

l'Orgue francophone

NUMÉRO 48
DÉCEMBRE 2013



Sommaire n°48

Éditorial

CHRISTIAN DUTHEUIL 5

La route des orgues à Saint-Étienne et alentours

ANNE FROIDEBISE 7

Post-scriptum

CHRISTIAN DUTHEUIL 20

Une petite histoire de l'organetto

CHRISTOPHE DESLIGNES 23

L'orgue de Sixt-Fer-à-Cheval en Haute-Savoie

FRANCK BISTOCCHI 57

L'orgue à cylindres de l'église Saint-Pierre d'Airvault

CLAUDE MICOULOT 63

Les problèmes de l'enseignement de l'orgue en Russie

TATIANA RUDOLFOVNA BOTSCHKOVA 69

In memoriam André Bouras

CHRISTIAN DUTHEUIL 82

Assemblée générale 2013 – Rapport moral

CHRISTIAN DUTHEUIL 84

La route des Orgues 2014 92

Les concours d'orgue 2013

XAVIER LEBRUN 95

Éditorial

Voici encore beaucoup d'émotions et de souvenirs engrangés dans notre route des orgues stéphanoise que vous retrouvez dans son compte-rendu. Quelques photos et le lien vers un extrait de la présentation de l'extraordinaire harmonium Debain de l'église de Pommier sont également disponibles sur notre site. Hasard des propositions d'articles des auteurs, ce numéro fait la part belle à la facture :

- Orgue à cylindres de l'église Saint-Pierre d'Airvault, dispositif devenu rare et historique dont nous avons croisé un exemplaire dès notre premier congrès en Champagne.
- Organetto que nous avons pu entendre et admirer de près, grâce à Véronique Barbot et Olivier Camelin à la cathédrale Notre-Dame de l'Assomption du Puy-En-Velay en juillet dernier.
- Orgue de Sixt-Fer-à-Cheval, en Haute-Savoie, construit par Franck Bistocchi.

5

L'orgue en Russie est connu ponctuellement par quelques articles sur les instruments ou les concerts de virtuoses venus jusqu'à nous, ainsi que par quelques pièces révélées dans des récitals. C'est ici la passionnante histoire de l'enseignement de l'orgue qui est contée par Tatiana Botschkova, professeur au Conservatoire de Nizhny-Novgorod, qui en est une des continuateurs d'aujourd'hui.

Dans le cadre de nos relations avec Orgue en France, nous avons concrétisé nos liens amicaux par une adhésion croisée entre nos deux associations (lire notre rapport moral).

Chaque année, la famille que forment nos membres est affectée par la disparition d'un des siens. Après Marie-Claire Alain de qui nous gardons les souvenirs personnels ou partagés, notre fidèle adhérent André Bouras a rejoint ce monde meilleur... Nous ne pouvons pas rendre hommage à chacun des nôtres qui disparaît bien que notre chagrin soit égal. Nous le faisons pour André qui, au-delà de sa fidélité, possédait des talents qui auraient pu lui ouvrir de larges horizons musicaux. Par modestie, son érudition était avant tout une joie personnelle.

CHRISTIAN DUTHEUIL



Console de l'orgue Mutin de la Grand'Église.

Route des orgues 2013 en pays Stéphanois et alentours

Carnet de voyage

7

L'été est revenu, la FFAO reprend la route. En 2013, c'est Saint-Étienne et ses alentours qui ont été choisis. Choix peu ordinaire. En effet, qui d'entre nous dans le groupe peut se targuer de bien connaître Saint-Étienne ? Dans l'esprit de chacun, ce n'est pas particulièrement un lieu de villégiature. On pourrait même penser, un peu légèrement : « *Que diable allez-vous faire à Saint-Étienne* » ? Mais, répétons-le ce choix n'est pas ordinaire. La route des orgues 2013 a été sous-tendue de raisons profondes, devenues rapidement des évidences. Il y a un an, en août 2012, au lendemain du décès d'Henri Delorme, le projet d'une route des orgues dédiée à sa mémoire s'est imposé à l'esprit de notre président Christian Dutheil. Et, naturellement, qui d'autre qu'un des proches d'Henri pour imaginer cette route et la réaliser ? Jean-Luc Perrot semblait tout désigné, il a accepté.

Au cours de ces quatre journées, le souvenir d'Henri Delorme nous accompagnera de mille manières : dans les paroles, les lieux, les photos et les textes qui ouvrent la brochure, dans la musique aussi, qui éveille soudainement une émotion grave ou légère.
Saint-Étienne, donc.

VENDREDI 12 JUILLET

Le sourire de Françoise Pouradier-Duteil et d'Anne-Marie Scherrer accueille les arrivants¹ dès 9 heures du matin. En début d'après-midi, nous nous réunissons pour l'assemblée générale de la FFAO, qui ouvre traditionnellement la Route des orgues. L'exposé du président Christian Dutheil, qui nous donne les détails de l'état de la fédération, est suivi d'un fructueux échange avec les participants, qui montre combien reste vif le souhait de poursuivre le mouvement initié il y a 28 ans par le Pasteur Vallotton, en dépit des deuils et des difficultés rencontrées.

Vers 16 heures 30, la route commence, à pied, dans les rues pentues mais ensoleillées de Saint-Étienne. À l'église Sainte-Marie, nous sommes attendus par Monsieur Jacques Stribick, qui va nous donner, en plus de la visite de l'église, une substantielle introduction historique au site et à la ville. L'explosion industrielle qu'a connue Saint-Étienne au XIX^e siècle a nécessité un nouveau plan d'urbanisme. La nouvelle église de 1820 a été agrandie de 1856 à 1859 par l'architecte Étienne Boisson, dans le style néo-byzantin. Le monument a subi peu d'avatars, nous le voyons aujourd'hui quasi dans son état d'origine. Notre attention est attirée aussi sur une Descente de croix de Théodore Chassériau, peintre préromantique et surtout sur le reliquaire qui abrite une épine de la couronne du Christ.

8

Quelques pas dans le soleil d'une fin d'après-midi et nous voilà à l'église Notre-Dame, prêts à entendre le concert d'ouverture. Dans ce lieu où Henri Delorme, encore étudiant à Lyon, venait assurer le service le dimanche, Jean-Luc Perrot, titulaire de l'orgue Callinet, va nous nous faire entrer calmement dans le concert, avec finesse et élégance, comme sur la pointe des pieds, en jouant la fantaisie de Krebs « a gusto italiano ». Le programme, qui alterne compositeurs français et allemands, expressions intenses et climats de charme, mélodies et polyphonies, nous permet d'entendre une floraison de timbres et de mélanges, distillés par un interprète en parfaite entente avec l'instrument. Une impression d'équilibre s'installe, encore renforcée par le régal qu'offre un orgue dont les anches viennent d'être fraîchement accordées. Quel plaisir trop rare ! Et quelle belle ouverture, augmentée de surcroît d'un court concert de carillon, que Jean-Luc Perrot nous offre « impromptu ».

Le premier repas en commun, très joyeux comme il se doit, a lieu à l'Escargot d'or, un nom qui est déjà tout un programme...

1. Parmi lesquels nous avons le plaisir de rencontrer un ancien élève d'Henri, Jean-Marc Friaud et sa charmante épouse Frédérique.



l'orgue Callinet de Notre-Dame.



Jean-Luc Perrot au carillon de Notre-Dame.

SAMEDI 13 JUILLET. SAINT-HENRI

En prélude à une chaude journée, nous commençons par une promenade dans l'air frais du matin vers l'église Saint-Ennemond. À pied, ce qui est, comme chacun sait, le meilleur moyen de visiter une ville. À Saint-Étienne l'expansion économique du dix-neuvième siècle a fortement marqué l'architecture urbaine. Parmi des constructions plus récentes, certains immeubles anciens affichent leur opulence, donnant à voir un des aspects de la richesse générée par l'industrie. Mais tout près de là, en bordure de la ville, la visite très frappante du musée de la mine donne à imaginer un autre aspect de la vie à Saint-Étienne. Quelques-uns d'entre nous s'y sont rendus avant le début de la Route.

Aujourd'hui, la ville vit une nouvelle histoire. Pour les promeneurs que nous sommes, il est agréable de la découvrir et nous ne nous en priverons pas, la sillonnant en tous sens jusqu'au soir. Et attention au tram qui surgit au milieu des piétons dans les rues animées du centre-ville.

Il est neuf heures du matin, place au premier concert de la journée. Jean-Luc Salique introduit brièvement son programme. Toutes les pièces ont un rapport avec le style de l'orgue Kuhn ou avec l'époque de sa construction en 1901. Dès le premier choral de Brahms « *O Welt, ich muss dich lassen* », l'organiste nous saisit et nous emmène dans un grand souffle, porté par une registration puissante. La « Pièce légère » de Clément Loret nous ramène sur terre par un aimable chemin parsemé de jeux de détail. Mais c'est surtout dans les quatre pièces extraites de la Suite opus 92 de Reger que l'orgue va révéler sa splendeur. Le fondu des jeux de 8 pieds, la palette des couleurs, des tons pastels aux tons les plus sombres, leur progression qui fait corps avec la progression de la musique, tout nous plonge dans l'univers de l'orchestre allemand post-romantique. Peut-on mieux servir la musique de Reger ? Du tout grand art. Merci Monsieur Salique.

La journée commence fort et ce n'est pas fini. Jugez-en plutôt. À dix heures, nous sommes à la Grand'Église pour entendre un exposé de Michel Jurine sur le patrimoine des orgues de Saint-Étienne au XIX^e siècle. En une heure à peine, nous recevons une information substantielle pour comprendre la situation de l'orgue dans cette ville. Il n'y a pas d'orgue ancien ici, la liturgie selon le rite lyonnais excluait l'orgue. Après la Révolution, l'introduction d'un orgue de chœur dans la cathédrale de Lyon fut un geste politique. Il s'agissait de ramener l'Église de France dans le giron de Rome. La ville faisant partie du diocèse de Lyon, les orgues commencent à se construire à Saint-Étienne dans les années 1830-1840.

10

Les écrits de Johann Gottlob Töpfer, théoricien et compositeur allemand, y trouvent un terrain d'application. Plusieurs facteurs d'orgue s'y attachent, des inventions sont brevetées. Nous sommes en pleine révolution industrielle, la ville attire une immigration de l'est de l'Europe. Y a-t'il un inconscient germanique ? L'orgue que nous venons de quitter en est une belle illustration.

Et, nul n'étant prophète en son pays, on ne trouve à Saint-Étienne qu'un seul orgue de Cavallé-Coll, très transformé aujourd'hui, « contre » deux orgues de Joseph Merklin.

L'orgue que nous allons entendre à présent, un Charles Mutin de 1922, constitue un témoignage du retour à l'esthétique française du dix-neuvième siècle.

Jean-Luc Perrot a demandé à Franck-Henri Beaupérin d'improviser sur deux thèmes issus de « Manon » de Jules Massenet, natif de Saint-Étienne. En quelques instants, nous voici replongés dans la mélodie française et le son français au fil d'une improvisation subtile, de caractère impressionniste. Concentrons-nous ensuite pour entendre un des monuments de la littérature pour orgue, la grande fantaisie sur « *Ad nos, ad salutarem undam* » de Franz Liszt.

Sostenuto

f

f

Des Grioux: Ah! Fuyez, douce image
À mon âme trop chère
Ah! Fuyez, fuyez, loin de moi!

L'interprète nous en donne une version magnifique, engagée et aboutie. La fugue, d'une précision diabolique, se déroule dans un rythme immuable, telle une chevauchée fantastique infernale. Nous sommes en plein drame romantique. Après une telle intensité, que dire ? Rien. C'est pour cela qu'Henri-Franck Beaupérin a tenu à improviser avant le récital, contrairement à l'usage.

11

La réception qui suit nous rassemble dans un grand salon d'apparat, au premier étage de la mairie de Saint-Étienne. C'est Jacques Stribick, qui nous a guidés hier dans notre visite de l'église Sainte-Marie, qui nous y accueille au nom de la municipalité. Conscient de l'image négative que peut donner une ville minière, il s'attache à nous montrer l'évolution positive de la cité dans sa nouvelle dynamique. Détaillant tous les lieux où nous allons passer, il se demande où se situera le point d'orgue de notre Route. Au sortir de la mairie, à l'arrière du bâtiment, encore quelques notes de carillon, sur des thèmes de Bach, puis il suffit de traverser la vaste place pour se retrouver à nouveau dans un très bel endroit, les salons du Grand Cercle où nous prendrons notre repas. Une surprise nous y attend. Dans le salon voisin trône un piano Erard des années 1880, sur lequel a joué Jules Massenet. Baptiste Florian Marle-Ouvrard nous y offre, en direct, une improvisation sur la célèbre Méditation de Thaïs. Cela vient de se décider à l'instant, sans « préméditation », si je peux hasarder ce jeu de mots. Mais Jean-Luc Perrot, qui semble aimer les surprises, nous en fera une autre juste après le repas. Nous nous regroupons autour du piano pour trouver notre amie Françoise Chéron, congressiste de longue date, qui vient de s'y installer, il y a cinq minutes à peine. Avec sa discrétion bien connue, elle s'en

excuse puis nous joue magistralement trois Écossaises et la dernière Valse de Frédéric Chopin). Nous savions qu'elle était pianiste, élève d'Yves Nat. Mais la stupeur est totale et bouleversante. Plusieurs d'entre nous en ont les larmes aux yeux. Ne serait-ce pas ici et maintenant que nous venons de vivre le point d'orgue de notre Route ?



Françoise Chéron joue impromptu et magistralement le piano de Massenet.

SAMEDI 13 JUILLET, APRÈS-MIDI

Mais oui, l'influence de l'esthétique allemande perdure à Saint-Étienne jusqu'à la fin du vingtième siècle ! À l'église Saint-Louis, l'orgue Londe de 1997 a été conçu dans le style d'Allemagne centrale au XVIII^e siècle. Son titulaire, Michel Trémoulhac, va nous le faire découvrir par des pièces courtes mais toutes issues d'une grande plume : Sweelinck, Böhm, Bach, Bruhns, puis Pachelbel en bis. Musique lumineuse qui fait rutiler l'orgue de toutes ses couleurs. Beauté pour l'oreille et pour l'œil.

Le buffet, lumineux lui aussi, contraste avec l'atmosphère sombre de l'église. Revêtu de tons dorés, il en émane une grande élégance. Dans la brochure de la Route, le facteur Franck Bistocchi, qui a réalisé ce décor, explique la symbolique des couleurs qui l'a guidé dans ses choix. En sortant, François Clément me fait remarquer

malicieusement qu'il est bien normal d'avoir installé un orgue de style allemand ici, l'église comportant deux tribunes superposées, comme en Allemagne.

Et puisqu'il s'agit de décors peints, entrons derechef dans le sujet suivant. Au musée d'Art et d'Industrie, après une visite libre des collections d'armes, cycles et rubans, témoins de l'activité industrielle de la ville et « *lien entre son passé, son présent et son futur* », voici une conférence sur l'un des trésors du musée : un grand clavecin français, posé sur un piètement ouvragé en bois doré et dont la caisse présente un rarissime décor de chinoiseries. Conférence courageuse que nous donne Monsieur Christian Roche, président des Amis du musée. Courageuse parce que l'objet n'est pas réellement sous nos yeux, nous n'en verrons que des images projetées sur un écran. Mais aussi parce qu'après nous avoir exposé ce qu'on peut savoir de l'histoire de ce clavecin et nous avoir informé de toutes les analyses techniques dont il a déjà fait l'objet, le conférencier ouvre la porte à une discussion sur le devenir de l'instrument. Les questions auxquelles sont confrontés les responsables d'instruments à claviers anciens sont au cœur du débat : conserver, protéger, restaurer, jusqu'où aller, pour qui, pour quoi... Souhaitons que le musée, qui présente l'ensemble de ses collections comme « *une alliance réussie entre l'art et l'industrie (...) la forme et la fonction (...)* », ne perde pas de vue que le clavecin est un instrument de musique.

13

Très riche journée, qui se termine en apothéose à la cathédrale Saint-Charles. L'idéal sonore de l'orgue de Dunand, construit au milieu des années soixante, se veut une synthèse permettant d'aborder tous les répertoires baroques européens et le répertoire du XIX^e siècle. Dès l'entame du concert, Baptiste Florian Marle-Ouvrard (photo) improvise des variations de style baroque sur un cantique chanté par le public. L'Évocation de Thierry Escaich, pièce rythmique, percutante, débordante d'énergie est très convaincante et bien servie aussi par le côté clair et tranchant de l'harmonisation de l'orgue. Après Widor et Duruflé voici la transcription qu'a signée Lionel Rogg de l'Apprenti sorcier de Paul Dukas. Nous en entendrons une version éblouissante par un interprète soudain transformé en magicien, danseur, homme-orchestre plein d'esprit. Une improvisation dans le grand art français déferle sur nos têtes pour conclure cette soirée « *virtuosissimo* » dans l'enthousiasme général.



L'organiste Baptiste Florian Marle-Ouvrard.

DIMANCHE 14 JUILLET

Par un beau matin ensoleillé, nous quittons la ville pour une journée d'excursion qui commence à Saint-Victor-sur-Loire. Il faut monter à pied au bourg dans un paysage d'une grande beauté, qui offre des points de vue sur les gorges de la Loire. Il est encore tôt, nous avons un peu de temps pour nous imprégner de la paix du lieu. Autour de la petite église romane, dans un jardin parsemé de vieilles pierres tombales et de massifs d'hortensias en fleurs, l'herbe est toujours mouillée de rosée. À l'intérieur, l'orgue de Didier Chanon est invisible, caché à la gauche du chœur. C'est un prélude de Jean-Pierre Leguay, ponctué des neuf coups de cloche de l'horloge, qui ouvre le programme de Florent Gallière. Quelques instants de cette musique suffisent pour faire le lien entre le dehors lumineux du grand paysage ouvert et le dedans recueilli de la pierre grise. Après des trilles, des frémisséments, des fulgurances qui traversent le clavier, c'est le retour au calme, fait de quintes pures et immobiles. L'oreille est prête et attentive à la suite du programme : Cabanillès et Sweelinck, en alternance avec Leguay. Voilà une expérience d'écoute bien rafraîchissante. Mais le mélange des styles sera aussi pour l'œil. Dans cette église du XI^e siècle, on admire un autel baroque et des vitraux contemporains.

14

Nous retrouvons Florent Gallière un peu plus tard à Saint-Genest-Lerpt, et le jeu des contrastes se poursuit. Nous étions dans la campagne, nous voici au centre d'une ville ; dans une petite église sombre, à présent dans une grande église claire ; là l'orgue était caché, ici, placé au fond du chœur, il s'impose visuellement dès l'entrée. Le programme de ce deuxième concert réserve aussi bien des contrastes. On entend avec plaisir le premier « grand » Bach de la route, la Pièce d'orgue en sol majeur BWV 572. Puis les pièces heureuses pour « Flötenuhr » de Haydn s'opposant aux sombres harmonies de la *Trauerode* de Liszt. Et puis Bach encore, qui nous rassasie avec la transcription de la Sinfonia BWV 29.

L'orgue qu'Alain Sals a construit en 1972 pour cette église a complètement changé d'aspect visuel après l'intervention de Franck Bistocchi. Une photo de l'état antérieur donne toute la mesure de ce changement. Dès la fin du concert, ce dernier va nous faire un exposé passionnant sur la décoration des buffets d'orgue. Il nous détaille les différentes écoles, française, italienne, flamande, et allemande du Nord en allant jusqu'au XX^e siècle. Plus jamais nous ne regarderons un buffet d'orgue de la même façon.

Encore une jolie route, vers le restaurant "La petite poularde" où nous faisons un très joyeux repas avant de découvrir à nouveau un site magnifique, celui du prieuré de Pommiers.



Jean-Luc Perrot et l'harmonium Debain.

Dans l'église romane, c'est un concert d'harmonium qui va nous être offert par Jean-Luc Perrot. Dès l'introduction, celui-ci partage avec le public tout son amour et sa connaissance de l'instrument. Bénéficiant d'une acoustique qui rend parfaitement les nuances douces et les détails infimes, son concert nous plonge dans l'univers du salon musical du XIX^e siècle. Alternant nostalgie et panache, les pièces « de genre » et autres musiques oubliées revivent sous les doigts d'un interprète qui rayonne d'un évident plaisir de jouer.

Nous reprenons une route champêtre dans un paysage vallonné jusqu'à Montbrison. Après l'intimité, revoici la grandeur. La collégiale de Montbrison, autrefois capitale des comtes du Forez, est vaste, haute et claire sous le soleil qui joue sur ses murs de pierre. Elle fait forte impression. Mais le grand orgue Callinet installé au début des années 1840 sur une tribune neuve érigée tout exprès, ne cède rien en grandeur, dignité et qualité à l'édifice qui l'abrite. C'est l'un des plus grands et des plus remarquables instruments des frères Callinet. Alain Wirth va nous le révéler dans tous ses aspects, des fonds les plus ronds aux mélanges les plus éclatants. Nous sommes séduits par la cohérence entre musique, interprétation et présence sonore. On en redemande et l'organiste nous remercie en nous offrant en bis, rien moins que la Toccata en fa de Jean-Sébastien Bach. Ainsi se conclut la troisième journée.



16

LUNDI 15 JUILLET

En approchant par la route, le site du Puy-en-Velay se découvre peu à peu par les fenêtres de l'autocar. Première impression saisissante d'une ville façonnée par le volcanisme. Mais la cathédrale, elle, s'atteint à pied par une longue montée sur des galets inégaux. Il est tôt, l'air est frais et les rues encore calmes. Ne rechignons pas à l'effort, une première récompense nous attend : vu de là-haut, le spectacle du site, extraordinaire dans la lumière du matin. La deuxième récompense se trouve à l'intérieur. Haut-lieu de spiritualité, la cathédrale du Puy est chargée d'histoire et offre à l'œil mille raisons de s'émerveiller. Lorsqu'éclatent les premières notes de *l'Exultet Coelum* de Titelouze sur le grand plenum, que faire d'autre en effet qu'exulter dans un tel lieu où des foules de pèlerins ont prié depuis des temps immémoriaux. On pourrait passer des heures à contempler le buffet de l'orgue, ses chutes de guirlandes et ses claires-voies, au son du contrepoint parfait de Titelouze ; moment d'harmonie pour les yeux et les oreilles, l'esprit et le cœur.

Le cheminement du programme a été tracé par Olivier Camelin à rebours de l'ordre chronologique, à la rencontre du passé le plus lointain. Et en parallèle, du plus grand instrument vers le plus petit.

En haut de la nef, près du chœur, l'orgue italien de Londe parle pour un cercle restreint. La source sonore bien distincte diffuse progressivement ses ondes dans l'édifice, comme le ferait la voix d'un seul chanteur. Retour aux sources de l'instrument et de sa littérature dans des polyphonies de Cavazzoni et Sweelinck. Le public vient se grouper autour du musicien. Cette proximité permet d'apprécier le détail de la diction et le calme du vent, soufflé par l'interprète lui-même.

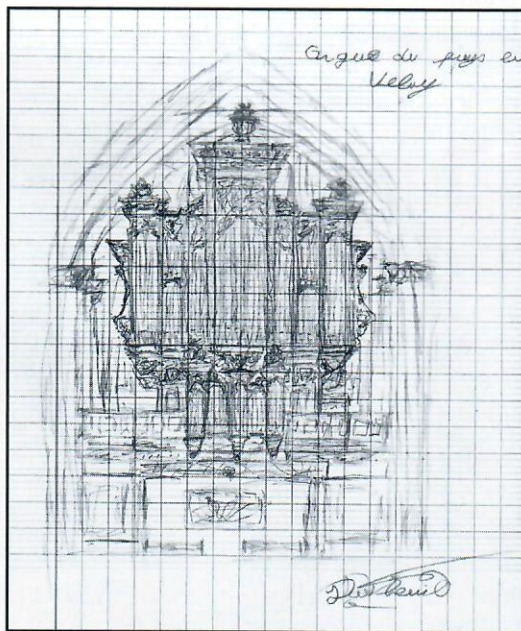
Dans l'étape suivante de ce voyage vers l'origine de l'orgue en occident, la réalité du vent vivant est encore plus tangible. Nous entendons des pièces de Landini et Guillaume de Machaut jouées à l'organetto, en duo avec Véronique Barbot. C'est par l'iconographie que cet instrument a pu être reconstitué. On peut en voir un dans la fresque des « arts libéraux » conservée dans la chapelle des reliques de la cathédrale. Voilà encore une toute autre image de l'orgue, grâce aux interprètes qui ont conçu ce programme si bien en accord avec le lieu. Que d'impressions à absorber !

Olivier Camelin et Véronique Barbot .



Ce sera décidément la journée des sommets, géographiques, monumentaux et musicaux. L'abbatiale de La Chaise-Dieu nous offre un cadre extraordinaire pour le grand bouquet final, plus que jamais dédié à la mémoire d'Henri Delorme. C'est en pensant à lui que ses amis musiciens ont préparé un programme éclectique mêlant musique ancienne, Neusiedler, Louis Couperin, Rameau et œuvres d'aujourd'hui, que joueront à quatre mains les organistes François Clément et Fabrice Pincet. (photo la CH Dieu)

De Jean-Luc Perrot, une grande suite française permet l'exploration des mélanges de l'orgue, quasi poussés dans leurs derniers retranchements par l'écriture à quatre mains. Approche originale et instructive pour marquer le point d'orgue musical de cette Route 2013. Mais indépendamment de la musique, il y a de quoi s'arrêter longtemps devant les buffets somptueux de l'orgue de la Chaise-Dieu, les boiseries de sa tribune et ses atlantes. Le plus jeune d'entre nous les saisit sur son carnet de dessin. Dans son aspect mobilier aussi, l'orgue indique l'importance de l'investissement consenti par nos ancêtres.



Dessin "sur le vif" de Jehan-Alain Dutheil.



Le train "Picasso" du Livradois-Forez.

Le voyage touche à sa fin, mais il y a encore un petit « plus ». Nous rejoindrons l'étape suivante, Ambert, en train. Et pas n'importe quel train. Des passionnés bénévoles ont remis en activité la ligne de chemin de fer du Livradois-Forez, abandonnée en 1971. Un voyage d'une heure à travers des paysages vus de l'intérieur va nous conduire à Ambert « dans l'ambiance authentique du chemin de fer » comme l'indique la brochure publicitaire. Et tout y sera, la vue

magnifique, les cahots, les freinages, la chaleur étouffante et même un arrêt à mi-chemin pour permettre aux plus motivés de monter voir un superbe point de vue sur la forêt, dans l'odeur des tilleuls et des pins rôtis sous le soleil. Il y a souvent des points communs entre les amoureux de l'orgue et ceux du chemin de fer, nous le savons. Il y a même quelques illustres exemples. Mais ici, c'est l'action du bénévolat collectif qui est remarquable. C'est vrai parfois pour les orgues aussi.

Lors du repas qui nous rassemble une dernière fois, le président adresse au nom de tous ses remerciements à tous les artisans de cette Route. Nous remercions Jean-Luc Perrot qui en a porté la responsabilité artistique, nous a accompagnés et s'y est investi de mille manières. Nous sommes heureux de le compter désormais dans l'équipe responsable de la FFAO.

Nous rentrons à Saint-Étienne par d'interminables routes en lacets, dans l'obscurité et les conversations chuchotées. Ces rencontres confirment chaque année leurs multiples richesses organistiques, musicales, patrimoniales, paysagères voire... gastronomiques. Et surtout, elles constituent un vaste terrain d'échanges et de relations amicales.

Demain, dès le matin, plusieurs d'entre nous iront se recueillir sur la tombe d'Henri.

CHRISTIAN DUTHEUIL

Post Scriptum au compte-rendu de la route des orgues

Merci à Michel Jacquot
pour les photos qui illustrent cette
page, à Hervé Hamon et Claude
Micoulaut pour celles de la Route.

MARDI 16 JUILLET

20

La tête encore pleine des échos des concerts et de l'émotion de l'hommage à Henri à La Chaise-Dieu, nous quittons Saint-Étienne pour rejoindre Marcilly-La-Gueurce afin de nous recueillir sur la tombe d'Henri. L'autoroute nous conduit jusqu'à l'affolement du GPS qui semble l'ignorer. Après un long détour (jusqu'à la prochaine sortie) et retour sur nos pas, le bon chemin est retrouvé. Ce GPS que j'avais maudit, je vais le louer, car programmé sur le chemin le plus court, il me fait traverser Dyo, le village natal d'Henri. Malgré un pincement au cœur, je ne peux que sourire en pensant qu'Henri ne doit pas être étranger à cette facétie. La route tortueuse et rétrécie nous mène jusqu'au cimetière de Marcilly où ni trop en retard, ni les derniers, nous rejoignons la famille d'Henri et ceux qui avaient choisi de participer à cet hommage. En particulier Loïs Belton de Lucenay (Présidente des Amis de l'orgue de Charolles) et son époux que j'avais conviés connaissant tout l'engagement d'Henri pour la construction du futur orgue de Charolles.



Henri repose dans le petit cimetière qui entoure la charmante église du village. À l'initiative de sa nièce Suzy Volper, la phrase « *Auprès de toi j'irai sans crainte tranquille à mon dernier repos* », extraite de la cantate de J-S Bach¹, est gravée sur la pierre. Bel et sobre épitaphe qu'Henri aurait pu choisir lui-même.

1. *Bist du bei mir*, BWV 508.

Le soleil zénithal dardant ses feux, nous nous réfugions dans l'église pour échanger quelques mots près de l'harmonium qu'Henri aimait à faire chanter. Nos amis musiciens présents (grands amateurs d'harmonium), ne pouvant résister à le tester, constatent qu'il a quelques dommages. Jean-Luc Perrot, Xavier Lebrun, Michel Jacquot, Didier Crouzet et Jean-Claude Quint s'activent au démontage pour redonner à l'instrument le ressort qui lui manquait (photo ci-dessous).



Un détour par Charolles pour une rafraichissante collation à l'invite de Loïs et Georges de Lucenay puis nous prenons la route, le chemin et le sentier pierreux qui mènent au restaurant, dans un paysage de calme et de beauté. Les conversations évoquent les souvenirs d'Henri. Nous avons tous la sensation qu'Henri est là parmi nous et qu'il pourrait apparaître, avec son grand rire franc et sonore. Ce n'est pas une illusion car il est bien présent en nous. Nous avons du mal à nous séparer et nous garderons précieusement le souvenir de cette journée, certes émouvante, mais joyeuse.



Cher Henri,

Nous ne sommes pas réunis pour faire de longs discours qui flattent plus ceux qui les ont rédigés que la mémoire de ceux qu'ils sont censés honorer. Avec moins de spontanéité que tu n'en aurais, j'aime à t'imaginer ici, parmi nous, paraphrasant l'élegie de Musset qui lui sert l'épithaphe :

*Paix profonde à mon âme, amis !
à ma mémoire !*

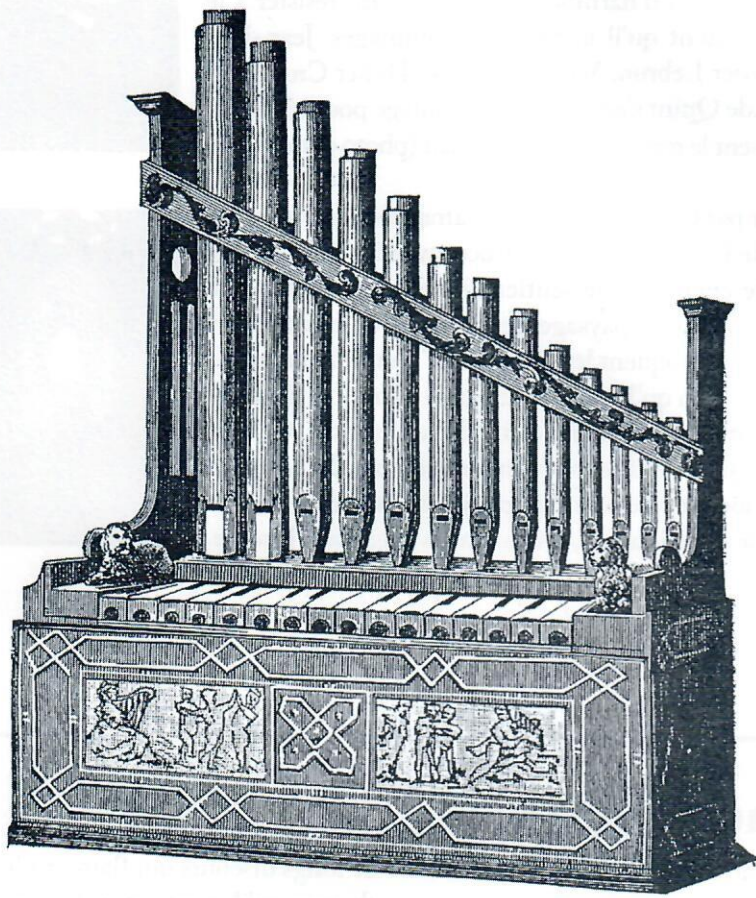
*Adieu ! mes prestes mains
sur les claviers d'ivoire,*

*Durant les nuits d'été,
ne voltigeront plus...*

*Mes chers amis, quand je mourrai,
Plantez un saule au cimetière.*

*J'aime son feuillage éploré ;
La pâleur m'en est douce et chère,*

*Et son ombre sera légère
À la terre où je dormirai.*



Orgue portatif du MIM de Bruxelles.
Gravure figurant dans le catalogue de Mahillon.
Photo de Christophe Deslignes.

Une petite histoire de l'organetto

Les jeunes générations ont la mémoire bien courte. Quel élève aujourd'hui diplômé de la Schola Cantorum Basiliensis en « claviers médiévaux » se souvient d'Andrea von Ramm et d'Esther Lamandier ? Et que dire de Hans Hickmann ou mieux encore d'Auguste Tolbecque ? Dans cette « Petite histoire de l'organetto », pour faire œuvre de mémoire, j'ai mis un point d'honneur à considérer tous les acteurs passés et présents, y compris les personnages légendaires, y compris celles et ceux, artistes accomplis, pour qui l'authenticité n'a jamais été synonyme de recherche de LA vérité historique.

23

Il n'a pas été aisé pour moi d'inclure ma propre personne à cet exposé. D'une part, parce qu'il est toujours délicat de parler de soi, alors que l'on présente les plus grands maîtres de l'histoire d'un instrument de musique. D'autre part, parce qu'il est assez étrange, pour un vivant, de parler de soi au passé. De surcroît lorsqu'on est seulement au tout début de la maîtrise de son Art, et ce après 25 années de pratique !

Et malgré tout, j'ai certainement oublié un grand nombre de personnages et de personnes qui se sont intéressées à l'orgue portatif, depuis son apparition en Occident vers la fin du XII^e siècle. Qu'elles me pardonnent et se fassent connaître ! Que cet article puisse donner envie à d'autres de partager leurs trouvailles ou de se lancer sur les traces de ce petit instrument de musique injustement oublié, afin de mettre en commun leurs découvertes avec toutes celles et ceux qui, dans l'enthousiasme, font revivre l'organetto du Moyen Âge.



Moulage du
Menestrel aux orguines,
Puivert, Musée du Quercorb
à Puivert dans l'Aude.
© musée du Quercorb.

I Fin du XII^e siècle. Les origines

Les origines de l'orgue portatif restent mystérieuses. Dans sa thèse intitulée « Das Portativ. Ein Beitrag zur Geschichte der Kleinorgel » (Bärenreiter 1936), Hans Hickmann décrit la toute première image représentant un orgue à main. Il s'agit d'une enluminure du Manuscrit 17333 du British Museum de Londres, qu'il date du XII^e siècle. Mais on sait aujourd'hui que cette représentation date plutôt du XIV^e siècle. Dans ma communication intitulée « Ventus flatuum temperantes » pour le colloque sur les orgues gothiques organisé par Marcel Pérès à Royaumont en 1995, j'émettais deux hypothèses concernant la nécessité d'inventer un orgue portatif à la fin du XII^e siècle : une miniaturisation de l'orgue gothique à peine inventé, ou une « pars pro toto » servant dans les processions religieuses. Qu'il ait permis, sous forme de maquette, la réalisation des grandes orgues de tribunes dans les cathédrales, ou qu'il ait bénéficié des dernières innovations technologiques en tant qu'instrument à part entière, l'organetto apparaît dans une période de forte mécanisation, une période cruciale pendant laquelle l'Occident va quitter le Temps qui s'écoule pour s'inscrire dans le Temps qui se mesure, abandonnant l'ancien Temps pour accéder aux Temps modernes du progrès.

Comment ne pas voir dans le système de distribution d'air, le sommier et ses gravures, des similitudes avec la trieuse Hollerith et de ce fait avec les premiers ordinateurs ? La comparaison d'un sommier d'orgue portatif et d'un circuit imprimé est tout à fait éloquente. Il s'agit dans les deux cas de distribution. Cependant, il faut bien reconnaître que la plupart des innovations apportées à la facture d'orgue au début de l'époque gothique, ne sont en réalité que des redécouvertes de ce qui était déjà en usage dans le monde antique. En effet, les fragments d'Aquincum montrent bien que les ressorts servaient déjà au retour automatique de la touche. Technique qui avait été oubliée à l'époque de la tirette romane.

S'il est difficile de déterminer exactement où et quand est né le premier orgue portatif, il paraît évident qu'un tel instrument ne peut être qu'issu des ateliers monastiques. En effet, depuis la réussite de Georges de Venise, l'orgue est et restera, entre le IX^e et le XIII^e siècle, un instrument d'éducation musicale et de service religieux pour les grandes fêtes. C'est le pape Sylvestre II, constructeur d'orgues, qui en achèvera la promotion et la diffusion, dans toute la chrétienté. Le traité du moine Théophile (XI^e siècle) montre un instrument roman parfaitement fonctionnel et accompli. L'orgue portatif, de par sa transportabilité, va sortir de l'enceinte sacrée et devenir profane. Mais les orguines et orguettes, par leur facture élaborée et le coût des matériaux utilisés, resteront l'apanage de la noblesse et de la grande bourgeoisie. Et néanmoins, il faut bien reconnaître que l'hypothèse de François Bourgeon, faisant jouer, dans son Chef-d'Oeuvre « Les compagnons du crépuscule » un orgue portatif à tuyaux de roseaux par le jongleur Melaine Favennec, n'est pas totalement dénuée de fondement. Bien malin celui ou celle qui peut dire si les tuyaux des orguines du Château de Puivert sont faits de plomb, d'étain ou de roseau. Or il s'agit bien là, dans la salle haute du donjon du célèbre château cathare, d'un instrument de jongleur ou de ménestrel.

II XII^e siècle. Un instrument de procession, un instrument de la courtoisie

Les premiers orgues portatifs ont très probablement été construits dans les ateliers monastiques. On peut donc imaginer qu'ils aient d'abord été utilisés dans les processions religieuses, à l'intérieur et à l'extérieur des églises. De nombreuses images montrent en effet l'orgue portatif joué en marchant et parfois aussi en chantant, lors de processions. Cette « Pars pro toto », l'orgue portable, trouva ainsi une fonction très utile dans la musique religieuse liturgique

et paraliturgique. Il fut petit à petit remplacé par les orgues positifs, en particulier les instruments placés sur les chars, mais son jeu en marchant continua dans la « montre », où les Ioculatores, et les menestrels attachés au service d'un prince, arrivant dans une ville, montraient leur savoir-faire avant le spectacle.

On voit aussi l'organetto très souvent joué dans des scènes courtoises. Ainsi, utilisé comme instrument d'accompagnement de la voix, il aurait pu supplanter la vièle et la harpe, les deux instruments incontournables des chansons d'amour courtois. Comme on vient de le souligner plus haut, la facture de l'organetto étant couteuse et élaborée, on constate qu'il fut essentiellement réservé à la noblesse et au clergé. Certains instruments sont très richement décorés, de sculptures et marquetteries. Les scènes courtoises où l'on joue de l'organetto abondent dans la littérature. L'instrument est également utilisé pour faire danser les jeunes gens de la noblesse. Une Lauda italienne décrit l'organetto comme étant très approprié à la danse :

« Chi vuol ballare al regholetto
Muova al passo a l'orghanetto
Muova al passo al dolce suono
Lo schambetto face buono
Achordando il piè col suono
Chome suona l'angioletto ».

FIRENZE, BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE,
CODEX PALATINO 172

III XIV^e siècle. Transformations technologiques : le clavier devient chromatique

L'une des caractéristiques de l'orgue roman est son alphabet diatonique composé de tirettes. La seule altération utilisée est le si bémol. Il est placé à côté du si naturel. Or, l'orgue gothique va être muni de touches, avec un système de retour automatique obtenu grâce au ressort et à la soupape, et il deviendra petit à petit chromatique. On peut d'ailleurs à travers l'iconographie, suivre l'évolution du clavier, et en particulier du clavier de l'orgue portatif, avec l'ap-

parition du si bémol et du fa dièse au dessus des touches diatoniques, puis du do dièse, et enfin, vers la fin du XIII^e siècle, un clavier entièrement chromatique avec deux rangées de touches. Kimberley Marshall a montré cette évolution dans sa thèse « *Iconographical evidence for late medieval organ* » mais également dans son article « *Die Entwicklung der Orgelklaviatur* ». L'orgue portatif a certainement joué un rôle important dans toutes les transformations technologiques concernant la facture d'orgue pendant la période gothique. En effet, en tant que modèle réduit, il a très bien pu servir de terrain d'expérimentations dans les domaines de la soufflerie, des claviers, et pour les alliages dans la fabrication des tuyaux, ainsi que pour la séparation des registres.



Ange musicien.
Vitrail de l'église Saint-Georges de Sélestat.
Photo de Christophe Deslignes.

IV Paris, ca. 1230-1280.

Le Roman de la Rose : Pygmalion et Galatée

De tous les joueurs d'orgue portatif, Pygmalion est certainement le plus grand. Le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris et Jean de Meung nous montre un Pygmalion habile jongleur, chantant, dansant et jouant alternativement ou ensemble pas moins de vingt instruments, dont l'orgue portatif. Plus qu'un concert pour Galatée, c'est une véritable opération de sorcellerie dans laquelle se lance Pygmalion, afin de donner vie à sa statue de cire.

« Là-dessus, plein de gaité, il chante à voix haute et mélodieuse, en guise de messe, chansonnettes des jolis secrets d'amour, et fait sonner ses instruments si bien qu'on n'entendrait pas Dieu tonner, car il en a de toutes sortes, et sa main y est plus habile qu'Amphion de Thèbes ...et il remonte sans fin et fait carillonner ses horloges par ses appartements; il a encore des orgues portatives où il souffle et touche lui-même, et il chante à pleine voix motet,

triple ou tenure... et frappe du pied parmi la salle, et il prend par sa main son amie, et danse, mais il a chagrin au cœur qu'elle ne veuille ni chanter ni répondre malgré ses invitations et ses prières ».

LE ROMAN DE LA ROSE DE GUILLAUME DE LORRIS ET JEAN DE MEUNG,

ÉDITION D'ANDRÉ MARY, GALLIMARD, FOLIO, COLLECTION CLASSIQUE, p.352

On imagine bien cette scène (qui rappelle le *Rumpelstilzchen* des frères Grimm, ou plus proche de nous l'Apprenti sorcier de Walt Disney), dans laquelle Pygmalion surexcité parcourt tous ses appartements pour remonter les mécanismes d'une douzaine d'horloges qu'il fait carillonner ensemble, bourdon d'une performance artistique et magique hors du commun, puisqu'il est précisé « qu'on entendrait pas Dieu tonner » et que Pygmalion « est plus habile qu'Amphion de Thèbes ». Rappelons qu'Amphion pouvait déplacer des pierres par son chant. Il construisit en effet les remparts de Thèbes uniquement à l'aide de sa flûte et de sa lyre. Le passage qui nous intéresse ici est celui où Pygmalion joue de l'orgue portatif en chantant. En effet, il est dit qu'« il souffle et touche lui-même, et il chante à pleine voix motet, triple ou tenure ». Rien de bien virtuose en réalité de souffler et toucher en même temps un orgue portatif en chantant les différentes voix d'un Motet de l'École Notre-Dame, ou d'un Rondeau d'Adam de la Halle. Si ce n'est qu'on peut imaginer, d'après ce passage du Roman de la Rose, une manière de jouer et chanter où il serait impossible de distinguer quelle voix le musicien chante ou joue, parce qu'il est justement habile à passer d'une voix à l'autre, chantant d'abord la tenure puis passant au motet alors qu'il joue tenure et triple à l'orgue portatif et ainsi de suite, dans une musique de forme labyrinthique et au caractère hypnotique. On peut donc considérer, qu'au-delà d'un catalogue d'instruments en vogue à l'époque, les auteurs du Roman de la Rose nous donnent des indications précieuses sur une manière de jouer, certe anti-conformiste mais fort adaptée à ce genre de répertoire, et donnant à l'Ars Musica toute sa fonction rituelle et magique.

Ainsi Pygmalion est bien le plus grand joueur d'orgue portatif. Non pas par la réussite de son projet, puisqu'il échoue à insuffler la vie à Galatée (c'est Vénus, dans sa grande mansuétude, qui va la transformer en femme vivante), mais par sa manière extrêmement virtuose de chanter et jouer l'orgue portatif, en changeant constamment de voix dans un même motet. Que l'orgue portatif ait servi d'instrument d'accompagnement du chant au même titre que le luth, la vièle et la harpe, est un fait établi du XIII^e au XV^e siècle. De nombreuses images et occurrences littéraires en témoignent. Ce qui est remarquable dans la description de jeu de Pygmalion, c'est sa façon de passer, dans un même motet, de la partie de ténor à la partie de motetus, puis au triple, tantôt au chant, tantôt aux

orguines. C'est effectivement un jeu proche de la sorcellerie, et on peut imaginer la perplexité d'un auditoire confronté à une telle prouesse hypnotique. En ce sens, Pygmalion fait une utilisation magique de la musique et de l'orgue portatif. Il se démarque donc de toute pratique musicale jusqu'à présent identifiée et catégorisée par la musicologie. De là à considérer cette manière de jouer comme fondée, historiquement valable et pratiquée par certains musiciens à l'époque, il n'y a qu'un pas que je me garderai bien de franchir. Et pourtant, rien d'impossible dans cette approche virtuose et magique de l'instrument. Au contraire, son mode de jeu expressif semblerait même favoriser une telle manière de s'accompagner. Et il suffit simplement d'essayer pour s'en convaincre !...

V Firenze ca. 1364-1397.

Francesco Landini : Le Maître de l'organetto

Quelle est la part de vérité dans une légende ? Est-il vraiment possible que Francesco Landini ait réussi à apprivoiser les oiseaux avec son organetto ? Magister Franciscus est né à Florence vers 1325. Il y mourut le 2 décembre 1397. Musicien, poète, chanteur, philosophe, astronome, facteur d'instruments, Landini était aussi un organiste virtuose. Il fut le plus célèbre des Maîtres du Trecento Italiano. Son œuvre, essentiellement constituée de Ballate à 2 et 3 voix, rayonna dans toute l'Europe. Il reçut la couronne de laurier à Venise, en 1364, des mains du roi de Chypre Pierre I^{er} de Lusignan. Il vécut à Florence de 1365 à sa mort et assumait la charge d'organiste de la basilique San Lorenzo. C'est là que se trouve sa pierre tombale, sur laquelle il est représenté jouant de l'organetto debout. Un texte contemporain de Landini décrit son Art : « *Il Paradiso degli Alberti* », de Giovanni da Prato (1389). Un texte postérieur à sa période d'activité le mentionne également : le « *Liber de civitatis Florentiae famosis civibus* » de Filippo Villani. Landini est décrit dans ces deux sources comme un organiste particulièrement virtuose. Non seulement par sa dextérité, mais également par sa capacité à changer très rapidement l'accord de son organetto au cours d'un morceau. Villani rapporte un événement étonnant auquel aurait assisté la noblesse florentine réunie dans un jardin de la Villa d'Antonio Alberti : « *On demanda à Francesco de bien vouloir jouer de son petit orgue afin de voir si le chant des nombreux oiseaux allait croître ou*

29



Pierre tombale de Francesco Landini dans l'église San Lorenzo à Firenze. Photo de Wilfried Praet.

décroître. Il s'exécuta et obtint de merveilleux résultats. Lorsqu'il commença à jouer de nombreux oiseaux se turent et s'approchèrent afin de l'écouter jouer. Puis les oiseaux se remirent à chanter de plus belle, et spécialement un rossignol qui se percha tout près de la tête de Francesco. Les personnes réunies se mirent alors à discuter de cet événement, et en particulier afin de savoir si un animal avait plus d'entendement qu'un autre. »

VI Cour de Bourgogne, ca. 1435 : Les Traités d'Henri-Arnaut de Zwolle

Les traités d'Henri Arnaut de Zwolle constituent un document important pour l'étude de l'orgue portatif. En effet, en plus des dessins de sommiers d'orgue portatif à forme de mitre et d'orgue portatif, vus de dessus et de dessous, ce médecin et astronome au service du Duc de Bourgogne Philippe le Bon, décrit entre 1430 et 1440 les différentes étapes de la construction d'un organetto ainsi qu'un système de production d'air avec deux soufflets :

« Notez que les gravures de la surface inférieure du sommier des portatifs doivent être recouvertes de cuir blanc bien tendu qu'on collera sur elles et mettra sous presse et les trous des notes, sur ladite surface inférieure, qui doivent être plus larges à l'extérieur et plus étroits au dedans, doivent être recouverts de cuir blanc que l'on collera de manière molle et lâche. Ensuite, avec un bâton arrondi au bout, on doit faire des bourses dans les trous des pilotes de sorte que les têtes entrent largement dans la laye, et toutes les soupapes doivent, dans leur partie inférieure par laquelle elles joignent et ferment les gravures, être de même recouvertes de cuir blanc. Les conduits de la planche inférieure du sommier ainsi que les conduits de la planche supérieure doivent être fermés en collant du cuir blanc tendu contre chacune des planches et il ne faut mouiller que le cuir seul, et notez bien que c'est le côté du poil. Dans toutes les choses susdites, le cuir doit être toujours collé contre les planches et les bois, parce qu'il est plus lisse. Percez ensuite le cuir dans le sens des conduits, là où ce sera nécessaire, les deux planches du sommier en collant leurs cuirs ensemble. Puis il faut coller des pièces de cuir au dos du sommier, c'est à dire des deux côtés par lesquels le sommier est collé dans l'instrument, afin d'éviter que l'air ne sorte.

Aussi on peut faire dans les portatifs un double soufflet, semblable à un soufflet d'orfèvre et en ce cas, on le place en bas, au dessous des touches. Notez que dans les portatifs on peut faire un double soufflet fournissant de l'air de façon continue et en ce cas, le soufflet comporte une planche

médiane également munie d'une soupape. La partie supérieure du soufflet envoie son air par un autre conduit jusqu'à l'entrée du sommier. Pendant ce temps le sommier reçoit son air de la partie inférieure du soufflet par un certain type de soupape.

Notez, pour la surface inférieure du sommier, qu'il faut diviser la ligne AB en autant de parties égales qu'il y a de notes au total, soit des tons, soit des demi-tons et il faut marquer la division par des points. Puis, il faut diviser la ligne CD en autant de parties égales qu'il y a de tons seulement, marquer la division par des points, puis marquer les demi-tons entre leurs tons, là où ils doivent être. Alors, ceci fait, le nombre de divisions de la ligne CD avec ses demi-tons est égal au nombre des celles de la ligne AB. Puis tracez des lignes droites descendant de la ligne AB vers chacune des divisions de tons et demi-tons, car sur ces lignes seront les gravures sur lesquelles ferment les soupapes. De la même façon on divise et on fait les gravures des surfaces inférieures de tous les sommiers, quelle que soit leur forme. Notez que dans ce type de sommier, les gravures sont plus courtes pour les flûtes antérieures du portatif et elles correspondent aux tuyaux ménagés dans la planche inférieure du sommier. Les gravures plus longues correspondent aux flûtes postérieures du portatif, ainsi qu'aux conduits ménagés dans la partie supérieure de la planche. Les soupapes doivent être collées sur la ligne AB par leurs queues faites de cuir blanc. Puis sur ces dites queues, sur la longueur de la ligne AB un long morceau de bois doit être fixé afin qu'elles soient mieux stabilisées. Il faut poser de tout petits clous en fil de fer entre les soupapes, afin qu'elles restent à leur place et n'oscillent pas d'un côté et de l'autre ».

LES DESSINS DE DIFFÉRENTS INSTRUMENTS ÉTUDIÉS PAR ZWOLLE AINSI QU'UNE TRADUCTION EN FRANÇAIS DES FOLIOS 111 À 128 FIGURENT SUR LE SITE [HTTP://ORGAN-AU-LOGIS.PAGESPERSO-ORANGE.FR/](http://ORGAN-AU-LOGIS.PAGESPERSO-ORANGE.FR/).

VII **Münich, 1450-1472.**

Conrad Paumann : le dernier Maître

Né à Nürnberg vers 1410 dans une famille d'artisans, aveugle de naissance, enfant très talentueux, Conrad Paumann reçoit sa formation musicale dans sa ville natale avant d'y devenir, en 1447, organiste de l'église Saint Sebald. Il se rend à Munich en 1450 et devient organiste de la cour du Duc Albert III de Saxe. Paumann semble avoir beaucoup voyagé. On sait qu'il joua à Landshut en 1454 pour le Duc de Bourgogne Philippe le Bon, qu'il s'est rendu vers 1470 à Milan auprès des Sforza et qu'il joua en 1471 à Regensburg pour l'Empereur Frédéric III, qui lui offrit un sabre à poignée d'or. Il reçut de nombreuses



Pierre
tombale de
Conrad Paumann,
Münich,
Liebfrauenkirche.
Photo de
Andreas Berg.

propositions d'engagement mais préféra rester à München où il mourut en 1473. Sur son épitaphe dans la Liebfrauenkirche il est inscrit : « *An(no) MCCCCLXXIII an s. pauls bekeru(n)g abent ist gstarbn und hie begrab(e)n der kunstreichist all instrame(n)t un d' musica maister Cunrad pawman ritter purtig vo(n) nurnberg un plinter geboren dem got genad* ». (« L'an 1473, le soir de la fête de la conversion de Saint Paul, est mort et a été enterré ici le plus talentueux des maîtres de tous les instruments de musique, Cunrad Pawman, chevalier, natif de Nürenberg, aveugle de naissance, que Dieu l'ait en Sa garde »). Sur cette plaque de marbre rouge scellée sur un pilier sous la tribune

d'orgue, on peut voir Conrad Pauman jouant de l'orgue portatif assis, entouré de plusieurs instruments de musique : une harpe, une flûte et un luth. Paumann est aujourd'hui célèbre pour avoir conçu la première méthode pratique de contrepoint instrumental et de diminutions, terminée en 1452, le fameux « *Fundamendum organisandi* ». Les traces de son œuvre, qui comporte principalement des diminutions sous forme de tablature, sont conservées dans trois sources : le Manuscrit N° 554, de la Universitätsbibliothek de Erlangen, daté entre 1454-1480 (folio 129v à 133v), et comportant les Fundamenda 1 & 3, le Manuscrit N° 40613 de la Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz de Berlin, originaire de Nürenberg, daté 1452-1460 (folio 82 et 83) et comportant le Fundamendum 2 et le Manuscrit N° Clm 351a, conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, et comportant les Fundamenda 3 et 4 dans ce qu'on appelle communément le Buxheimer Ogelbuch. Sébastien Virdung dans sa *Musica Getutsch* (1511) et Martin Agricola dans sa *Musica Instrumentalis Deudsch* (1529) attribuent à Conrad Paumann l'invention du système allemand de tablature de luth avec 56 chiffres pour les 56 cases du manche.

Conrad Paumann semble avoir été le dernier Maître à jouer de l'orgue portatif en virtuose à une période où la facture d'orgue connaît un fabuleux essor, tout particulièrement dans le domaine de la réalisation des grandes orgues de tribune. Loin de révéler le contenu exact de ses improvisations et diminutions, les Fundamenda de Paumann montrent qu'il a eu des élèves, et pas seulement des organistes talentueux destinés à devenir des musiciens professionnels, mais probablement aussi des musiciens amateurs, issus de la noblesse et de la bourgeoisie. En effet, il est fort probable que l'enseignement de tradition orale était encore primordial en Allemagne au milieu du XV^e siècle, les écrits ne révélant qu'une partie de l'Art du Maître. Quant au répertoire d'orgue portatif de Paumann et à sa manière de jouer de cet instrument, on ne sait évidemment rien, les tablatures d'orgue ne spécifiant aucune instrumentation,

si ce n'est quelques indications d'utilisation de la pédale. Il paraît cependant évident qu'au delà du jeu sur les grandes orgues, les musiques attribuées à Paumann, ainsi que ses recommandations contrapuntiques et ornamentales, peuvent être interprétées aux différents instruments à clavier en vogue à l'époque. En effet, les orgues portatifs et positifs, les clavicymbala, clavicitherium et autres virginals, épinettes et clavichordes sont abondamment représentés dans l'iconographie. Paulus Paulirinus de Praha les présente dans son traité « *Liber vinginti arcium* ». C'est ce qu'ont récemment démontré avec virtuosité et inspiration les musiciens de l'ensemble Tasto solo sous la direction de Guillermo Perez dans leur CD « *Meyster ob aller Meystern* » consacré à Conrad Paumann et à l'école de clavier allemande du XV^e siècle.

VIII Sainte Cécile

Sainte Cécile, patronne de la musique et des musiciens est souvent représentée en train de jouer de l'organetto. Cette tradition prend une certaine ampleur à partir du XIII^e siècle. Elle est alors entourée de plusieurs instruments, généralement le psaltérion, la harpe, parfois un luth, le plus souvent d'un orgue portatif, l'instrument étant placé tout près d'elle. Certaines représentations montrent Cécile soufflant d'une main dans un olifant pendant qu'elle appuie avec l'autre main sur une touche de l'orgue portatif. Petit à petit cette tradition picturale va représenter la sainte en train de jouer uniquement l'organetto. Les écoles rhénanes représenteront un ange l'aidant à porter l'instrument. L'organetto sera ainsi placé au centre de l'instrumentarium médiéval. Cela aura pour conséquence une abondance de documents iconographiques permettant de suivre l'évolution de l'instrument entre le XIII^e et le XV^e siècle. Cette tradition se perpétuera bien au delà de la période d'utilisation de l'organetto.

33

IX Début XVI^e siècle. Raphaël, Viridung et Leonardo da Vinci : le chant du cygne

Le crépuscule de l'organetto semble avoir été annoncé par la fameuse représentation de sainte Cécile renversant son attribut vers un sol jonché de débris d'instruments de musique. Le tableau est conservé à la Pinacoteca Nazionale di Bologna. La Sainte patronne de la musique et des musiciens, entourée de Saint Paul, Saint Jean l'évangéliste, Saint Augustin et Sainte Marie-Madeleine, porte un regard extatique vers les cieux emplis d'un concert d'anges chantant sur le

livre. Probablement déjà tombé en désuétude, l'organetto subit ici un véritable coup de grâce, les tuyaux de l'instrument tombant un à un du sommier pour finir probablement ruinés comme les autres instruments « anciens », flûtes-à-bec à perce cylindrique, triangle, tambourin à sonailles, vièle, cymbales et nacaires. Place à la musique nouvelle, et donc plus de place pour l'organetto ! On pourra noter sur cet instrument une étendue de plus de 3 octaves chromatiques (19 tuyaux en façade) et une progression presque romantique du plus grand au plus petit tuyau. Les touches semblent être de forme moderne (c'est-à-dire des touches et non des clés). Le soufflet est malheureusement invisible. Ce tableau devint tellement célèbre qu'il donnera lieu à d'innombrables copies et reproductions, en sculpture, vitrail et peinture, dans les siècles qui suivront. L'organetto tombera dans l'oubli, il ne sera plus joué. Mais il sera toujours représenté en tant qu'attribut de la sainte patronne, et en particulier dans cette référence au tableau de Raphaël.

L'orgue portatif apparaît en 1511 au folio C verso du Traité de Sebastian Virdung « *Musica Getuscht und ausgezogen* ». Écrit sous forme de dialogue entre le Maître Sebastian Virdung et son disciple Andreas Silvanus, le traité donne une brève présentation des cloches, carillons et des orgues dont voici l'extrait :

34

« *A(ndreas) : Welchs ist dann das dritt geschlecht der instrument. S(ebastian) : Das ist der lay instrument aller sampt / welche clyngen als di hämer uff dem ampos / von den die proporizen erst mals erfunden synd / durch Tuban / die glöcklin und zimel / von disen klingende instrumenten / und auch von den Pfeiffen der Orgeln zum schriben / würt ich für mich nemen Boetium dann dise betreffen die mensur / oder dye außmessung der roren / Auch das gewicht der metalle / Als der hamer / und das wird durch die beschaulikeit der proporzen außgedruckt / und vin dem selben gar nichts geschriben / Sundern in das ganz werk behalten / Darumb mic will beduncken dir sey zum disem mal genug gesagt / von de instrumentischen Musica / auch von den geschlechten und glidern / der selben instrumenten. »*

POUR UNE TRADUCTION DE CE PASSAGE, VOIR L'ÉTUDE DE CHRISTIAN MEYER CITÉE EN BIBLIOGRAPHIE.

Les instruments de la famille de l'orgue représentés sous forme de gravure à cette endroit du traité sont : un orgue de tribune, un orgue positif, une régale et un orgue portatif. Si l'orgue portatif possède bien un seul soufflet, ses 18 tuyaux sont posés en vrac sur le sommier, dans l'angle supérieur droit. Le clavier comporte 33 touches rectangulaires, du la au fa, avec toutes les feintes, pour une étendue de 2 octaves et une sixte. Bizarrement, le sommier de l'orgue portatif ressemble plus à un sommier de régale, alors que c'est le buffet de l'orgue positif qui ressemble à un organetto. La régale est dépourvue de clavier, mais elle est pourvue de 3 soufflets,

ce qui n'est pas absolument nécessaire. Il semble donc que les illustrations de Viridung soient assez fantaisistes en ce qui concerne la représentation de la régale, du positif et du portatif. L'organetto était-il encore joué à cette période ? Viridung le mentionne-t-il de façon encyclopédique afin d'être le plus complet possible ? Il faudra certainement une étude approfondie des documents de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle pour répondre à ces questions.

J'ai longtemps considéré le tableau de Raphaël comme celui par qui l'organetto s'est peu à peu éteint. Mais c'était sans compter sur le génie de Leonardo da Vinci. En effet, dans l'un des carnets laissés par Leonardo, actuellement conservé à la Bibliothèque Nationale de Madrid (Codex Madrid II, Ms 8936, folio 76 recto), on peut trouver un dessin, ainsi qu'une brève description d'un organetto. Le carnet est daté de la période 1503-1505. Le projet de Leonardo constitue une véritable innovation en matière de facture d'orgue portatif, car il prévoit un système d'air continu à l'aide de deux soufflets, un clavier vertical très proche de celui de l'accordéon et des tuyaux en bois ou en carton. Aucune indication n'est donnée concernant la mécanique. Pas plus de détails concernant les gravures du sommier. Ce qui rend un travail de reconstitution assez périlleux. C'est le facteur italien Walter Quinaglia qui a relevé le défi en 2012, réalisant une reconstitution de l'organetto de Leonardo prête à être jouée.

35

Guillermo Perez a bien voulu écrire pour nous quelques lignes sur ce projet :

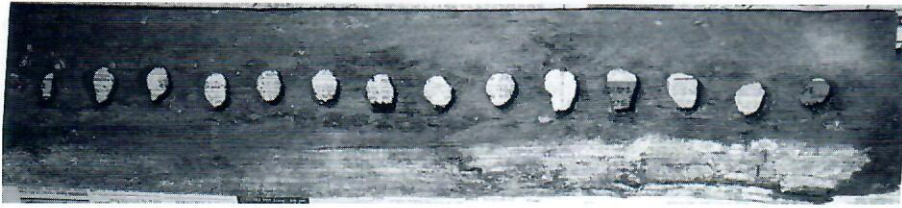
L'idée de se plonger avec le facteur Walter Chinaglia dans la recréation d'une telle machine a été renforcée par ce qui nous a semblé être une lecture « problématique » du texte de Leonardo faite dans le passé lors d'autres essais de reconstructions (Joaquín Saura ou encore Mario Buonconto). Là où ces prototypes présentaient une interprétation du soufflet assez « confuse », qui obligeait à « embrocher » l'instrument, nous avons suivi une prise en main très naturelle, comme c'est le cas pour les soufflets des *organetti* médiévaux, et tout à fait cohérente avec la description de Leonardo. Ainsi, nous avons senti que notre travail de longue date autour des orgues portatifs pouvait apporter une nouvelle lumière à cette aventure « léonardienne ». C'est cette même cohérence qui nous a menés à rechercher une ergonomie et technique de jeu dans la lignée des *organetti* : le positionnement de l'instrument près du corps, en repos sur la jambe gauche, la main gauche travaillant depuis l'extérieur du soufflet dans les deux directions (on obtient ainsi un mouvement similaire au « pousser-tirer » des archets), la main droite qui remonte depuis son placement habituel pour jouer sur le clavier verticalement, comme pour les accordéons.

Le travail réalisé par Walter Chinaglia est tout à fait admirable. En ce qui concerne la construction, les difficultés rencontrées sont nombreuses. Au lieu du placement très direct entre soufflet-sommier-tuyaux typique des *organetti*, l'instrument de Léonardo oblige à la conception et réalisation d'une suite de canaux et soupapes qui rendent le passage de l'air beaucoup moins évident. De même, la disposition des tuyaux, dans notre reconstruction, fabriqués avec de fines planches de cyprès, obligeait à trouver une solution qui permettait de faire parler les rangées intérieures sans être étouffées par les tuyaux de façade. Le problème a été résolu par Walter Chinaglia avec une poésie visuelle très aérienne.

En ce qui concerne l'aisance du jeu on retrouve une partie de ces mêmes difficultés. L'instrument demande une maîtrise de la pression très fine mais en même temps un geste déterminé pour compenser la consistance du double soufflet. D'autre part, le paramètre « pousser-tirer » ajoute un nouveau point technique. Le parcours de chacun des soufflets étant relativement réduit, on doit toujours garder un œil sur leur placement afin de changer la direction au bon moment. Finalement, si le « vent continu » de Leonardo n'est pas tout à fait réel, ce dessin reste une trace incontournable dans le crépuscule de l'histoire de l'orgue portatif. Les mentions de cet instrument deviennent ainsi de plus en plus rares pendant les premières décennies du XVI^e siècle et le génie de Leonardo ne peut qu'ajouter encore plus d'intérêt à ce témoignage insolite.

X Mecklenburg, Poméranie occidentale : les fragments de Greifswald et Wismar (XIV^e siècle)

Les plus anciens fragments d'orgue connus ont été trouvés en 1988 et 1994 dans les latrines d'une maison de Greifswald, en Mecklenburg, Poméranie occidentale, près de la Mer Baltique ainsi que dans la fosse d'une maison de Wismar, dans le même Land. Leur immersion dans l'eau explique leur relativement bon état de conservation. La construction de la maison gothique de Greifswald, qui était probablement la maison du maire de la ville, date de 1309. Les fragments de Greifswald ont été étudiés et analysés au Musée Instrumental de Berlin. Leur datation est approximative: entre 1320 et 1380. Il s'agit d'une importante partie du sommier d'un petit orgue, où l'on peut voir deux ouvertures pour deux soufflets ainsi que les emplacements de deux rangées de 16 tuyaux. Tous les fragments sont en bois. Il y a également des restes de soupapes en cuir, ainsi



Fragment de sommier d'orgue portatif trouvé à Greifswald. Photo de Markus T. Funck.

que des reste de métaux. Le D^r Markus T. Funck décrit ces fragments dans sa dissertation « *Die Orgeln der Hansestadt Greifswald. Ein Beitrag zur pommerschen Orgelbaugeschichte* » (Thomas Helms Verlag, Schwerin 2010). Madame Merit Zloch mentionne ces fragments de Greifswald, ainsi que les fragments trouvés à Wismar, dans son *Magisterarbeit* de 2004 (voir bibliographie).

La fosse dans laquelle les fragments de différentes parties d'un sommier ont été trouvés à Wismar aurait été utilisée par les soeurs d'un couvent de Béguines. L'inventaire de cette fosse a été fait en 1988 à l'occasion de fouilles archéologiques. Il s'agit de quatre pièces de bois, dont deux sont percées de 14 trous. Ces fragments ont une longueur de 67 cm, ce qui correspondrait à un sommier plus grand que celui de Greifswald. Rita Buchholz a publié en 1988, l'inventaire des fragments contenus dans la fosse. « *Die Holzfundstücke aus einer Schwindgrube beim Wismarer Beguinenkonvent* », *Wismarer Studien zur Archäologie und Geschichte* 4, pp. 62-89. Merit Zolch mentionne ces fragments avec une description sous forme de dessin, ainsi qu'une possibilité de reconstitution de l'orgue portatif établie par Johannes Rohlf d'après les fragments du sommier de Greifswald. Je remercie ici chaleureusement Johannes Rohlf, Merit Zolch et Marcus Funck pour m'avoir communiqué toutes ces informations sur ce qui constitue les plus anciens témoignages archéologiques de l'existence de l'orgue portatif au Moyen Âge.

XI Niort, 1878 et 1896. Deux portatifs d'Auguste Tolbecque : premières reconstructions

Auguste Tolbecque est né à Paris en 1830. Il étudie le violoncelle et l'harmonie au Conservatoire de la capitale. Après avoir enseigné à Marseille, il revient à Paris, joue à la Société des Concerts du Conservatoire, ainsi que dans les Quatuor Lamoureux et Morin. Il apprend la facture instrumentale auprès de

Victor Rambaux et s'installe à Niort. Collectionneur d'instruments authentiques, il commence, dès 1872, à exécuter des reconstitutions à partir de documents iconographiques. En 1878 il présente une première série d'instruments à l'Exposition historique de l'art ancien au sein de l'Exposition universelle. Le portatif « Nimfali » des collections du MIM à Bruxelles est l'un de ces instruments.

Le « Nimfali » du MIM à Bruxelles

L'orgue portatif « Nimfali » du Musée des Instruments de Bruxelles comporte un soufflet en carton, papier et peau à 3 plis, 26 tuyaux en alliage étain-plomb sur 2 rangées et un clavier de 26 touches. L'étendue du clavier est de deux octaves chromatiques et une seconde mineure, du mi³ au fa⁵. Le diapason est au la 440 Hz. L'instrument est richement décoré de gravures sur bois et sur ivoire ainsi que de marqueteries. L'ancien conservateur Luc Lanoo précise que « *les ivoires, le clavier et d'autres petits éléments sont plus anciens* ». Le sommier serait à l'origine un orgue de Davrainville avec ses tuyaux. Les 2 plaques d'ivoire fixées sur le sommier représentent des scènes antiques. Sur celle de gauche on voit un musicien jouant de la lyre pendant que trois enfants nus dansent. Sur celle de droite, une jeune fille joue de l'orgue portatif pendant que deux enfants nus chantent en tenant une partition. La date « 1608 » est inscrite sur le coin inférieur droit de cette plaque. Tous les tuyaux comportent des dents. Les six tuyaux les plus graves ont des oreilles. Leur progression est plutôt « romantique », le tuyau le plus grand ayant un diamètre de 32 mm et le plus petit de 10 mm. Cet instrument semble être la toute première reconstitution d'un orgue portatif après une très longue période de disparition.

38

Le travail de Tolbecque s'intensifie en vue de l'Exposition du Théâtre et de la Musique, au Palais de l'Industrie en 1896, pour laquelle il prépare une impressionnante série d'instruments, présentés dans une vitrine spéciale, assortie d'une liste imprimée. Cette collection est alors achetée par un amateur d'instruments anciens, le banquier Charles Petit de Blois, qui rédige un catalogue manuscrit retrouvé chez un antiquaire par Mesdames Florence Gétreau et Josiane Bran-Ricci. Ce catalogue documente la collection Charles Petit entrée en 1927 au Musée du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. L'orgue portatif qui est aujourd'hui conservé dans la réserve du Musée Instrumental de la Cité de la Musique sous le numéro d'inventaire E.927.2.21, fait partie de cette collection. Construit en 1896, c'est celui-là même qui fut présenté lors de l'Exposition au Palais de l'Industrie ainsi qu'à l'Exposition Universelle de Paris en 1900.

L'orgue portatif du Musée Instrumental de Paris

L'orgue portatif Tolbecque de Paris comporte 2 soufflets en carton, papier et peau, 25 tuyaux en alliage étain-plomb sur deux rangées, et un clavier de 25 touches en bois et os. L'étendue du clavier est de deux octaves chromatiques, du fa3 au fa5. Le diapason est au la 440 Hz. L'instrument est moins richement décoré que celui de Bruxelles mais comporte néanmoins des sculptures. Tous les tuyaux comportent des dents. Les 9 premiers tuyaux ont des oreilles. Leur progression est plutôt « romantique », les diamètres étant pratiquement les mêmes que pour l'instrument de Bruxelles. Le second soufflet se trouve à l'intérieur du sommier. La pression est déterminée à l'aide d'un ressort. Le soufflet extérieur sert de pompe, le soufflet intérieur de réservoir.

Contemporain d'Hugo, Mérimée et Viollet-le-Duc, Auguste Tolbecque fut le premier à reconstruire des orgues portatifs d'après les documents iconographiques de l'époque médiévale. Il expose toutes les étapes de la fabrication d'un violon, avec de nombreuses illustrations, dans son ouvrage *L'Art du luthier* (1903). Il est le véritable pionnier en matière de reconstruction de l'instrumentarium médiéval, et en particulier dans le domaine de l'orgue portatif. Mais il faudra encore attendre presque un siècle pour que l'organetto soit étudié, construit, et joué en concert et au disque, par des musiciens professionnels.

39

XII Berlin, 1934. La thèse de Hans Hickmann : le renouveau

La thèse de doctorat de Hans Robert Hermann Hickmann « *Das Portativ. Ein Beitrag zur Geschichte der Kleinorgel* » est la première et reste aujourd'hui la seule étude universitaire consacrée à l'orgue portatif. Hickmann, qui devait par la suite devenir un éminent égyptologue, soutint sa thèse à Berlin en 1934. Elle fut publiée par Bärenreiter en 1936. L'ouvrage comprend trois parties : une étude historique, une étude organologique et enfin des considérations sur les modes de jeu de l'instrument. L'étude de Hans Hickmann contient une cinquantaine de documents iconographiques ainsi que de nombreuses citations issues de différentes sources manuscrites. Toutes les différentes parties de l'instrument sont étudiées dans le détail, les tuyaux, le clavier, le soufflet et le sommier. Toutefois, l'étude comporte de nombreuses erreurs tant dans l'analyse des documents historiques que dans leur interprétation. Quant à la partie consacrée aux modes de jeu, elle n'est aujourd'hui plus relevante, tant la technique de jeu de l'orgue portatif a évolué depuis une quarantaine d'années. En effet, faute d'instruments et

d'instrumentistes, les hypothèses de Hickmann, même s'il avait déjà reconnu l'importance du soufflet et des variations de pression d'air, ne pouvaient être que très approximatives. Il n'en est pas moins que cet ouvrage marque la première grande étape vers la redécouverte de l'organetto, presque 70 ans après la première reconstitution réalisée par Auguste Tolbecque. C'est en effet à partir de la thèse de Hans Hickmann que l'intérêt pour cet instrument disparu ne va cesser de croître.

XIII Genève, 1955. Blaise Pidoux : vers la reconstruction

Blaise Pidoux fait partie de ces érudits passionnés qui ont beaucoup apporté à la renaissance de l'orgue portatif. « La Tribune de l'Orgue » me demanda en 2003 d'écrire un texte de présentation, à l'occasion de la publication de deux petits articles qu'il fit paraître en Avril et Juin 1955. Ma surprise fut grande de constater que tout avait déjà été dit sur l'orgue portatif dans les années cinquante ! En effet, en cinquante ans, aucune découverte majeure n'avait été faite concernant la construction de cet instrument. Dans ces deux articles, Blaise Pidoux mentionne les traités de Zwolle, Schlick, Praetorius et Mersenne, il cite l'ouvrage de Hans Hickmann, sur lequel il s'appuie pour sa propre présentation de l'instrument. Il présente les documents iconographiques ainsi que les mentions de l'orgue portatif dans la littérature médiévale. Il parle également de l'aspect technique de l'instrument, des différentes sortes de claviers et de touches, des tirettes, des tuyaux et de la soufflerie. Puis Blaise Pidoux émet des hypothèses quant à la fonction musicale de l'organetto, en particulier son jeu principalement monodique. À l'époque je pointais seulement quelques lacunes dans l'exposé de Monsieur Pidoux : l'oubli que l'organetto peut être aussi bien joué assis que debout, par un droitier comme par un gaucher, et je dirai même plus par un ambidextre, ou en dansant ! Le jeu polyphonique n'était pas abordé. Francesco Landini n'était pas mentionné. Mais à part cela, cet exposé de 1955 complète parfaitement la thèse de Hans Hickmann et donne des éléments intéressants pour la reconstruction des orgues portatifs. Pour Blaise Pidoux, la reconstruction de l'organetto devait permettre un meilleur accès aux répertoires de l'époque médiévale. Il ne s'était pas trompé !

Je voudrais ajouter que depuis 10 ans, une nouveauté majeure a été réalisée par le facteur allemand Marcus Stahl dans le domaine de la reconstruction des orgues portatifs: un organetto avec jeu de bouches et jeu d'anches. L'instrument a été commandé par Martin Ehrardt. Il fallait qu'un tel instrument voie le jour ! En effet, un grand nombre de représentations du XV^e siècle où

figurent des tirettes latérales, montrent un espace important dans le buffet des orgues portatifs entre le clavier et la base des tuyaux. Une des interprétations possible est l'ajout d'un jeu d'anche à l'intérieur de l'orgue portatif. Les tirettes sont alors utilisées pour faire sonner les registres séparément. La question délicate pour un tel instrument est la différence de pression d'air requise entre les bouches et les anches. Marcus Stahl a réussi à construire un tel instrument en se référant au Traité d'Arnaut de Zwolle ainsi qu'au plus ancien jeu d'anches actuellement conservé. Sur son organetto à deux registres, les anches sonnent une octave plus bas que les bouches. L'instrument garde les qualités expressives d'un orgue portatif car il réagit assez bien aux variations de pression. Malgré un poids total très élevé (25 kilos), Martin Ehrardt joue de cette organetto en le posant sur sa cuisse.

XIV **Münich, 1963. Andrea von Ramm et le Studio der frühen Musik**

Née à Pärnu en Estonie en 1928, Andrea von Ramm s'installa à Munich en 1960 où elle se destina à la carrière de chanteuse d'oratorios. Sa rencontre avec Thomas Binkley fut déterminante pour la suite de son activité artistique. En effet, Thomas Binkley, Andrea von Ramm, Sterling Jones et Nigel Rogers fondèrent le « Studio der frühen Musik » (Early Music Quartett) afin de redonner vie aux musiques du Moyen Âge et de la Renaissance. Commença alors pour l'ensemble une impressionnante carrière musicale, avec des tournées de concerts dans le monde entier et une discographie exceptionnelle pour un ensemble de musique ancienne. On peut dire qu'en matière de musique médiévale, le « Studio der frühen Musik » a tout redécouvert et tout enregistré, ou presque, et particulièrement toutes les œuvres majeures des répertoires religieux, populaires et courtois du XII^e au XV^e siècle.

Pour agrandir son instrumentarium et avoir à sa disposition un instrument fondamental pour l'interprétation des musiques de l'époque gothique, le « Studio » fit l'acquisition d'un orgue portatif, l'instrument N° 33 (« Neubau Kniepositiv »), de la Manufacture d'Orgues Jürgen Ahrendt à Leer en Frise. Et c'est tout naturellement Andrea von Ramm, qui avait, ce sont les mots de Sterling Jones, « *de très bonnes dispositions techniques et musicales au clavier* », qui se proposa de jouer principalement ce nouvel instrument au sein de l'ensemble. Sterling Jones dit de sa partenaire musicale qu'elle ne s'intéressait pas trop aux

aspects organologiques et techniques de l'instrument, comme l'accord pythagoricien qu'il fallait régulièrement faire réviser par le constructeur. En revanche elle privilégiait le plaisir de jouer et était très habile à manier le soufflet et les touches fines et rectangulaires de son organetto. Andrea von Ramm a élaboré sa propre manière de jouer sans aucune référence ou modèle, puisqu'elle est véritablement la première musicienne à avoir joué professionnellement de l'orgue portatif sur scène dans le monde entier. Son jeu était fondé sur sa personnalité artistique, franche, créative, originale et sans concessions.

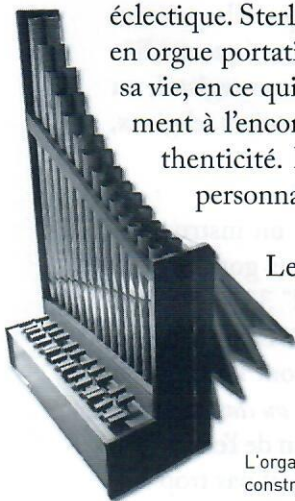
L'instrument construit en 1963, sur commande, par Jürgen Ahrendt pour le « Studio der frühen Musik » est un organetto de taille moyenne, comportant 28 tuyaux en alliage étain-plomb, un soufflet cunéiforme à 4 plis et un clavier de 28 touches rectangulaires très fines et très espacées, allant chromatiquement du ré3 au fa5. C'est Stefan Morent, Professor Doktor à l'Université de Tübingen, qui a hérité de cet instrument après le décès d'Andrea von Ramm en Novembre 1999. Monsieur Morent a beaucoup côtoyé Andrea von Ramm dans les dernières années de sa vie, lui proposant souvent les premiers rôles dans les drames liturgiques qu'il donna avec son propre ensemble, « Ordo virtutum ». Ainsi, à la fin des années 90, elle incarna Marie dans la « Wolfenbüttel Marienklage » et Hildegard dans le « Ordo virtutum ».

42

Andrea von Ramm enseigna le chant à la Schola Cantorum de Bâle entre 1973 et 1977, puis à l'Université. Elle donna de nombreux cours et stages en Italie et en Pologne ainsi qu'à Istre en Croatie. Son approche était très liée à l'interprétation des textes poétiques, toujours à la recherche de sens. Après la fin de la carrière du « Studio », elle donna régulièrement des récitals qu'elle appelait « One woman show », s'accompagnant à l'organetto dans un répertoire très éclectique. Sterling Jones, ne se souvient pas qu'elle ait jamais eu des étudiants en orgue portatif. Elle était très critique, surtout dans les dernières années de sa vie, en ce qui concerne les ensembles de musique médiévale et particulièrement à l'encontre de ceux de ses élèves qui prônaient la recherche de l'authenticité. Elle trouvait ce genre d'interprétations froides, dénuées de personnalité.

Le Requiem composé par Andrea von Ramm dans les dernières années de sa vie fut donné à sa mémoire, en l'an 2000 à Utrecht pendant le Festival Oude Muziek. Il est composé pour 5 parties chantées, une voix récitante, 2 flûtes et percussions.

L'organetto Jürgen Ahrendt
construit pour le Studio der frühen Musik. Photo de Christophe Deslignes.



XV Paris, 1975. Esther Lamandier

Esther Lamandier découvre l'orgue portatif dans l'atelier du luthier parisien Bernard Prunier en 1974. C'était un instrument fabriqué par John Nicholson, en chêne, assez pesant, avec un large soufflet, deux rangées de tuyaux carrés en bois. D'une étendue de 2 octaves chromatiques, à la sonorité expressive, ronde et flûtée, elle put constater que cet instrument entraînait parfaitement en résonance avec son timbre de voix. Elle décida alors de commander en Angleterre le même type d'organetto. Dans le même temps, elle commanda à Bernard Prunier deux vièles à archet et un petit luth mandorle pour ses premiers concerts en solitaire.

Son exploration des répertoires médiévaux commença par l'achat des volumes I à V de « *The Music of Fourteenth Century Italy* » édité par Nino Pirrotta pour The American Institute of Musicology. Elle rencontra les membres du Studio der Frühen Musik en 1975 à la Maison de la Radio. Elle chanta pour eux « *J'aim la flour* », un très beau lai de Guillaume de Machault, en s'accompagnant à la harpe. Selon les propres dires de Madame Lamandier, Andrea von Ramm n'eut pas d'influence sur son choix de l'organetto pour s'accompagner au chant, car son propre témoignage, en solitaire, était déjà inscrit. Mais elle me confia vouloir rendre hommage au Studio der Frühen Musik, à Thomas Binkley et Andrea von Ramm, « *pour avoir ré-ouvert la Voie du Chant médiéval, dans la Poétique du Chant monodique* ».

43

Esther Lamandier est selon moi l'artiste qui représente le mieux, à la fin du XX^e et au début du XXI^e siècle, la sainte Cécile de l'époque gothique, entourée de multiples instruments de musique. Ou mieux encore Pygmalion jouant tour à tour du luth, de la harpe, de la vièle, du rebec, des orguines, pour animer Galatée. Elle est la première à s'être totalement dédiée à l'Art du chant médiéval en soliste, en élaborant ses propres accompagnements, toujours choisis avec une grande pertinence, cherchant à rendre le sens poétique avant toute chose, afin de mettre en résonance le lieu et l'instant. Ainsi, elle fait honneur aux chanteresses et jongleresses de l'époque féodale, apportant aussi une remarquable dimension spirituelle au renouveau du Grand Chant Courtois.

Bien avant Dominique Vellard, Jordi Savall ou Gérard Zuchetto, Esther Lamandier fonda son propre Label discographique, Aliénor. Elle put ainsi réaliser librement ses propres projets artistiques. Elle est, à ce jour et à ma connaissance, la seule artiste chanteuse soliste et multi-instrumentiste à avoir

fait une grande carrière internationale dans le domaine des musiques médiévales. Lors d'une émission « La règle du jeu » de France-Musique en 1978, Thomas Binkley du Studio der frühen Musik disait d'Esther Lamandier « qu'elle faisait partie de ces chanteuses qui peuvent tenir un public à elles seules ».

Le compositeur Philippe Hersant a dédié 4 œuvres à Esther Lamandier : KHAYAL, pour soprano & vièle à archet, sur un poème de Djalâl Ud-Dîn Rûmî, commande du Ministère de la Culture créée en 1984 en l'église Saint-Louis-en-l'Île à Paris, dans le cadre du Festival d'Art Sacré. CALLIOPE, pour soprano a cappella ou soprano & harpe celtique, créée en 1985 au Théâtre de la Ville à Paris. PLANCTUS, pour soprano & orgue portatif, créée en 1988 à l'Abbaye de Fontevraud, et PSAUME 148.

Son jeu à l'organetto est plein de dextérité et de grâce. Il est un magnifique contrepoint à l'expressivité de son interprétation vocale. Madame Lamandier m'a fait l'honneur d'évoquer au cours d'un échange de courriers électroniques, le rapport très privilégié qu'elle a entretenu avec cet instrument de 1975 à 2010, année où elle donnait son dernier récital. Voici ses propres commentaires concernant la relation organetto-chant, dans quelques chansons issues de sa discographie :

44

Il est aisé de suivre les variations de Souffle-Son de l'organetto, dans son dialogue avec ma voix, en cet univers de l'Harmonie modale médiévale. Ainsi dans les Ballate (Disque Decameron), l'organetto énonce la mélodie en superius, tandis que le chant se fait entendre à la partie inférieure, comme dans « Angelica Belta » de Francesco Landini. La virtuosité mélismatique du chant se pose, à la quinte, sur le ruban du souffle de la teneur instrumentale dans « Non vedi tu, Amor », de Laurentius Masii de Florentia. La dentelle de la voix et celle de l'instrument fusionnent, unisson de deux timbres, en légèreté, entremêlés, dans « De poni Amor », de Gherardellus de Florentia ». Alors que l'organetto, tout en vivacité, danse le refrain en mélismes serrés dans la Cantiga 159 « Non sofre Santa Maria » (Disque Alfonso El Sabio, Cantigas de Santa Maria). Mouvement contraire du chant et de l'instrument, teneur et intervalle de quinte pour une expressivité méditative, dans le respect du Souffle poétique, caractérisent la Cantiga 322 « A Virgen que de Deus Madre ». En teneur une note haute tandis que voix et organetto modulent en mouvement descendant dans la Cantiga 27 « Non devemos por maravilla teer ». Unisson en profondeur voix-organetto durant toute la canso « Pos tornatz sui en Proensa »

de Peire Vidal (Disque Domna, Monodies de l'Europe Médiévales).
Unisson en nostalgie, voix et instrument sur teneur en quarte et quinte
dans la Canso « Can l'herba frescha » de Bernard de Ventadorn. « Deux
Souffles pour un même sentiment amoureux dans la chanson séfarade
« *Noches Buenas* » (Disque Romances Séfarades).

J'ai demandé à Esther Lamandier qu'elle veuille bien me confier les recommandations qu'elle ferait aujourd'hui, à une personne désirant s'accompagner à l'orgue portatif. Voici la réponse qu'elle a eu la gentillesse de me donner :

À celui ou celle qui souhaiterait s'engager pleinement dans un dialogue chanté avec cet instrument, je dirai : qu'il offre l'une des plus intenses rencontres avec le Souffle partagé !

Tout d'abord : le respir du soufflet de l'organetto Nicholson 1970. Un soufflet puissant et large. Ou, après le temps d'inspir, le soufflet bien empli, en tension, toute la subtilité va se trouver dans le contrôle de la pression consciente de l'avant-bras gauche, à l'expir, tandis que la main droite est au clavier. Cet Art de la pression du soufflet de l'organetto signe votre interprétation. Tandis que la ligne du chant veille à ses propres respirs, le chanteur veille aussi à ce que le soufflet soit toujours opératif: tout un Art! Toute une vigilance pour trois respirs: alternés, simultanés, décalés entre le chanteur, la monodie et l'instrument.

Pour terminer il me faut rappeler que tout ce qui vient d'être dit reste au Service du Chant de l'Architecture du Lieu ou se déroule le concert. Celui de l'Art de faire chanter avant toute chose les voûtes, de faire vibrer les pierres, celui de l'Art de l'ÉCOUTE.

45

XVI Groningen, 1985. Jankees Braaksma et l'Ensemble Super Librum

Lorsque à la fin du Symposium sur l'Orgue Van Straaten à Amsterdam début Juin 2013, j'ai surpris mon maître et ami Jankees Braaksma en train de contempler silencieusement tous ces petits orgues gothiques réunis grâce à l'intelligence et à la perspicacité de Hans Fidom, directeur du Orgel Park, je me suis avancé vers lui pour lui glisser à l'oreille : « *Tu vois, Jankees, tout ça c'est grâce à toi.* » Ce à quoi il m'a rétorqué : « *Non, avant moi il y avait eu Andrea von Ramm.* »

C'est incontestable, Andrea von Ramm a apporté beaucoup à l'organetto, mais Jankees a été le premier à se consacrer entièrement à l'étude et au jeu de l'orgue portatif en tant qu'instrument soliste. Il a fait, avec l'aide du facteur d'orgues Winold van der Putten, un centre d'intérêt majeur des traités d'Henri Arnaut de Zwolle, pour la reconstitution des orgues portatifs.

Jankees a étudié la flûte-à-bec aux Conservatoires de Groningen et Amsterdam avec Jeanette van Wingerden, Kees Boeke et Baldrick Deerenberg. Il découvre l'organetto dans les années '70, joué par Andrea von Ramm, lors d'un concert du Studio der Frühen Musik à Groningen. Il proposa alors à Winold van der Putten de fabriquer un tel instrument, lorsqu'il en aurait le temps. Jankees reçut une bourse de la ville de Groningen afin de se perfectionner à la Schola Cantorum Basiliensis à partir de l'Automne 1982. C'est là, dans la salle 1 du célèbre Institut de Musique Ancienne, qu'il découvrit le petit instrument fabriqué par *Levin Historical Instruments Inc.* Il commanda son premier orgue portatif à Winold van der Putten en 1983. C'était un organetto en forme de mitre, d'après le dessin du Traité d'Arnaut de Zwolle, en système d'accord pythagoricien, avec un soufflet-réservoir et un système de clavier transpositeur dans 3 dièses. Il joua cet instrument dans un projet de Cantigas de Santa Maria au Festival d'Utrecht ainsi qu'au Danemark. Jankees fonda l'Ensemble Super Librum en 1985 avec le flûtiste Ronald Moelker. L'acquisition d'un second instrument, plus petit, d'après le traité italien du XIV^e siècle « Sunt vero », lui permit d'explorer le répertoire à deux orgues portatifs. La chanteuse Susann Norin rejoignit peu après l'ensemble pour un premier enregistrement discographique. Super Librum gagna le premier prix au Concours pour Ensembles de Musique Ancienne « Van Wassenaer » en 1986 et fut finaliste au Concours « Musica Antiqua » de Bruges en 1987.

46

Jankees est le pionnier du jeu instrumental soliste à l'orgue portatif. Il forgea son mode de jeu petit à petit, improvisant et composant des estampies à partir d'exemples vocaux. Ses seuls modèles furent l'exploration du répertoire et la redécouverte de l'instrument. Il fut inspiré par sa rencontre avec l'organettiste Guillermo Perez au début des années 2000, et en particulier par son utilisation du soufflet. L'Ensemble Super Librum continue sa carrière concertistique et discographique et Jankees Braaksma est régulièrement invité comme spécialiste de l'orgue portatif, lors de symposia et master-classes.

XVII Beaufays, 1998. Les Maîtres de l'Organetto florentin au XIV^e siècle

« Les Maîtres de l'Organetto florentin au XIV^e siècle » fut enregistré à l'église de Beaufays en Belgique entre le 4 et le 6 Février 1998. Le projet était de dédier un CD entier à l'orgue portatif comme instrument soliste, en rendant hommage à Francesco Landini et aux Maîtres de l'organetto florentin représentés dans le Codex Squarcialupi. Et ceci avec la plus grande expressivité et virtuosité possibles.

Lorsqu'à l'Automne 1997 je présentais mon programme à Jérôme Lejeune, il me proposa, avec ce qui serait mon premier Album solo, de lancer la toute nouvelle collection « Instruments » du Label Ricercar, collection dédiée aux instruments de musique insolites, inconnus ou oubliés. Parallèlement à mon activité concertistique et discographique très intense avec l'ensemble Mala Punica, je jouais en récital depuis quatre ans, en fait depuis la fin de mes études à la Schola Cantorum de Bâle. À côté d'un programme de musique sacrée et d'un autre dédié aux estampies, inspiré par le magnifique disque « Decameron » d'Esther Lamandier, j'avais élaboré un récital Trecento que je joue encore régulièrement aujourd'hui : Ballate du Codex Rossi, arrangements de Ballate de Landini, Ballate de Lorenzo et Gherardello da Firenze et bien entendu des Istampite du Manuscrit de Londres. Je décidais d'explorer le jeu polyphonique à 2 et 3 voix avec une seule main, dans des arrangements d'oeuvres de Landini, et commençais à tracer mon sillon d'improvisateur dans une libre interprétation de la Ballata anonyme « Lucente Stella ». La moitié du Récital étant constituée de danses, je demandais à Thierry Gomar de me rejoindre avec ses percussions. Ce fut, au delà de ce CD dédié à l'organetto, le début d'une collaboration artistique de dix années avec Thierry Gomar, années marquées par la belle aventure de l'ensemble Millenarium.

Mon grand organetto construit par Johannes Rohlf en 1993 est clairement d'inspiration italienne. C'est une enluminure d'un manuscrit napolitain du XIV^e siècle (une copie du « De Musica » de Boèce) représentant une Allégorie de la Musique qui a guidé Johannes Rohlf dans sa reconstitution d'un grand organetto du Trecento. Mon but, avec cet album en soliste, était de montrer que l'organetto n'était pas seulement un instrument de musique d'ensemble ou d'accompagnement de la voix, mais surtout un instrument soliste, d'une grande virtuosité, capable de rivaliser avec le luth, la harpe et la vièle, dans la musique de danse, ainsi que dans l'art des diminutions. Et, au delà de l'interprétation de répertoires oubliés, je désirai surtout revisiter à l'organetto, de façon vivante et moderne, des œuvres qui me tenaient particulièrement à cœur.



Christophe Designes à l'organetto. Photo de Marcel van Crees.

Le répertoire du *Trecento italiano* est, d'après moi, celui qui convient le mieux à l'orgue portatif. Ce n'est certainement pas un hasard si le vocable « organetto » continue d'être employé aujourd'hui en Italie pour désigner un petit accordéon diatonique. L'organetto a dû être très en vogue dans la péninsule à l'époque gothique. Il est resté dans les mémoires, dans l'inconscient collectif des peuples d'Italie. L'Italie est le pays de l'orgue par excellence, l'orgue antique, l'organetto de Landini, l'organetto-accordéon. Nul doute que l'« organetto italiano », « medioevale » ou « moderno », continuera à être utilisé dans les musiques anciennes, traditionnelles et modernes, surtout à notre époque de croisements et de fusions des Musiques du Monde.

Je suis heureux d'avoir contribué, à ma façon, à la poursuite de l'exploration et du renouveau de l'orgue portatif. Un chemin commencé par Andrea von Ramm, Esther Lamandier et Jankees Braaksma, artistes qui m'ont tant inspiré. Et je suis heureux de constater que l'organetto commence à faire de plus en plus d'heureux, musiciens, facteurs d'orgues et public. Les efforts d'Auguste Tolbecque n'auront pas été vains. De plus en plus présent dans le renouveau des musiques anciennes, je suis persuadé que l'organetto doit gagner une place de choix dans les musiques de création moderne ainsi que dans l'enseignement de la musique et de l'orgue. En effet, il ne suffit pas d'interpréter les musiques qui correspondent à la première existence, l'existence historique de l'orgue portatif. Il faut aujourd'hui considérer l'organetto comme un instrument moderne, en abordant les musiques anciennes comme des musiques du Temps présent. C'est ce que j'ai voulu montrer avec ce premier Album dédié à l'organetto. C'est en faisant évoluer l'instrument dans ses modes de jeu et de construction que l'orgue portatif retrouvera véritablement sa place dans le domaine de la création artistique.

XVIII Les facteurs d'organetto aujourd'hui

Les facteurs d'orgue proposant la fabrication d'orgues portatifs sont de plus en plus nombreux. Depuis les instruments de Jürgen Ahrendt dans les années 50 et 60 et ceux de John Nicholson dans les années 70 et 80, plusieurs facteurs se sont illustrés dans la fabrication d'organetti de différents types, répondant à des commandes spécifiques ou effectuant, de leur propre initiative, des recherches poussées sur cet instrument. Je pense en particulier à Johannes Rohlf, Winold van der Putten, Thilo Viehrig, Veit Heller, Étienne Fuss, Quentin Blumenröder, Marcus Stahl et Walther Quinaglia. Le fait qu'il n'y ait pas à proprement parler de marché pour ce genre d'instrument peut poser des problèmes d'ordre

économique, mais, pour ma part, je pense qu'il s'agit là d'une excellente chose. En effet, chaque instrument devrait être le résultat d'un questionnement, d'une réflexion, d'une idée, d'un désir. Une oeuvre unique, intimement liée à celle ou celui qui le joue, comme ce fut le cas dans la période médiévale pour tous les instruments de musique, le plus souvent fabriqués par ceux-là mêmes qui les ont joués. Christian Brassy, webmaître du portail des musiques médiévales a eu la gentillesse de mettre en ligne sur son site une liste de facteur d'orgues portatifs, avec les contacts de chaque facteur, le lien vers leur site internet, et quelques commentaires sur la spécificité de chacun. Cette liste est non-exhaustive. J'invite donc à la compléter et à l'actualiser.

[HTTP://WWW.MUSIQUES-MEDIEVALES.EU/SPIP.PHP?ARTICLE806](http://www.musiques-medievales.eu/spip.php?article806)

XIX La jeune génération d'organettistes

Depuis les apports considérables d'Andrea von Ramm, Esther Lamandier et Jankees Braaksma, de plus en plus de musiciennes et de musiciens désirent s'impliquer dans le renouveau de l'organetto. Il font partie des quatrième et cinquième génération d'interprètes et apportent à leur tour leur sensibilité, leurs idées, leur manière d'interpréter les musiques médiévales. Je veux citer ici des musiciens de talent tels Guillermo Perez, Martin Ehrardt, Veit Heller, Roberto Lucanero, Mie Korp Sloth, Virginia Gonzalo y Garcia. La Schola Cantorum Basiliensis forme de plus en plus de jeunes diplômés en claviers médiévaux. Certains d'entre eux se passionnent pour l'organetto et entreprennent une

carrière de concertiste, en accordant une place de choix à cet instrument si particulier. C'est le cas de Catalina Vicens et de Cristina Alis Raurich. Mais peu nombreux sont celles et ceux qui se lancent dans la belle aventure des musiques improvisées et des musiques de fusion. Freddy Eichelberger est l'un d'entre eux. J'ai eu le plaisir, il y a une dizaine d'année, de jouer en duo avec lui lors d'un concert d'improvisations pour le Festival de Musique Improvisée de Lausanne. Freddy, à côté de ses talents de claveciniste et d'organiste, poursuit son parcours d'organettiste, à travers les musiques improvisées, sans frontières,



Guillermo Perez jouant l'organetto de Leonardo.
Reconstitution réalisée par Walter Quinaglia.

en soliste, et au sein de différents ensembles et projets. J'ai moi-même récemment réalisé un cycle de plus de 300 « improvisations libres » sur l'organetto, explorant ainsi le plus de modes d'expression possibles avec mon fidèle compagnon de route depuis presque 25 ans. Mes collaborations avec des musiciens pratiquant d'autres styles de musique, Thierry Gomar aux percussions digitales, Henri Tournier au bansouri, Serge Lazarevitch à la guitare électrique, Steve Houben au saxophone, Thibault Walter à l'électro-accoustique, Susanne Rosenberg, au chant traditionnel suédois, Bouzhigmaa Santaro au morin-khuur mongol, m'ont énormément enrichi. Elles m'ont montré que l'organetto était un instrument sans limites, parfaitement apte à être utilisé dans les musiques actuelles, mais également dans les musiques traditionnelles. Mes collaborations avec des vidéastes comme Stéphane Kowalczyk, Brice Gruet et Thibault Walter m'ont emmené encore un peu plus loin dans le domaine de la création artistique. Longtemps oublié, l'organetto est certainement un instrument d'avenir. Il est encore loin d'avoir révélé toutes ses possibilités.

XX Les modes de jeu ou la modernité de l'organetto

Il est difficile de déterminer les modes de jeu d'un instrument oublié, dont la transmission s'est interrompue au XVI^e siècle et pour lequel aucune partition musicale, aucun traité n'a été écrit. La proximité de l'organetto avec l'accordéon permet une source d'inspiration importante pour la constitution d'une technique de jeu spécifique à l'instrument. Lorsque je découvris l'organetto au début de mes études à la Schola Cantorum Basiliensis, j'avais un certain acquis comme pianiste, claveciniste et flûtiste. Cela me facilita grandement la tâche pour aborder cet instrument. J'ai beaucoup écouté les enregistrements d'Andrea von Ramm, Esther Lamandier et Jankees Braaksma, mais c'est surtout le jeu particulièrement viril et expressif d'Astor Piazzolla au bandonéon qui m'a inspiré. En effet, les possibilités de variations de pression d'air avec le soufflet de l'organetto m'ont conforté dans l'acquisition d'un mode de jeu souple et expressif. Les possibilités de jouer piano, forte, crescendo, decrescendo font de l'organetto un instrument très attractif. L'articulation des notes avec le soufflet est également très séduisante, sans parler des possibilités de jeu en harmoniques, avec un soufflet en sous-pression. J'ai aussi d'emblée exclu le jeu uniquement monodique sur un instrument où une seule main actionne les touches. Il me paraissait évident qu'on pouvait jouer à deux ou trois voix, même avec seulement cinq doigts ! Ma collaboration avec l'ensemble Mala Punica, alors que j'étais encore étudiant, confirma cette hypothèse. Dans les arrangements de l'ensemble, les



Christophe Deslignes à l'organetto. Photo de Michel Garnier.

parties de teneur étaient souvent enrichies de polyphonies écrites ou improvisées et les mises en tablature des voix de teneur et contraténor très fréquentes. J'ai également très vite pratiqué le jeu avec bourdon fixe ou mobile afin d'enrichir les monodies. J'ai assez rapidement mis de côté les théories qui voudraient faire utiliser des soi-disant doigtés historiques et en particulier exclure le petit doigt. En effet, j'ai toujours considéré les traités et méthodes d'apprentissages comportant des « doigtés anciens » comme étant destinés à la bourgeoisie, afin qu'elle soit obligée, en y ayant recours, de jouer de façon moins ennuyeuse. Il s'avère que jouer les *Istampite* du *Manuscrit de Londres* et les *Diminutions* du *Codex Faenza* sans le petit doigt et uniquement avec les doigtés préconisés par Arnold Buchner est, de mon point de vue, particulièrement ridicule et absurde ! Enfin, l'acquisition de ma technique s'est faite au fur et à mesure de la découverte du répertoire, avec les transcriptions de musiques vocales sacrées et profanes, ainsi que mes propres compositions d'estampies et autres pièces instrumentales. Je découvre aujourd'hui encore de nouveaux moyens d'expression sur l'organetto, en particulier lorsque je joue ma musique, en « improvisation libre ». Je suis persuadé que l'orgue portatif ne doit pas être cantonné à la reconstitution et à l'interprétation des musiques médiévales. C'est un instrument

ancien particulièrement moderne, qui doit trouver sa place dans la musique de création, le jazz, la pop, la variété, les musiques du monde, la musique d'avant-garde, et bien d'autres encore.

J'aimerais remercier, pour leur précieuse aide, Mesdames Esther Lamandier, Merit Zloch, Eliane Fogelgesang, Monique Curtat et Anna Danilevskaia, Isabelle Deleuse, Restauratrice au MIM à Bruxelles, Gisèle Sabatier, en charge du Musée du Quercorb, ainsi que Messieurs Sterling Jones, Johannes Rohlf, Jankees Braaksma, Guillermo Perez, Marcus Stahl et Pierre Deslignes, Jean-Claude Battault, Conservateur au Musée Instrumental de la Cité de la Musique à Paris, Joris De Valck, Restaurateur au MIM à Bruxelles, Markus T. Funck, Professeur au Hoehrhain-Gymnasium de Waldshut-Tiengen et à la Ernst-Moritz-Arndt-Universität de Greifswald, Stefan Morent, Professeur à l'Université de Tübingen.

XXI Discographie

ANDREA VON RAMM

Music from the Middel-Ages, Estampie, Planctus, Roman de Fauvel, Martim Codax, Bernart de Ventadorn, L'agonie du Languedoc. Studio der frühen Musik, EMI 1972-1976, Virgin Classics 2000

ESTHER LAMANDIER

- Decameron, Ballate Monodiques de L'Ars Nova Florentine. Astrée AS 56, 1980
- Alfonso el Sabio, Cantigas De Santa Maria. Astrée AS 59, 1981
- Romances, Aliénor AL 10, 1982
- Chansons de Toile au Temps du Roman de La Rose. Aliénor AL 11 1983
- Domna, Monodies de l'Europe Médiévale. Aliénor AL 1019, 1987

IMPROVISATION

IN DER INSTRUMENTALMUSIK DES MITTELALTERS

- In memoriam Jason Paras. Schola Cantorum Basiliensis Documenta N°17 (Deutsche Harmonia Mundi HM 624, 1983 (Matricale du Codex Rossi : Ogni diletto e ogni bel piacere en duo d'organetti avec Randall Cook et Jorge Espinach)

JANKEES BRAAKSMA

- Intabulation an improvisation in the 14th century, Ensemble Super Librum, Sonclair CD 128836 REC, 1989
- Rosas, Medieval organ improvisations and Marian songs. Ensemble Super Librum, CD VLS, VLC 020, 2002

CHRISTOPHE DESLIGNES

- D'Amor ragionando, Mala Punica, Arcana A 22, 1994
- Les Maîtres de l'Organetto florentin au XIV^{ème} Siècle. Ricercar RIC 214 1998
- Danza, Ensemble Millenarium, Ricercar RIC 274, 2007
- Out of Time and Country, Susanne Rosenber, Christophe Deslignes, Jean-Lou Descamps, Thierry Gomar. MA Recordings, M080A 2009
- Organetto. Méditations, Polyphonies et Danses. Christophe Deslignes, organetto. Home Recordings 006. À paraître en Mars 2014

GUILLERMO PEREZ

- Faventina, The liturgical music of Codex Faenza 117 (1380-1420), Ensemble Mala Punica. Ambrosie-Naïve AM 105, 2005
- Meyster ob aller Meystern, Ensemble Tasto solo, Guillem Perez. Passacaille PASS 950, 2009

XXII Bibliographie

Sources

- Henri-Arnaut de Zwolle *Traité*s, ca 1435, Paris, BN Ms. latin 7295 (Georges Le Cerf et Edmond-René Labande, *Les traités d'Henri-Arnaut de Zwolle et de divers anonymes*, Dans « Documenta musicologica » (2. Reihe), « Handschriften-Faksimiles » (4), Bärenreiter Verlag, Kassel, 1972).
- Paulus Paulirinus de Praha, *Liber vinginti arcium*, Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Ms. BJ 257, originaire de Pilzno, daté ca. 1463, f. 153-162v
- Sebastian Virdung, *Musica Getuscht*, Basel 1511 (Rééd. fac-simile : Robert Eitner, Berlin 1882).

Littérature secondaire

- Christophe Deslignes, *Ventus flatuum temperantes, portatif et grand orgue, leurs relations depuis les origines. Les orgues gothiques*, Actes du Colloque organisé par Marcel Pérès avec le CERIMM à la Fondation Royaumont en 1995. Editions Créaphis, Paris 2000.
- Christophe Deslignes, *Quelques réflexions sur l'orgue portatif d'hier et d'aujourd'hui, en hommage à M. Blaise Pidoux*, in *La Tribune de l'Orgue* N°56/1, Genève, Mars 2004
- Markus T. Funck, *Die Orgeln der Hansestadt Greifswald. Ein Beitrag zur pommerschen Orgelbaugeschichte*, Thomas Helms Verlag, Schwerin 2010.
- Hans Hickmann, *Das Portativ, Ein Beitrag zur Geschicht der Kleinorgel*, Bärenreiter Verlag, Kassel 1936, reprint 1972
- Kimberly Marshall, *Iconographical evidence for late medieval organ in fresh, flamish and english manuscripts* (New York, London, Garland, 1989)
- Kimberly Marshall, *Die Entwicklung der Orgelklaviatur*, in *Österr. Orgelforum*, 1992, p. 173-194
- Médiéval Kit, 12 posters + 1 DVD, APEMUTAM, Editions Lugdivine, Lyon 2008
- Christian Meyer, Sebastian Virdung, *Musica Getuscht, Les instruments et la pratique musicale en Allemagne au début du XVI^e siècle* (Éditions du CNRS, Paris 1980)
- Guillermo Perez, *Das Organetto Da Vinci, Auf den Spuren eines von Leonardo da Vinci skizzierten Renaissance-Instruments*, in *Concerto, Das Magazin für Alte Musik*, N° 251, 09/2013.
- Jean Perrot, *L'orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIII^e siècle*, Éditions A. et J. Picard et Cie, Paris 1965
- Blaise Pidoux, *L'Orgue portatif*, in *La Tribune de l'Orgue* N°56/1, Genève, Mars 2004
- Klaus-Jürgen Sachs, *Mensura Fistularum, Die Mensurierung der Orgelpfeifen im Mittelalter*, Vol.1 et 2. Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, Stuttgart 1970, Murrhardt 1980.
- Them'Axe 7, *Instruments et Musiques du Moyen-Âge*, 2 DVDs, 1 livre-CD, Patrick Kersalé, Christian Brassy, Lionel Dieu, APEMUTAM. Editions Lugdivine, Lyon 2008
- Emmanuel Winternitz, *Strange Musical Instruments in the Madrid Notebooks of Leonardo da Vinci*. *Metropolitan. Museum Journal*, II (1969), p.115-126
- Merit Zloch, *Reste vergangener Klangwelten –*
- Archäologische Funde von Musikinstrumenten.n: *Archäologie unter dem Straßenpflaster. Beiträge zur Ur- und Frühgeschichte Mecklenburg-Vorpommerns*. Nr. 39, Schwerin 2005, p. 355–360.
- Merit Zloch, *Musikinstrumente des Mittelalters und der Frühen Neuzeit aus Archäologischen Befunden Mecklenburg-Vorpommerns*, Magisterarbeit, Greifswald 2004.

XXIII Sitographie

- **Jankees Braaksma**
<http://www.youtube.com/watch?v=GWRio04UgsY>
<http://www.superlibrum.nl/>
- **Christophe Deslignes**
<http://www.youtube.com/watch?v=KzLCTZVYb4I>
<http://www.soundcloud.com/christophedeslignes>
<http://www.myspace.com/christophedeslignes>
- **Martin Ehrardt**
<http://vimeo.com/23677867>
<http://www.erhardt-martin.de/>
- **Guillermo Perez**
<http://www.youtube.com/watch?v=Y3Yvz1s0Plg>
<http://www.organetto.es/>
- **Musée du Quercorb**
<http://www.quercorb.com/musee-du-quercorb/>
- **Les Traités d'Henri Arnaud de Zwolle**
<http://organ-au-logis.pagesperso-orange.fr/Pages/ArnautProleg.htm>
- **CD & discography files found for search on: organetto**
<http://www.medieval.org/emfaq/cds/search.cgi?q=organetto>

55

CHRISTOPHE DESLIGNES

De formation classique (piano, flûte-à-bec), Christophe Deslignes découvre l'orgue portatif au début de ses études de musique médiévale à la Schola Cantorum de Bâle. Il obtient le diplôme de concertiste soliste en musique médiévale et Renaissance en 1995. S'inspirant, entre autres, du bandonéon d'Astor Piazzolla, il recrée, en autodidacte, les modes de jeux de cet instrument oublié. Christophe joue de l'orgue portatif et de l'orgue avec Mala Punica de 1992 à 1998, participant au succès international de l'ensemble à travers l'enregistrement de 5 CDs salués par le public et récompensés par la critique. En 1998, il rend hommage à Francesco Landini (1325-1397) en réalisant pour le label Ricercar, un disque récital intitulé *Les Maîtres de l'organetto florentin au XIV^e siècle*, qui sera désigné disque de l'année 1998 par le quotidien *Le Monde*. Cofondateur du collectif Millenarium, il est invité à se produire dans les principaux festivals de musique ancienne en Europe. Il a dirigé deux grandes productions, *Officium lusorum* (une messe des fous) et le *Livre Vermeil* de Montserrat, réunissant, Le Choeur de Chambre de Namur, Psallentes, la Maîtrise des Pastoureaux et Millenarium.

Sa discographie comprend 30 enregistrements entre autres pour les labels Ricercar, Arcana, Erato, Jade, Carpe Diem, MA-Recordings.

Curieux de toutes les civilisations anciennes, s'intéressant à toutes les formes de rituels et d'expression artistiques aussi bien religieuses, populaires, savantes et courtoises, attentif à toutes les musiques du monde moderne, puisant son savoir et son savoir-faire dans toutes traditions vivantes ou perdues, passionné d'improvisation, naviguant entre transmission orale et culture de l'écrit, Christophe Deslignes reconstruit patiemment l'art du jongleur, musicien, conteur, acteur et danseur, poursuivant aujourd'hui une double carrière de pédagogue et d'artiste, créateur de spectacles vivants.



FRANCK BISTOCCHI

L'orgue de Sixt-Fer-à-Cheval en Haute-Savoie

ORGUE DE 8 JEUX EN BASSES ET DESSUS AU TEMPÉRAMENT WERCKMEISTER III
• MANUEL : PRINZIPAL 8, BORDUN 8, OCTAV 4, GEDECKT 4, OCTAVLEIN 2,
MIXTUR 1'1/3, REGAL • PEDAL : SUBASS 16

BUFFET

Il s'agit d'un orgue d'inspiration allemande tant par sa composition instrumentale que son esthétique visuelle.

Le buffet respecte en tous points les proportions du nombre d'or. Le propos n'est pas celui de vouloir quantifier le beau, ce qui serait une aberration ; le but de cette approche est de vouloir retrouver un équilibre entre l'image inconsciente d'une perfection arithmétique et sa représentation matérielle. Pour cela, le tracé obéit aux grandes règles de la proportion mathématique. On peut trouver ce rapport de 1.6 entre la hauteur de la tourelle centrale en tiers-point et la hauteur des plates-faces, entre la largeur des plates-faces et leur hauteur, entre la largeur totale du buffet et sa hauteur.

La tourelle en tiers-point reprend les canons classiques des buffets germaniques du XVII^e siècle. On peut y voir la symbolique de la Trinité dans le triangle qu'elle dessine ; la pointe externe est soulignée par la présence d'une étoile, symbole de l'Esprit. Le traitement du bois naturel obéit à la grande règle des fustiers français de cette époque. En effet, si les allemands, les hollandais ou les flamands aimaient à peindre les buffets de faux marbre et autre trompe-l'œil, les français préféreraient le naturel et l'authenticité des bois de pays ; il faut noter aussi, que le majeure partie des bois du nord de l'Europe était des résineux ou des bois d'eau, que l'on considérait trop ordinaires pour orner les tribunes des édifices sacrés.

Il a été donc décidé d'utiliser des bois du pays et de montrer la beauté naturelle de ces matériaux. L'orgue est pourvu de deux volets à la double fonction : une fonction de projection acoustique et une fonction esthétique et symbolique.

Acoustique : on notera la position en fond de tribune de l'instrument ; cette disposition engendre un léger confinement de l'émission sonore; pour palier à cet inconvénient, il a été décidé de doter le buffet de 2 volets; l'angle d'ouverture joue le rôle de porte-voix, projetant le son dans la nef sans avoir à outrer l'harmonie.

Esthétique et symbolique : l'œil ne peut ignorer les 2 grandes masses encadrant la façade ; il était donc nécessaire d'orner ces pièces afin de contenter l'équilibre visuel. Les tableaux représentés, sont des copies de tableaux de 1620, peints par Simon Vouet. Simon Vouet séjourna de longues années en Italie où il fut influencé par l'art du Caravage. C'est durant cette période qu'il peignit les 2 tableaux ici reproduits. Simon Vouet avait le goût des compositions amples, des perspectives théâtrales, des attitudes déclamatoires, des poses recherchées et des couleurs brillantes. Le volet de gauche représente la sainte Cène et le volet de droite la Crucifixion. Le choix de ces œuvres a été dicté par la haute portée symbolique de ces deux scènes. En effet, l'église est le lieu sacré ou sera, jusqu'à la fin des temps, célébré le mémorial du dernier repas. Il paraît donc obligatoire de le rappeler aux hommes de passage dans cette église. Le volet de droite représente la Crucifixion, pivot central de la religion catholique en ce sens que l'amour du Christ pour l'humanité l'a conduit à la plus grande preuve d'amour, le sacrifice de soi. Entre ces deux instants figés sur la toile, s'interposent les tuyaux de l'orgue, qui produisent l'art le plus immatériel : la musique, sitôt déclamée, sitôt appartenant au passé. C'est cette forme de présent sans cesse en mouvement, qui symbolise parfaitement l'humanité en marche, d'une réalité terrestre à la réalité céleste. Les panneaux portent en lettres d'or le millésime de la bénédiction de l'instrument.

HARMONISATION

L'orgue est doté de 8 jeux pour un nombre total de 600 tuyaux environ. L'harmonisation a été traitée dans le souci de l'interprétation optimale de la musique éminemment polymélodique de Bach et de ses maîtres. La pyramide des principaux suit la règle des canons baroques de proportion d'ut en ut. Cette proportion des diamètres se retrouve dans les orgues du XVII^e siècle. Si cette proportion obéit elle aussi à des règles d'or, elle n'en demeure pas moins le fruit de l'expérience des facteurs en leur temps. La largeur des bouches, au 1/4 de la circonférence des tuyaux, confère à l'harmonie une riche émission sonore ; les biseaux ont été traités sans dents, les bouches plutôt hautes.



Ces caractéristiques mécaniques des tuyaux, engendrent un son plein, riche en fondamentales et riche en transitoires. Les sons transitoires sont émis par le brisement de la lame d'air sortant de la lumière des tuyaux. Cette lame d'air est traitée en lui conservant juste ce qu'il faut de «bruit» afin de colorer l'attaque de chaque tuyau ; les biseaux dirigent cette lame plutôt vers l'extérieur pour les principaux et vers l'intérieur pour les flûtes et bourdons. Les tuyaux sont coupés au ton et les pieds sont bien ouverts, sans aller cependant jusqu'au « plenaria » à l'italienne. L'harmonie générale est fixée en fonction du répertoire allemand ; la basse est plutôt ample, le baryton reste discret puis l'intensité croit de la taille au dessus. Cette non linéarité de l'harmonie, avantage la clarté polymélodique que l'on rencontre dans la musique allemande et surtout chez Bach, permettant une grande compréhension des réponses fuguées.

Le Bordun est en épicea, à bouches étroites, particulièrement indiqué pour l'accompagnement d'un chœur. L'étroitesse des bouches eu égard à la profondeur du tuyau, permet l'émission calme du 3^e harmonique ; les biseaux de bois confèrent une attaque particulièrement délicate et présente, assurant un bon rendu de la ligne mélodique. La Mixtur a été traitée avec peu de reprises conférant une couleur argentine au plein jeu. Elle commence avec 2 rangs 1¹/₃ + 1'. Les tuyaux en sont étroits et timbrés à bouches hautes. De la basse à la taille, les 2 rangs ont été traités avec force afin de dessiner la pédale en tirasse; le reste du jeu ne possède pas de reprises avant le soprano, afin d'abaisser le plafond acoustique ; ce traitement permet d'obtenir une Mixtur brillante avec peu de rangs.

Le jeu de Régal entièrement fabriqué par Cyril Voisin est en mélèze de Vallorcine coupé à l'époque par Pierrot Richard. Les rigoles sont en laiton, les languettes en laiton écroui. Les résonateurs ont une longueur d'1 pied au 3^e do#. L'orgue est pourvu de deux accessoires baroques : la *Zimbelstern*, ou étoile à cloches, et le *Nachtigall*, imitation du chant du rossignol. Ces accessoires sont très antiques puisqu'on les trouve dès le XV^e siècle. Ils sont particulièrement indiqués pour les pièces joyeuses et festives comme durant le temps de Noël ou de Pâques.

Le tempérament de l'orgue est basé sur la répartition du comma pythagoricien ; il a été ici divisé par 4 ; il s'en suit 2 suites de quintes pures. Ce tempérament a été bâti par Andréas Werckmeister vers 1691 ; Werckmeister était un musicien organiste et mathématicien ami et confrère de D. Buxtehude. Ce type de tempérament est particulièrement indiqué pour la musique de Bach car les intervalles purs procédant par quintes confèrent une très belle couleur aux lignes mélodiques ; plus les tonalités contiennent de bémols, plus les harmonies seront chaudes et pleines.

RESTAURATION

De l'orgue de 1855¹ remanié en 1960, n'ont été récupérées que peu de pièces. Toutefois, le sommier, fabriqué dans les règles de l'art en bois massif, à registres coulissants a été entièrement révisé et conservé. Le soufflet à charge flottante a été aussi conservé. Les basses de bois en 8 et 16 ont été entièrement restaurées par C. Voisin et remises en place après harmonisation. La console est neuve en frêne et olivier ; le clavier est plaqué de chêne noirci, les feintes sont en chêne naturel. Les pommeaux de registres sont en chêne.

1. Connu en 1855, un orgue de Beaucourt Voegeli avait été payé par une souscription des Sizerets expatriés à Paris : il comportait Montre 8, Prestant 4, Flûte 4 (B+D), pédale de 13 notes en tirasse permanente. Reconstruction par MMK en 1960 qui jette le buffet et la mécanique d'origine, déplace la console, électrifie les transmissions et rajoute à la pédale une Soubasse indépendante, une Doublette, une Fourniture III rgs et une Tierce 1^{3/5}. Les tuyaux de basses bois actuels, conservés, sont de Beaucourt.

SECOND CLAVIER

Un second clavier doit venir compléter la palette sonore de l'instrument. Ce clavier nommé Rückpositiv ou positif de dos, sera placé dans le dos de l'organiste et sera posé en encorbellement sur la tribune ; en voici le projet.



Il devrait comporter entre 7 et 8 jeux dont 1 anche. De plus la pédale sera étendue à 3 jeux. L'aboutissement de ce projet ouvrira l'orgue à un vaste répertoire baroque européen, qu'il ne peut complètement satisfaire actuellement avec son seul et unique clavier.

Pour ce faire, une association nommée « Sixt Orgue Barock » a été créée. Cette association a plusieurs buts :

- Celui de faire vivre l'orgue cultuellement et culturellement par l'organisation de concert et de récital autour de l'orgue.
- Celui de faire rayonner la commune de Sixt Fer à Cheval, classée parmi les plus 100 plus beaux villages de France, et labellisé Grand Site National au même titre que le Cirque de Gavarnie ou la Pointe du Raz.
- Celui enfin de recueillir des fonds pour la construction du second clavier.

Vous pouvez devenir mécènes de ce projet en vous connectant au site de l'association : <http://www.sixtorgue.com>, ou en prenant contact avec son président : Monsieur Cyril Voisin, 91 rue des Forestiers, 74250 Viuz-en-Sallaz
Site : <http://www.sixtorgue.com/pages/presentation.html>



L'orgue à cylindres de l'église Saint-Pierre d'Airvault (Deux-Sèvres)

L'église Saint-Pierre d'Airvault a la chance de posséder un des rares survivants des « orgues à cylindres » construits dans la première partie du XIX^e siècle. Cet instrument mérite toute notre attention car il est un témoin important d'une facture particulière et particulièrement intéressante.

Quelques mots sur l'église abbatiale d'Airvault

63

La petite ville d'Airvault, située dans le nord du département des Deux-Sèvres, au bord du Thouet et à une dizaine de kilomètres de l'abbaye de Saint-Jouin-de-Marne, se trouve sur un des chemins conduisant à Saint-Jacques de Compostelle. La première église fût édifiée entre 969 et 973. Il n'en reste qu'une chapelle accolée à l'église. L'actuelle a été édifiée entre la fin du XI^e siècle (chœur) et le XIII^e siècle. Son grand narthex est unique dans le Poitou.

Lors des guerres de religion, la bataille de Moncontour (octobre 1569) opposa les troupes catholiques de Charles IX à celles, protestantes, de Gaspard de Coligny. Ces dernières, après leur défaite, incendièrent en grande partie l'église d'Airvault (les traces sont encore visibles dans le narthex). À partir de 1840, Prosper Mérimée, inspecteur des monuments historiques, décide de la restauration de l'église. Les travaux sont menés sous la responsabilité de l'architecte Pierre Théophile Segrétain.

L'église d'Airvault a été classée monument historique dès avril 1914. Il y a quelques années la municipalité d'Airvault a fait réaménager la place de l'église mettant ainsi en valeur l'entrée de cette dernière.



64

L'orgue à cylindres

Cet orgue aurait été construit, semble-t-il, dans la première partie du XIX^e siècle, peut-être à Mirecourt, dans les Vosges. Il a été vendu en 1839 à la paroisse d'Airvault par l'abbé Pierre-Edouard Dessenne, curé de Claunay en Loudunois. et il est installé à la tribune de l'église.

À cette époque sa composition était la suivante : un clavier de 37 notes et 8 jeux. Cet instrument a été modifié à une date inconnue pour en faire un « pseudo » orgue d'Eglise : le clavier est porté de 37 à 54 notes, (ajout d'un petit sommier de 17 notes nécessitant la suppression du système de lecture des cylindres). Ajout d'une façade monumentale « parlante » afin d'avoir un volume sonore suffisant compte tenu de la grandeur de l'Eglise.



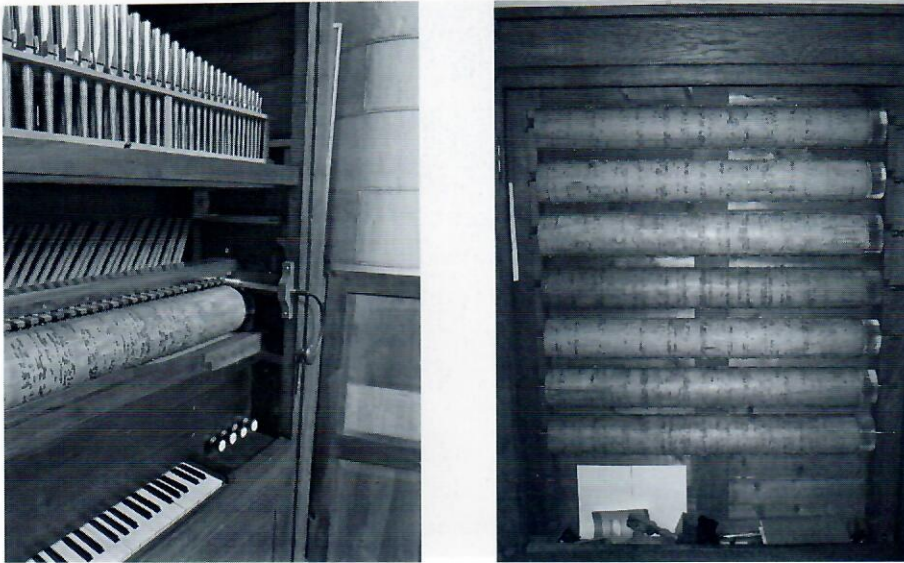
Dès lors sa composition est modifiée ainsi :
Montre 8', Bourdon 8', Flute de Bonn 4', Prestant, Doublette, Clairon 4' (en fait cromorne). Un ventilateur électrique est installé dans les années 1960.

Au fil du temps, et bien qu'il soit toujours fonctionnel (j'ai eu l'opportunité de le jouer dans le courant de l'été 1979) nonobstant des petits problèmes, cet instrument tombe dans l'oubli et un orgue électronique est acheté pour l'accompagnement des offices.

À partir des années 1990 l'avenir de cet instrument, « retrouvé » sur la tribune (où il était bien visible !) revient à l'ordre du jour. Il est classé monument historique en décembre 1993. Sur les 12 cylindres qui existaient, semble-t-il, autrefois, 8 sont retrouvés à la tribune.

Une première restauration est réalisée en 2002 : démontage de l'ancienne façade (dont les boiseries sont toujours à la tribune) restauration du meuble, clavier ramené à 37 notes (41 touches, donc 4 muettes) soufflerie refaite, réutilisation optimale des tuyaux anciens.

Cette restauration, insuffisante, et ne donnant pas satisfaction pour différentes raisons, a conduit à envisager une nouvelle campagne de travaux, (sous maîtrise d'ouvrage de l'État, en partenariat avec la commune d'Airvault, le technicien conseil étant Monsieur Roland Galtier), restauration qui fut confiée, en 2011, au facteur Alain Faye (de Callen, dans les Landes). Ce dernier recrée le mécanisme de lecture des cylindres, restauré les sommiers, refait les postages, le tirage de jeux.



L'orgue, réinstallé dans l'église en décembre 2011, est composé de 8 jeux dont les tirages sont ainsi répartis :

66

- À GAUCHE DU CLAVIER : tierce, doublette, flûte de Bonn 4', bourdon 8'
- À DROITE DU CLAVIER : prestant, nasard, larigot, cromorne

Les cylindres (8 ont été retrouvés sur les 12 existants, un appel est lancé pour essayer de trouver les quatre derniers) mesurent 117 cm de long et ont un diamètre de 14 cm. Ils ont aussi été l'objet d'une « révision » approfondie (certains étaient fendus, la roue d'entraînement d'autres était écrasée...). Ces cylindres sont en bois et sur toute leur surface présentent des agrafes en laiton (picots) de tailles et de longueurs variables en fonction de la note à jouer et de sa durée. Ces picots permettent de soulever les touches du clavier mécanique actionnant la soupape et permettant au(x) tuyau(x) correspondant(s) de parler.

Ces huit cylindres permettent d'entendre différents airs (messes, cantiques, airs grégoriens, mais aussi des mélodies profanes, airs d'opéras...), « arrangés » pour une utilisation dans le cadre d'une église (un extrait de l'ouverture de Don Giovanni de Mozart par exemple !). Deux systèmes différents existent :

- Sur deux cylindres la durée de l'air correspond exactement à un tour complet. Pour passer à l'air suivant il faut décaler le cylindre d'un cran vers la gauche.
- Sur les autres cylindres, les airs sont inscrits « en spirale » le système fonctionnant sur le type « vis sans fin ». Il faut donc que la personne « qui tourne la manivelle » le fasse de manière très très régulière.



Des tableaux collés sur les portes de l'armoire abritant l'orgue indiquent les œuvres « enregistrées » sur chaque cylindre.

La restauration de cet instrument, menée à bien grâce au talent du facteur d'orgue Alain Faye, mais aussi à la volonté et même à l'acharnement de quelques personnes est à saluer. C'est une réussite. Il est possible de l'entendre, en particulier pendant l'été lors des visites de l'église Saint-Pierre organisées par l'office de tourisme, mais aussi à l'occasion de différentes manifestations mises en place pendant l'année. Il est possible aussi d'écouter un bref extrait à l'adresse suivante : http://youtu.be/OL_SuuDtLus

67

Quelques précisions complémentaires

- Chaque orgue à cylindres étant unique, un cylindre ne peut être lu que par un seul et unique instrument.
- Il existerait en France plusieurs orgues à cylindres mais seuls 7 seraient en état de fonctionnement
- Quant à l'Auvergne il semblerait qu'il y ait 5 ou 6 orgues à cylindres dont certains mériteraient peut-être, comme celui d'Airvault, d'être restaurés.
- Pour en savoir plus sur l'orgue à cylindres consulter le site : <http://www.orgueacylindredairvault.sitew.fr>

Remerciements

Monsieur Serge Rousseau, organiste à Airvault et Saint-Loup sur Thouet
Mairie d'Airvault, service du patrimoine
Office de Tourisme d'Airvault



Leonid Rojsman (1916-1989). Photo extraite de Leonid Rojsman, *Die Orgel in der Geschichte der russischen Musikkultur*, 157^e publication de la Gesellschaft der Orgelfreunde, Mettlach, 2001, avec l'aimable autorisation de la GDO.

TATIANA RUDOLFOVNA BOTSCHKOVA

Fondatrice de l'école d'orgue de Nizhny Novgorod

Professeur au Conservatoire d'État M.I. Glinka de Nizhny Novgorod

Candidate en Histoire de l'Art¹

Les problèmes de l'enseignement de l'orgue en Russie

TRADUIT DU RUSSE PAR

EVGENIYA GALYAN ET EDWARD VANMARSENILLE

69

La formation des classes d'orgue en Russie est liée à l'ouverture des deux premiers conservatoires russes. À Saint-Pétersbourg, l'ouverture de la classe d'orgue a eu lieu au même moment que la création de l'institution elle-même, en 1862. À Moscou, cet événement a eu lieu un peu plus tard, en 1885. Jusqu'à ce moment-là, la vie de l'orgue profane se déroulait principalement dans les salons de l'intelligentsia artistique russe, qui faisait de la musique d'orgue à domicile. Dans ce contexte, les activités musicales et éducatives de Vladimir Fyodorovitch Odojevskii, promoteur de la musique d'orgue en Russie avec une attention particulière pour J.S. Bach, méritent singulièrement d'être mentionnées.

L'organiste L.I. Rojsman (1916-1989) a rédigé un ouvrage de référence sur l'histoire de l'orgue en Russie, depuis la *Rus' de Kiev*² jusqu'au début du XX^e siècle.³ Rojsman fut l'un des principaux représentants de l'école d'orgue

1. Le titre scientifique "candidate" est utilisé en Russie pour dénommer le premier degré postuniversitaire. Il pourrait être comparé au "doctorat", même si les opinions à ce sujet diffèrent. ndt.

2. La *Rus' de Kiev*, traduite dans les sources françaises médiévales par Russie ou Roussie, est une principauté médiévale slave orientale qui exista entre environ 860 et le milieu du XIII^e siècle. ndt.

3. Ройзман Л. Орган в истории русской музыкальной культуры. М., 1979. (Rojsman L., *L'orgue dans l'histoire de la culture de la musique russe*. Moscou, 1979).

soviétique et professeur d'orgue au conservatoire de Moscou. Ses travaux de recherche ont été perpétués par A. Petrova, A. Fiseiskiy et d'autres auteurs.⁴ Pourtant, le processus de développement d'une école d'organistes concertistes en Russie s'avéra assez complexe dans la pratique, même lors de l'organisation des premières classes d'orgue professionnelles. Tout d'abord, il n'y avait pas de tradition d'orgue bien enracinée en Russie. Celle-ci n'aurait tout simplement pas pu exister, étant donné que seules les voix d'hommes étaient permises dans l'encadrement musical des offices de l'église orthodoxe. Ensuite, les musiciens russes, qui vivaient dans les circonstances assez difficiles du système politique russe, basé sur une "orthodoxie confessionnelle", n'avaient pas de "talent inné" pour la perception et le développement de la musique d'orgue. Celle-ci fut comprise pendant très longtemps comme l'attribut indispensable des religions catholique et protestante.⁵ Pensons seulement aux mots de Stasov, qui écrivait les lignes suivantes : « ... *Quel avenir pour l'orgue, même chez nous, nous qui sommes toujours étrangers à cet instrument ?* »⁶

Cependant, il faut savoir que les Russes étaient habitués depuis longtemps à l'orgue. Ils purent d'abord faire connaissance avec cet instrument lors des manifestations exceptionnelles qui se tenaient à la cour des grands-princes.⁷ Ainsi, comme nous l'apprend A. Fiseisky, l'orgue fut probablement, dans la *Rus' de Kiev*, un élément stable de la culture des cours.⁸ À partir du XVIII^e siècle, les orgues apparurent aussi dans les églises non-orthodoxes du territoire russe, et à partir du XIX^e siècle, ils furent introduits en nombre considérable.⁹

4. Петрова А. Русская органная музыка. // Органная книжечка. М., 2008. С.207-238 ; Фисейский А. Органное искусство в России // Органное искусство : В.1. М., 2010. - С. 76-90. (Petrova A. *Musique d'orgue russe // Petit livre d'orgue*, Moscou, 2008. p.207-238 ; Fiseisky A. *L'art de l'orgue en Russie // L'art de l'orgue:No.1*, Moscou, 2010, p.76-90).

5. On peut prétendre que l'éloignement existant à l'origine entre l'orgue et la Russie ne serait qu'un mythe, mais on ne peut cependant pas nier quelques données objectives sur l'existence de l'orgue en Russie, liées aux traditions profondes et religieuses.

6. Стасов В. Статьи о музыке : В 5-ти вып., М., 1930. - С.336-337. (Stasov, V. *Écrits sur la musique : Tome n°5*, Moscou, 1930, p.336-337).

7. On pourrait également traduire par : « Cour des knèzes » ndt.

8. Фисейский А. Органное искусство в России // Органное искусство : В.1. М., 2010.- С. 76. (Fiseisky A. *L'art de l'orgue en Russie // L'art de l'orgue : n°.1*. Moscou, 2010, p.76).

9. A.Petrova dans son article « Musique russe pour orgue » (*Petit livre d'orgue*, Moscou, 2008, p.207), nous fait remarquer que : « *En 1567, à Moscou, fut ouverte une église luthérienne, dédiée à Saint-Michel. En 1712, un orgue fut construit dans cette église. Il s'agit de l'église la plus vieille de toutes les églises non-orthodoxes connues de la capitale, églises subsistantes encore aujourd'hui et églises disparues confondues.* »

Comme le démontre Rojsman, après l'ouverture des premières classes d'orgue dans les premiers conservatoires russes de la période prérévolutionnaire¹⁰, il n'y avait pas vraiment de réponse claire à la question « *Qui devait être formé dans ces classes d'orgue ?* ». L'analyse des programmes d'examen des étudiants montre que l'enseignement était orienté majoritairement vers la formation des organistes pour les églises allemandes. On ne peut pas vraiment dire qu'il y avait une formation consciente des organistes concertistes, et il ne faut pas non plus perdre de vue qu'il n'y avait quasiment pas d'instruments dans les salles de concert en Russie. Cela ne signifie pour autant pas que les premiers conservatoires russes ne produisaient pas d'organistes talentueux ou remarquables. Cependant, leur nombre n'était pas très élevé. Par conséquent, on ne peut pas prétendre qu'il y avait un système d'enseignement bien établi, d'autant plus que les deux classes d'orgue ne fonctionnaient pas de façon tout à fait stable.

Quant aux concerts d'orgue, jusqu'à la fin du XIX^e siècle ils avaient lieu presque uniquement dans les bâtiments des églises d'autres croyances, et étaient assimilés à des concerts de musique sacrée. En 1901, la construction d'un magnifique instrument français par la firme "A. Cavallé-Coll" fut un puissant stimulant pour le développement des concerts d'orgue, bien que durant les 20 premières années de son existence, cet instrument n'ait pas été utilisé suffisamment.

Quelques changements dans la formation des organistes s'esquissèrent en 1913 au conservatoire de Moscou lors du début du professorat de B. Sabaneïv (1880-1918). Celui-ci voyait dans le développement d'une véritable pratique de l'exécution concertante une perspective pour le développement de l'école d'orgue russe. Il rédigea un projet de réorganisation de la classe d'orgue sur une base nouvelle. Une réforme décisive dans les programmes de formation des organistes n'eut cependant pas lieu durant la vie de Sabaneïv.

Ce n'est que dans les années vingt du XX^e siècle que se dessina un développement intensif, conscient et planifié de la vie organistique russe, autant pour la pédagogie que pour la pratique de l'interprétation. A. Gedicke (Moscou, 1877-1957), au conservatoire de Moscou et I. Braudo (Saint-Pétersbourg – Leningrad, 1896-1970), à Leningrad, ont été reconnus à juste titre comme fondateurs des deux écoles nationales d'orgue. Nous voudrions faire remarquer que l'orgue n'est pas devenu un instrument "familier" pour les compositeurs russes, bien qu'on ne puisse pas nier que certains compositeurs comme A. Glazunov, S. Liapunov, S. Tanejev et plus tard S. Gubaidulina, B. Tischenko, S. Slonimsky, Y. Butsko, O. Yantschenko, M. Tariverdejev, V. Kikta et quelques autres aient tout de même fait quelques expériences réussies dans le domaine de la composition pour cet instrument.

10. Période précédant la révolution d'octobre 1917.

Sans vouloir minimiser l'importance des activités de leurs talentueux prédécesseurs, E. Langer, L. Beting et T. Bubek à Moscou, ainsi que G. Schtil, L. Homilius et J. Handschin à Saint-Petersbourg, il faut souligner que c'est précisément A. Gedicke et I. Braudo qui ont déterminé l'orientation principale du développement de l'école d'orgue russe. Il s'agissait de la création d'une école d'organistes concertistes et aussi, par conséquent, de l'élaboration d'un nouveau type de pédagogie tourné vers la formation de musiciens concertistes. Depuis cette époque, un phénomène assez solide s'est établi en Russie, réunissant en la même personne les organistes-interprètes et pédagogues talentueux, mais non les improvisateurs. Cette tradition a été confirmée et développée par les successeurs et étudiants de A. Gedicke de l'école de Moscou. La pédagogie basée sur la formation d'organistes concertistes a connu une vraie prospérité lors du dégel politique dans l'Union Soviétique des années 60. Les successeurs de cette politique sont "les petits enfants organistiques" de A. Gedicke qui ont reçu cette tradition grâce aux activités que L. Rojsman, un de ses meilleurs étudiants, menait avec zèle. Il est certain que Rojsman fut porteur de l'héritage musical direct de A. Gedicke, enrichi par sa propre quête, par des recherches scientifiques et par des expériences tant sur le plan de la pédagogie que celui du concert.

72

La génération des « шестидесятников »¹¹ (*Cheistidesjatnikov*) a joué un rôle déterminant pour le développement de la pratique de l'exécution concertante à l'orgue. Rojsman s'est occupé de la formation d'un grand nombre de solistes remarquables et de pédagogues professionnels intelligents et perspicaces. Parmi ses premiers étudiants, il faut citer Leopoldas Digris dont les activités ont été décrites d'une façon très poétique par N. Malina : « *Revenu de Moscou à Vilnius, il plantera un magnifique jardin de l'orgue en Lituanie par son jeu merveilleux autant par la forme que le contenu ainsi que par sa pédagogie patiente et éclairée.* »¹² ; Eterim Mgaloblishvili, professeur au conservatoire de Tbilissi et "artiste émérite" de Géorgie ; Oleg Yashenko (professeur au conservatoire de Moscou et légende de l'école de l'orgue russe) ; et enfin Galina Kozlova (professeur, "artiste émérite" de Russie, fondatrice de la classe d'orgue de Nizhny Novgorod et qui la dirigea sans interruption jusqu'aux derniers jours de sa vie).¹³

11. La génération des « шестидесятников » (*Cheistidesjatnikov*) est un groupe de la société soviétique dont la jeunesse et l'éducation morale coïncide avec ce que l'on appelle le "dégel" politique des années 60 du XX^e siècle.

12. Малина Н. Воспоминания о Галине Козловой // Галина Козлова : музыкальное приношение. Нижний Новгород, 2000. - С.36. (Malina N. *Souvenirs de Galina Kozlova // Galina Kozlova : une offrande musicale*, Nizhny Novgorod, 2000, p.36).

13. Artiste émérite, également traduit par artiste méritoire, est un titre honorifique de l'Union soviétique et de la Fédération de Russie. ndt.

À partir des années soixante, on assiste à une vague considérable d'intérêt pour l'art de l'orgue. La première raison est la présence, établie et stabilisée depuis une dizaine d'années, d'une tradition nationale dans le domaine de la pratique d'exécution, et d'une école pédagogique. La deuxième raison est la construction d'instruments de concert partout dans ce pays qui s'appelait encore à l'époque l'Union soviétique. Citant N. Malina, nous pouvons dire : « *Si pour tout le pays il n'existait en 1957 que deux ou même moins de deux instruments adaptés à l'utilisation concertante, il y en a à la fin des années quatre-vingt plus ou moins quatre-vingt.* »¹⁴ Évidemment, afin que ces instruments, construits pour la plupart d'entre eux dans des salles de concert, puissent réellement être utilisés à bon escient, il fallait un grand nombre d'interprètes professionnels. L'apparition d'instruments de concerts dans des salles de conservatoires, comme ce fut le cas à Gorki (Nizhny Novgorod), Novosibirsk, Kazan, suscita également la naissance de quelques nouvelles classes d'orgue, à l'exception de Moscou et Leningrad.

C'est également ainsi que s'est créée la classe d'orgue de Nizhny Novgorod, alors toujours Gorki.¹⁵ En 1960, à la fin de ses études au conservatoire de Moscou dans les classes de L. Rojsman (orgue) et V. Natanson (piano), la jeune organiste Galina Kozlova est arrivée au conservatoire de Nizhny Novgorod pour commencer une carrière de professeur.¹⁶ « *Galina Ivanova*¹⁷ *avait appris au conservatoire de Moscou le jeu de l'orgue selon l'école russe, c'est à dire le jeu sur des instruments de concert qui se trouvent dans une acoustique de salle de concert.* »¹⁸

Elle connut un destin professionnel heureux. À Gorki, un orgue de concert arriva en cette même année 1960. C'était une des premières villes de la Russie de l'après-guerre où c'était le cas.¹⁹ Cet instrument allemand, construit par la firme « Alexander Schuke » était prévu à l'origine pour l'académie russe de

14. Малина Н. Малина Н. Трижды рожденный (к столетию органа А.Савилле-Колл Большого зала Московской консерватории) // К столетию органа Большого зала Московской консерватории, М., 2002. - С.22. (Malina N. Malina N. *Trois fois né (Lors du centenaire de l'orgue A. Cavallé-Coll de la grande salle du conservatoire de Moscou.) // Lors du centenaire de l'orgue A. Cavallé-Coll de la grande salle du conservatoire de Moscou*, Moscou, 2002, p.22).

15. La ville de Nijni Novgorod porta le nom de Gorki de 1932 à 1990. ndt

16. Galina Ivanovna Kozlova est née le 5 janvier 1937 à Koungour dans le kraï de Perm, a fait des études au collège de musique de Perm et est décédée le 15 décembre 1997.

17. En Russie, le patronyme, en plus du prénom et du nom de famille, est couramment utilisé. Il est d'usage, pour exprimer le respect, de s'adresser à son interlocuteur ou même de mentionner quelqu'un en employant son prénom et son patronyme. Ainsi Galina Kozlova et Galina Ivanovna désignent bien la même personne, Ivanovna étant le patronyme. ndt.

18. Барсова И. Воспоминания о Галине Козловой // Галина Козлова : музыкальное приношение. Нижний Новгород, 2000. - С.74. (Barsov I. *Souvenirs de Galina Kozlova // Galina Kozlova : une offrande musicale*. Nizhny Novgorod, 2000, p.74).

19. Il s'agit de la seconde guerre mondiale 1941-1945.

musique Gnessine. Il fut finalement érigé dans la grande salle du conservatoire de Gorki. La supervision lors de la construction de l'orgue fut prise en charge par l'expert-consultant de la commission fixe pour la facture d'orgue de l'Union soviétique, le professeur de la *Hochschule* de Leipzig, Wolfgang Schetelich. C'est lui qui donna le premier concert sur ce nouvel instrument. G.Kozlova a été "propriétaire" de cet instrument pendant de nombreuses années. Elle, la première organiste professionnelle qui avait été "offerte" à la ville, représentait la clef symbolique de cet instrument.

**Composition de l'orgue « Alexander Schuke » (Potsdam, RDA)
de la grande salle du conservatoire de Nizhny Novgorod, 1960.**

III BRUSTWERK

Holzgedackt 8'
Rohrflöte 4'
Principal 2'
Octave 1'
Cymbel 3f.
Krummhorn 8'
Tremulant

II HAUPTWERK

Principal 8'
Spillpfeife 8'
Dulzflöte 4'
Octave 2'
Trompete 8'
Quintadena 16'
Octave 4'
Nassat 2^{2/3}
Mixtur 4-6 f.

I HINTERWERK

17. Quintadena 8'
18. Holzflöte 4'
19. Sesquialtera 2-3f.
20. Scharf 4f.
21. Tremulant
22. Gedackt 8'
23. Principal 4'
24. Waldflöte 2'
25. Quinte 1^{1/3}
26. Schalmei 8'
27. Noli me tangere

PEDAL

28. Subbaß 16'
29. Octave 8'
30. Gedackt 8'
31. Octave 4'
32. Rohrflötenbaß 2'
33. Mixtur 6 f.
34. Posaune 16'
35. Trompete 8'

I/II, III/II, II/P, I/P, Traction mécanique des notes et des jeux



L'orgue "Alexander Schuke" (Potsdam, RDA) de la grande salle du conservatoire de Nizhny Novgorod, 1960. Source : Archives du Conservatoire d'État M. I. Glinka de Nizhny Novgorod.

G.Kozlova prit en charge la classe d'orgue nouvellement ouverte. C'était une digne héritière des causes en faveur desquelles ses professeurs s'étaient battus. Elle était l'une des organistes concertistes les plus éminentes du pays dès les années 60 et le resta jusqu'au début des années 90. De plus, relativement peu après le début de son professorat, elle fut reconnue comme une autorité dans le domaine de la pédagogie de l'orgue, une autorité ayant de plus développé une véritable école.

Les deux sphères d'activités de sa vie créatrice étaient indissociablement liées, s'influençaient et s'enrichissaient mutuellement. Quasiment dès le début de son travail, la pédagogie de Kozlova fut façonnée à la manière d'un système à deux niveaux, bien évidemment dans le cadre d'un système séculier. D'une part, il y avait la pédagogie des concerts, orientée vers les prestations à résultat maximal pour la formation de solistes-interprètes-exécutants indépendants, nantis d'un bagage professionnel leur permettant d'aborder immédiatement les concerts.²⁰

20. Les nombreux lauréats et diplômés des concours russes et internationaux témoignent de la réussite des activités pédagogiques de Galina Kozlova.



76

Galina Kozlova (1937-1997) à la console de l'orgue "Alexander Schuke" (Potsdam, RDA) de la grande salle du conservatoire de Nizhny Novgorod. Source : Archives du Conservatoire d'État M. I. Glinka de Nizhny Novgorod.

D'autre part, il y avait la pédagogie d'éducation, une partie très importante de son système. Cette pédagogie d'éducation visait un but plus modeste d'un point de vue professionnel, mais indispensable d'un point de vue purement musical. Il s'agissait de former des musiciens compétents dans différents domaines, ayant une large vision culturelle, et, ce qui est très important, une compréhension de l'histoire de la musique ancienne grâce au contact avec les instruments anciens, qui constituent une mémoire musicale directe. C'était le chemin de la formation d'un musicien universel. Dans cet esprit pédagogique, pour elle, c'était avant tout le processus en lui-même qui était important et non le résultat. Dans la classe de Kozlova, il n'y avait pas que les pianistes qui approfondissaient les bases du jeu de l'orgue, mais également les musicologues, les chefs d'orchestre et de chœur et même les musiciens de l'option "musique traditionnelle".

Dans son article « l'orgue et le piano : influence réciproque de la technique » G.Kozlova a noté : « *Les activités dans la classe d'orgue poursuivent un but : l'étude d'exemples extraordinaires de la musique du passé et l'acquisition des aptitudes au jeu de l'orgue. Un autre but est la préparation d'organistes spécialisés et la création*

d'une maîtrise tout à fait professionnelle dans le domaine de l'exécution. »²¹ Galina Ivanovna était une excellente concertiste. Dès ses premières années comme professeur au conservatoire, elle a commencé à développer l'amour de la scène chez ses étudiants. Les concerts de la classe d'orgue ont commencé le 22 octobre 1961, un an après la fin des travaux de construction de l'orgue.

Les concerts ne se limitaient pas aux frontières de la ville de Gorki, il y avait aussi des tournées passionnantes. Un des exemples parmi ces tournées est le concert particulièrement mémorable qui a eu lieu en 1972 dans la petite salle du conservatoire de Moscou, au cours duquel Galina Ivanovna et cinq de ses étudiants ont interprété les six sonates en trio de J. S. Bach. Les participants de ce concert gardent en eux, encore aujourd'hui, des sentiments particuliers lorsqu'ils pensent à cet événement. L. B. Schischchanova, "artiste émérite de Russie", évoque sa rencontre avec G. Kozlova de la façon suivante : « *Je me souviens comment les portes de la petite salle s'ouvrirent et comment Galina Ivanovna, d'une façon un peu timide et entourée de ses étudiants, traversa le passage qui mène à la scène. Pendant la répétition, Galina Ivanova était très sévère, les cinq étudiants se sont faits enguirlander. Il me semble qu'elle était plus inquiète pour ses étudiants que les étudiants eux-mêmes. Le concert était d'un tel niveau et d'un tel élan que même les critiques de la capitale se sont tus et n'ont pu que féliciter cordialement leur collègue. Je me souviens particulièrement, encore aujourd'hui, de la sonate en sol majeur interprétée par Kozlova* ».²²

77

Voici encore une opinion : « *Un peu plus d'une décennie s'est déroulée depuis l'époque où Kozlova, qui venait alors de terminer ses études à la classe d'orgue du conservatoire de Moscou, a reçu à sa disposition l'orgue qui venait d'être installé dans la grande salle du conservatoire de Gorki. Pendant ces années, la jeune pédagogue a réussi à obtenir la reconnaissance d'une large partie du public pour ses qualités d'interprète merveilleuse et elle est également arrivée à fonder une classe d'orgue avec de bonnes traditions professionnelles* » (T. Baranova).²³

21. Козлова Г. Орган и фортепиано : взаимовлияние техник // Галина Козлова : музыкальное приношение. Нижний Новгород, 2000. - С.128. (Kozlova G. *L'orgue et le piano, influence réciproque de la technique* // Galina Kozlova : une offrande musicale. Nizhny Novgorod, 2000, p.128).

22. Шишханова Л. Воспоминания о Галине Козловой // Галина Козлова : музыкальное приношение. Нижний Новгород, 2000. - С.59. (Schischchanova L. *Souvenirs de Galina Kozlova* // Galina Kozlova : une offrande musicale. Nizhny Novgorod, 2000, p.59).

23. Цит.по : Левая Т. Эскиз портрета // Галина Козлова: музыкальное приношение. Нижний Новгород, 2000. С.18-19. (Citation de : Levaia T. *Esquisse d'un portrait* // Galina Kozlova : une offrande musicale. Nizhny Novgorod, 2000, p.18-19).

L'entraînement aux concerts était plus ou moins développé avec tous les étudiants de la classe de G.Kozlova, indépendamment de leur choix de cours principal et de leur niveau de formation. Bien évidemment, la forme qui était donnée au concert et le niveau des œuvres interprétées pouvaient différer d'une fois à l'autre. Les étudiants qui passaient au creuset de la pédagogie de concerts, acquéraient la majeure partie de leur expérience grâce aux récitals en soliste. Le régime plus simple de la pédagogie éducative supposait la participation aux concerts avec chœur, orchestre ou des solistes vocaux en qualité d'accompagnateur à l'orgue. Les organistes qui travaillent dans plusieurs institutions d'enseignement, et spécialement dans des conservatoires, savent bien qu'il n'existe pas d'autre spécialité où le lien entre les deux pratiques musicales (concertante et pédagogique) est aussi important et indispensable. Chaque interprète, qu'il s'agisse d'un élève ou d'un musicien accompli, rencontrera le problème de l'interprétation adéquate des œuvres exécutées sur le plan stylistique. Aucun autre musicien ne dépend à un tel degré des particularités de chaque instrument que l'organiste. Pour chaque organiste, la connaissance du style des instruments suivant les pays et les époques a la valeur d'une véritable loi.

78

Jusqu'il y a quelques années, environ 25 ans, l'organiste-pédagogue-concertiste était, pour les étudiants russes, quasiment le seul témoin d'une pratique vivante et directe de la fréquentation d'instruments divers. C'est grâce à lui qu'ils faisaient connaissance avec le monde des divers types de l'instrument-orgue. Le professeur était "l'accumulateur d'information" sur la construction d'orgues et sur leurs spécificités techniques. Ce pédagogue transmettait son expérience de travail dans diverses circonstances acoustiques, car les étudiants étaient confrontés le plus souvent aux acoustiques assez sèches des salles de concerts des conservatoires et ne pouvaient en général pas très bien imaginer les sensations sonores spécifiques des grands édifices que sont les églises.

Pendant les années 80 et 90, l'atmosphère auto-développée de l'orgue en Union soviétique a été pénétrée par un nouveau courant : le monde de l'interprétation authentique et historiquement correcte. Pour les organistes du pays se déployait le panorama d'une nouvelle et riche expression de leur instrument. Galina Ivanovna s'est précipitée de tout son cœur sur cette nouvelle mouvance et, en goûtant les saveurs, elle a essayé d'abord de tester ces nouveaux principes par sa propre expérience avant de les transmettre vers la conscience et les oreilles de ses étudiants. Elle n'avait pas peur de chercher et de faire des fautes. Pour elle, il était important de ne pas suivre formellement les conseils et les directives des maîtres de l'étranger. Le résultat principal fut la genèse d'une adéquation naturelle et justifiée artistiquement entre la façon de jouer et le son réel de l'orgue. « *L'articulation, mais pas pour la cause de l'articulation elle-même* », disait-elle toujours.



3. Galina Kozlova (1937-1997) à la console de l'orgue de Kirov (RU).
Source : Archives du Conservatoire d'État M. I. Glinka de Nizhny Novgorod

Lorsqu'elle était déjà professeur et "artiste émérite" de Russie, Galina Ivanovna n'a pas arrêté d'étudier. Pendant les vingt dernières années de sa vie, elle voyageait, seule ou accompagnée par ses étudiants, afin de se rendre à d'innombrables *masterclass* qui stimulaient chez elle l'aspiration à être toujours au courant des dernières tendances de l'interprétation à l'orgue. La dernière de cette série de "tournées" a eu lieu deux mois seulement avant son décès.

I. Barsova a particulièrement souligné cette spécificité de G.Kozlova : « *Je ne sais pas s'il y a beaucoup de professeurs-interprètes chez nous qui pensent déjà tout savoir et en connaître assez. Je pense qu'il n'y en a pas peu. Galina Ivanovna sait très bien ce qu'il lui manque et ce qu'elle doit encore apprendre.* »²⁴ Elle étudia pendant toute sa vie, et le fit consciemment, avec grande application. Elle jouait et donnait cours de la même façon.

G.Kozlova fut une des organistes les plus méritantes du pays durant les années 70 à 90. Elle a joué un grand nombre de concerts dans les villes de l'Union soviétique et à l'étranger. Elle connaissait bien les orgues de cet État qui possédait de multiples nationalités jusqu'il n'y a pas si longtemps : elle a joué à Moscou et Leningrad, à Tallin et Riga, à Tbilissi et Pitsounda, à Érevan et Bakou, dans les villes de l'Oural, en Sibérie et dans les régions de la Volga. Les dernières années de sa vie, elle a fait des tournées en Allemagne et en Autriche, et a fait connaissance avec les orgues français et italiens. Pour les étudiants de sa classe, G.Kozlova était toujours une encyclopédie pratique.

Son répertoire incluait la musique de diverses époques et écoles nationales. Des compositeurs contemporains lui demandaient d'interpréter leurs œuvres. C'est ainsi qu'elle a pu créer des œuvres de B. Getselev (Nizhny Novgorod) et de B. Tischenko (Saint-Petersbourg). Un chapitre à part dans ses préférences d'interprète a toujours été réservé à la musique de J. S. Bach et aux compositeurs du baroque allemand. Sous ses mains, la musique des polyphonistes allemands se profilait comme un dialogue entre différentes voix sonores. Dans ses interprétations, les sons de l'orgue ne se transformaient jamais en caillot indivisible. Toutes les lignes étaient claires de contours et propres comme du cristal, remplies de sens et en corrélation entre elles.

Dans le travail avec ses étudiants, elle faisait preuve d'un effort personnel gigantesque. Son exigence ne connaissait pas de limite. De la finition de l'ensemble aux détails les plus infimes, aucun son n'échappait à ses oreilles dans son dessein de rendre toute l'expression de la partition. S'il le fallait, les cours pouvaient

24. Барсова И., цит.изд. – С.74. (Barsova I., op.cit. p.74).

même durer quelques heures. Ses étudiants avaient un respect véritable et profond pour son professionnalisme, pour ses principes, pour son savoir-vivre et pour le fait qu'elle était toujours prête à aider.

L'image créative et humaine de G.Kozlova a été déterminée par la génération des « шестидесятников » (*Cheistidesjatnikov*) dont elle faisait partie elle-même. Les principaux traits de son portrait professionnel et humain peuvent être tracés ainsi : modestie extérieure, dignité intérieure et exigence extraordinaire pour elle-même et pour ceux qui l'entouraient, honnêteté et responsabilité à l'égard de ses occupations ainsi qu'intelligence innée. Musicienne, elle fut l'héritière de l'école d'orgue de Moscou.



TATIANA RUDOLFOVNA BOTSCHKOVA

Tatiana Rudolfovna Botschkova est candidate en histoire de l'art et professeur au département d'histoire de la musique et à la section "orgue et clavecin" (département de piano) du Conservatoire d'État M. I. Glinka de Nizhny Novgorod.

En 1993, elle termina ses études de musicologie au Conservatoire d'état de Nizhny Novgorod (Classe de Prof. T. H. Levaïa) et, en 1994, obtint le diplôme d'orgue dans cette même institution (Classe de Prof. et "artiste émérite" de la fédération de Russie G. I. Kozlova).

En 2000, elle a obtenu le titre de Candidate avec une thèse portant le titre : *Musique allemande pour orgue au XIX^e siècle et la tradition romantique sous l'influence de J. S. Bach.*

Pendant plusieurs années, elle a donné le cours d'histoire des musiques étrangères ainsi que le cours d'histoire de la musique russe pour les étudiants de la faculté de musicologie et de la faculté d'interprétation musicale. Elle a également donné le cours d'introduction à la critique musicale et le cours d'histoire de l'art organistique.

T. R. Botschkova donne un cours fondamental à la faculté d'histoire de la musique ainsi que le cours principal d'orgue (pour la faculté de piano, section orgue et clavecin). Parmi ses étudiants organistes diplômés, il faut mentionner les lauréats de concours internationaux N. Ryabkova et E. Galyan ainsi que M. Mokhova, second prix du concours de Prague 2006.

Dans ses recherches scientifiques, elle s'intéresse avant tout à l'orgue et aux époques baroque et romantique. T. R. Botschkova est un des auteurs de l'œuvre collective intitulée *Sur l'histoire mondiale de la culture d'orgue du XVI^e au XX^e siècles*, un projet émanant du conservatoire d'État P.I.Tchaïkovsky de Moscou.

En tant qu'interprète, elle se produit dans plusieurs villes de Russie, Allemagne et Suisse, comme soliste ainsi qu'avec d'autres instruments (Violon, violoncelle, saxophone et trompette). Un grand nombre de concerts a été réalisé avec des solistes vocaux ainsi qu'avec des chœurs. À Essen (Allemagne), elle a participé à l'enregistrement d'un CD d'une des œuvres principales de A. Gretchaninoff avec le chœur des étudiants du conservatoire de Nizhny Novgorod, dans le cadre d'un projet de concerts des villes jumelées Essen et Nizhny Novgorod.

In memoriam
André Bouras

Le 15 octobre dernier, un message de sa fille Dominique m'annonçait le décès de notre ami André Bouras. L'immense émotion qui m'étreignit soudain fit remonter à mon esprit les nombreux moments d'amitiés que nous avons tous partagés au cours de nos congrès et nos routes. C'est au cours de l'office dominical du 6 octobre à Saint-Léon d'Anglet (64), au moment d'entonner l'Alléluia, qu'André a été victime d'un malaise cardiaque. Admis en réanimation, il a quitté ce monde, sans avoir repris connaissance, au soir du 13 octobre, entouré de toute sa famille.

82

Né à Anglet le 14 août 1927, André était organiste de Saint-Léon d'Anglet depuis 1943. Il avait débuté l'orgue à douze ans avec le père Paul Décha à Bayonne et avait commencé par accompagner les chants à l'harmonium de Saint-Léon. Il avait poursuivi sa formation musicale d'orgue, de piano (M Soma à Biarritz), harmonie, contrepoint et fugue. Il avait également suivi pendant trois ans un cycle de formation de formateurs d'animation liturgique (CYFFAL). Il participait à toutes les répétitions du groupe choral de Saint-Léon dont il était l'accompagnateur. André était très vigilant sur la qualité de la liturgie ce qui lui valut d'être membre de la commission diocésaine de pastorale liturgique et sacramentelle. André se considérait cependant comme un amateur passionné de la musique qu'il pratiquait en parallèle de ses activités professionnelles dans l'entreprise familiale de fourniture de matériaux pour le BTP où il avait pris la succession de son père Roger Bouras.

Sa gentillesse et son humilité masquaient sa grande culture liturgique et musicale. J'ai souvent lu son nom dans la liste des découvreurs de la *Pièce mystère* du magazine *Préludes* de nos amis de l'ANFOL. Il reconnaissait également la plupart des bis (sans annonce) de nos concertistes des congrès et des routes. Ces périples régionaux, il y participait depuis vingt ans avec son épouse Maïté. Celle-ci nous a quittés brutalement, il y a trois ans, quelques semaines avant notre route des orgues dans l'Allier. Il avait malgré tout tenu à y participer, accompagné de sa fille Dominique. À la fin, il me confia tout le bien que lui avait fait l'amitié et la prévenance des participants.



En Bourgogne en 2003, avec Maïté, son épouse.



En croisière sur le pont canal de Briard en 2011.
De gauche à droite : Josette Clément-Russier,
Françoise Chéron et André Bouras.

Sa longévité à ses claviers (70 ans) lui valut d'être cité dans l'article de Michel Villedieu dans la revue *Musica & Memoria* [voir bibliographie]. Il put participer activement à la rénovation de son instrument par le facteur dacquois Robert Chauvin en 1971 et 1981 et fêter en compagnie d'André Isoir le jubilé de son titulariat en 1993. La Croix d'Or du mérite diocésain lui fut remise à l'occasion.

En début de cette année, André joignit un petit mot à sa cotisation pour me dire, avec grand regret (cela se ressentait dans l'expression) qu'il ne se sentait plus la force de participer aux routes malgré toute l'envie qu'il en avait encore. En ouvrant l'Assemblée générale à Saint-Étienne, lorsque j'évoquais ceux qui ne pouvaient pas être des nôtres, André parmi d'autres était présent à mon esprit. Les obsèques d'André Bouras ont eu lieu le 17 octobre à Saint-Léon d'Anglet avant qu'il rejoigne sa chère épouse Maïté dans l'éternité.

Dans la discrétion et la sérénité, André savait transmettre et partager sa passion. Il savait aussi exprimer, sans étalage par le simple rayonnement de son regard et de son sourire, toute la fierté qu'il avait des siens : ses quatre enfants et leurs familles, ses neuf petits enfants et ses quatre arrières petits enfants.

Les participants des routes forment une famille amicale. La disparition d'un membre nous affecte sincèrement et nous fait partager le deuil de sa véritable famille. Notre réconfort sera de penser que, comme l'écrit Dominique : « *De là où il est, je suis sûre qu'il sera avec vous car il attendait chaque année impatientement ce rendez-vous qui le comblait de bonheur.* »

Bibliographie

1. Michel Villedieu : « L'ancienneté chez les organistes et maîtres de chapelle », www.musimem.com/organistes_anciennete.htm
2. Sur l'orgue de saint-Léon : <http://www.orgue-aquitaine.fr/inventaire/orgue-anglet.eglise-st-leon.html>
3. Groupe choral Saint-Léon : http://www.choralesaintleonanglet.fr/espace_public/qui_sommes_nous.html
4. Pierre Guillot, *Dictionnaire des organistes français des XIX^e et XX^e siècles*, Mardaga, 2003. Écrit d'André Bouras : « L'organiste, les facteurs, les pouvoirs publics », in *Musique sacrée - l'Organiste*, 1989, n°206.

Assemblée générale de la FFAO

Vendredi 12 juillet 2013 à Saint-Étienne
(Salons de l'Hôtel Ténor)

RAPPORT MORAL DU PRÉSIDENT CHRISTIAN DUTHEUIL

Mesdames et Messieurs, chers amis, je vous souhaite la bienvenue et je vous remercie de votre présence à notre Assemblée générale ordinaire 2012-2013.

Au moment d'ouvrir cette assemblée qui s'inscrit dans la Route des Orgues que nous avons entièrement dédiée à la mémoire de notre ancien président et avant tout ami Henri Delorme, je dois rappeler que Lyon qui était notre choix pour 2013 est devenu Saint-Étienne et ceci pour deux raisons :

Les associations contactées se trouvaient confrontées au problème de la fermeture pour travaux (dont l'orgue) de l'Auditorium M Ravel, l'un des lieux incontournables d'un périple lyonnais et quelques autres instruments en devenir. Le projet tient toujours, ce n'est que partie remise.

Le décès d'Henri Delorme m'a conduit à mettre en œuvre cette route de Saint-Étienne qui n'était alors qu'une ébauche de projet. La lecture de l'Orgue Francophone n°47, vous éclairera sur la connexion entre la région et notre ami Henri.

1^{ÈRE} PARTIE

En juillet 2011, à Orléans, l'Assemblée générale a porté à 14 le nombre d'administrateurs. Il n'y a pas d'élection cette année. Le renouvellement d'une partie des mandats se fera l'année prochaine. Rappelons que la durée des mandats est de 6 années. La moitié étant renouvelable tous les 3 ans. La limite d'âge fixée à 72 ans ne permettra pas à deux de nos administrateurs actuels de briguer un nouveau mandat (cf modification de statuts votée en AG extraordinaire)

État des cotisations

Pour l'année 2012, le bilan s'établit à 350 cotisations renouvelées au 31 décembre (125 associations et 230 individuelles) alors qu'il était de 465 en 2011. Pourtant lorsque les administrateurs d'une association ne reçoivent plus le En Bref ou l'Orgue Francophone, ils se manifestent, constatant leur oubli de règlement ou arguant de la non réception du bulletin d'adhésion. Or en 2011, l'appel à cotisation avait été fait avec le premier numéro du En Bref Il en va de même pour le renouvellement des CA des associations (cet envoi conjoint a quelquefois masqué ou favorisé l'oubli du formulaire de renouvellement particulièrement pour l'envoi par courriel). Pour l'appel de 2012, nous avons procédé à un envoi distinct de celui du En Bref. Les problèmes de santé de plusieurs administrateurs, directement impliqués dans les affaires du bureau, n'ont pas permis le suivi des relances, notamment auprès de ceux qui avaient déjà oublié le renouvellement en 2011. Pour 2013, nous y avons ajouté un rappel dans le corps de chaque numéro du bulletin de liaison. La relance effectuée à l'occasion de la convocation à l'AG porte ses fruits.

Les Conseils d'administration

Depuis notre précédente assemblée générale à Nice, le 28 avril 2012, le Conseil d'administration s'est réuni deux fois, à Paris (presbytère de Saint-Nicolas des Champs) :

Le 1^{er} octobre 2012, pour entériner le changement de destination de la présente Route des Orgues, initialement prévue à Lyon. À Nice, Jean-Luc Perrot m'avait fait part de son intérêt à organiser une route autour de Saint-Étienne. Le décès de notre ami Henri Delorme m'a décidé à proposer aux membres du CA la mise en œuvre immédiate de ce projet qui nous fut présenté, déjà très élaboré, au cours de la réunion. Le 4 février 2013, pour la finalisation artistique de la Route. À ma proposition, les membres du CA ont coopté Jean-Luc Perrot sur le mandat en cours d'Henri Delorme. Nous vous soumettrons tout à l'heure d'entériner cette décision.

Le bureau qui a été réduit à 4 fonctions : présidence (Christian Dutheuil), vice-présidence (Anne Froidebise), trésorier (Maria Meyer) et secrétaire (Xavier Lebrun) travaille parfaitement avec les membres de commissions. Les moyens de communication (courriel et site FFAO) permettent une économie substantielle et une réactivité accrue. Il est néanmoins indispensable de maintenir la présence physique pour deux réunions annuelles.

En complément, une équipe réduite (F. Pouradier Duteil, A.-M. Scherrer, J.-L. Perrot, C. Micoulaut et C. Dutheuil) s'est réunie par deux fois à Vichy, le 15 octobre 2012 et le 22 mai 2013, pour traiter les multiples aspects matériels et régler les détails techniques.

Route des Orgues (2012) à Nice

La route de Nice a été entièrement définie (avec notre accord), gérée et financée par Françoise et Jean-Michel François avec leur association Accrorgue, à l'exception de la réalisation du numéro support de l'Orgue Francophone (N°45) pour le contenu duquel Henri Delorme et Françoise Pouradier avaient fortement contribué. Ils ne purent en profiter en raison des problèmes de santé que l'on connaît. Les participants peuvent témoigner du grand succès de cette édition et de la chaleureuse implication des « locaux ». Le compte-rendu en a été fait dans le numéro 46 de la revue par Anne Froidebise.

Je précise que la FFAO, pour l'organisation de ses routes des orgues, opère selon deux formules : soit un **contrat de sous-traitance** (sauf supervision artistique et le numéro correspondant d'Orgue Francophone) ; soit un **contrat d'association** qui s'appuie sur une structure locale (membre de la FFAO) pour les contacts et l'organisation matérielle.

Les relations avec Orgue En France

Nos intentions réciproques d'œuvrer dans le même sens pour le bien de l'orgue, nous avaient conduits à publier un communiqué commun dès le 4 novembre 2011 par lequel nous affichons nos intentions de rechercher ensemble les meilleurs moyens de soutenir toutes les initiatives en faveur de l'orgue. Nombreux sont les membres individuels de la FFAO qui ont adhéré à OEF. Nous soutenons et encourageons les associations à organiser des concerts et des manifestations sous les bannières des Journées de l'Orgue (17-20 mai 2012), journée mondiale (5 mai 2013) cette année, dans le cadre du 850^e anniversaire de la Cathédrale Notre-Dame de Paris. Nous avons convié OEF sur notre stand de Musicora pour annoncer les premières journées de l'Orgue. Plusieurs membres du CA sont investis (dont Xavier Lebrun et moi-même) dans les commissions d'OEF. Pierre Cogen est membre du comité d'honneur. Avec Philippe Lefebvre, j'ai rencontré, à Paris, la délégation régionale de la SACEM dont les membres nous ont introduits auprès de la direction générale.

Enfin, en juin, par un jeu de cotisations croisées nous avons adhéré à OEF (membre du comité de soutien) et Orgue en France est devenu membre de la FFAO.

Le salon Musicora

Le salon Musicora, sous la conduite d'un nouveau prestataire Sequenza, renaissait dans la foulée de la route des orgues à Paris les 11-12 & 13 mai au palais Brongniart (Ancienne Bourse). Pour marquer notre doctrine du respect, nous accueillions sur notre stand les documents de Orgue En France, de Orgues

Nouvelles et de l'Anfol avec ceux de nos autres membres. Le coût de l'opération est important et l'espace d'exposition trop réduit pour accueillir tous les acteurs de la Musique. C'est une opération de communication à laquelle nos membres étaient attachés et dont nous avons voulu tester la nouvelle formule. Nous avons eu beaucoup de visites mais essentiellement parisiennes. La date plus tardive que les anciennes éditions (mars ou avril) constitue l'une des causes. L'enquête de l'organisateur a démontré qu'une fréquence annuelle serait insupportable pour les budgets des exposants. De nouvelles formules plus abordables devront être proposées (comme des espaces communs, semblables à celui créé par les archetiers). Sequenza, vient de décider que la manifestation serait une biennale (date prévue 22-25 mai 2014) et se tiendrait au Palais Brongniart (les recommandations des exposants n'ont pas été suivies). Nous ne pouvons nous engager que sur un partenariat (à rechercher).

Les Publications

Orgue Francophone En Bref, notre **bulletin de liaison**, les 4 numéros annuels ont paru. L'envoi électronique allège la diffusion mais la part « papier » (photocopies, mise sous enveloppes, timbrage et envoi) reste encore importante. Nous regrettons même que des membres détenteurs d'une adresse courriel préfèrent payer le complément pour l'envoi papier. La collecte des informations et leur mise en

87

forme est un travail lourd, souvent compliqué par l'envoi tardif des informations malgré la date limite précisée dans chaque numéro pour le suivant. Un envoi électronique complémentaire (n°73 supplément) a comblé, pour les annonces de concerts, le retard pris suite au décès de mon père.

En utilisant une nouvelle messagerie (Gmail) pour l'envoi du *En Bref*, nous en avons amélioré la distribution. Toutefois il faut rappeler que cette adresse sert exclusivement à la distribution. Les échanges avec la FFAO doivent utiliser impérativement l'adresse habituelle **ffao@ffao.com**

La solution de distribution par courriel avait deux objectifs :

- réduire les frais d'affranchissement
 - réduire le volume de travail matériel (photocopies, mise sous plis, étiquetage).
- Nous avons maintenu la version papier pour les membres qui ne disposent pas d'internet mais je constate que certains membres, disposant d'adresse courriel, préfèrent acquitter le supplément pour l'envoi postal. Ce n'était pas le but de l'opération.

La page "Actualité" que nous avons créée sur le site n'est pas destinée au rattrapage des annonces mais à la communication rapide des nouvelles, aux compléments d'information qui sont trop volumineux pour le *En Bref* et au lien entre deux numéros du *En Bref*.

Les numéros de la revue *L'Orgue Francophone* sont parus aux dates prévues :

- N°45, Route des Orgues à Nice, avril 2012
- N°46, Janvier 2013
- N°47, Route des Orgues en région stéphanoise et alentours

La date précoce de la RdO 2012 nous avait conduits à inverser l'ordre des contenus des brochures 2012.

Nous souhaiterions que le *Supplément électronique* sur le site de la FFAO soit plus largement utilisé, notamment pour commenter une inauguration ou décrire de petits instruments... (rappel du CR de l'AG 2012).

Le site Internet www.ffao.com

Les développements de nouvelles fonctionnalités, parfois invisibles à l'internaute comme nos outils de gestion des adhésions, ont été finalisés. Quelques autres doivent être corrigées ou améliorées (adhésion / renouvellement en ligne pour les associations ; pages de liens à organiser et mettre à jour).

L'évolution majeure du site est l'apparition de l'Index de la revue qui permet de retrouver, selon les principaux critères bibliographiques, les références des articles publiés dans la revue. Nous recevons des compliments (qui vont intégralement à Claude Micoulaut) de toutes parts pour cet outil librement consultable. L'index couvre actuellement les numéros 1 à 45 + certains numéros spéciaux (congrès avant qu'ils soient intégrés à la numérotation).

Rappel : il y a redondance de l'information entre le site et le contenu du *En Bref*, mais il faut penser à nos membres qui n'ont pas accès à Internet.

Hervé Hamon qui développe notre site, étudie la possibilité d'héberger des pages personnalisées pour les associations membres qui ne disposent pas de site propre.

Les Archives de la FFAO

La création de la commission Archives était en rapport direct avec la récupération des archives administratives et patrimoniales de la FFAO. L'inventaire complet et le tri sont toujours en cours. Les 10 dernières années ont été défrichées et classées, nous donnant un bon accès aux informations utiles. Les éléments patrimoniaux importants ont été également extraits et archivés.

Les collections de revues échangées, récupérées en vrac, ont été classées par titres (pas encore par ordre chronologique. Mon souhait personnel est que ces collections rejoignent le fonds Henri Delorme en cours de constitution à Souvigny (avec le soutien de la bibliothèque de Moulins) pour qu'elles soient accessibles aux chercheurs. J'aurai prochainement avec Françoise Pouradier Duteil une réunion à ce sujet à Souvigny.

Votes statutaires

Lorsqu'un mandat est vacant, suite au décès ou à la démission du titulaire, le CA peut coopter une personne de son choix pour achever le mandat en cours. La cooptation est soumise à l'approbation de l'AG ordinaire suivante. Nous sommes dans cette situation avec le décès d'Henri. J'ai souhaité que Jean-Luc Perrot nous rejoigne. Il s'est beaucoup investi dans l'organisation de cette route en hommage à son ami et son professeur. Il est à mes yeux la personne la plus digne de poursuivre le mandat d'Henri (renouvelé à Orléans en 2011). La réunion du CA du 4 février a coopté Jean-Luc à l'unanimité. Je vous propose donc d'approuver cette cooptation. Jean-Luc est organiste de Notre-Dame de Saint-Étienne et à Souvigny, compositeur et professeur à l'IUFM de Saint-Étienne.

Vote de confirmation de la cooptation de Jean-Luc Perrot sur le mandat d'Henri Delorme (renouvelé en juillet 2011)

Vote du Rapport moral**RAPPORT FINANCIER**

89

Préambule : Jean-François Gelin assure la gestion de la comptabilité de la FFAO. Les tâches complémentaires (appel à cotisation, relances, déclarations Guso-Sacem...) sont assurées par le Trésorier en titre. Les changements d'organisation et d'échanges entre nous ne pouvaient être en place qu'à l'issue des formalités administratives avec les banques (celles-ci ont trainé avec le CIC). Les problèmes de santé de Maria Meyer ont suspendu temporairement son activité puis ont entravé sa volonté de les reprendre. Maria m'a présenté sa démission de sa fonction de trésorière. Elle demeure administratrice jusqu'à la fin de son présent mandat (2014). Ce sont des conditions qui ont été très défavorables à un fonctionnement administratif correct et efficace, indépendamment de la volonté de qui que ce soit. Notre conseil d'administration de rentrée devra trouver la solution afin de rétablir une situation pérenne.

Les relations difficiles avec la CIC (notamment pour les dépôts et retraits de signatures, le renouvellement de la carte Bleue, les frais financiers abusifs) et surtout le manque de considération des associations à but non-lucratif assimilées à des entreprises m'ont conduit à privilégier pour l'année 2013 notre compte CCP.

Présentations***Vote du rapport financier***

PERSPECTIVES

Les prochaines routes des orgues

Pour 2014, nous envisageons l'organisation d'une Route des Orgues transfrontières, basée à Thionville et visitant le Luxembourg et l'Allemagne (Trèves). Nous reprendrons contact à Lyon pour une route en 2015. Compte tenu des proximités géographiques de Saint-Étienne et de Lyon, il nous paraît peu judicieux d'y organiser deux routes successives.

Montant des cotisations

Face aux difficultés économiques que chacun subit, le CA consulté (février 2013), la commission a proposé de ne pas augmenter la cotisation de base et de maintenir le supplément pour l'envoi postal du *En Bref*.

Avec la suppression du compte suisse, tous les montants de cotisation ont la même base en Euro.

Quelques membres réclament l'envoi postal, mais omettent le règlement du supplément. Nous avons modifié le formulaire pour que ce supplément apparaisse plus clairement.

90

Traitement des archives

- Stockage des anciens numéros imprimés de la revue *Orgue Francophone*
- Dépôt des revues archivées : discussion avec Souvigny
- Archives patrimoniales :
 - Légales
 - Organisation des routes, congrès....
 - Archives sonores (témoignages de nos congrès) : pour les congrès jusqu'en Côte d'or (détenues sous la responsabilité de Maurice Clerc, sans que la propriété en soit clairement établie) ; pour la suite les enregistrements ont été réalisés par Hervé Hamon, Jean-Claude Cugnet et Didier Cruzet.

Ouverture de la route 2013

Région stéphanoise et alentours.



Trois conspirateurs préparent la Route.
De gauche à droite : Christian Dutheuil,
Christian Lutz et Anne Froidebise.

Route des orgues 2014

En suivant la Moselle, tel est le thème retenu pour la prochaine route des orgues de la FFAO, du 11 au 14 juillet 2014. La Moselle s'appelle aussi Musel puis Mosel, suivant les pays qu'elle traverse. Nous suivrons une partie de son cours en France, au Luxembourg puis en Allemagne.

Comme en 2007 (le pays basque français et espagnol) et en 2008 (l'Eurégion Meuse-Rhin), c'est une route transfrontalière que nous vous proposons.

L'hébergement aura lieu à Thionville, c'est de là que nous rayonnerons dans la région puis vers le Grand-Duché de Luxembourg et l'Allemagne. Tous les lieux de concert sont proches les uns des autres, il n'y aura pas de longs trajets. Outre la découverte des villes de Thionville, Luxembourg et Trèves, ancienne ville romaine, nous aurons le plaisir d'entendre des organistes des trois pays qui participent à ce projet. En effet, cette route rassemble des associations d'amis de l'orgue françaises, luxembourgeoises et allemandes.

92

Renseignements sur le site de la FFAO
à partir de janvier 2014 : www.ffao.com

Ci-dessous : Au fil de la Moselle, en passant par le pont-écluse de Cormontaigne, à Thionville.





En haut : Orgue d'Hayange (Dalstein & Haerpfer).

Ci-dessus : Orgue de la cathédrale de Luxembourg (Dalstein & Haerpfer, 1880, Haupt).

À droite : Orgue de la cathédrale de Trèves, en Allemagne (Klais).



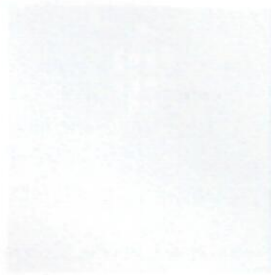
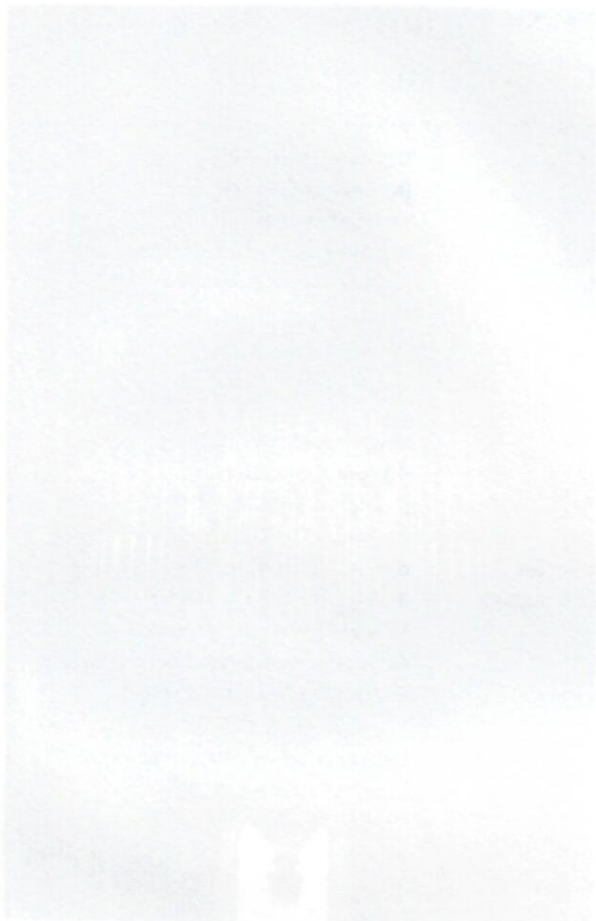
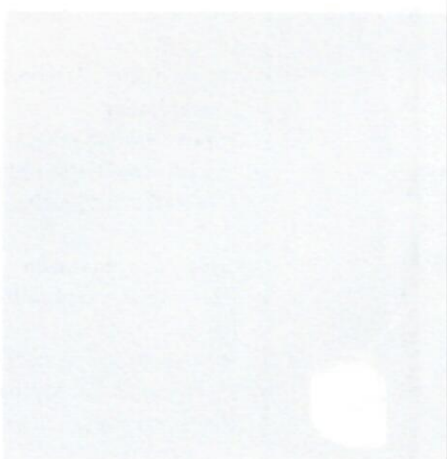


Fig. 1. The temple of the sun at
Tiahuanaco, Peru. The temple is
a large, rectangular building with
a flat roof and a central doorway.
The walls are made of dark stone
and are decorated with carvings
of the sun and other symbols.
The temple is surrounded by a
high wall and is situated on a
platform.



PALMARÈS DES CONCOURS INTERNATIONAUX D'ORGUE EN 2013

10^e Concours Schnitger (Alkmaar, juin 2013)

1^{er} prix : Ayumi Kitamara (Japon)
2^e prix : Gerben Budding (Pays-Bas)
3^e prix : Hyewon Woo (Corée du Sud)
Prix du public : Ayumi Kitamara

Saint-Julien du Sault (Yonne) le 4 juillet

1^{er} prix : Nicol Sari (Italie)
2^e prix : Nicolas Zennin (France)
3^e prix : Thomas Pellerin (France)

Saint-Alban (Angleterre) le 20 juillet

1^{er} prix d'interprétation et prix du public :
Simon Thomas Jacobs (GB)
2^e prix d'interprétation ex-aequo :
Anna-Victoria Baltrusch (Allemagne)
et Benjamin Sheen (GB)
1^{er} prix d'improvisation :
Martin Sturm (Allemagne)

Concours Orgue sans frontières de Dudelage (Luxembourg, août 2013)

Improvisation : pas de 1^{er} prix
2^e prix ex-aequo : David Cassan,
Christoph Schoenfelder
Pas de 3^e prix
Prix du public : Gerben Budding
Interprétation :
1^{er} prix : Hayung Yang
2^e prix : David Cassan (et prix du public)
3^e prix : Camille Bloche

Concours Silbermann (Freiberg, septembre 2013)

Pas de 1^{er} prix
2^e prix : Nicolas Berndt (Allemagne)
3^e prix ex-aequo : Marina Ragger (Autriche),
Guillaume Nussbaum (France)

Concours Tariverdiev (Kaliningrad, Russie, septembre 2013)

1^{er} prix : Alina Nikitina (Russie)
2^e prix : Michal Kocot (Pologne)
et prix spécial pour l'œuvre
de Tariverdiev
3^e prix : Katelyn Emerson (USA)

11^e concours international d'orgue Xavier Darasse (Toulouse, octobre 2013)

1^{er} prix : Louis-Noël Bestion
de Camboulas (France)
2^e prix : Thomas Ospital (France)
3^e prix : Maïko Kato (Japon)
également « coup de coeur » du public
4^e prix : Virgile Monin (France)

Concours d'orgue André Marchal (Biarritz, octobre 2013)

Grand Prix d'Improvisation
ex-aequo : David Cassan et David Maw
2^e Prix d'Improvisation :
J. Charles Robin-Gandrille
Grand Prix d'Interprétation :
Keiko Nakata

Prix spéciaux :
Meilleure interprétation
d'une Pièce Française : David Cassan
Meilleure transcription
de Richard Wagner : David Cassan
Guiseppe Englert Memorial Prize :
Keiko Nakata
Meilleure Improvisation
sur un chant basque : David Cassan

Prix du Public :
Interprétation : David Cassan
Improvisation : David Cassan

FÉDÉRATION
FRANCOPHONE
DES AMIS DE
L'ORGUE

FFAO

Revue de la
Fédération
Francophone
des Amis de l'Orgue

www.ffao.com

La FFAO est aussi
sur Facebook