

Quel orgue pour jouer Bach ?

Que le lecteur nous pardonne un titre aux allures de ces promesses tonitruantes dont se sert la presse pour allécher un lectorat généralement guère plus informé qu'avant ! Empressons-nous d'ajouter qu'il n'en sera pas autrement ici, le propos étant plutôt de susciter la réflexion autour d'un certain nombre de notions historiques et organologiques liées à cette question.

D'emblée, il importe de souligner la profonde ambiguïté du concept "orgue-Bach", dérivé de l'appellation allemande "*Bach-Orgel*" dont l'incroyable polysémie contribue bien plus à brouiller les pistes qu'à les éclairer :

- ce terme nous paraît déjà douteux puisque, par analogie avec la désignation habituelle des instruments d'après le nom de leur facteur ("*Silbermann-Orgel*"...), il laisse supposer que, à côté de son activité de compositeur, Bach se serait également adonné à la facture... Il est vrai que, très jeune déjà, il a eu l'occasion de s'initier aux arcanes de la facture et que ces connaissances s'approfondiront à travers son métier d'organiste et la fonction d'expert ou de conseiller qu'il se verra confier mais rien ne prouve que ces activités l'aient amené à concevoir voire même à imposer un type d'instrument qui mériterait d'être affublé de son nom.
- Si cette appellation renvoie à tout orgue qui a pu être joué ou examiné par Bach, il faut rester conscient de la portée très limitée d'une telle interprétation qui reste historiquement et spatialement confinée et qui ne permet nullement d'inférer un statut de modèle d'une rencontre plus ou moins fortuite.
- Encore plus limitatifs, d'autres voudraient réserver ce terme aux seuls instruments sur lesquels Bach a réellement assumé son service d'organiste liturgique. Pour tempérer toute propension aux conclusions hâtives, il convient cependant de remarquer que, à notre connaissance, aucun des instruments concernés n'est conservé dans son état d'origine et que, par ailleurs, tous ces instruments existaient avant qu'il n'en devienne le titulaire.

On peut, au contraire, étendre cette dénomination à toute conception sonore particulièrement destinée à restituer les oeuvres d'orgue de Bach. C'est dans cet esprit que nombre de musicologues, d'organistes et de facteurs ont placé leur pèlerinage en Thuringe au cours des dernières décennies afin de dégager de leurs autopsies un maximum d'informations et de mesures leur permettant de

transplanter (on se défend d'habitude de pratiquer des *copies de style*) le coeur et l'âme de tel Silbermann à mille kilomètres et trois siècles de distance. Tandis que l'intérêt musicologique d'une telle opération ne souffre aucune critique, il paraît difficile de banaliser cette démarche plus soumise que créatrice, sous prétexte de retour aux sources. A propos du tandem Bach-Silbermann, que beaucoup d'esprits imaginent impliqué dans une fructueuse complicité, Félix Friedrich note que pas un seul instrument Silbermann n'a été confié à Bach afin d'être réceptionné : la droiture de ce dernier d'une part et l'intolérance de Gottfried Silbermann d'autre part, particulièrement habile à tenir à distance les organistes et les experts, suffisent pour reléguer cette correspondance étroite dans le domaine des légendes fictives ou idéalistes.

Ces affirmations n'excluent cependant nullement que, nourris dans un climat culturel et musical commun, les réalisations de l'un puissent admirablement servir les créations de l'autre; mais il faut se méfier de toute interdépendance idéalisante comme de toutes les simplifications abusives, non seulement parce qu'elles aboutissent à une vision réductrice d'une réalité historique sans aucun doute imparfaite et contradictoire mais encore parce qu'elles risquent de la transplanter dans notre vie présente, avec tout son cortège de principes anachroniques et d'exclusives dogmatiques.

Parmi les instruments retenus pour notre intégrale, on constate que les tempéraments inégaux se taillent une part relativement belle: cette tendance semble dénoter chez nos organistes la conviction que l'auteur du *Clavier bien tempéré* n'est pas pour autant un adepte du tempérament parfaitement égal. Nous ne trancherons pas à la légère une question aussi épineuse (y compris pour les spécialistes), d'autant plus que nous n'avons aucune connaissance exacte du tempérament (sans doute fluctuant au fil des années) que Bach aurait destiné à certains orgues, quand le choix de l'accord lui était ouvert, et nous voulons bien croire Ralph Kirkpatrick selon qui l'harmonisation dite pure, fondée sur les intervalles naturels, reste encore "*instinctive chez tout bon musicien*" alors que le clavier conventionnel, qui donne le même son pour deux notes (par exemple *sol dièze* et *la bémol*) crée un compromis auquel "*l'oreille musicale sensible ne s'habitue qu'à contrecoeur*". Il n'empêche que la propension de Bach à la modulation à la fois éloignée et prolongée parvient aisément à taquiner les limites de maint tempérament inégal et nous souhaitons aux solistes concernés toute l'habileté requise pour affronter et dompter les hurlements du redoutable *Orgelwolf*.

S'il vaut mieux renoncer à l'appellatif "orgue-Bach", cela ne signifie pas pour autant que, sous couvert d'universalité, la musique de celui qui incorpore la gloire de l'école germanique s'accommoderait parfaitement du premier instrument venu. Malgré l'impossibilité de dénicher l'orgue-type, certaines tendances se laissent inférer de décisions ou d'impulsions précises que Bach a formulées au moins à un moment déterminé de sa longue carrière de musicien:

- Selon le biographe Forkel, Bach exigeait une alimentation en vent sans faille, n'hésitant pas à tirer tous les jeux pour s'assurer de la solidité des poumons. Cette exigence peu spécifique peut encore pousser à l'essoufflement plus d'un de nos poumons modernes, malgré tous les ventilateurs électriques...
- Contrairement à la pratique de l'Allemagne du Nord, la prédilection de Bach semble privilégier la sonorité fondamentale, grave (jusqu'au 32' , même sur des orgues de dimensions moyennes) et variée (la multiplication des 8' caractérisés n'est pas une invention de l'orgue romantique). Si l'anche de 16' (*Posaune, Trompette, Bombarde, Basson...*) a trouvé de nos jours un droit de cité très répandu, force est de reconnaître que nos facteurs sont beaucoup plus réticents à disposer le 32' labial à la Pédale, cette tessiture (deux octaves en-dessous du diapason de référence 8') étant réservée aux grands instruments (plus de 60 jeux environ). Se pourrait-il qu'une acoustique plus réverbérante dans nos vaisseaux garantisse la "*bessere Gravität*" chère au Cantor, sans ces tuyaux voraces en place, en vent et en argent?
- L'influence française qui a pu "peser" sur le compositeur n'a guère eu de répercussions au niveau de la facture, si ce n'est un certain goût du *Cornet* ou encore la préférence exprimée pour la mutation flûtée *Nazard* par opposition à la *Quinte* principalisante. Dans l'ensemble, ces jeux de solo "français" sont bien représentés sur nos instruments.
- On pourrait encore évoquer son affection des jeux gambés mais il convient de ne pas surestimer cet aspect de la composition puisque, selon la sage intuition de Mendelssohn, "*comme tous les orgues sont différents, même les jeux qui portent le même nom y sonnent de manière différente*".

Infatigables dans leur recherche de l'instrument idéal, les musicologues évoquent fréquemment celui de la *Liebfrauenkirche* de Halle que Bach n'aurait refusé que pour des raisons de traitement et certains auteurs s'en servent pour justifier le cliché d'un homme intéressé et intransigeant : "*oui, oui, il faut toujours un peu parler d'argent avec Bach.*" (L.-A. Marcel)

Il est d'autant plus intéressant de noter avec Peter Williams que l'expertise (par Kuhnau) de l'orgue Cuncius faisait état de nombreux défauts dans des domaines aussi importants que la pression du vent, la course des touches, la disposition intérieure, l'alliage métallique, l'harmonisation, le diapason, le tempérament et la finition...

Devant l'impossibilité de cerner l'orgue idéal, peut-on déduire que pour la musique de Bach tous les instruments se valent? Ce point de vue serait

tout aussi absurde que l'idéalisme originel est illusoire. Le phénomène essentiel de la musique de Bach réside dans ce qu'on appelle, assez improprement du reste, sa polyphonie. Ce n'est pas que d'autres musiciens aient eu un tour d'esprit musical essentiellement monodique et sans doute Glenn Gould risque-t-il une métaphore bien réductrice quand il prétend que les concertos pour piano de Mozart seraient écrits pour la seule main droite, mais personne n'a soumis *chacune* des voix à une manipulation également poussée, à une réalisation également élaborée, à un processus de construction également accompli. En ce sens, tout instrument qui, au-delà des qualités que réclame toute musique, arrive à bien restituer cette richesse polyphonique, sert avantageusement la musique de Bach: la solidité et la clarté des pleins jeux reposeront sur des principaux aux attaques franches, le tout soutenu par une anche de 16' au son rond et distingué. Par contraste, les jeux doux et les jeux de détail feront entendre leur chant ondulé avec l'émotion bien caractéristique de l'art baroque. Ajoutons que la clarté du discours est renforcée lorsque l'acoustique de l'édifice se révèle plutôt courte. Il est tout aussi loisible, a contrario, d'imaginer les conditions les moins propices: acoustique réverbérante, harmonisation effacée ou déséquilibrée, jeux de détail inexistantes ou dépourvus de poésie, le tout "soutenu" par un jeu peu différencié ou trop précipité. Mais on n'en demande pas tant...

Peut-on parler de l'orgue sans parler de celui qui le fait parler, l'organiste dont le jeu ne fait pas que mettre en acte les compétences d'interprète mais encore refléter l'esprit auquel il rattache cette musique. Tout comme pour l'orgue, méfions-nous de la vérité unique ainsi que de toute une mosaïque d'images entretenues par les biographes. Le lecteur soucieux de dépoussiérer un certain nombre de lieux communs entretenus par Charles Sanford Terry, Philipp Spitta ou Albert Schweitzer, lira avec plaisir et profit l'ouvrage de Klaus Eidam dont l'intérêt dépasse de loin la dimension purement biographique annoncée par le titre: *Das wahre Leben des Johann Sebastian Bach* (Piper). Cette lecture vous fera définitivement perdre le goût de la symbolique cabalistique dont l'inextricable fatras cache parfois la forêt musicale, elle fait passer aux oubliettes des images d'Epinal aussi répandues que celle d'un homme exclusivement animé par des sentiments de piété et de dévotion (à l'exception d'Eilmar, les rapports avec les membres du clergé furent le plus souvent turbulents!), le cliché du personnage impulsif et colérique (on admire au contraire une placidité exemplaire dans l'adversité) ou encore le poncif qui nous dépeint un homme de plus en plus isolé dans les arcanes de son ego surdimensionné, insensible au monde extérieur qui se serait détourné de lui (son enseignement a toujours été hautement apprécié malgré les innombrables tracasseries du recteur Ernesti à l'encontre de ses étudiants). La musique de Bach a beau nous paraître à plus d'un titre "surhumaine" voire même "divine", il n'en est pas moins vrai qu'elle est avant tout le fruit de la création d'un homme foncièrement ouvert à (et curieux de) son monde et il nous est très difficile de suivre ceux qui affirment que ces oeuvres ne peuvent être "comprises" (et pourquoi pas aimées, appréciées, trouvées belles?) que par celui qui parvient à l'ancrer dans l'univers (spirituel) particulier qui les a

vues éclore. Est-ce réellement servir cette musique que de la confiner dans un rationalisme transcendantal que les mélomanes rejettent avec la même moue dédaigneuse que celle que Celebidache opposa à Hindemith: "*Musique pour le papier!*" ? Pour notre part, nous aimons plutôt à suivre un Georges Guillard quand il prétend ouvrir les portes du temple le plus intimidant et constater "*pour l'avoir expérimenté à plusieurs reprises, que, contre toute attente, 'L'art de la fugue' exerce une fascination incroyable sur le public*". Alors que tant de versions insipides nous parviennent toujours (de préférence d'outre-Moselle ?) croulant sous des connotations de sécheresse, de *Frömmigkeit* ou de robotique!

En guise de conclusion (et sans doute aussi de réflexion), nous voudrions soumettre à l'appréciation de nos lecteurs quelques observations fort pertinentes que Ernst Klein a développées dans *Ars Organi* en rapport avec la tendance actuelle d'interpréter les oeuvres d'orgue de Bach dans un esprit essentiellement virtuose, marqué par la propension à laisser "s'emballer" les mouvements. L'auteur met en garde contre ces exagérations, non pas tant pour préserver le caractère religieux ou le climat solennel de méditation que réclamaient les offices luthériens, mais bien plus par respect envers les auditeurs auxquels il convient de laisser le temps d'assimiler la complexité d'une structure polyphonique dont ils sont peu familiers alors que l'interprète la connaît par coeur. L'effort que l'auditeur moyen doit fournir afin de capter une séquence de sons simultanés et successifs et les organiser mentalement dans une phrase polyphonique est déjà perçu comme un facteur d'accélération. Il suffit que l'organiste (quant à lui complètement maître du discours musical) augmente sensiblement la cadence pour que des oreilles moins averties ne perçoivent plus que des harmonies indistinctes, des sonorités embrouillées, une nébuleuse confuse et inintelligible. A cela s'ajoute une particularité liée à la nature même de l'émission sonore du tuyau: alors que beaucoup d'instruments retirent leur substance sonore de la phase finale ("*Ausschwingvorgang*"), le tuyau de l'orgue nécessite une phase initiale plus ou moins importante pour permettre au son de se mettre en place, de se stabiliser ("*Einschwingvorgang*"). De ce fait, le son de l'orgue met plus de temps pour apparaître comme audible à notre oreille dont les capacités acoustiques de retracer les lignes polyphoniques sont plus vite excédées par la vitesse du discours musical sur l'instrument à tuyaux que sur d'autres instruments à clavier. A méditer enfin: pourquoi n'est-il pas question de transposer cette évolution vers un rythme de plus en plus effréné à d'autres instruments et, à l'instar de la pratique organistique, multiplier pratiquement par deux depuis le début du siècle la vitesse d'exécution des sonates de Mozart ou de Beethoven ou bien les grandes symphonies classiques et romantiques? Ici aussi, sans doute, certains claviers demandent à être "*mieux tempérés*".

Pierre Gerges