

À la recherche de l'expressivité directe de l'orgue : expériences et espoirs des compositeurs et organistes

Autor(en): **Glaus, Daniel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 72

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927804>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

À LA RECHERCHE DE L'EXPRESSIVITÉ DIRECTE DE L'ORGUE

PAR DANIEL GLAUS

Expériences et espoirs des compositeurs et organistes

L'orgue est un instrument déconcertant : d'une part, on le loue comme le roi des instruments, capable d'imiter les voix, les instruments, le chœur, voire l'orchestre entier ; il dispose d'une richesse incroyable de ressources timbriques et musicales, et son répertoire couvre plus d'un millénaire. D'autre part, c'est un instrument extrêmement limité, vu la pression inaltérable de l'air dans les tuyaux, l'existence de commandes (leviers) séparées pour les timbres (jeux) et les hauteurs, les nuances figées (les touches équivalant à des commutateurs « on »/« off »), si bien que l'interprète ne peut moduler que l'articulation (attaque et arrêt des touches, longueur du silence entre deux sons) et le rubato, sans pouvoir recourir ni à des nuances fines ni à des gradations de timbres. Parlant de l'orgue, Ligeti évoque une « gigantesque prothèse » !

En tant que compositeur et interprète, ce qui me passionne dans l'orgue est justement le fait que l'interprétation y soit un processus beaucoup plus abstrait qu'ailleurs, qu'il faille vaincre plusieurs résistances, que jouer de l'orgue exige une véritable réflexion et constitue en fin de compte un acte magique. Car ce n'est qu'en recourant à une articulation subtile et à un rubato délicat, et en déployant des trésors d'imagination (par exemple en ce qui concerne l'effet du jeu dans l'espace, qui est la vraie caisse de résonance de l'orgue), que l'organiste « magicien » présente à l'auditeur un tableau fouillé, vivant et coloré. Quel défi pour l'interprète !

Mis à part les motifs économiques (investissements coûteux, notamment à cause du prestige architectural de l'instrument, mais aussi rentables, puisque un organiste remplace quatre à six trompettes et trombones), ce degré d'abstraction et la réduction des moyens engagés (nécessité inévitable pour les facteurs, vu la taille et la complexité technique de l'orgue) ont abouti à ce que l'orgue a été quasiment annexé par l'Église : auréolé de son rayonnement spirituel, il évoque l'élévation de l'âme, la voûte céleste, la richesse abstraite. Comme l'organiste est souvent invisible, l'orgue semble jouer tout seul ; la pression constante de l'air dans les tuyaux symbolise la foi inébranlable en l'éternité de Dieu, etc.

À toutes les époques de la facture d'orgue, les gens ont cédé à la tentation de rendre l'orgue « plus humain », pour ainsi dire. C'est le cas, par exemple, d'Arnolt Schlick (*Spiegel der Organistenmacher*, 1511), qui adopte au début du XVI^e siècle le tempérament moyen, avec ses tierces

majeures « pures comme le ciel » et ses quintes trop courtes, qui « battent » comme la voix humaine. Plus tard, d'autres y ajouteront des tremblants, des registres vibrants, des jalousies pour le *crescendo*, sans parler de timbales, tambours, cymbales, cloches, chants d'oiseaux, etc.

MA TENTATION PERSONNELLE

Je dois avouer que moi aussi, j'ai succombé à la tentation, et qu'à mon tour, je me suis mis avec joie à la recherche de possibilités de m'exprimer directement et immédiatement à l'orgue, après tant d'années (passionnantes) passées à m'exercer à l'interprétation « indirecte ». Cette tentation a diverses raisons.

- À la fin du Moyen Âge, la (re)découverte du sommier à coulisses et l'abandon concomitant du « Blockwerk » font faire à la facture d'orgue un saut notable en direction d'une différenciation plus poussée des timbres. C'est un saut analogue que j'envisage pour la facture actuelle.
- Bach recherchait « la manière de faire chanter le clavier ». Il la trouva dans le clavicorde. Il préférerait par-dessus tout jouer sa musique (œuvres d'orgue comprises) sur son clavicorde à pédales, instrument très souple et fin, qui permet de moduler directement l'expression grâce à des attaques différenciées et de continuer à modeler le son après l'attaque en en modifiant le timbre, les nuances et les harmoniques par le « tremblement » (vibrato) ; la dureté ou la douceur de l'attaque affectent même le diapason. Sachant cela, je me pose en tremblant la question : l'orgue « abstrait » répond-il vraiment au jeu chantant demandé par notre grand maître ? Bach n'aurait-il pas aimé pouvoir influencer sur le son par le seul biais de la touche ? Quant à moi, je souhaite mettre à sa disposition, à titre posthume, un « orgue-clavicorde ».
- Depuis l'époque des Lumières, l'Église n'a cessé de perdre de son importance et de son pouvoir dans la vie politique, sociale, philosophique et culturelle, et ce déclin a été partagé par l'orgue. Aujourd'hui, je constate avec effroi qu'après les tentatives vigoureuses de s'évader du « ghetto contrapuntique » (Werner Jakob), dans les années 1960, suite au fameux concert historique de Radio-Brême, qui vit la première audition de *Volumina* (Ligeti), *Interferenser* (Hambraeus) et *Improvisations ajoutées* (Kagel), l'orgue

VERSETTO VII

tranquillo

Exemple 1:
« Toccataet »,
Versetto VII

menace de sombrer dans le sommeil résigné et nostalgique de la Belle au bois dormant, avec ses éternelles copies d'instruments de Schnittger, Silbermann *and Co.* ou ses innombrables compositions néobaroques. Quant à mes collègues compositeurs, leurs remarques hautaines me font me rendre compte à quel point les milieux d'avant-garde se sont détournés de l'orgue.

Que diraient Darmstadt ou Donaueschingen si l'orgue permettait de réaliser très simplement des *whistle-tones*, des *slaps*, des *tongue-rams*, des *multiphonics* et autres innovations de cet acabit, si les sons sortaient du néant absolu et enflaient jusqu'à à l'infini, si l'on développait la palette des souffles et des bruits de la mécanique ? Quelles seraient les conséquences (y compris sur Darmstadt) si — malgré le risque évident — l'Église (et la musique d'église) s'ouvrait aux thèmes brûlants de l'actualité et de la vraie vie ? Il faut reconnaître que, dans la musique d'église actuelle, on travaille surtout sur des matériaux morts (c'est-à-dire des acquis musicaux, des styles, des formes, des mentalités, des langages hérités des siècles passés et d'époques et conceptions révolues).

- Pour avoir expérimenté et joué si longtemps avec les mécanismes et les tuyaux de l'orgue, j'ai découvert (avec beaucoup d'autres, avant et autour de moi) des ressources sonores innombrables, qui sont bien contenues potentiellement dans l'orgue, mais qui ne peuvent être utilisées qu'en appliquant des techniques difficiles et peu conformes à l'instrument : traction incomplète des coulisses, modification de la pression de la soufflerie, coupure du moteur, etc. Voilà des possibilités dont j'aimerais disposer directement sur la console quand j'actionne les touches ou les pédales.
- Dans mes œuvres, l'expressivité joue un rôle capital. C'est pourquoi on y trouve aussi des essais d'élargir la palette expressive de l'orgue. Dans *Trilogie I* (1983) et *Toccataet* (1986), les nuances d'articulation exigées de la traction mécanique sont déjà poussées à l'extrême (exemple 1). Pour *De Angelis III* (« In memoriam Luigi Nono », 1991) pour flûte et orgue à traction mécanique (sommier à coulisses), j'ai mis au point une notation nouvelle, qui indique comment mouvoir les tirants tout en tenant les touches. De cette façon, on modifie la quantité d'air relâché, donc la pression, de tout un registre en modifiant le diamètre de l'ouverture sous les tuyaux correspondants.

Dans cette pièce, j'exploite la différence de consommation d'air des tuyaux aigus et graves (exemple 2).

La partie d'orgue de la *Fantaisie* pour violon et orgue « aussi loin qu'un endroit fusionne avec au-delà » (1999) requiert des sons harmoniques, qu'on obtient grâce à une pression d'air minime, qui fait passer le tuyau à l'octave, exactement comme les *whistle-tones* de la flûte traversière. Cet effet est lui aussi réalisable au moyen du tirant, la touche étant tenue. Si l'on actionne le tirant très lentement, on ne perçoit d'abord que le souffle, puis l'harmonique se produit. Si l'on continue à tirer, le tuyau redescend à la fondamentale, mais en dessous de sa hauteur normale, étant donné la pression trop faible, puis remonte à la hauteur voulue avec l'augmentation de la pression. Comme l'indique le titre, *Air pour orgue* (2000) a pour sujet central la transformation lente des bruits de vent. La notation est purement verbale, en majeure partie. Ce sont des indications de jeu pour l'organiste (exemple 3).

« Un nouveau saut notable de la facture d'orgue », « l'orgue-clavicorde » dédié à Jean-Sebastien Bach, « un orgue adapté à la musique contemporaine », « l'expressivité obtenue par manipulation » — ces vœux, réflexions et questions m'ont finalement décidé à lancer un projet de recherche sur l'orgue. Grâce au soutien du budget de recherche des Hemad Berne, Heta Bienne et Hemad Zurich, je suis parvenu à rassembler une équipe novatrice et créative, issue de diverses disciplines (facture d'orgue, technique, électronique, musique d'église, musicologie, pratique du concert, composition), et suis aujourd'hui en mesure de présenter des premiers résultats étonnants.

OBJECTIFS DU PROJET DE RECHERCHES SUR L'ORGUE

- A) Facture d'orgue. Mettre au point un instrument répondant aux exigences suivantes :
- 1° présenter si possible une construction exclusivement mécanique (à l'exception éventuelle du moteur de la soufflerie et de ses commandes). Une étude séparée est consacrée aux possibilités des commandes électroniques, par exemple d'avoir des soupapes proportionnelles pour chaque tuyau ;
 - 2° pouvoir jouer de façon parfaitement « normale » et

DE ANGELIS III

Daniel Flaux, 1991

Exemple 2:
« De Angelis III »
(« In memoriam
Luigi Nono »)

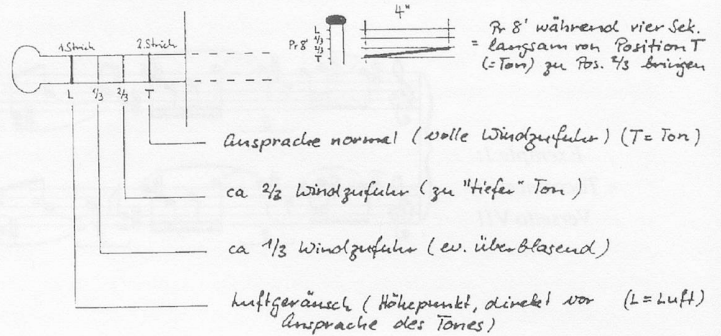
für Flöte und Orgel mit mechanischer Registertraktur

Disposition der Orgel:

HW: Prinzipal 8'	Pedal: Subbass 16'
Hohlflöte 8'	Trompete 8'
Octave 4'	
Anwink 2 1/2'	BW: mindestens:
Superoktave 2'	Flöte 2'
Tert 1 1/5'	Laviole 1 1/3'
Mixtur 1 1/3'	

Präparierung: Alle Registerzüge müssen mit zwei für den Organisten und Assistenten sichtbaren Strichen versehen werden mit folgender Funktionsanzeige:

1. Strich: Luftgeräusch, ohne Ton
2. Strich: hier beginnt der steile (stark) Klang beim Zurückstrassen des Registerzuges zu wanken



Um die zeitlichen Proportionen genau realisieren zu können, ist es angebracht, mit Stopp-Uhr zu spielen.

Dauer: 16 Minuten

Es müssen zur Tastenfixierung 16 Bleigewichte oder andere geeignete Hilfsmittel bereitgestellt werden.

classique sur traction mécanique à point de décrochement, selon les normes de qualité très élevées de la facture d'orgue moderne ;

3° pouvoir jouer en outre comme sur un clavicorde, c'est-à-dire pouvoir continuer à modifier le son par pression de la touche après l'attaque (vibrato, crescendo/décrescendo, influence sur le diapason, etc., voire registration ou passage des tuyaux à l'octave), ce qui permettrait d'interpréter expressivement le répertoire classique ;

4° pouvoir exploiter, à l'aide d'une mécanique simple, les différentes attaques et arrêts du son (par exemple en modifiant la pression d'air) et réaliser des *whistle-tones*, des *slaps*, des accords, des sons fractionnés, etc.) ;

5° fabriquer et tester divers dispositifs, modèles et prototypes avant d'intégrer les acquis dans un orgue ;

6° explorer l'histoire de la facture d'orgue à la recherche

d'inventions éventuelles correspondant à nos objectifs et retombées dans l'oubli pour une raison ou pour une autre.

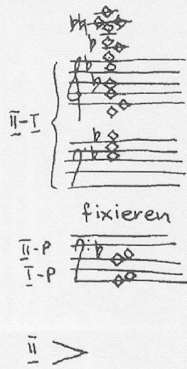
B) Interprétation. Sur les modèles et prototypes, essayer d'interpréter la musique d'orgue classique en privilégiant l'expressivité. Y exécuter aussi des compositions contemporaines et d'avant-garde.

C) Composition. Les compositeurs sont invités à exprimer leurs vœux, exigences, visions, critiques, inquiétudes, préjugés, inhibitions, passions vis-à-vis de l'orgue. Étudier la nouvelle musique d'orgue depuis Ligeti, Hambraeus et Kagel sous l'angle de la manière dont les compositeurs traitent l'instrument.

À la fin du projet de recherche, quelques compositeurs seront invités à écrire de petites études pour l'instrument que nous aurons réalisé, études qui seront présentées lors d'un congrès final.

Exemple 3:
« Air »

« AIR »



- 1.] labiale 8-Füsse (alk-Werbe) leicht ziehen, bis Luftgeräusche einsetzen
- 2.] gegeneinander in versch. Phasenlängen = atmen
← → = ziehen und rückstrassen ohne Ton, nur Luft
- 3.] dazu labiale 16-Füsse in gleicher Art
- 4.] höchste Aliquotreg. leicht ziehen, bis eine leise Ahnung eines Klanges entsteht
- 5.] gegeneinander ganz leicht bewegen
- 6.] dazu Mixturen und tiefere Aliquoten und labiale (bis 2 1/2')
- 7.] ex Tremulant II
- 8.] sukzessive die "Blaskimmen" (8-Füsse, 16') zurückstrassen
- 9.] sukzessive die Fixierungen lösen (von tief nach hoch) darauf achten, dass das Klingern bleibt, d.h. etwas mehr ziehen der Registerzüge
- 10.] zurück bleibt ein Klingern fast ohne Blaskimmen
- 11.] sukzessive die tieferen Aliquotregister und Mixturen zurückstrassen
- 12.] dieser Klang bleibt
- 13.] sukzessive die höhere Aliquotregister und Mixturen zurückstrassen
- 14.] Klang in die Höhe anschwellen lassen

Dauer: frei (min. 7')

© 2000 D. Glaus, Bern, CH

Daniel Glaus

14. VI. 2000 Musikische für die Pflanz-Orgelein der Pfarrkirche St. Nikolaus

D) Communication. Les prototypes seront présentés de façon ciblée dans des centres de musique contemporaine, mais aussi de musique ancienne, pour y être discutés. Mise sur pied d'un réseau international de chercheurs aussi différents que possible, mais travaillant dans la même direction : facteurs d'orgue, organistes, musicologues, techniciens, électroniciens, journalistes, philosophes, etc. Soulever et discuter la question du manque de « popularité » de l'orgue, de même que celle de la nécessité de l'émancipation de l'orgue vis-à-vis de l'Église.

E) Thème « Jean- Sebastian Bach ». Dans le cadre de la réalisation actuelle de la « trinité des orgues biennois » (orgue Renaissance en nid d'hirondelle de l'église municipale de Bienne, Metzler 1994/95, orgue de concert à quatre claviers de l'église Pasquart, Füglistler 2001), le troisième instrument prévu est le nouvel orgue de l'église municipale « d'après les idées, conceptions et souhaits de Bach » (facteur encore indéterminé, 2004).

Ce dernier objectif se fonde évidemment sur des conjectures, dont les prémisses sont les suivantes :

- 1° sources primaires : quelques expertises et propositions de rénovation de la main même de Bach (documents Bach) ;
- 2° sources secondaires : témoignages de contemporains de Bach sur son jeu et son opinion des instruments ;
- 3° œuvres d'orgue de Bach ;
- 4° relevés et études des instruments historiques des lieux où Bach a travaillé. Extension à tous les instruments préservés des facteurs concernés.

Les prototypes seront naturellement testés à fond avec les œuvres de Bach pour orgue et instruments à clavier. Il est prévu, tout aussi naturellement, d'intégrer nos acquis techniques dans cet instrument-Bach.

PROTOTYPE II

En juillet 2001, nous nous sommes retrouvés chez le facteur d'orgue Peter Kraul pour définir les propriétés du *Prototype II*. À fin août déjà, j'ai pu jouer de ce petit instrument dans l'église municipale de Bienne – et j'en ai été enthousiasmé. La qualité du travail et les ressources désormais disponibles

ont dépassé de beaucoup mes attentes les plus secrètes. Depuis ce jour, j'ai passé plusieurs heures à m'exercer, expérimenter et chercher dans le calme ; j'ai aussi présenté l'instrument lors de démonstrations, congrès, concerts et cultes — pour le plus grand étonnement d'un public fasciné.

La composition de ce mini-orgue est des plus modestes : trois registres (une Flûte de 8' sombre et chaude, un Principal de 4', qui chante merveilleusement, et un Gedackt 22/3 serré et enchanteur) sur un « demi »-clavier (do₀–do₂). Le contact avec les délicates touches de bois est un événement. Extrêmement sensible et réglable de diverses façons, la traction suspendue¹ fait battre le cœur de tout musicien. Le petit nombre des tuyaux (75) et la simplicité des mécanismes permettent pourtant de tirer de l'instrument une variété inimaginable de timbres et de nuances. En actionnant quelques tirants, on peut modifier complètement le caractère de la traction et obtenir un toucher dur, « crachant », avec la touche peu enfoncée (*staccato* à effet percussif, comme un xylophone), ou au contraire un toucher très doux, allant jusqu'au fond de la touche (pour le *superlegato* romantique).

La principale caractéristique du *Prototype II* est toutefois indubitablement la double alimentation en air par soupapes et pistons pour toute la gravure. Le couplage très fin — mais simple à régler — des deux systèmes permet enfin d'influencer directement le débit de l'air dans les tuyaux en modifiant la pression sur les touches, et de modeler donc le son même après l'attaque. À l'état découplé, et en utilisant les pistons, qui réagissent incroyablement sensiblement au mouvement des touches, on réalise enfin le rêve séculaire des organistes : créer des sons qui surgissent imperceptiblement du néant, rayonnent de façon éclatante et disparaissent lentement dans l'infini, qui se superposent, naissent d'autres sons, changent sans cesse de couleur, planent, tremblent, chuchotent, qui hurlent, tonnent ou rugissent. Tout cela s'effectue directement à la console, la plupart du temps en appuyant simplement sur les touches. Le réglage libre de la pression d'air (de 0 à 150 mm de colonne d'eau) est une extension fantastique. Mon ami Andreas Urweider, pasteur et poète, compare mon jeu sur le *Prototype II* à de l'alchimie musicale...

1. Voir le rapport du facteur Peter Kraul dans ce numéro, p. 25

« CONFUTATIO »

Prototype II

Quels que soient mon enthousiasme et mon euphorie pour mon projet, il est une chose que je ne saurais passer sous silence — tout comme les rhéteurs anticipaient par la « confutatio » les objections de leurs contradicteurs pour mieux les réfuter : à part les sentiments ambivalents que j'expliquais au début de cet article à propos de l'expressivité directe et indirecte de l'orgue, je dois avouer sans ambages que jouer sur un orgue doté des qualités nouvelles du *Prototype II* est plus exigeant et difficile qu'avant. Car tandis que nous pouvions nous affirmer, comme interprètes, dans le tissu serré de la polyphonie traditionnelle, en tenant simplement les touches pour préparer l'articulation des notes suivantes, le *Prototype II* nous retire en quelque sorte le tapis de dessous les pieds, chaque pression sur la touche provoquant des altérations de timbre et de nuance. Dans le jeu classique de l'orgue, toute l'attention se concentre uniquement sur le moment exact et le dosage de l'appui sur la touche (attaque et arrêt). À l'avenir, il faudra encore contrôler et modeler l'intervalle entre l'enfoncement de la touche et son relâchement. Cela signifie que l'organiste devra être disposé à apprendre une technique toute nouvelle et à se former l'oreille pour parvenir à l'expression directe. Il lui faut donc faire preuve d'ouverture d'esprit pour aborder des rivages inconnus. J'avoue ici que j'attends très impatiemment le jour où je pourrai jouer pour la première fois du Bach sur le *Prototype III*.



REGARDS SUR L'AVENIR ET INVITATION

En novembre 2001, la composition du *Prototype III* a été fixée au cours de deux séances bien nourries : ce sera un instrument complet à deux claviers et pédalier ; la plupart des innovations du *Prototype II* y seront reprises avec de légères améliorations ; d'autres innovations sont encore tenues secrètes. L'achèvement des travaux est prévu le 1^{er} août 2002, pour que l'instrument puisse être présenté au grand public l'automne suivant. Je me réjouis déjà d'essayer et de répéter par exemple les *Sonates en trio* et les *Préludes de choral* de Bach sur le nouvel « orgue-clavicorde ». Le projet de recherche se conclura en automne 2004, parallèlement à la construction du nouveau grand-orgue de l'église municipale de Bienne. On présentera donc en même temps le *Prototype IV*, qui fera entendre des sons inouïs jusque-là. Tant le facteur du nouveau grand-orgue que les détails du *Prototype IV* sont encore soumis à embargo.

Le *Prototype II* se trouve actuellement à l'église municipale de Bienne, où j'en fais volontiers la démonstration à tous ceux qui le désirent. (Adresses : Daniel Glaus, Bürkiweg 19, 3007 Berne, tél. 031 371 81 86, ou secrétariat de la Paroisse Réformée Évangélique de Bienne-Ville, Ring 4, 2502 Bienne, tél. 032 323 47 12, télécopie 032 323 47 14.)