

Musique d'orgue avant Bach

Brenno Boccadoro

Les œuvres réunies dans cet enregistrement constituent un florilège des grands courants stylistiques traversant l'âge d'or de la musique d'orgue allemande, qui touche à son apogée entre 1650 et 1750. Tous ces langages vivent, se superposent et se contaminent mutuellement grâce à la méthode en vigueur dans la formation des compositeurs : l'imitation, à travers la copie et l'étude des partitions, de canons élevés par la tradition au rang de modèles de perfection. D'où un rapport particulier du compositeur à la tradition, partagé entre l'anachronisme, la poétique des « goûts réunis » et la conjugaison des perfections particulières dans une nouvelle synthèse universelle, à l'image des portraits réunissant les plus belles parties du corps dans une forme idéale. En outre tous les compositeurs poursuivent un même idéal esthétique, sur lequel on ne saurait revenir : la volonté de représenter à la fantaisie de l'auditeur, pour l'émouvoir, un ou plusieurs *affects* contrastants, incarnés dans une forme sonore en évolution dans le temps. Que la musique se devait de poursuivre ce but avait été le motif conducteur de l'esthétique humaniste depuis plus d'un siècle, mais personne, avant 1600, n'avait encore défendu le principe d'une imitation d'affects *extrêmes*. Convaincus que l'âme est une « harmonie » qui s'exprime dans le corps et dans tout ce qu'il fait, les humanistes avaient regardé la composition comme un double psychique de l'âme du compositeur, et le *pathos* comme une *démésure* établie par l'opposition conflictuelle des parties - conformément aux normes en vigueur dans la médecine humorale. Pour empêcher l'éclatement des formes, l'esthétique classique avait imposé de sévères limites à la *démésure*, que les contemporains de Monteverdi et de Frescobaldi n'hésitèrent pas à franchir, transformant la tempérance en transgression. D'où le principe de la discontinuité formelle gouvernant toutes les formes instrumentales, réduites le plus souvent à une succession d'épisodes affectifs contrastants. Cette poétique gagne l'Allemagne depuis le sud, à travers les électors de confession catholique, véhiculée par des courants variés et contradictoires qui, à la fin du siècle, finiront par se fondre dans l'encrier de J.S. Bach.

Un exemple précoce est le style cosmopolite développé par **Johann Jacob Froberger** (1616-1667), grand voyageur, élève présumé de Frescobaldi et organiste à la cour de Vienne jusqu'en 1657. La clarté diatonique du *Ricercare* V [14] renvoie aux pièces inspirées par la polyphonie vocale romaine, tandis que la rythmique alerte de la *Canzon* FbWV 305 [17] pointe en direction des canzoni frescobaldiennes issues de thèmes populaires. La *Méditation sur ma mort future* [20] emprunte au langage du luth sa polyphonie lacunaire et ses intervalles larges de la main gauche. Ses dissonances abruptes et sa déclamation improvisée - à jouer « avec discrétion » et un royal mépris de la mesure - renvoient, d'une part, à la prose rythmique (*soluta*) du *stylus phantasticus* évoqué par Athanasius Kircher à propos d'une fantaisie du même auteur, et, de l'autre, aux doctrines humanistes sur le génie mélancolique, supérieur à la raison et à la segmentation arithmétique de la forme rythmique.

Un autre légat de l'idiome catholique en Allemagne est **Johann Kaspar Kerll** (1627-1693), élève de Carissimi (1640-1650) au Collège Germanique de Rome et maître de chapelle de l'Électeur de Munich en 1659. Sa célèbre *Passacaglia* [13] emprunte à la tradition du *lamento* son tétracorde phrygien descendant (*ré-do-sib-la*) - la figure la plus emblématique de la douleur dans la rhétorique baroque. Tour à tour nue, harmonisée ou assaisonnée de chromatismes, elle émerge dans les deux registres, dans une litanie obsessionnelle sans fin, comme dans le chœur conclusif de *Jephte* de Carissimi.

Élevé dans la tradition luthérienne la plus stricte, **Johann Pachelbel** (1653-1706) parfait sa formation à Ratisbonne (1670) avec un élève de Kerll, Kaspar Prentz, qui lui communique son intérêt pour l'écriture italienne - dont il tirera profit en qualité d'organiste à la Cathédrale de Saint-Étienne à Vienne. En témoignent la *gravitas* des deux *Toccate* doriennes [1 et 8] ainsi que les aléas modulatoires, farcis de *durezza* [dissonances abusives], de la *Fantasia en mib* [4], typiques des pièces pour « l'élévation » [eucharistie] cultivées par Frescobaldi, E. Pasquini, Trabaci ou de Macque. Pachelbel aurait conseillé à son élève J.H. Buttstett, le choix d'un contrepoint « cantabile » : un trait qui pourrait renvoyer à l'uniformité du mouvement harmonique de bon nombre de variations sur *ostinato*, dont la *Ciaccona en fa* [9] est un exemple éloquent. Son écriture à l'encre noire puise dans le même tétracorde descendant que la *Passacaglia* [13] de Kerll. Cependant la mélancolie atteint ici sa forme « généreuse » grâce à la clarté, exempte de complexités psychologiques, de son harmonisation diatonique. Image de joie, la métrique dansante de *Vom Himmel hoch* [5] traduit le sens du texte sous-entendu par la mélodie en valeur longues à la pédale, issue du choral écrit par Luther la veille de Noël de 1534. Elle offre un exemple typique de la pratique du *choral-prélude* précédant le chant de

l'assemblée, imposée par son cahier des charges (1678-1690) à l'église luthérienne d'Erfurt, ville dans laquelle il noua des rapports très étroits avec la famille Bach.

Dans la préface de l'*Apparatus Musico-organisticus*, dont sont issues les deux *Toccate* de cet enregistrement, **Georg Muffat** (1635-1704) se présente comme un pionnier livrant aux pays germaniques une synthèse « nouvelle et inédite » de courants stylistiques italiens et français puisés directement à leurs sources. En effet, il est le seul à pouvoir se vanter d'avoir fréquenté directement les deux modèles les plus éminents de son temps : Lully, dont il suit l'enseignement à Paris (1663-1669), et Corelli, qu'il côtoie à Rome lors d'un voyage d'études (1678) effectué avec la bénédiction de son employeur, l'archevêque de Salzbourg. La *gravitas* colossale et les anachronismes harmoniques, étrangers à la tonalité de la *Toccata prima* [3], renvoient à Frescobaldi, mentionné dans la préface, à Froberger et aux organistes français; son écriture orchestrale convoque Lully, et ses marches d'harmonie suivent le contrepoint tonal de Corelli. La *Toccata decima* [21] fait alterner des Adagios pompeux en rythmes pointés et des Allegros fugués, comme il se doit dans l'ouverture à la française mise à la mode par Lully.

Bohémien natif de Carlsbad, maître de chapelle à Schlackenwerth (1689), puis à la cour du Margrave Ludwig Wilhelm à Baden, **Johann Caspar Ferdinand Fischer** (1656-1746) est nommé organiste à Rastatt en 1715, poste qu'il conserve jusqu'à sa mort. Son *Musicalischer Parnassus* (1696), dont sont issus le *Rigaudon* [18] et la *Passacaglia* [19], contient neuf suites pour clavier. Ecrites à l'enseigne d'une « réunion des goûts », elles transposent au clavier les danses stylisées du ballet de cour français, sans oublier les anachronismes italiens - dont témoigne une réminiscence de l'air de la « Frescobalda » dans l'incipit de la *Passacaglia*. Hymne de triomphe à la gloire du Saint-Esprit, le *Ricercar pro Festis Pentecostalibus* [6] figure dans l'Appendice (après 1711) du recueil *Ariadne musica* (1702). Grâce à l'adoption d'un tempérament mésotonique élargi, l'ordre de ses vingt préludes et fugues - dont quelques thèmes ont été reçus par Bach dans le *Clavier bien tempéré* - commencent en *ut* majeur et reviennent à *ut* mineur, après un vaste périple dans dix-huit tonalités différentes. L'écriture harmonique de Fischer est claire, linéaire et parfaitement tonale.

À propos du présent enregistrement

Kei Koito

Au carrefour de la Renaissance et du baroque, la musique d'orgue possède un répertoire immensément riche. Cependant, pour choisir un programme, il faut aux interprètes une sorte de coup de foudre. Pas seulement pour des œuvres qui les touchent particulièrement, mais aussi pour l'instrument de leurs rêves.

L'orgue construit en 1736 par Johann Jakob Hör, restauré en 2008 par le maître facteur d'orgue Hermann Weber, en est l'illustration : douceur et délicatesse irrésistibles des jeux de huit pieds, chaleur profonde des jeux ondulés, clarté tout à la fois tendre et vivante de certains mélanges de jeux, puissance des tutti pouvant rivaliser avec de somptueuses œuvres orchestrales. Quant au tempérament mésotonique, il donne aux œuvres de ce programme dévolu aux Goûts réunis leur plein relief expressif.

Pour l'exécution (registrations, ornementation, doigtés, etc.), je me suis avant tout laissé inspirer par cet orgue à la beauté unique. Également par certaines manières de toucher l'orgue et de mélanger les jeux à la Renaissance italienne. Mais aussi par J.B. Sambert dans ses *Manuductio ad organum* (1704) et *Continuatio ad manuductionem organicam* (1707), les préfaces du *Florilegium primum* (1695) et *secundum* (1698) de Muffat, les *Principes du clavecin* (1702) de Saint-Lambert, ou encore le *Premier Livre d'orgue pour le Magnificat* (1665) de G.-G. Nivers, lequel fut transmis aux pays germaniques (1692) via la tablature de J.V. Eckelt qui allait constituer une des importantes sources pour Pachelbel et Froberger, mais aussi pour Muffat.

À propos des deux *Toccatas* de Muffat, j'ai pris une certaine liberté quant au choix du clavier et/ou du pédalier, tel qu'indiqué dans la préface de *l'Apparatus musico-organisticus* (1690), afin d'obtenir certains passages dans la manière des œuvres orchestrales de Lully. Pour les deux *Chaconnes* de Pachelbel, j'ai répété chaque variation toujours par paire, c'est-à-dire la première avec le texte nu et la deuxième avec le texte varié, comme l'indique le musicologue Michael Belotti. Quant à la *Méditation* de Froberger, je me suis inspirée du « style brisé » des luthistes qui me paraît merveilleusement bien convenir aux jeux exquis de cet orgue.

J.S. Bach a profondément admiré les compositeurs de ce programme. Voir la lettre de C.P.E. Bach adressée à J.N. Forkel (13 janvier 1775, Hambourg) : « Outre Froberger, Kerll et Pachelbel, il [mon père] a aimé et étudié les ouvrages de Fischer, maître de chapelle de Baden... ». Cela explique sans doute aussi pourquoi l'on retrouve parfois quasiment les mêmes motifs de ces compositeurs dans nombre d'éléments (thématiques, enchaînements harmoniques, etc.) de cantates, suites orchestrales ou instrumentales, œuvres pour orgue de Bach, et même dans *L'Art de la fugue*.

Les registrations détaillées de chaque œuvre se trouvent au chapitre « New CDs » du site internet de l'interprète : www.kei-koito.com