

8. Et pourtant c'est bien Widor qui écrivait pour Schweitzer la préface de son *Jean-Sébastien Bach, le musicien-poète* avec ce paragraphe : *Je faisais part à Schweitzer de mon inquiétude en face de quelques œuvres passant brusquement d'un ordre d'idées à un autre... sans raison apparente ni déduction logique : Quelle peut être ici la pensée de l'auteur, qu'a-t-il voulu dire ? S'il rompt ainsi le fil de son discours, c'est donc qu'il a un autre objectif que celui de la musique pure, et que sans doute il tient à mettre en relief une idée littéraire... mais cette idée, comment la connaître ? La question n'est-elle pas la même pour toutes les pièces libres ? Mais là, Schweitzer n'a pas voulu ou n'a pas pris le temps de répondre !*

et qu'ils étaient dans l'étonnement, Jésus leur dit : Avez-vous quelque chose à manger ? Ils lui présentèrent un morceau de poisson grillé. Il en prit et il le mangea devant eux ». (v. 41-13).

Pendant que Jésus mange devant eux, les disciples prennent conscience de la présence réelle du Ressuscité au milieu d'eux. Nous retrouvons ce même enchaînement historique dans la cantate *Am Abend aber desselbigen Sabbath* pour Quasimodo geniti. Nous possédons deux cantates pour ce dimanche : n° 67 (de 1724) et n° 42 (de 1725). Cette dernière s'ouvre par une Sinfonia en ré majeur exprimant l'effroi des disciples à l'approche de la nuit ; elle se poursuit par le premier récitatif, toujours angoissé, où le ténor chante saint Jean 20/19 : « Le soir de ce jour qui était le premier de la semaine, les portes du lieu où se trouvaient les disciples étaient fermées par peur des Juifs, Jésus vint et, debout au milieu d'eux, leur dit : La paix soit avec vous ! » Suit une aria en sol majeur pour voix d'alto avec accompagnement de bois et des cordes. L'alto reprend saint Matthieu 18 : 20 en développant le texte évangélique : « Là où deux ou trois sont réunis au nom précieux de Jésus, là Jésus se tient au milieu d'eux et prononce le Amen » – ce qui signifie que le Seigneur leur certifie sa présence – « car ce qui advient par amour ou par détresse, l'ordre du Très-Haut ne le détruit pas ». Telle est bien la pensée exprimée par Bach dans cet *alla breve* monorythmique. Il nous place dans un climat qui est toute pureté et sérénité, mais aussi joie tranquille et profonde, lumineuse. Il serait bien dommage de la jouer trop vite.

Cinquième épisode : *adagio* (mesures 96-107)⁹

Après le point d'orgue de la mesure 96 sur un accord de la majeur qui marque la fin de l'*alla breve* et qui annonce un accord final de ré majeur, Bach nous surprend en glissant sur un do bécarré avec basse de ré dièse qui nous conduit en mi mineur ; après le climat si rayonnant de l'*alla breve*, nous voici plongés soudain dans la lourdeur d'une indicible angoisse. Car, ne nous trompons pas, la gamme ascendante de doubles croches de mi à fa bécarré n'a aucun rapport avec ce que nous avons entendu mesure 15. Nous sommes entrés dans un récitatif prescrit *Adagio*, conçu avec des harmonies dissonantes et douloureuses « dans une instabilité tonale qui introduit un climat d'inquiétude passionnée » à quatre voix, puis à cinq voix avec double pédale. Après une série de doubles croches (mesure 104) déclamant à vide un accord descendant de mi bémol majeur, Bach conclut dans une intense densité et finalement apaisée... en ré majeur.

9. Illustration musicale n° 11, page 72.

Une fois encore s'impose, pour comprendre cet adagio conclusif, la lecture de l'évangile de Quasimodo geniti. Bach n'a pas résisté ici à commenter les quatre versets suivant immédiatement la péricope prescrite, et qui sont les derniers de l'évangile de saint Luc : « Il les emmena jusque vers Béthanie, puis il leva les mains et les bénit. Pendant qu'il les bénissait, il se sépara d'eux et fut enlevé au ciel. Pour eux, après l'avoir adoré, ils retournèrent à Jérusalem avec une grande joie... » (v. 50-52).

L'adagio décrit avec émotion le Christ enlevé au ciel et les disciples l'accompagnant du regard. La pédale des mesures 98 à 101 décrit le geste de bénédiction du Seigneur, de même que les doubles croches de la mesure 104. Les disciples scrutent le ciel où leur Sauveur vient de disparaître, et leur solitude les plonge dans l'anxiété. Les gammes montantes des mesures 97 et 98 ne sont plus du tout un triomphe, comme au début, mais la recherche du regard humble et suppliant, l'étonnement et l'interrogation de la foi toute surprise. Ce n'est que peu à peu que la tranquillité revient, que les cœurs retrouvent la paix du Christ. Les disciples comprennent la parole que Jésus leur disait : « Il vous est avantageux que je m'en aille ».

Registration du prélude

Voici quelles me semblent être les registrations pouvant le mieux convenir aux prolégomènes ci-dessus.

65

Pour commencer et jusqu'au premier temps de la mesure 5 un grand plein-jeu avec anches. Sur la descente de la pédale ôter progressivement tout sauf Soubasse 16' et léger 8'. Au manuel fonds doux de 8' et 4'. Mesure 10 ajouter à la pédale fonds de (32,) 16, 8 et 4 et une anche douce de 16' avec aux manuels petit plein-jeu avec le cromorne du positif. Mesure 15, comme au début. Pour l'*alla breve* je proposerais de jouer au positif avec ensemble de fonds 8, 4 et 2' plus Nasard et Tierce, si possible étroite, en détachant par périodes alternées la voix supérieure sur un sol de trompette (en chamade), mesures 16-25/2, 27/2-31/3, 33/4-35/3, 38/4-39/3, 40/3-41/3, 42/3-45/2, 46/1-47/3, 52/3-53/2, 54/3-55/2, 56/3-57/3, 58/3-62/1, 62/3-64/1, 63/4-65/1, 69/2-80/2, 81/3-83/1, 87/3-89/1, le reste joué sur le positif. Pour l'adagio sur 96/3 sur le GO le grand plein-jeu sans 16' manuel. Élargir les deux gammes en triples croches et ajouter anche de 8' sur mes. 99 et anche de 16' sur mes. 105¹⁰.

10. Les fractions signifient la noire de la mesure sur laquelle a lieu le changement de clavier.

La fugue¹¹

Harry Halbreich parle de la fugue comme d'une libération après l'angoisse de la fin du prélude. Dans le climat du dimanche de Quasimodo geniti, on est amené à penser à l'œuvre de l'Esprit Saint, consolateur et libérateur, selon les derniers versets de l'évangile du jour, Luc 24 : 46-49 : « Vous êtes témoins (de ma résurrection). Et voici, j'enverrai sur vous ce que mon Père a promis ; mais vous, restez dans la ville, jusqu'à ce que vous soyez revêtus de la puissance d'en haut ». On rejoint le thème de l'épître de II Timothée 2 : 1-13 sur la transmission du témoignage apostolique également présent dans Actes 13 : 26-33 qui était une variante pour l'épître. Après le prélude qui apporte un commentaire plutôt anecdotique du récit de l'apparition du Ressuscité aux disciples au moment où les pèlerins, de retour d'Emmaüs, ont rejoint les disciples dans la chambre haute de Jérusalem, la fugue va interioriser la vie de l'Église naissante, poussée par l'Esprit, allant de lieu en lieu porter témoignage à la seigneurie du Christ vivant. Je rappelle ce bref et impressif résumé d'André Pirro : « Le prélude et la fugue en ré majeur sont une manifestation de la force menaçante (introduction), de la force massive (alla breve), de la force victorieuse (fugue) ». Est-ce que Olivier Alain avait conscience que Bach évoquait l'Esprit missionnaire de l'Église quand il écrivait : « La fugue est animée par un esprit décoratif, dialogueur, léger et volubile » ? Et d'ajouter : « Un français de l'époque aurait appelé ce morceau une « fugue de vitesse ». Sa gaîté ne va pas sans beaucoup d'humour ». Gilles Cantagrel s'en est inspiré sans doute. « La fugue de structure assez libre est une véritable joute oratoire, débordante d'idées nouvelles à partir de l'appel volubile et joyeux de son sujet ».

J'admire profondément tous ces commentaires. C'est vrai que nous avons en cette fugue l'œuvre la plus vivante et la plus animée qui soit, souvent sautillante, avec parfois de grandes taches sonores et des éclats d'accords comme des flammes : exultations alleluïatiques de la Pentecôte promise, mise en train de l'Église avec le rythme exubérant que donne l'Esprit Saint pour la mission évangélisatrice. Extraordinaire simplicité et puissance.

Rappelons la cantate du jour n° 42 : pour l'air d'alto (n° 3) le librettiste s'inspire de Matthieu 18 : 20 et l'amplifie ainsi : « Jésus se tient au milieu de ses disciples réunis en son nom précieux et prononce l'Amen ». Paul écrivait dans sa deuxième épître aux Corinthiens 1 : 18-20 : « Le fils de Dieu n'a pas été oui et non, mais en lui il n'y a que le Oui. C'est donc aussi par lui que nous disons

11. Illustration musicale n° 12, conclusion de la fugue BWV 532. On peut signaler l'agogique très parente de celle de cette fugue avec l'Aria pour voix d'alto en sol déjà signalée, et la deuxième Aria en la de la cantate n° 42, pour le dimanche de Quasimodo geniti.

l'Amen pour sa gloire ». Ce mot hébreu *Amen* passé de la liturgie juive dans toutes nos liturgies chrétiennes signifie : « c'est sûr et certain, digne de foi, indubitable ». La racine hébraïque de ce terme évoque ce qui est solide comme la colonne qui tient la voûte, ce qui est digne de confiance comme une source pure qui jamais ne tarit ; elle exprime la sécurité de l'enfant dans les bras de sa mère ou confié à son nourricier. Au sens absolu, c'est le mot Foi qu'exprime Amen au point qu'on trouve dans l'Ancien Testament l'expression Dieu-Foi, Dieu-Amen sur laquelle est composé l'ensemble du Psaume 89 dont la doxologie finale dit : « Béni soit à jamais le Seigneur, Amen ! Amen ! »

Combien sonne-t-il de façon souveraine et dominatrice, avec la force divine, cet Amen deux fois répété en conclusion de la fugue en ré majeur ! Superbement, dès la dernière entrée du sujet, mesure 119, cet accord de ré majeur sonne en croches détachées du haut en bas de la tessiture de l'orgue pendant cinq mesures (127-131), cédant la place, mesure 132 à un irrésistible mouvement remontant tout le pédalier. Enfin les claviers et le pédalier se partagent la proclamation de la première partie du sujet à laquelle répondent les claviers par l'amorce du contre-sujet. La reprise des deux ré en chute d'octave au pédalier doivent sonner avec toute la puissance de l'orgue : c'est le double Amen de la doxologie du psaume 89 de la foi de Dieu, c'est le Christ qui prononce le Amen « pour sa gloire » (II Cor. I : 18-20).

67

Péroration et retour à Gaston Litaize

Lors de son concert de 1981, Gaston Litaize s'était scrupuleusement inspiré de mon interprétation. Mais on n'en parla pas le soir, de retour au presbytère. Nous avions tant de choses à nous dire ! Le lendemain matin, j'accompagnai Simone et Gaston Litaize jusqu'à la gare de Cannes. Comme le train entrait en gare, avec son balancement qui annonçait nécessairement une parole bien méditée, il me dit : « Vous savez, pasteur, votre ré majeur, je ne pourrai plus jamais le jouer autrement ! » Ce n'était pas seulement gentil, car c'était vrai. En effet, dix ans plus tard, l'année dernière, il me téléphonait de Paris pour me demander si j'avais publié quelque chose sur Ré majeur. Plusieurs de ses étudiants de Saint-Maur à qui il avait parlé de notre vision désiraient connaître mes pensées. Comme en effet j'avais rédigé le texte d'introduction du coffret de 4 disques 33 tours chez Unisono (Allemagne) enregistré en 1970 sur l'orgue 4/P/53 de Saint-Dié-des-Vosges par Arlette Heudron (*Chefs-d'œuvre de Jean-Sébastien Bach dédiés à l'Office divin*), j'en adressais une copie à Gaston Litaize. Âgé de presque 75 ans au moment de son concert cannois, mon ami avait eu cette étonnante jeunesse d'esprit qui lui permettait d'accueillir des « nouveautés », et qu'il garda jusqu'à sa promotion finale.

Nº 1 - BWV 532

The image displays a musical score for a piece titled "Praeludium" by Johann Sebastian Bach. The score is arranged for three parts: Manuals (Right and Left Hand) and Pedal. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece, with the Manuals and Pedal parts. The second system continues the piece, featuring a repeat sign and a first ending bracket. The third system shows the final part of the piece, with the Manuals and Pedal parts. The score is written in a clear, legible font, with the notes and rests clearly visible. The title "Praeludium" is written at the top of the first system, and the composer's name "Johann Sebastian Bach" is written at the top of the second system.

Nº 17. CHOR.

[illegible]

N° 3 Cantate 67 "Halt im Gedächtnis Jesum Christ, 1ère Aria

Handwritten musical score for Cantate 67, 1ère Aria. The score is written for Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices, with a piano accompaniment. The lyrics are in German, and the music is in a 16th-century style with a simple harmonic structure.

N° 4 Cantate 145 Festo Paschatos
 "So du mit deinem Munde bekennest Jesum" ¹Tromba, Fl. trav., Oboe d'amora
 I et II, Violino I et II, Basso, Continuo)

Handwritten musical score for Cantate 145, Festo Paschatos. The score is written for Tromba, Fl. trav., Oboe d'amora I et II, Violino I et II, Basso, and Continuo. The lyrics are in German, and the music is in a 16th-century style with a simple harmonic structure.

N° 5 Cantate nuptiale, N° 195, Récitatif

Handwritten musical score for Cantate nuptiale, N° 195, Récitatif. The score is written for Flauto traverso I, Flauto traverso II, Oboe d'amore I, Oboe d'amore II, Soprano, and Continuo. The lyrics are in German, and the music is in a 16th-century style with a simple harmonic structure.

N° 6 Choral "O Lamm Gottes unschuldig", BWV 656



N° 7 Choral "Allein Gott in der Höh' sei Ehr" dans Widor et Schweitzer, éd. Schirmer VI, n° 23, et développée dans BWV 676



N° 8 BWV 532 Prélude et fugue en Ré, mes. 10 à 18



N° 9 Choral "Jesus Christus, unser Heiland" BWV 665 cf. A. Schweitzer, J.S. Bach,
le Musicien Poète, p. 359

N° 10 Passion selon Saint-Jean, n° 30 Récitatif et selon Saint Matthieu le n° 61,
récitatif d'alto n° 61 : "flageller".

24 18^c
Fl., Ob.

Viol. I
Viol. II

Ten. Evangelista

Cont. Bar-ra-bas a-ber war ein Mör-der, Da nahm Pi-la-tus Je-sum und gei-

senza Bassono grosso

27 Tenore Ev. del-te ihn.

Cont.

N° 11 BWV 532, mes. 94 à 107, Adagio

N° 12 BWV, fugue, mesures 127 à 137

BÉATRICE BOYOT

Jean Huré, entre tradition et modernité

Cet article est extrait du mémoire en vue de l'obtention du diplôme de Master Musique, présenté et soutenu par l'auteur le 7 juillet 2009 à l'Institut d'Arts, de Lettres et d'Histoire de l'Université catholique de l'Ouest à Angers. Ce travail universitaire est issu d'une analyse des archives de Jean Huré, fonds déposé, entreposé et inventorié à la bibliothèque Toussaint d'Angers. La troisième partie du mémoire, relative à l'orgue, nourrit cet article¹.

73

L'orgue de Jean Huré, tradition et innovation

Dans les premières années du XX^e siècle, le monde parisien de l'orgue dans lequel s'immerge Jean Huré est entièrement imprégné de l'esthétique symphonique incarnée par Aristide Cavaillé-Coll. Ce facteur d'orgues, descendant d'une longue lignée d'organiers méridionaux dont l'origine remonte à l'Ancien Régime, résume en sa personne tout l'orgue du XIX^e siècle. Cavaillé-Coll multiplie dans ses instruments les jeux de fonds, dont il varie les timbres (flûtes harmoniques, salicionaux et violoncelles, violes de gambes, voix célestes, etc.) pour en favoriser la fusion en un ensemble dont le rôle au sein de l'orgue correspond à celui des cordes de l'orchestre. Pour gagner, dans les orgues qu'il restaure, la place nécessaire à l'introduction

1. Cette partie a bénéficié des conseils de M. Henri-Franck Beaupérin.

de ces jeux nouveaux, il supprime de nombreux jeux aigus tombés en désuétude (nasards, tierces, larigots, cymbales, etc.), recentrant ainsi l'équilibre de tout l'instrument vers le grave.

Les anciens claviers solistes qu'étaient le Récit et l'Écho, sont remplacés par un nouveau plan sonore dit de Récit expressif, dont tous les tuyaux sont contenus dans une grande chambre de bois munie de jalousies mobiles² afin d'en tamiser le son à volonté et obtenir ainsi des nuances graduées. Dans les dernières années du siècle, ce plan sonore va s'accroître jusqu'à devenir le clavier principal de l'orgue, dont les nuances draineront avec elles l'ensemble de l'impact dynamique de l'instrument. Sur le plan mécanique, les transmissions entre les claviers et les soupapes sont équipées de machines pneumatiques Barker³ qui absorbent la dureté des mécanismes et assurent à l'organiste un toucher aussi souple que celui du piano, et ce, quelles que soient les dimensions de l'orgue. Elles vont permettre d'accoupler tous les claviers sur un seul, permettant au musicien de jouer des différents plans sonores de son instrument comme des pupitres d'un orchestre, qu'il convoque ou fait taire à volonté. La soufflerie est elle aussi rationalisée avec les pressions étagées selon leur rôle dans l'instrument : pressions fortes pour les machines Barker, ou plus faibles, minutieusement calculées selon le débit nécessaire à chaque série de tuyaux. L'introduction de soupapes coupe-vent⁴ pour chacune de ces pressions, commandées par l'organiste, donne encore à celui-ci de nouvelles ressources pour introduire à volonté telle ou telle famille de jeux au moment où il le souhaite.

Cette esthétique, reçue par l'ensemble du monde organistique et musical, va se répandre. Cependant des particularismes régionaux vont se greffer sur ce style. Le plus typé est sans doute celui que va promouvoir le nantais Louis Debierre. Celui-ci, tout en reprenant la base technique et sonore établie par Cavaillé-Coll (qui le tiendra d'ailleurs en très haute estime), la perfectionne et l'élargit dans deux directions différentes et complémentaires. Debierre sera le premier à parvenir à faire fonctionner des orgues à transmission entièrement électrifiée (système Schmoele-Mols⁵) avec des batteries à basse

2. On peut ouvrir et fermer les jalousies à l'aide d'une pédale dite « d'expression ».

3. Charles Spackmann Barker (1804-1879), facteur d'orgue anglais, il s'installe à Paris en 1837 et rejoint la société de facture d'orgue Daublaine et Callinet. En 1839, il dépose le brevet du levier pneumatique.

4. Mécanisme d'admission de l'air commandé par chaque touche du clavier ou du pédalier. Les soupapes sont disposées dans la laye du sommier. Elles commandent l'entrée de l'air dans les gravures.

5. Schmoele et Mols, tous deux américains, déposent le 15 juillet 1881, un brevet pour un système électropneumatique, combinant électroaimant et levier pneumatique.



Jean Huré à la tribune de Saint-Augustin (coll. particulière).

tension de longue durée : orgues du Théâtre Graslin et de Notre-Dame de Bon-Port à Nantes. Ce succès, réitéré ensuite sur tous les principaux instruments de sa Maison, lui permet d'assouplir encore le toucher des claviers, et de libérer leur emplacement en regard du corps sonore de l'orgue : l'organiste, désormais espacé du buffet, s'entend enfin jouer avec les justes proportions des différents plans sonores et de leurs équilibres respectifs. Par ailleurs, cette application de l'électricité va ouvrir de nouvelles souplesses pour la registration en permettant à l'organiste d'enregistrer à l'avance, pour les appeler ensuite instantanément au moment opportun, certains mélanges de jeux caractéristiques (dits « combinaisons »), ancêtres de nos modernes combineurs informatisés.

Debierre, pratiquant davantage la construction d'orgues neufs que la restauration d'instruments anciens, n'est pas assujéti à des contraintes d'encombrement dans un espace prédéfini. Aussi conserve-t-il et réintroduit-il librement dans ses orgues ces jeux aigus de « mutations » supprimés par ses contemporains : nasards, tierces et pleins-jeux retrouvent leur rang dans la composition des orgues. Toutefois, pour s'intégrer au nouvel idéal musical symphonique, ils ne sont plus harmonisés en tant que solistes mais conçus pour se fondre dans la masse sonore des grands chœurs de fonds ou d'anches. Or, ce Louis Debierre, Jean Huré le connaît bien : c'est à lui que Cavaillé-Coll a confié dès 1873 l'entretien de son Grand-Orgue de la cathédrale d'Angers, et sa manufacture nantaise a installé en Anjou de très nombreux instruments représentatifs de cette esthétique symphonique élargie. Ainsi, en arrivant à Paris, Huré va-t-il avoir à cœur d'y faire connaître le style Debierre, et de le promouvoir par ses écrits et ses œuvres.

Une nouvelle conception de la registration

La *Communion sur un Noël*, éditée chez Salabert en 1914, sera la seule œuvre pour orgue publiée par Huré. Mais quelle œuvre ! En quatre minutes d'une musique intimiste, impressionniste, le compositeur jette les bases d'une esthétique nouvelle, dont il faudra attendre la génération suivante, avec Jehan Alain ou les œuvres de maturité d'Olivier Messiaen, pour juger de son caractère précurseur. Si la structure et l'écriture de l'œuvre, qui sont celles d'une rêverie schumannienne en mi bémol mineur, n'appellent guère de commentaires spécifiques, c'est bien leur mise en œuvre, en termes d'orgue, qui retient l'attention ; des indications très minutieuses de registrations manifestent l'idéal organistique de Huré, dont bien peu d'instruments de son temps permettaient la réalisation complète. Huré réclame des jeux rares, soit de filiation symphonique (Dulciane, Aéoline, Quintaton, Viola...) soit de style néo-classique tels que sur les orgues Debierre (Nasard, Tierce). Ces jeux sont regroupés en mélanges proprement

77

Communion sur un Noël (B. M. d'Angers).

inouïs, au sens étymologique du mot. Considérons par exemple ce premier solo où le thème principal est exposé sur Quintaton 16, Viola 4 et Tierce 1 3/5, soit trois jeux dont l'un émet l'octave grave de la note jouée ainsi que la quinte naturelle de cette octave grave, le second l'octave aiguë de la note jouée, dans un timbre pincé et estompé, et enfin le dernier l'harmonique de

tierce de la note réelle, trois octaves plus haut que celle-ci⁶. Quant à la fréquence correspondant à la note jouée, elle n'est pas entendue du tout ! C'est l'ensemble de cet alliage qui, par le phénomène acoustique des sons résultants, va recréer pour l'auditeur l'illusion acoustique d'entendre la note écrite, en un timbre singulier, tirant à la fois vers le grave et l'aigu, sans médium intermédiaire pour fondre le tout, véritable son de synthèse sans aucun équivalent ni à l'orgue ni à l'orchestre en 1914.

Le déroulement de l'œuvre prévoit de fréquents et rapides changements de registration, qui ne sont pleinement exécutables que sur un orgue électrique. Huré précise :

« La registration de ce morceau nécessite un orgue pourvu de combinaisons libres. Au cas où l'on voudrait l'exécuter sur un instrument de facture moins moderne, on devrait s'adjoindre un aide. »⁷

Ainsi, la registration n'est-elle plus un bloc immuable, ou à la rigueur dosable en intensité comme sur les orgues Cavaillé-Coll tels que l'ont illustré un Franck, un Widor... mais une masse perpétuellement mouvante, dont les nuances de la boîte expressive, elles aussi notées avec précision, ajoutent encore au caractère insaisissable des timbres en constante évolution.

En marge de cette conception révolutionnaire de la registration adaptée aux œuvres nouvelles, Huré défend une connaissance approfondie des divers styles d'orgues ayant eu cours au fil des temps dans les différents pays. Elle est selon lui nécessaire à une interprétation fiable des Maîtres anciens. Son ouvrage principal sur ce sujet, *L'Esthétique de l'orgue*⁸, aborde très largement ce sujet, en militant pour une interprétation scrupuleuse, bien démarquée de la doctrine officielle enseignée au Conservatoire par Widor, laquelle prône au contraire, dans un esprit pratique, l'adaptation des œuvres aux instruments romantiques désormais universellement répandus :

« Il faut généralement limiter son exécution [aux] moyens [connus du compositeur] et n'user d'autres ressources que lorsqu'elles améliorent de manière incontestable l'œuvre du vieux maître, lorsqu'elles en accentuent le caractère, lorsque l'on est certain que l'auteur en aurait usé s'il l'avait pu. »⁹

Huré, lui, a joué ces orgues allemands ou hollandais intacts depuis le XVIII^e siècle, il a pu juger de leurs timbres, et de l'équilibre spécifique entre ces timbres, de leur adéquation à la musique conçue pour ces instruments, et en retour de la façon dont ces œuvres pouvaient sonner aux oreilles de leurs contemporains :

6. Il semblerait que l'on soit en fait deux octaves et une tierce au-dessus de la note réelle (ndlr).

7. Jean Huré, *Communion sur un Noël*, 1913, Paris, éd. Salabert. Voir Annexe IV p. 127.

8. Jean Huré, *L'Esthétique de l'orgue*, Senart, Paris, 1923.

9. Jean Huré, *op. cit.*, p. 145.

« Au hasard, je tirai tous les jeux, sauf la voix humaine, et commençai la toccata en ré mineur.

Oh ! la belle fête sonore ! La magique féerie de timbres riches ! Ce fut comme un éblouissement, une sorte de miracle musical ; j'entendais une infinité de voix joyeuses, de voix lumineuses, de jeux d'anches innombrables [...]

Comme elle sonnait bien ainsi la toccata de Bach ! Et combien je me sentais confus de n'y être personnellement pour rien du tout. Elle se révélait à moi, tout à coup, telle que je l'entendais mentalement et telle que ni moi, ni d'autres, à ma connaissance, n'avions pu la réaliser. Cet orgue, construit à l'époque du vieux maître, et depuis, entretenu pieusement, mais non restauré, me dictait la volonté de l'auteur ; il m'était impossible de ne pas lui obéir. »¹⁰

Jean Huré raconte avec une sincérité dénuée de tout esprit polémique, mais avec la ferme conviction que lui confère son expérience, son cheminement vers la connaissance de l'orgue de Bach :

« Voilà comment quelques vieilles orgues m'ont forcé à découvrir, sinon comment il faut jouer, du moins comment il faut registrer les œuvres de Jean-Sébastien Bach. Encore une fois, je n'y eus aucun mérite, puisque, sur un tel instrument, on ne pouvait jouer d'autre façon. N'importe qui eut bien été forcé de faire comme moi. Le caractère que prit ainsi la musique du vieux maître m'éclaira, en même temps, sur la nature de son inspiration, lui que, sous prétexte de respect, on interprète sans vitalité, avec un morne ennui, une solennité continuelle, lui fut un virtuose plein d'entrain, je dirais presque un joyeux drille, un gai luron et en même temps un lyrique, un passionné, un tragique, un attendri... tout, enfin, excepté ce que l'on en fait. »¹¹

C'est peu de temps après que Jean Huré rencontre Alexandre Guilmant¹². Avec celui-ci, il confronte ses connaissances de la musique ancienne et leur registration. Guilmant lui fait part de son regret de ne pouvoir jouer correctement les Maîtres anciens sur les orgues parisiens. Il se plaint de la composition des orgues du XIX^e siècle, dont ont disparu tous ces jeux de détail indispensables à l'interprétation de Bach ou Buxtehude, et pour la réhabilitation desquels militent également Camille Saint-Saëns et Albert Périllhou. C'est du désir de réintroduire dans les orgues modernes ces jeux adaptés aux œuvres anciennes, sans pour autant renier tout l'apport de Cavaillé-Coll, enrichi des innovations de Debierre, que va naître l'idéal organistique de Huré.

10. Jean Huré, *op. cit.*, p. 164-165.

11. Jean Huré, *op. cit.*, p. 166.

12. Alexandre Guilmant (1837-1911), organiste, improvisateur et compositeur français. Il participe à la fondation de la Schola Cantorum en 1894.

L'Esthétique de l'orgue, plans d'orgues et facture nouvelle

Jean Huré élabore dans son *Esthétique de l'orgue* plus d'une vingtaine de projets d'instruments de toutes dimensions. Ses préoccupations sont dénuées de toute contrainte extra-musicale : il envisage son projet en tant qu'artiste appelé à jouer l'instrument, en écartant tout paramètre technologique. Ainsi ne se soucie-t-il pas du lieu dans lequel l'orgue pourra être construit, ce qui serait au contraire la préoccupation première d'un facteur d'orgues. En effet, c'est bien au premier chef l'espace disponible pour l'orgue et son acoustique qui constituent ordinairement les critères primordiaux d'élaboration d'un plan d'orgue, de même que l'usage auquel l'instrument est destiné : la composition et les dimensions ne seront pas les mêmes pour une cathédrale, ou une petite église, ni a fortiori pour un salon ou une salle de concert (n'oublions pas qu'en ces premières années du XX^e siècle, qui voient naître les lois de séparation de l'Église et de l'État – 1905/1907 – l'orgue profane est en plein essor).

Le principal but de Jean Huré dans l'élaboration et la composition d'un orgue est de pouvoir jouer sur un même instrument à la fois les musiques anciennes et modernes. Un orgue ne doit pas seulement être le véhicule de la musique de son époque, mais il doit pouvoir en outre servir celles du passé. À cette époque, cette théorie est loin d'être unanimement admise parmi les facteurs d'orgues : pour beaucoup, l'innovation, qu'elle soit d'ordre esthétique ou technique, doit être au premier plan. Ainsi dans un courrier daté de 1924, Charles Mutin¹³ évoque le désir de Jean Huré de multiplier les registrations de détail en empruntant massivement les jeux d'un clavier à l'autre, et décuplant ainsi les registres à la console. Or cela génère une complexité technique exponentielle, afin de pouvoir obtenir n'importe quel jeu sur n'importe quel clavier, soit par une mécanique de haute précision avec doubles registres et soupapes de décharge (comme cela se voit par exemple sur certains petits orgues de série de la Maison Merklin : hôpital Sainte-Foy d'Ivry-sur-Seine...), soit en décuplant les connexions dans le cas d'un orgue à transmission électrique. Et paradoxalement le prix en devient inversement proportionnel à l'encombrement puisque, réduisant le volume physique de l'instrument par la diminution du nombre de jeux, le prix en est augmenté à proportion de la complexité des mécanismes qui en assurent le fonctionnement. Mutin en fait l'expérience lorsqu'il annonce le prix, le commanditaire annule son projet de se faire faire un orgue :

13. Lettre tp. de Charles Mutin à Jean Huré, Paris, 6 mai 1924, Fonds Huré, BM d'Angers.

« Pour l'Esthétique: j'ai loué cet ouvrage et l'ai prêté à pas mal d'amis, qui en ont fait autant. J'ai seulement dit à Morin et à Convers¹⁴ comme je vous l'aurais dit si j'en avais eu l'occasion au moment voulu – que vous nous aviez rendu un mauvais service en insérant des compositions très réduites avec un grand nombre de registres. Vingt fois j'ai reçu des demandes de prix – entre autres pour un instrument basé sur la composition indiquée en annexe. Il s'agissait de 8 jeux, 32 registres, répartis sur trois claviers manuels et une pédale, avec prolongement des sommiers pour les octaves et des combinaisons. J'ai demandé quarante-cinq mille francs. Le Monsieur n'a pas donné suite au projet, mais je sais qu'en recevant ma réponse il a dit que c'était du vol 331. »¹³

Voici la composition de l'orgue dont il est question dans cette lettre :

Clavier de Pédale	1 ^{er} Clavier mêmes jeux (2 ^e rangée de registres)	2 ^e Clavier mêmes jeux (3 ^e rangée de registres)
Cor de nuit. 8	--	--
Gambe 8	--	--
Céleste 8	--	--
Flûte 4	--	--
Octavin 2	--	--
Plein-jeu	--	--
Dulciane 16	--	--
Grosse flûte harmonique 8	--	--
Principal 8	--	--
Viole d'amour 8	--	--
Nasard 2 2/3	--	--
Tierce 13/5	--	--
Trompette 8	--	--
Voix humaine 8	--	--
Flûte 16	[	
Flûte 8	[Jeux spéciaux à la Pédale	

Comme on le voit, cette composition, permet de réaliser toutes les combinaisons sonores envisageables avec le nombre de jeux concernés: tous les jeux peuvent être joués sur chaque clavier, y compris faire entendre la voix humaine au pédalier par exemple. On peut également tirer les mêmes jeux sur plusieurs claviers à la fois et les mélanger à d'autres. Avec peu de moyens, Huré obtient donc un orgue remarquablement complet sur le plan sonore mais difficilement constructible à un prix raisonnable. Pourtant, en raison

14. Auguste Convers (1851-1904), organiste, facteur d'orgues et professeur de solfège français.

de l'intérêt mécanique du projet, Mutin aimerait trouver un commanditaire qui dispose du financement nécessaire à la création d'un tel orgue. Le procédé est idéal pour un orgue de salon, qui cherche toujours à minimiser l'encombrement pour la plus grande versatilité sonore dans les effets de détail. Seule la pédale dispose de jeux indépendants, pour garantir son rôle de basse naturelle.

Un cas limite est atteint lorsque Huré propose « pour l'étranger » un orgue de 135 jeux (!) à partir de 17 séries de tuyaux¹⁵ :

Au 1^{er} Clavier

Bourdon	16' 8' 4' 2' 1'
Flûte	8' 4' 2'
Gambe stentor	8' 4'
Diapason	8'
Principal	16' 8' 4'
Céleste	8' 4'
Plein-jeu	16' 8' 4'
Quinte	10'2/3 5'1/3 2'2/3 1'1/3
Tierce	3'1/5 1'3/5
Tuba mirabilis	8'
Trompette	16' 8' 4'
Hautbois	8'
Clarinette	8'

Aux 2^e et 3^e claviers

emprunt des mêmes jeux

Au clavier de Pédale

mêmes jeux + jeux particuliers

Bourdon	32' 16' 8' 4'
Flûte	16' 8' 4'
Bombarde	16' 8' 4'
Principal	8'

N.B. – Il est évident que, dans les accords d'une certaine étendue, les redoublements d'octaves sont incomplets si l'on emploie, en même temps, des jeux distants d'une ou plusieurs octaves tirés de la même rangée de tuyaux. Il sera prudent, pour y obvier en partie d'utiliser, par exemple, les bourdons de 16 et 4, comme octaves de la flûte 8 ; la flûte ou la gambe de 4, comme octaves du diapason 8 etc., etc.

15. Jean Huré, *L'Esthétique de l'orgue*, Senart, Paris, 1923.

Dans son *Esthétique de l'orgue*, Jean Huré propose une composition idéale pour des orgues de 10 à 132 jeux. Un tableau récapitulatif (cf. tableau annexe) permet de voir l'évolution dans le choix des jeux en fonction du nombre dont il est composé.

Nous pouvons remarquer que si Jean Huré n'est pas très attaché à la tessiture des claviers en eux-mêmes (toujours 56 ou 61 notes), il revendique par contre avec insistance la présence de prolongements aigus par les accouplements en 4'. Par ailleurs, à la lecture de ces plans d'orgues, nous pouvons remarquer plusieurs choses :

- ces orgues ne peuvent dans l'ensemble que demeurer des vues de l'esprit : sept d'entre eux sont intégralement expressifs, ce qui signifie qu'ils ne peuvent avoir de tuyaux de façade : quel aspect extérieur présenteraient-ils ?
- Huré fait de fréquentes erreurs dans la hauteur des jeux de mutations (corrigées *ipso facto* dans le tableau¹⁶), ce qui tend à prouver que ces jeux demeureraient pour lui de l'ordre du rêve, qu'il n'en avait pas une pratique courante, et qu'il en ignorait le principe acoustique,
- de même, certains jeux proposés sont irréalisables, notamment lorsqu'il propose des jeux harmoniques ou des pleins-jeux bouchés : dans le premier cas c'est une contradiction acoustique (autant boucher une flûte traversière d'orchestre !), dans le second cas, les tuyaux seraient si menus qu'ils risqueraient non seulement d'être quasi inaudibles, mais surtout perpétuellement désaccordés et inaccordables.

Dans un même ordre d'idées, toujours afin de palier au problème d'encombrement des jeux graves, le facteur d'orgues nantais Louis Debierre avait imaginé d'adapter aux tuyaux d'orgues un système de clés identique à celui des bois de l'orchestre, permettant d'obtenir plusieurs notes – non simultanées – par tuyau. Jean Huré connaissant bien Debierre : celui-ci n'assurait-il pas notamment l'entretien du Grand-Orgue de la cathédrale d'Angers depuis 1873 ? Ayant pu essayer des orgues munis de tuyaux polyphones¹⁷, par exemple à Saint-Clément de Nantes, ou sur les nombreux petits orgues portatifs Debierre (dits eux-mêmes « polyphones ») disséminés sur toute la région (à Angers : Saint-Joseph, Saint-Antoine...), Huré recommande publiquement le procédé :

16. Corrections apportées par M. Henri-Franck Beaupérin, organiste titulaire du Grand-Orgue de la cathédrale Saint-Maurice à Angers.

17. Nom donné par les facteurs d'orgue à des tuyaux traités comme le sont les instruments à vent, et pouvant, percés et obturés alternativement à divers endroits correspondant aux nœuds des mouvements vibratoires, donner successivement plusieurs sons.

*Cette invention est assurément ingénieuse et offre des avantages sérieux.*¹⁸

Jean Huré est un véritable novateur dans ce domaine. Il est remarquable de constater que, si de son vivant ses projets sont restés sans descendance, on a vu ces dernières années plusieurs facteurs d'orgues reprendre, sur des bases esthétiques et technologiques certes tout autres, ses idées, notamment Pascal Quoirin à la cathédrale de Carpentras (1974) ou Jean Daldosso à Guignicourt (2001). Sur ces deux instruments, tous les jeux manuels sont « baladeurs », disponibles sur chacun des claviers :

Cathédrale Saint-Siffrein de Carpentras
(Pascal Quoirin, 1974)

Église Saint-Pierre de Guignicourt
(Jean Daldosso, 2001)

Claviers I & II

Montre 8
Prestant 4
Doublette 2
Plein-jeu 6 rangs

Bourdon 8

Flûte 4

Quarte 2

Tierce 1 3/5

Quinte 1 1/3

Sifflet 1

Régale 16 en chamade

Trompette 8 en chamade

Chalumeau 8 en chamade

Montre 8
Prestant 4
Doublette 2
Mixtures 2 à 4 rangs (basses-dessus)
Cymbale 3 rangs
Flûte à cheminée 8
Flûte ouverte 8
Viole de gambe 8
Flûte conique 4
Nasard 2 2/3 (basses-dessus)
Flûte 2 (basses-dessus)
Tierce 1 3/5 (basses-dessus)

Trompette 8 (basses-dessus)

Régale 8 (basses-dessus)

Pédale

Soubasse 16
Flûte 8
Hautbois 2 en chamade

Soubasse 16

Basson 16

Les possibilités de registration sont importantes malgré le peu de jeux, respectivement 17 et 16 en tout. Mais par un système de jeux baladeurs, tous les registres sont disponibles sur chaque clavier.

18. Jean Huré, *op. cit.*, p. 166.

L'esthétique proposée par Huré dans les années 1920 inspire toujours l'actualité de la facture. Jean Daldosso a livré en 2009 l'orgue neuf d'Urrugne (Pyrénées Atlantiques)¹⁹ : un instrument de 4 claviers (dont deux expressifs) et pédalier de 51 registres pour 37 jeux (13 jeux baladeurs entre Pos et GO, extension et emprunt à la pédale) avec des accouplements d'octave élargis (73 notes aux sommiers pour 61 notes aux claviers). De plus, cet orgue muni d'une traction électrique des registres, d'accouplements multiples, et d'un combinateur de 15 000 combinaisons, se rapproche des idées de Jean Huré dans la mesure où il s'adjoint les commodités offertes par un système de transmission moderne.

Positif	Grand Orgue	Solo expressif	Grand chœur expressif	Pédale
<i>Bourdon 8</i>	Principal 16	Cor de nuit 8	Flûte d'orchestre 8	Bourdon 32*
<i>Flûte trav 8</i>	Montre I-II 8	Flûte 4	Viole de Gambe 8	Principal 16**
<i>Salicional 8</i>	<i>Bourdon 8</i>	Nazard 2 2/3	Voix Céleste 8	Soubasse 16
<i>Prestant I-II 4</i>	<i>Flûte trav 8</i>	Quarte de nazard 2	Trompette	Flûte 8
<i>Flûte à chem 4</i>	<i>Salicional 8</i>	Grande	harmonique 8	Corno dolce 4
<i>Doublette I - II 2</i>	<i>Prestant I-II 4</i>	neuvième 1 7/9	Basson-Hautbois 8	Trombone 16
<i>Traversine 8</i>	<i>Flûte à chem 4</i>	Tierce 1 3/5	Clairon 4	
<i>Sesquialtera II</i>	<i>Doublette I - II 2</i>	Septième 1 1/7		
<i>Fourniture IV-VI</i>	<i>Traversine 8</i>	Flageolet 1		
<i>Plein Jeu IV</i>	<i>Sesquialtera II</i>	Clarinette 16		
<i>Cornet V</i>	<i>Fourniture IV-VI</i>	Voix Humaine 8		
<i>Basson 16</i>	<i>Plein Jeu IV</i>			
<i>Trompette 8</i>	<i>Cornet V</i>			
<i>Douçaine 8</i>	<i>Basson 16</i>			
	<i>Trompette 8</i>			

Jeux baladeurs GO ==> Positif (en italique)* : Extension Soubasse 16' ** emprunt GO
Accessoires : Tirasses GO en 8' - Tirasses Pos en 8' et 4' - Tirasses Solo en 16', 8', 4' et 2' - Tirasses
Grand Chœur en 16', 8', 4' et 2' - Accouplements II/I en 16' et 8', III/II en 16' et 8', III/I en 16'
et 8', IV/II en 16' 8' et 4', IV/III en 16' 8' et 4', IV/I en 16' 8' et 4' - Solo en 16' et 4' - Grand
Chœur en 16' et 4' - Tremblants I-II et III (réglable) - 2 Sostenuato (accumulatif et substitutif)
à chaque clavier - Pédale de Crescendo - Rossignol - Séquenceur - Trapsound - Midi - 10
combinaisons fixes - Tutti - Piano Pédale - Combinateur de 15 000 combinaisons.

19. <http://orguesbasques.comze.com/festiorgues/urrugne.htm>

Conclusion

Comme nous pouvons le constater avec sa biographie, sa vie musicale et musicologique, Jean Huré mérite plus que quelques hommages rendus dans les journaux après son décès. Il est difficile de comprendre pourquoi un tel « génie » fut oublié aussi vite du monde musical. Que reste-t-il aujourd'hui de son œuvre ? Peut-être est-il temps de lui offrir toute l'attention qui lui est due.

Jean Huré est un homme complet, il est à la fois un immense historien de la musique française mais aussi un précurseur de grand talent. Sans choquer les oreilles des auditeurs habitués à entendre la musique romantique allemande, il arrive à introduire des harmonies nouvelles, des sonorités nouvelles. Jean Huré est à la fois un digne représentant de la tradition et de la musique ancienne, et un compositeur moderne reconnu par ses contemporains. Son désir est de faire revivre la musique ancienne oubliée de beaucoup à travers des compositions modernes. Ce n'est pas parce que la musique se modernise qu'elle doit oublier ses origines, au contraire, selon Huré, pour pouvoir créer il faut connaître. On devient libre des règles qui régissent l'écriture musicale lorsqu'on les maîtrise parfaitement. On ne peut oublier d'où l'on vient pour savoir où l'on va, et ne pas se perdre en route. Les racines sont le fondement même de la force de l'arbre. Pour Huré, en musique c'est pareil, il est indispensable d'avoir des racines solides, bien ancrées dans l'histoire pour faire de la « bonne musique ».

« Jean Huré ne fait pas de révolution, sachant trop bien tout ce que cette attitude comporte de destruction sans reconstruction. Il fait une évolution, il va ailleurs, mais en ne rompant pas avec le passé. Ainsi toute la technique nouvelle peut présenter sa généalogie et ses raisons de viabilité. »

En art, il n'y a pas de sauts brusqués mais continuité par alternances.

Jean Huré a atteint ce degré supérieur du savoir où tous les moyens nécessaires à l'expression de la pensée viennent s'offrir comme des conséquences intuitives de celle-ci. »²⁰

20. Georges Migot, *Jean Huré*, Ed. Sénart, Paris, 1926, p. 23.

Jean Huré

éléments biographiques

Le 20 avril 1871 Pierre-Jean Huré, alors âgé de trente ans, épouse Blanche-Ernestine-Félicité Rivaud, sa cadette de six ans. Ils se marient à quelques kilomètres de Gien (Loiret) dans le petit village de Boismorand. Un premier enfant naît, une fille prénommée Madeleine qui mourra en bas âge. Le 17 septembre 1877, Jean Huré naît à Gien. Deux ans après, ses parents s'installent à Angers (Maine-et-Loire). Une petite sœur, Andrée-Blanche-Jeanne, naît le 24 juin 1881. Elle deviendra professeur de piano à



Jean Huré en 1928 (coll. particulière).

Angers et pratiquera les méthodes pédagogiques de son frère¹. Décédée le 29 février 1960, elle est inhumée dans le caveau familial du cimetière Ouest d'Angers. Jean Huré découvre la musique grâce à sa marraine et à sa mère très bonne musicienne et pianiste². Le père de Jean Huré est également doué pour les arts, particulièrement la peinture. Il fonde une entreprise de peinture à Gien et tient un magasin de papiers peints à Angers. Il joue de la contrebasse, du bugle et d'au-

1. Exposées pour la première fois dans la revue angevine Angers-Artistes en 1900.

2. Élèves et amies de Théodore Ritter, lui-même élève de Liszt.



tres instruments qu'il pratiqua au sein de l'orchestre d'harmonie, La Lyre, de Gien. Jean Huré reçut ces dons artistiques qu'il fit fructifier. À douze ans, il donne ses premiers concerts au piano et compose quelques pièces pour piano, orgue et cordes³. En 1895, avant de partir pour Paris avec ses diplômes angevins (études générales et musicales), il passe ses vacances entre La Trappe (retraite de quelques jours qui le marqueront), Piriac (où ses parents possèdent une maison) et au château de Sancé (propriété de la famille Baguenier Desormeaux), à Saint-Martin d'Arcé. À 18 ans, il emménage à Paris chez ses grands-parents, rencontre de nombreux artistes et développe une activité intense malgré une santé fragile. Sa notoriété de pianiste, organiste et pédagogue se développe rapidement. Grâce à son oncle et au peintre angevin Alexis Jeanneau, il fréquente et entretient une correspondance abondante avec des artistes de grande renommée (les sculpteurs L.-O. Roty, J. Dampé, J. Chapain, les peintres C. Perrand, V.-J. Binet, C. Durand, les musiciens C. Saint-Saëns, M. Ravel, P. Casals, C. Koechlin, C.-M. Widor son voisin, V. d'Indy...). Le 20 décembre 1904, il épouse Blanche-Jenny Gellée (née le 21/11/1873), professeur de chant. Dès le début de la guerre en 1914, sa santé se dégrade, il doit quitter Paris pour retourner chez sa mère à Angers. La vie sentimentale et familiale de Jean Huré est discrète. M^{lle} Lacorre en 1921 signalera qu'Huré vivait généralement séparé de sa femme.

3. *Offertoire pour violoncelle* écrit à 12 ans, mais composé dès 6 ans ½ selon une note de la main de l'auteur sur le manuscrit; *Deux préludes pour orgue* (juin 1892); *Six fugues pour orgue* (1930, inachevé).

Comme organiste, il fut successivement titulaire de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers (1899-1909) et suppléant pendant la guerre, puis à Paris titulaire à Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux (1910-1918), au Sacré-Cœur (1923, successeur d'Abel Decaux), à Saint-Martin-des-Champs, puis suppléant à Saint-Séverin (avec Saint-Saëns et le titulaire Albert Périllhou) et titulaire à Saint-Augustin où il succéda à Eugène Gigout en 1925. En 1924, il fonda et dirigea la revue *L'Orgue et les Organistes*, devenue une rubrique de Monde musical en 1926, qui continua après sa mort. Il publia de nombreux articles et ouvrages, tels *Dogmes musicaux* (1909), *La Technique de l'Orgue* (1918), *L'Esthétique de l'orgue* (1923) et *Saint-Augustin musicien* (1924).

Comme pédagogue, en 1910, il fonde une école normale, sans lien avec l'École Normale qui sera fondée en 1918 par A. Cortot. J. Huré fut membre de la Société des Gens de Lettres, du comité fondateur de la Société Musicale Indépendante (SMI), du Salon des musiciens français et directeur artistique de la Société de Musique d'Autrefois.

À partir de 1920, sa santé se dégrade et des séjours fréquents au sanatorium des Pins à La Motte-Beuvron (Loir-et-Cher) le tiennent éloigné de Paris. J. Huré meurt prématurément à Paris le 27 janvier 1930. Ses obsèques ont lieu le 30 janvier 1930 à Saint-Augustin. La cérémonie religieuse est suivie d'une audition musicale et le corps de J. Huré est ramené à Angers pour être inhumé dans le caveau familial.

Jean Huré conservait ses documents et manuscrits chez M^{lle} Marie-Louise Boëllmann-Gigout (1891-1977). Elle fonda la Société des Amis de Jean Huré en 1932. Elle fit don des archives de J. Huré⁴ à la bibliothèque Toussaint d'Angers en deux versements (1957, 1963) où elles constituent le Fonds Huré, inventorié et catalogué⁵, consultable.

89



Dessin de Jean Huré
(coll particulière).

4. Lettre du 17 mars 1957.

5. *Inventaire du fonds Jean Huré de la bibliothèque Toussaint d'Angers*, Agnès Coutenceau, 1997; *Fonds Huré, Plan de Classement*, Béatrice Boyot, 2011.

XAVIER LEBRUN

Concours internationaux et nationaux d'orgue 2012

Concours d'improvisation de Haarlem (juillet 2012)

(Parmi les 5 membres du jury, Lionel Rogg et Naji Hakim)

- 1^{er} Prix et Prix du Public: Paul Goussot (F – Sainte-Croix de Bordeaux).
- 2 autres finalistes, Edyta Müller (PL) et Noël Hazebrouck (F – Paris, Sens), bien connu de la FFAO depuis le congrès en Pays Basque.
- 8 candidats, dont trois Français
(avec Martin Bacot – Lyon Saint-Louis de la Guillotière).

www.organfestival.nl/nl/pagina/52/internationaal-orgel-improvisatieconcours-2012

Concours international d'orgue de Chartres (septembre 2012)

(Président du Jury: Michel Bouvard)

- Grand Prix d'exécution: Mari Mihara (Japon – CRR Caen).
- Second Prix d'exécution: Joohno Park (Corée – Stuttgart).
- Prix du Public et Prix de la meilleure interprétation de la *Toccata* de M. Duruflé: Thomas Ospital (F – CNSM Paris-Ciboure).
- Second Prix d'improvisation ex-æquo et Prix du Public: Baptiste-Florian Marle-Ouvrard (F – Saint-Vincent-de-Paul de Clichy).
- Second Prix ex-æquo d'improvisation: Samuel Liégeon (F – Paris Saint-Pierre-de-Chaillot).

<http://orgues.chartres.free.fr/agocp3.htm>

Concours international d'orgue de Béthune (octobre 2012)

(Président du Jury: Michaël Radulescu)

- 1^{er} Prix: John Walthausen (USA – étudiant CNSM Paris).
 - 2^e Prix et Prix du Public: Sharon Prushansky (Israël – étudiante Schola Cantorum de Bâle).
 - 3^e Prix: Simon Prunet-Foch (F – étudiant au CRR de Strasbourg).
- 30 candidats de 12 nationalités se sont affrontés, 4 sont restés en finale.

<http://orguebethune.free.fr/orgue/Accueil.html>

Grand Prix d'orgue Jean-Louis Florentz – Académie des Beaux-Arts

- Le Grand Prix 2012 a été remis le 12 novembre 2012 à David Cassan (Paris);

[www.academie-des-beaux-](http://www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/concours/resultats/GPO/2012/communiqu.htm)

[arts.fr/actualites/concours/resultats/GPO/2012/communiqu.htm](http://www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/concours/resultats/GPO/2012/communiqu.htm)

Concours d'orgue 2013 de Bellelay (Suisse)

Sur Internet, voir *Bellelay 2013*.

Les sites internet des concours permettent d'en savoir un peu plus et de voir des photos.

.....

Vox populi...

Un certain nombre de concours internationaux de musique donne lieu à l'attribution d'un « Prix du Public ». Il faut saluer le risque démocratique qui est ainsi pris, car on constate, concernant les concours d'orgue, que le public (constitué en grande partie de connaisseurs, voire d'anciens ou futurs membres des jurys de ces concours) décide souvent autrement que le jury officiel du concours. C'est donc un réel plus qui est ainsi donné au palmarès de ces concours prestigieux, même si l'on ne connaît pas les pourcentages de vote non plus.

Pour le Concours international d'orgue de Chartres, le Prix du Public a été attribué en 2000 à Jean-Charles Robin (avec le 2^e Prix d'Improvisation, mais seul finaliste, il a eu ensuite le 1^{er} Prix du Concours de Saarbrücken en 2001, le 1^{er} Prix et le Prix du Public du Concours Johann Pachelbel de Nuremberg en 2002. En 2004 et 2005, il a obtenu le Prix « Anne-Marie Barat » au Concours d'orgue Bach de Saint-Pierre-les-Nemours, et a été finaliste du Concours d'orgue Jean-Louis Florentz – académie des beaux-arts. En 2006 il a remporté le Prix spécial et le Prix du Public au premier Concours international d'orgue Duruflé-Litaize). Il a aussi reçu des prix comme compositeur.

En 2004 c'est Noël Hazebrouck (2^e Prix d'improvisation ex-aequo avec Baptiste-Florian Marle-Ouvrard, Noël Hazebrouck a eu la même année le Grand Prix d'improvisation au Concours d'orgue de la Ville de Paris).

En 2006 c'est Benjamin Righetti (Suisse francophone, pas d'autre récompense à Chartres, mais 1^{er} Prix du Concours de Freiberg l'année précédente, et 1^{er} Prix du Concours de la Ville de Paris l'année suivante, depuis 2012 organiste à Saint-François de Lausanne, où il a succédé à Jean-François Vaucher).

En 2010, le Prix du Public est allé à Ae-Shell Nam (Coréen, pas d'autre récompense). En 2012, le Prix du Public en exécution est attribué à Thomas Ospital (ainsi que le Prix pour la meilleure interprétation de la Toccata de M. Duruflé, indiquant qu'il a selon le jury joué cette œuvre mieux que les Grand Prix et Second Prix. Thomas Ospital a gagné en 2009 le Premier Prix du Concours d'orgue de Saragosse).

Le Prix du Public en improvisation va à Baptiste-Florian Marle-Ouvrard, ainsi que le 2^e Prix ex-aequo, qu'il avait déjà obtenu en 2004. Baptiste Florian avait aussi récolté le 2^e Prix et le Prix du Public au Concours international d'interprétation de Luxembourg en 2009, le 1^{er} Prix et le Prix du Public au Concours international d'improvisation de Leipzig en 2009, le 1^{er} Prix et le Prix du Public au Concours international d'improvisation de Luxembourg en 2011.

Précisons que Samuel Liégeon avait obtenu en 2008 le 1^{er} Prix du Concours d'improvisation Boëllmann-Gigout à Strasbourg en 2010, le Grand Prix d'improvisation au

Concours d'orgue de Haarlem, et que le public à Chartres était moins nombreux cette année que les années précédentes, alors qu'un dimanche de septembre à Chartres un dimanche est un plaisir sans égal.

On peut voir ainsi que le public, qui choisit évidemment parmi les finalistes sélectionnés par le jury, a un jugement assez sûr ! Peut-on donc imaginer un jour un concours dont les récompenses soient également partagées entre lauréats du jury et du public ?

En 2013 auront lieu en terre francophone

- Grand Prix d'orgue Jean-Louis Florentz à Angers (finale le 12 mai).
- Concours Xavier Darasse à Toulouse (finale le 16 octobre).
- Concours André Marchal de la Ville de Biarritz (finale le 26 octobre).
- Orgue sans Frontière à Dudelange (L.) (finale le 1^{er} septembre).

Vox laureati...

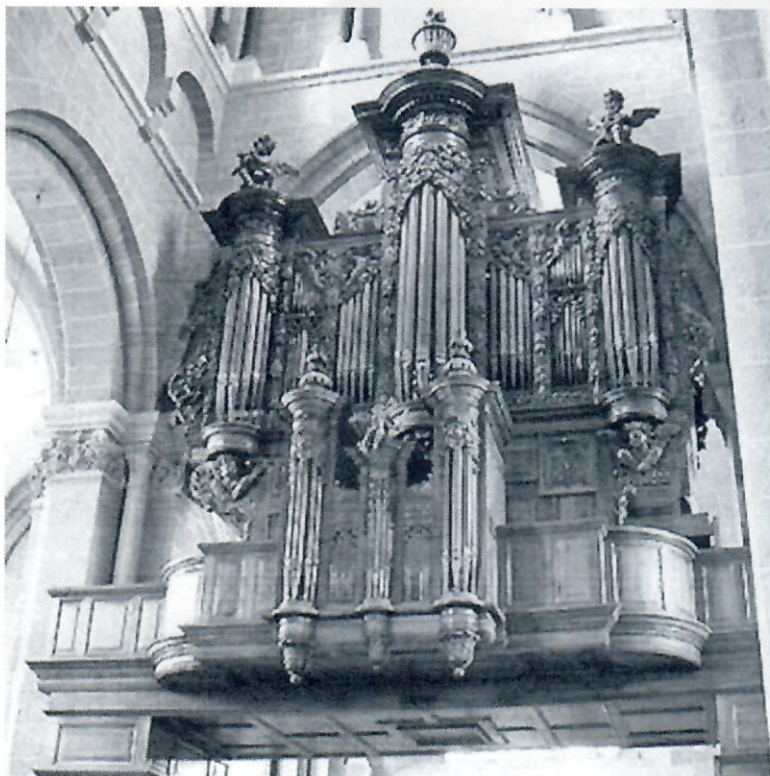
Le concours de Béthune a été plus qu'une simple compétition pour moi. Ce fut une expérience passionnante et vraiment enrichissante sur bien des points. Tout d'abord pour les rencontres que cela m'a permis de faire, 12 nationalités pour 16 candidats sur place ! Ayant eu la chance de vivre cette expérience pendant la semaine complète, j'ai pu créer des liens particuliers avec des candidats, liens renforcés par ce rythme de travail intense et si particulier que nous avions. Cette semaine était aussi l'occasion d'écouter et de pouvoir échanger avec d'autres organistes, et dès le premier stade de la compétition cela était fort intéressant : la même pièce avec 16 interprétations différentes ! Ce fut aussi l'occasion d'aboutir un programme et de le jouer dans des conditions « extrêmes », avec des temps de répétitions (trop !) courts, un instrument magnifique à découvrir et

apprécier, des programmes à se remémorer sitôt que le tour était fini, le tout en gérant son stress et sa forme physique. L'équipe d'organisation a tout mis en œuvre pour que l'ambiance soit chaleureuse, et elle l'était. Il y eut à la fin de la semaine la rencontre entre deux « mondes » qui cohabitaient sans se voir, celui du jury et celui des candidats, moment fort qui a clôturé la semaine dans une ambiance très conviviale et une grande effusion de musiciens passionnés. En fin de compte, bien que ce fût une semaine un peu éprouvante, nous étions d'accord avec les autres finalistes pour dire que la vie béthunoise nous manquerait les jours suivants ! Je souhaite à tous les organistes de connaître une telle expérience un jour, car c'est fort stimulant et encourageant, de la préparation à la compétition.



*Simon Prunet-Foch,
3^e prix du concours d'orgue de Béthune 2012*

Route des orgues 2013



93

**du vendredi 12 au lundi 15 juillet 2013
à Saint-Étienne et dans la Loire**
(avec extension au Puy-en-Velay et à La Chaise-Dieu).

Organisée avec Jean-Luc Perrot, cette route des orgues
sera dédiée à la mémoire d'Henri Delorme.

Retenez ces dates dès aujourd'hui.

In memoriam, Geneviève Legros



94

Dimanche 2 septembre dernier, s'est éteinte, dans sa maison de Souvigny, Geneviève Legros, figure à la fois en marge et essentielle du monde organistique. Épouse d'Henri Legros, qui fut titulaire de l'orgue Clicquot de Souvigny, elle a soutenu son mari dans son action pour protéger les orgues historiques. Elle a ainsi participé à la fondation de l'AFSOA, Association Française pour la Sauvegarde des Orgues Anciens, qui dans les années 1960 et 1970 a permis de sauver nombre d'instruments historiques menacés de « restaurations » abusives. Après la mort de son époux en 1982, elle a poursuivi son action au sein de nombreuses associations ou fédérations d'organistes : outre l'AFSOA, citons l'Association Saint-Marc à Souvigny, la FFAO, l'Association pour la Sauvegarde de la Sorbonne (SOS), l'Association Cavaillé-Coll.

Mais c'est surtout son sens de l'accueil qui a marqué des générations de musiciens. Pendant plus de cinquante ans, elle a accueilli et hébergé les organistes qui venaient jouer l'orgue de Souvigny. Elle n'hésitait pas non plus à ouvrir son appartement parisien à des organistes en séjour, ou à le transformer en lieu de répétition : c'est de cette manière que pendant dix ans, elle a régulièrement accueilli l'ensemble vocal Sagittarius, dont elle a même accepté un temps la présidence. Elle nouait avec ceux qu'elle accueillait de véritables liens d'amitié. Fidèle, elle allait régulièrement les écouter à leurs concerts et ne manquait jamais d'aller les saluer à la fin.

La « Marraine », la « Maman de tous les organistes », ainsi l'avaient surnommée ceux qui bénéficiaient de sa générosité.

Madeleine Cordez, petite-fille d'Henri et Geneviève Legros



L'orgue Philippe Hartmann, d'Henri et Geneviève Legros.

Catalogage de l'Orgue francophone

Sur le site de la FFAO (www.ffaof.com) vous trouverez sur le lien **le catalogage** des articles publiés dans l'*Orgue francophone*. À ce jour, les numéros 14 à 45 peuvent être consultés librement, mais ce travail va être poursuivi (par Claude-Jean Micoulaut) et vous pourrez consulter régulièrement ici les notices des articles plus anciens (le dépouillement se faisant dans l'ordre inverse des dates de publications).

Vous trouverez sur le site de la FFAO, la couverture, à jour, de la collection cataloguée, une liste de mots-clés utilisables et un guide de recherche.

Les remarques ou questions, ainsi que les problèmes éventuellement rencontrés pour utiliser ce logiciel peuvent être formulés à l'adresse suivante : claud.ffaofindex@laposte.net

L'ORGUE FRANCOPHONE

numéro 46

A ÉTÉ MIS EN PAGE
PAR L'ATELIER LE CICÉRO
À CHAMBÉRY
EN DÉCEMBRE 2012.



ISSN 0985-3642
DÉPÔT LÉGAL
PREMIER TRIMESTRE
2013.

FÉDÉRATION
FRANCOPHONE
DES AMIS DE
L'ORGUE

FFAO

Revue
de la Fédération
Francophone
des Amis de l'Orgue

www.ffao.com