Jean Guillou

# *L'Orgue*
# *souvenir et avenir*

## *Quatrième édition augmentée et remaniée par l'auteur*

*Révision et appareil documentaire établis sous la direction de*
Sylviane Falcinelli

*Cet ouvrage est publié avec le soutien de la Région Rhône-Alpes*

SYMÉTRIE ISBN 978-2-914373-70-8

# *Les temps anciens de l'orgue*

*Au vacarme – au rugissement, si l'on donnait un corps…*
Henri Michaux

Ce mystère dont l'orgue fut toujours entouré, cette curiosité qu'il a sans cesse éveillée, ont été la raison des abondants commentaires provoqués par son invention, dès la construction des premiers instruments. Commentaires précieux puisqu'ils sont venus jusqu'à nous et qu'ils nous permettent aujourd'hui de savoir quand il fut inventé, qui en a été l'auteur et quelle en fut exactement la facture. Beaucoup font remonter l'origine de l'orgue à la flûte de Pan qui elle, se retrouve aux époques les plus reculées et dans beaucoup de régions de la terre. Selon toute apparence, la première mention de cet instrument sous la forme de l'orgue à bouche chinois, le *Shêng*, serait faite vers 1100 av. J.-C. On pourrait aussi parler du *K'Od-K'omolakula*, encore utilisé par les Indiens Bella-Bella, sorte d'orgue à bouche à un ou deux tuyaux montés sur un petit soufflet ou une outre et qui pourrait être également fort ancien. Cependant s'il est vrai que la flûte de Pan, ou *Syrinx*, constitue la partie, ou une partie sonore de l'orgue antique, la seule existence de cette flûte de Pan ne pouvait en rien laisser présumer l'apparition de l'orgue qui, lui, est en vérité tout autre chose. Les contemporains ne l'ont point ignoré, eux qui, du reste, ont accordé peu de place, sinon aucune, à ce qu'étaient les tuyaux de l'instrument. Aussi bien, les tuyaux de ces premiers orgues pouvaient-ils être des tuyaux à anches, des sortes de hautbois dérivés de l'*aulos*, ou comporter également des tuyaux de flûtes ouverts ou bouchés et des anches. Cette partie sonore aurait pu devenir tout autre, et l'orgue cependant demeurer un orgue. Ainsi son développement, son évolution se résumèrent-ils à transformer cette partie sonore en apportant de nouveaux timbres, de nouvelles formes de tuyaux et en perfectionnant le mécanisme de l'instrument, mais le principe même de ce mécanisme, c'est-à-dire l'introduction de l'air obtenu en pression constante et mesurée à l'intérieur d'un réservoir muni d'ouvertures puis la distribution de ce vent au moyen d'un clavier et de tirages de jeux aux différents tuyaux, ce principe, lui, n'a jamais changé ; c'est lui qui constitue l'essentiel et la part décisive et originale de cet instrument.

Il fut inventé d'emblée, vers 270 av. J.-C., non pas par un musicien, mais par un ingénieur grec, fils d'un coiffeur d'Alexandrie, nommé Ktésibios. Cette invention ne fut pas le fruit du hasard, mais le résultat nécessaire d'une conjonction de circonstances. L'orgue devait

# *Une renaissance de l'orgue*

*N'est digne de voir la lumière du soleil*
*celui qui ne fait honneur à la musique, comme petite partie*
*de celle qui si harmonieusement agite tout ce grand univers.*

Pierre de Ronsard

Il est bien curieux de noter que cette redécouverte de l'orgue par l'effet fortuit d'une offrande, celle de Constantin Copronyme à Pépin le Bref, coïncide plus ou moins avec la rénovation de l'Empire, avec la découverte du « mythe impérial » qui fut la cause et l'origine d'un retour à la civilisation antique, un rappel du mythe de l'Empire romain. À cette même époque, en effet, vers l'an mille, on lisait aux élèves les modèles du bon parler qu'étaient Virgile, Stace, Juvénal, Horace, Lucain, Térence. Ces auteurs avaient usé des plus pures formes linguistiques et les jeunes prêtres ou les jeunes moines s'appliquaient à les recopier. L'orgue, vestige de cette même civilisation, se répandit dans les centres de cette renaissance : Winchester, Fleury, Utrecht, Halberstadt. On revint en même temps à la représentation sculpturale par l'initiative de l'évêque Bernward, de Hildesheim.

Et l'orgue était là, dans tous ces centres, témoignant d'une culture nouvelle qui relevait moins d'une esthétique, d'une spiritualité que de la magie. Cette civilisation naissante était mue aussi par un sens aigu de la barbarie du temps, et elle fortifiait ainsi la conviction que toute perfection devait se situer ailleurs, dans le passé. On s'émerveillait, et cet émerveillement devenait création. Otton Ier ne pouvait chercher le couronnement impérial que dans la ville de Rome, seule dispensatrice du rite, cette fois par les mains du Pape ; « *renovatio imperii romani* », en même temps calqué sur l'Empire de Constantinople, lui-même en pleine renaissance. Ainsi l'art prenait-il naissance au milieu d'une sauvagerie totale et l'orgue évoluait, s'implantait dans tous les grands centres. À la fin du XIIIe siècle, presque toutes les villes importantes de l'Allemagne du Sud, de Tchécoslovaquie, de Suisse et d'Angleterre avaient leurs grands instruments. En France, mis à part la Sainte-Chapelle, Meaux, Senlis, Orléans et Reims, il fallut attendre encore un siècle pour voir les principales cathédrales s'orner d'un grand orgue. Bien que Pérotin le Grand vécût au XIIe siècle, Notre-Dame n'avait sans doute pas d'orgue à cette époque, car le terme « organista » qu'on cite à ce propos pouvait aussi bien désigner celui qui compose les *organa*, celui qui les chante, les joue, ou l'organiste accompagnant l'*organum*. Rien donc ne saurait déterminer que Pérotin fût organiste. Peu à peu, les autres instruments furent éliminés de

Cet orgue est un des rares exemples, avec celui de Poitiers, d'instrument du XVIII^e siècle entièrement authentique, comptant aussi parmi les plus beaux et les plus personnels.

L'Autriche vit également se développer une facture d'orgue très florissante, issue directement de la facture allemande, principalement avec l'école de Passau, dont les fondateurs furent la famille Egedacher, aux côtés de Georg Freundt et Andreas Putz qui avaient construit, en 1618, l'orgue de la Barfusserkirche à Bozen. Nous pouvons encore aujourd'hui admirer les orgues de la Stift Klosterneuburg, près de Vienne, dont les tirages de jeux sont entièrement en fer forgé, de la Franziskanerkirche, également à Vienne, ceux de Zwettl et de Stift Herzogenburg. Deux particularités sont à noter : l'absence presque totale de jeux d'Anches (parfois seulement un Cromorne et une Bombarde à la pédale) et la division presque constante en deux grands buffets, le Positif de dos lui-même étant parfois divisé en deux parties, c'est-à-dire en deux claviers, grand Positif et petit Positif.

Il faut s'arrêter un instant sur un exemple remarquable de la facture postromantique qui, par ses dimensions, constitue l'instrument le plus impressionnant construit par la maison Rieger sous la monarchie autrichienne ; on peut encore l'apprécier aujourd'hui puisqu'en 1982, la même maison Rieger l'a restauré en la personne de Joseph von Glatter-Götz, directeur de cette manufacture depuis 1946, et de ses trois fils qui en assurèrent la continuité. L'orgue du Konzerthaus, à Vienne, dispose de deux consoles : l'une placée sur une petite tribune surélevée au fond de la scène et l'autre amovible. Le cinquième clavier est un *Fernwerk* (clavier lointain), dont les tuyaux sont placés au-dessus du plafond à l'arrière de la salle. Nous devons louer la direction de la salle du Konzerthaus d'avoir su conserver cet instrument dans son esthétique originale. Cet orgue est en effet un bon exemple de richesse, d'équilibre et de puissance, bien qu'il soit difficile de déterminer quelle influence prédominante il a suivie. Il nous semble reconnaître certaines qualités de Cavaillé-Coll, bien que le caractère général en soit différent. Ceux qui ont décidé de cet orgue n'ont eu finalement pour but que de réaliser ce qu'ils aimaient et le résultat est beaucoup plus convaincant que s'ils s'étaient basés sur des principes théoriques préalables trop rigides. La restauration nous a retransmis, sous leur meilleur aspect, toutes les qualités antérieures de cet instrument qui satisfait pleinement les oreilles d'aujourd'hui. Le grand mérite de la maison Rieger est d'en avoir su respecter le style en le faisant bénéficier de toute l'expérience contemporaine. Cette restauration est la preuve qu'un grand savoir et une grande expérience permettent de s'adapter à tous les genres. Nous souhaiterions qu'un tel exercice soit pratiqué par beaucoup d'autres facteurs qui, certainement, en tireraient grand profit. Par ailleurs, les réalisations de la maison Rieger dans le monde entier sont la preuve qu'il faut être grand pour savoir se plier au travail d'une autre époque et pour le respecter.

Mais ne quittons point l'Autriche sans utiliser l'heureuse transition que nous offre la belle ville d'Innsbruck. Certains des instruments qu'elle nous présente sont des exemples uniques. C'est dans la Hofkirche que se trouve un des orgues les plus anciens qui nous

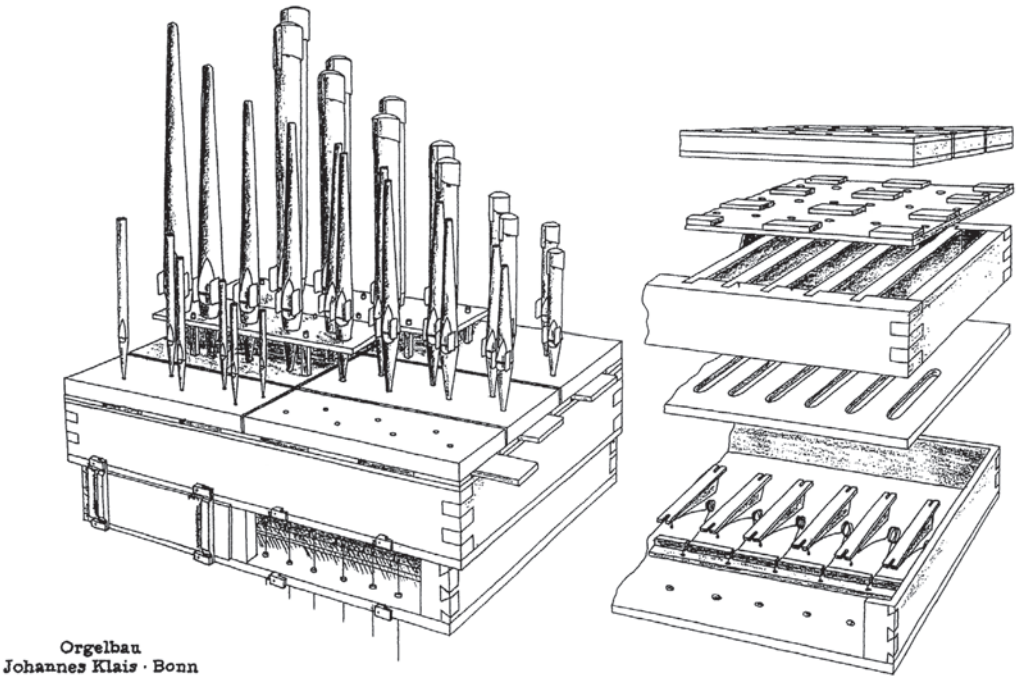
*Pourquoi*
*De sa terrasse ardente ce robuste condor*
*Assis*
*Au sourire clos*
*Éclaté dans la soumission du jour*
*Et dont le souffle délié sous les colonnes instables du temple à la lune*
*Aux résonances éparses*
*Insoumises, fera naître*
*Parmi cette hérésie de fougères farouches*
*L'incendie des pardons corrompus et glacés.*

Jean Guillou

Il est temps de poursuivre notre voyage à travers l'Europe en parcourant maintenant l'Espagne où le développement de l'instrument, pourtant introduit sans doute dans les mêmes conditions qu'en France grâce au geste munificent de Byzance, contribua par un style si idiomatique à l'organistique du XVIIIe siècle. Lorsque je fis un parallèle entre la venue de l'orgue en France et en Espagne par le moyen d'offrandes, l'une et l'autre procédant de Byzance, je notai que ces deux événements avaient bien pu avoir les mêmes conséquences : faire connaître en détail la technique de ces instruments et faire naître chez ces peuples le désir de les reproduire et de les jouer. Malheureusement, on ignore ce qu'il advint en Espagne, après la réception de cet orgue et de ces organistes. Mais on peut bien penser que ceux-ci durent enseigner leur art, peut-être même révéler aussi la manière de construire de tels instruments. On sait, d'autre part, qu'au XVe siècle Leonardus Marti, facteur d'orgues à Francfort, vint construire un orgue pour la cathédrale de Barcelone en 1459 et qu'au XVIe siècle, de nombreux facteurs français et flamands vinrent exercer leur art en Espagne et appliquer leurs techniques et leur esthétique. Cependant, la différence considérable de caractère qui existe entre l'évolution de l'orgue en Espagne et celle de l'orgue dans le reste de l'Europe proviendrait-elle de l'enseignement direct qui put être donné par les organistes envoyés de Byzance, alors que l'orgue de Louis le Pieux se présentait déjà comme une transposition ? Mais on voit bien que la France, l'Italie, l'Allemagne et la sphère nordique qu'elle influença, ont chacune développé un style, une esthétique complètement différents, au cours de ces neuf siècles de facture d'orgue, et l'Espagne représente un quatrième style.

Pourtant, nous reconnaissons une évolution que l'on pourrait qualifier d'européenne en cet « Orgue de l'Empereur », construit dans la cathédrale de Tolède entre 1543 et 1549, où une Mixture de 10 à 30 rangs s'étalait sur un triple Principal de 16. Si l'évolution des

Rien ne sera définitivement acquis, rien dans un orgue ne saurait durer si l'on n'a pris soin de construire une charpente soigneusement étudiée et solidement conçue. On a vu, jusqu'au XVIIIe siècle, des orgues finir prématurément leur carrière faute, de la part des facteurs, d'avoir su rechercher les points solides d'un buffet, d'un mur, d'une tribune en étudiant les forces de résistance. Un facteur d'orgues aujourd'hui qui ne construit pas pour des siècles est indigne de son art. L'orgue de la cathédrale de Poitiers a vécu plus d'un siècle, nous le savons, sans avoir nécessité de réparation d'aucune sorte. Le poids considérable des tuyaux d'orgue (2 005 kilos d'étain dans les seuls tuyaux de façade de l'orgue de la basilique de Saint-Denis !), le poids des sommiers et la précision du jeu de la mécanique exigent qu'une charpente résiste à toutes les pressions et soit immuable. Elle doit reposer sur une base tout à fait indépendante du buffet, qui maintienne son écartement. Elle doit non seulement soutenir les sommiers, la soufflerie et les réservoirs, mais aussi servir de cadre et d'appui à tous les organes de transmission de telle sorte que, si la tribune ou le podium sur lequel l'orgue repose s'affaisse légèrement sous l'action de quelque influence imprévue, l'orgue n'en subisse pas le moindre dommage. Aujourd'hui, on utilise fréquemment à cet effet le métal qui offre, de même que pour les transmissions, une très grande sécurité.




Sommier à registres avec ses ressorts de soupape.

Certaines réalisations récentes nous montrent un timide désir de renouvellement dans le style des buffets d'orgue, mais la plupart, hélas, de ceux qui se construisent à notre époque n'ont point d'autre but que de remplir, le plus simplement possible, les fonctions qui leur sont assignées, sans aucune prétention décorative ni stylistique. Quelques tentatives, çà et là, donnent une légère idée de tout ce qui pourrait être fait si l'on voulait œuvrer dans un esprit quelque peu créatif. L'orgue de la Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche à Berlin, construit par Karl Schuke, présente toutes les parties frontales en métal, afin de s'allier mieux avec l'église, elle-même métallique. Si l'on considère les dessins les plus intéressants qui ont été faits de ces buffets, on remarque que l'originalité de ces dessins est rarement apportée par le matériau, ou par la couleur, car un dessin pauvre ne sera jamais sauvé ni par l'un ni par l'autre, mais par la diversité des plans, le mouvement qu'on leur donne, les oppositions, les contrastes. L'aspect extérieur d'un orgue doit provoquer chez le spectateur la curiosité d'entendre cet instrument dont l'architecture aura suscité déjà, dans son esprit, une image sonore. Et pourquoi ne pas lui donner aussi valeur de signe ? Un tel propos fut concrétisé par le facteur Detlef Kleuker à la demande de Jean Marol, l'architecte de l'église de l'Alpe d'Huez pour laquelle ce projet fut conçu. Cet architecte proposait en effet que l'orgue, situé dans le chœur de l'église et surplombant l'autel, prît la forme d'une main, symbole de la « Main de Dieu ». Les gros tuyaux de la Flûte de 16 de Pédale représentent les quatre doigts alors que le pouce est figuré par le buffet du Grand-Orgue et une partie de la paume par la boîte expressive du Récit. L'orgue anthropomorphe, voilà une aventure qui méritait d'être tentée, et que je fus heureux de tenter grâce au talent de Jean Marol et à l'enthousiasme du père Jaap Reuten qui décida de la construction de cette église, de l'orgue, et du choix des artistes.

Cette idée consistant à donner à l'orgue de l'Alpe d'Huez la forme d'une main, eût paru folle et irréalisable à beaucoup de facteurs d'orgues. Je suis pourtant convaincu que la meilleure démarche pour concevoir un buffet d'orgue est bien de partir d'une idée purement plastique, et que c'est en étudiant à fond le problème posé par cette idée que beaucoup de solutions se présenteront alors, insoupçonnées, riches d'expérience et d'ouverture vers des horizons nouveaux. Cette main aura donc été réalisée contre bien des avis et je suis persuadé que beaucoup d'autres idées pourraient l'être, si seulement des finances publiques étaient mises à la disposition de ceux qui sont en mesure de concevoir des idées nouvelles et de ceux qui auraient les qualités pour en être les réalisateurs.

Cette aventure devait trouver un développement dans la construction de l'orgue de l'église du « Chant d'Oiseau » à Bruxelles, dont le buffet fut dessiné par le même architecte Jean Marol. Cette fois, le buffet ne veut pas représenter une forme connue, mais adopter une solution idéale entre la spéculation géométrique, une certaine simplicité exigée par les conditions financières, et le parti pris d'exposer un nombre maximum de tuyaux en façade afin de permettre la plus grande présence sonore possible tout en affirmant une incontestable originalité esthétique. Il s'agit donc d'une solution purement

disposition ressemblait beaucoup à celle des gazomètres avec ses récipients qui s'emboîtaient l'un dans l'autre, système permettant d'obtenir des pressions parfaitement stables. Seul le grand encombrement de ces soufflets fut un obstacle à leur développement.

C'est également chez Marcussen que se pratiqua pour la première fois en 1888 l'entaille pour l'harmonie et l'accord des tuyaux à bouche. Cette pratique, déjà appliquée aux tuyaux de façade, fut ainsi généralisée et systématisée plus tard par Cavaillé-Coll. Elle se vit au XX^e^ siècle condamnée par l'ensemble des organologues, sans doute en partie à tort, car son emploi permet d'obtenir des sonorités différentes, d'une autre couleur, et des timbres d'une plus grande portée dans les grands édifices ; cette pratique se justifie donc pleinement dans certains cas, non pour tous les jeux de l'orgue, mais pour certains d'entre eux. Si on s'acharne aujourd'hui à couper tous les tuyaux ainsi construits, parfois sur les instruments reconnus pour être des plus beaux et des plus grands facteurs, ce qui en tout cas constitue une forfaiture, on s'apercevra sans doute un jour, mais trop tard – il en est de cela comme de bien d'autres choses – que cette pratique de l'entaille avait une raison d'être.

Un événement important fut la publication en 1833 de la *Théorie et Pratique de la facture d'orgue* par J. G. Töpfer qui influença grandement la facture d'orgue de son temps, en fixant, comme l'avait fait Dom Bedos, les grands principes de la facture jusqu'alors transmis plus ou moins fidèlement, par tradition, d'une génération à l'autre. Cet ouvrage fut d'ailleurs suivi, par le même auteur, d'une traduction en allemand du traité de Dom Bedos, auquel il ajouta sa propre pensée et les conclusions de ses propres expériences. Cette traduction eut une grande répercussion sur toute la facture allemande : consécration théorique de résultats techniques parvenus à leur perfection, pour la première fois livrée à tous les facteurs d'orgues y compris les plus isolés.

Une invention qui eut également de grandes conséquences sur la facture d'orgue fut celle du levier pneumatique due au facteur anglais Barker. Charles Spackmann Barker était un facteur d'orgues anglais né cinq années avant Cavaillé-Coll, en 1806, à Sommerset, d'une famille de peintres. Il étudia d'abord la médecine, puis s'intéressa à la facture d'orgue et acquit en 2 ans les connaissances pratiques et théoriques nécessaires chez un facteur de Londres. Il s'établit alors à Sommerset et inventa, à l'occasion de la construction de l'orgue monumental de la cathédrale d'York, un système de double soupape dite « soupape à étrier » permettant de jouer plus aisément, avec moins de dépense physique, les notes graves. Ceci constituait la première étape d'une longue recherche qui le conduisit ensuite à l'invention de la « machine » qui porte son nom. Ce levier, en suppléant à la force physique nécessaire pour enfoncer une touche accouplée à celle de plusieurs claviers, résolut ainsi le problème des accouplements sur un grand orgue en écartant les limites possibles du nombre de claviers à accoupler et du nombre de jeux, en permettant l'augmentation du nombre de layes et de soupapes, sans limiter la course des tirages ni les pressions d'air. Dans ce système, chaque note ouvre une soupape qui, elle-même, tire

# *L'art de la registration*

*Ne savez-vous pas que souvent une idée peu importante par elle-même, une idée, fût-elle bizarre, contient le germe d'une excellente conception ; qu'un changement heureux, une addition, une soustraction peut en faire un modèle ?*

Claude-Nicolas Ledoux

L'orgue fut, comme nous l'avons évoqué à son origine, l'invention d'un ingénieur, d'un astucieux mécanicien, et son œuvre émut le monde de la science autant que le monde de la musique. Son cheminement se poursuivit aussi parallèlement à l'évolution scientifique. Les grandes découvertes dans la science des fluides et de l'électricité, dans celles de la mécanique et de l'électronique, y ont laissé leur empreinte et toujours la facture d'orgue demeura une conséquence de la culture scientifique des grands facteurs ou de leurs relations avec de grands savants. Parfois même, ce fut l'orgue qui livra des arguments à la science et aux grandes découvertes. On sait l'amitié qui liait le facteur américain Hilborne Roosevelt à Thomas A. Edison. Alors qu'Edison travaillait au téléphone, Roosevelt inventait un système de commutateur. Lorsque Edison inventa la machine à enregistrer le son, ce fut le pied conique d'un gros tuyau d'orgue de métal qu'il avait pris dans la manufacture de Roosevelt qui lui inspira l'idée d'amplification par le moyen de ce pavillon dont nous gardons aujourd'hui le souvenir et qui symbolise l'idée même du phonographe.

Si nous voulons poursuivre plus avant notre histoire et parvenir ainsi à l'ébauche d'une « histoire de l'avenir », c'est dans cet état d'esprit que nous devons nous acheminer, par la connaissance de ce qui fut, par la conscience des qualités dont nous voulons assurer la survivance et la vision de tous les possibles en nous référant à ce que l'expérience et les apports de la science mettent entre nos mains de possibilités virtuelles. Mais bien sûr, l'orgue que l'on voudra faire sien dépendra entièrement de l'usage que l'on est accoutumé de faire de tous les timbres dont on a jusqu'alors disposé et des désirs qui auront surgi peu à peu de cet usage. Tous ces timbres seront devenus des compagnons de route que l'on aura voulu entraîner peu à peu dans des chemins moins fréquentés et qui pour cela devront subir de légères transformations ou être revêtus différemment ou posséder de nouveaux attributs. Toutes ces nuances qu'ils nous ont livrées, qu'ils ont évoquées, ne sont bonnes que parce qu'elles fournissent à la mémoire une expérience vécue. Le timbre, ne serait-ce que par l'évocation de son nom, fait que l'on connaît déjà sa couleur, sa qualité propre et qu'il résonne d'une certaine manière en notre oreille. Cette expérience qu'on

Puisque nous parlons des Mixtures, donnons en tout de suite les composantes. La Fourniture, qui est de cinq rangs, est une grande Mixture à résultante de 32 pieds dans l'aigu. Elle commence au 2 ⅔ et finit, sur la quatrième octave, au 10 ⅔. La dernière reprise nous donne donc 10 ⅔, 8, 5 ⅓, 4, 2 ⅔. Ses tailles sont en relation avec celles de la Montre. Jouée au Grand-Orgue avec celle-ci, nous entendons déjà un « orgue-Mixtures » complet et équilibré.

Le Plein-Jeu du Récit prend en quelque sorte le relais de la Fourniture et s'étage sur quatre rangs en partant du 2 pieds. Puis la Cymbale du Positif, de trois rangs, couronne en partant du ⅓ pied l'ensemble de ces harmoniques dont très peu se trouvent doublés. Ainsi avons-nous malgré le petit nombre de Mixtures, la palette la plus large des sons harmoniques qu'un orgue puisse posséder, sans omettre toute la base des harmoniques graves si nécessaires pour obtenir un ensemble calme, équilibré, sans agressivité, rond et large, un orgue enfin qui « chante » bien.

Menons à terme ce parcours entrepris à travers les différents claviers et voyons ce qu'ils offrent, outre ce que nous avons déjà nommé. La Flûte en bois du Grand-Orgue est accompagnée d'une Flûte creuse de 2 et d'un Quintaton très large de 16 pieds avec une fondamentale prédominante et appelé, en allemand, Pommer. À ces possibilités solistiques du Grand-Orgue : 8-2, 16-2, etc., Cornet, Flûte 8, Dulzaina, répondent au Récit les 8 et 4 déjà nommés auxquels s'ajoutent un Larigot et les Anches. Enfin, au Positif, répond un Bourdon à cheminée de 8, un Gemshorn de 4, un Piccolo de 1 pied qui, ajoutés aux Sesquialtera, Cromorne, Ranquette et Aliquot décrits plus haut multiplient les combinaisons possibles.

Avec un nombre aussi réduit de jeux, il fallait, pour la Pédale, aller au plus indispensable. Cet ensemble déjà si bien étayé appelait une base solide, c'est pourquoi une Flûte de 16 ouverte et une Soubasse de 16, une Grosse Quinte 10 ⅔ et une Bombarde 16 en assurent la bonne assise. À cela s'ajoute une large Flûte de 4 pieds nécessaire dans les détails, toutes autres possibilités étant toujours données par l'un des trois claviers en Tirasse[3].

La boîte expressive du Récit, faite de cloisons très épaisses, est d'un grand effet. D'autre part, il va sans dire que les claviers manuels ont 61 notes et le Pédalier, 32 notes. Chaque clavier est doté, en outre, de Trémolos, cet accessoire permettant de donner au vent de légères secousses d'une fréquence et d'une intensité réglables à l'intérieur de chaque sommier. Sans doute cela n'est-il qu'un accessoire, mais singulièrement précieux pour certains jeux solistes ou quelques mélanges de détails dont les timbres prennent une autre vie, une saveur différente, surtout lorsque ce trémolo est de bonne qualité et lorsque sa machinerie en est totalement silencieuse, comme cela devrait toujours être.

Voici donc cet orgue prêt à recevoir toute musique et à la rendre avec la voix qui lui sera propre. Dans son ensemble, il sonne en 16 pieds, ce qui est d'une grande fascination pour un petit orgue, essentiel pour un grand. On ne trouve pas étrange qu'un clavecin,

3. Toutes les compositions des orgues conçus par l'auteur peuvent être consultées dans les Annexes.

*Nous userons notre âme en de subtils complots,*
*Et nous démolirons mainte lourde armature,*
*Avant de contempler la grande Créature*
*Dont l'infernal désir nous remplit de sanglots.*

Charles Baudelaire

Ce n'est pas dans le sens de la grandeur que l'orgue devra être appelé à évoluer aujourd'hui. Non, cela, il l'a déjà fait outre mesure, mais au contraire, c'est la juste mesure qu'on cherchera à lui donner, conscient désormais de ses formes, de ses capacités, de ses richesses. À tout cela, il faut communiquer un but précis. Il faut savoir l'emploi qu'on voudra faire de tant d'éléments, de tant de pouvoirs contenus en un seul corps. Les siècles passés nous ont appris à les découvrir, les diriger, les maîtriser dans leurs mouvements et leur matière. Aucun instrument, sans doute, n'aura subi tant de métamorphoses cachées ou spectaculaires. Si le constructeur, lui, doit toujours essayer de poursuivre des perfectionnements dans l'ordre d'une plus grande maîtrise de la matière, le devoir du musicien sera de donner à ces recherches les directions qu'il convient, dans le sens d'une musique qu'il voudrait pouvoir atteindre et communiquer par le moyen d'un instrument modelé par ses désirs. Un retour aux sources est toujours nécessaire. Les origines de l'orgue nous éclaireront à la faveur d'un si long devenir sur sa nature fondamentale et la nature aussi des exigences auxquelles on pourra le soumettre. Il serait vain de vouloir déterminer quelle époque fut la meilleure de sa vie, si c'était le temps du théâtre grec ou celui des cathédrales. L'un et l'autre sont révolus. Depuis une désaffection systématique des Églises pour tout ce qui touche l'art, la musique et l'orgue, le public de toutes nations ne laisse pas de s'intéresser de manière croissante à un instrument qui vient de perdre sa place dans les édifices religieux et n'en a pas encore vraiment trouvé une dans les salles de concert. Orgue mystique ou mythique, l'un et l'autre création de l'homme, il ne gagnera de gloire qu'en s'approchant de l'homme. C'est là où nous voulons le faire renaître, à proximité de l'oreille et de l'œil. C'est là où l'ensemble de ses organes prendra vie et valeur de symbole. L'homme y reconnaîtra ses poumons, ses muscles, ses lèvres en éprouvant le désir de les instituer comme le prolongement vivant, immédiat et mouvant de lui-même.

Il commencera par dissocier les voix en les sortant de cet amalgame trop confus et riche qui empêchait à chacune de *faire son entrée* comme une présence, comme un acteur du drame et non comme un simple élément du chœur. L'orgue, jusqu'alors, était un objet compact, fait d'instruments, de voix tissées entre elles, d'une communauté de voix localisées en un même lieu. Ayant ainsi isolé ces timbres en donnant à chacun l'enveloppe qui

Également lourd de possibles est le thème de la fugue qui termine cette œuvre, thème dont l'ascension au travers d'une octave entière se fait en trois échelons, chacun prenant le pas sur l'autre. Le rythme de % est un des éléments importants dont il faut prendre conscience. Mais aussi les deux dernières notes de chacun de ces groupes échelonnés sont celles qui contiennent la plus grande tension vers ce qui va suivre, de telle sorte qu'en appuyant ces deux dernières notes : *do*, *sol*, puis *mi*, *la*, puis *fa*, *do*, on appelle avec une plus grande intensité ce qui va suivre, et que cette accentuation s'affirmant tout au long de la fugue avec toujours la même force ou davantage, il se manifestera un appel constant vers un devenir toujours plus riche et plus conscient.

Le rôle de l'exécutant commence par la conscience profonde de la note à jouer, la note unique à l'intérieur de l'œuvre et extraite de celle-ci. Puis vient son articulation dans le corps de la phrase et enfin la phrase elle-même dans son interprétation issue de la connaissance la plus minutieuse de ses éléments. Jamais une interprétation ne saurait naître avant l'assimilation totale de chaque note impliquée dans le texte. Du geste de jouer, de la notion du jeu surgiront le phrasé, puis l'architecture, la forme dans l'exécution. *Chaque signe dans la notation d'une musique doit être pesamment considéré, et de l'importance qu'il prendra en relation avec tous les autres dépendra une énonciation qui lui donnera sa place obligée, convenue à l'intérieur de la nécessité de l'œuvre. Décider si la note vaut plus que le silence, si la courbe d'une phrase vaut plus que la substance de chaque note, si l'accentuation d'un rythme est plus propre que la tension du mouvement, si le poids d'un accord est plus que la locution qui le précède ou le suit, c'est mesurer l'équilibre d'une syntaxe et lui donner la voix qui lui est propre. Voilà selon moi la loi fondamentale de toute exécution.*

Nul doute que l'introduction des *Variations en fa dièse* de Max Reger appelle la présence particulière de ces courts silences qui entrecoupent le discours d'exhalaisons et forcent l'attention :

## Orgue (du côté Épître) de la cathédrale de Séville construit par le facteur portugais Antonio Pedro Faleiro (1668-1673)

Transmission mécanique.

*Positif (1er clavier), dirigé vers le chœur*

Flautado de 13
Flauta in octava 4
Quincena 2
Corneta Tolosana
Trompeta real 8
Bajoncillo y clarin 8 + 4

*Grand-Orgue (2e clavier)*

Bordon de 26
Flautado de 13
Violon 8
Octava 4
Tapadillo 4
Flauta chica 2
Lleno de 8 hileras [Plein-Jeu de VIII rangs]
Trompeta imperial 32
Trompeta magna 16
Trompeta de batalla 8
Clarin brillante 4
Trompeta en quinta 5 ⅓ (depuis 1703)

*Récit (3e clavier), depuis 1703 en boîte expressive*

Contrabajo de 26
Flautado de 13
Violon 8
Octava 4
Flautadito 4
Flautin 2
Docena y quincena (2 ⅔ + 2)
Corneta clara de 5 hileras [Cornet de V rangs]
Fagot 16
Trompeta real 8
Chirimia 8
Orlos 8
Clarin brillante 4

*Positif (4e clavier), dirigé vers la nef latérale*

Flautado de Violon de 13
Flauta tapada 8
Octava 4
Quincena 2
Nasardos de 4 hileras
Voz 16
Regalia 8
Voz 4

*Écho (5e clavier, depuis 1703)*

Bajon 16
Voz 8
Trompeta de ecos 8

*Pédale*

Contras profundas de 32
Contras de 26
Contras de 13
Violon en octava 4
Violon en quincena 2
Contras de Bombardas 32
Contras de Fagot 16
Contras de clarines 8
Contras de clarines 4
Quinta subgravis 21 ⅓
Quinta subgravis 10 ⅔
Quinta 5 ⅓
Trompeta en quinta 5 ⅓ (depuis 1703)

# *Discographie de Jean Guillou*

établie par Sylviane Falcinelli et Andrea Borin

## Philips

C. Monteverdi : *Messe « Ave Domine Jesu Christe »*, motets *Sancta Maria*, *O Bone Jesu*, *Domine in furore tuo*

Les Chanteurs de Saint-Eustache, dir. R. P. Émile Martin, Jean Guillou à l'orgue de l'église du Liban, Paris – 1964, LP.

**Jean Guillou, Les premiers enregistrements/The early recordings,** réédition en deux coffrets de disques compacts, sous le label Universal, de l'ensemble des 33 tours enregistrés par Jean Guillou de 1966 à 1973

Vol. I : « Les Classiques », 8 disques compacts, 480 2007

— J. S. Bach : *Toccata en fa majeur* bwv 540 ; G. Frescobaldi : *Toccata pour l'élévation* ; C. de Seixas : *Toccata en sol mineur* ; D. Buxtehude : *Toccata en fa majeur*

Orgue de la Matthiaskirche, Berlin – 05/1966.

— J. S. Bach : *L'Offrande musicale* bwv 1079

Orgue Kleuker de la Lutherkirche de Berlin – 05/1967.

— C. P. E. Bach : concertos pour orgue, cordes et basse continue en *mi* bémol majeur et en *sol* majeur

Orchestre Brandebourgeois de Berlin, dir. René Klopfenstein, orgue Kleuker de la Lutherkirche de Berlin – 05/1967.

— J. S. Bach : *Toccata et Fugue en ré mineur* bwv 565, *Passacaille et Fugue* bwv 582, chorals bwv 645, 659, 721, *Sinfonia* de la 29e Cantate bwv 29

Orgue Gonzalez, Saint-Eustache, Paris – 11/1967.

— T. Arne : concertos pour orgue et orchestre no 4, 5 et 6

Orchestre Brandebourgeois de Berlin, dir. René Klopfenstein, orgue Kleuker de la Lutherkirche de Berlin – 1-3/04/1968.

— A. Vivaldi/J. S. Bach : *Concerti* bwv 593, 594, 596, 972

Orgue Kleuker de la Lutherkirche de Berlin – 04/1968.

— J. F. Dandrieu : *Trois Noëls* ; L. C. Daquin : *Cinq Noëls*

Orgue Gonzalez, Saint-Eustache, Paris – 09/1968.

— J. S. Bach : *Toccata, adagio et fugue en do majeur* bwv 564 ; *Toccata et Fugue en ré mineur* bwv 565 ; *Préludes et Fugues en la mineur* bwv 543 et *en ré majeur* bwv 532 ; chorals bwv 622, 658, 688

Orgue du Grossmünster, Zürich – 02/1970.

# *Contenu des deux disques*

Jean Guillou joue sur l'orgue Kleuker/Guillou de la Grange de la Besnardière et commente ses registrations.

**Disque 1** ..... 65:22

1. Entretien sur la *Sonate en trio n° 5* de J. S. Bach ..... 6:19

J. S. Bach : *Sonate en trio n° 5* :

2. *Allegro* ..... 4:30
3. *Largo* ..... 6:37
4. *Allegro* ..... 3:20

5. Entretien sur la *Canzon francese del Principe* de Gesualdo ... 3:37
6. Gesualdo : *Canzon francese del Principe* ..... 6:11

7. Entretien sur les sonates de Scarlatti ..... 4:18
8. Domenico Scarlatti : *Sonate en sol majeur* K. 146 ..... 3:18
9. Domenico Scarlatti : *Sonate en do majeur* K. 132 ..... 3:24
10. Domenico Scarlatti : *Sonate en ré majeur* K. 492 ..... 4:15

11. Entretien sur *Pensieri* de Jean Guillou ..... 4:02
12. Jean Guillou : *Pensieri* (pour Jean Langlais) ..... 5:49

13. Entretien sur l'*Impromptu* de Louis Vierne ..... 6:14
14. Louis Vierne : *Impromptu* (extrait des *Pièces de fantaisie*) ..... 3:28

Direction artistique et entretiens : Sylviane Falcinelli.
Prise de son, mixage et mastering : Jean-Claude Bénézech.
Montage : Sylviane Falcinelli et Jean-Claude Bénézech.
Assistance technique et maintenance de l'orgue : Franck Mahieu.
Enregistrement réalisé du 24 au 27 août 2009.

**Disque 2** ..... 60:52

1. Entretien sur l'improvisation ..... 5:06
2. Jean Guillou : improvisation ..... 8:30

3. Entretien sur la *Toccata* de Michelangelo Rossi ..... 5:10
4. Michelangelo Rossi : *Toccata* en *ré* mineur ..... 6:36

5. Entretien sur les *Duetti* de Bach ..... 6:18

J. S. Bach : *Clavierübung* :

6. *Duetto* nº 1 BWV 802 ..... 2:06
7. *Duetto* nº 2 BWV 803 ..... 3:10
8. *Duetto* nº 3 BWV 804 ..... 2:29
9. *Duetto* nº 4 BWV 805 ..... 2:30

10. Entretien sur *Jeux d'orgue* et *Pièces furtives* de Jean Guillou ..... 7:30
11. Jean Guillou : *Longs corps d'anches* (extrait de *Jeux d'orgue*) ..... 1:55
12. Jean Guillou : *Remoto* (extrait des *Pièces furtives**) ..... 1:47
13. Jean Guillou : *Anches vocatives* (extrait de *Jeux d'orgue*) ..... 1:13
14. Jean Guillou : *Molto cantabile* (extrait des *Pièces furtives**) ..... 1:12
15. Jean Guillou : *Affannato* (extrait des *Pièces furtives**) ..... 1:39
16. Jean Guillou : *Hautbois d'amour* (extrait de *Jeux d'orgue*) ..... 1:51
17. Jean Guillou : *Tempo di marcia* (extrait des *Pièces furtives**) ..... 1:50

* Premier enregistrement mondial.

Remerciements à Claude Bernard pour la mise à disposition de l'instrument et son généreux accueil à La Besnardière.

Crédit photographique pour les deux disques : photo © Sylviane Falcinelli.