

DIAPASON



FEUILLETON

Règlements de comptes à la Bastille

ANNIVERSAIRE

Palestrina, Lassus: les derniers géants de la Renaissance

HI-FI

Diapason d'or, palmarès 1994

JAZZ

Les coups de cœur d'Alain Gerber

Marie-Claire **ALAIN** Comme Bach !

N° 408 OCTOBRE 1994 - FRANCE : 35 F - ETATS-UNIS : 7,50 \$ US
CANADA : 8,75 \$ CAN. - SUISSE : 10 FS - BELGIQUE : 220 FB
ITALIE : 8 700 LIRES - ESPAGNE : 800 PTAS. ISSN 0765-5983

L 1950 - 408 - 35,00 F-



Marie-Claire Alain :

« L'orgue historique a changé mon approche de Bach »

Marie-Claire Alain a mis le point final à sa troisième intégrale discographique de l'œuvre pour orgue de Jean-Sébastien Bach, qui paraît chez Erato. A travers son interprétation, c'est toute une tradition qui se perpétue, sans cesse revivifiée par une curiosité toujours en éveil.

PROPOS RECUEILLIS
PAR MICHEL ROUBINET

« La 3^e "intégrale" n'existe pas », aviez-vous dit lors d'un précédent entretien, « je ré-enregistre certaines pièces dans un esprit d'authenticité, lorsque je trouve un bel instrument. » Quelles sont les raisons qui vous ont conduite à poursuivre ce qui est devenu une 3^e intégrale ?

■ MARIE-CLAIRE ALAIN : Je me suis rendu compte que travailler sur instruments historiques changeait mon point de vue vis-à-vis de la musique. À la suite de l'ouverture de l'ex-Allemagne de l'Est, j'ai pensé que c'était l'occasion d'enregistrer, à côté des Schnitger d'Allemagne du Nord et de Hollande, les beaux Silbermann « libérés » de Saxe. Freiberg et Rötha sont pour moi les plus beaux, les plus purs. Ces régions étaient assez pauvres au XIX^e siècle et les moyens ont dû manquer pour les *romantiser*, mais le fait qu'ils soient intacts tient plus encore à une sorte de conscience, de religion Silbermann que l'on a eu pour ces instruments parfaits. (En règle générale, on restaure ce qui ne marche pas, donc pas ou peu les Silbermann... S'il y a eu Cavaillé-Coll en France, c'est que la Révolution avait beaucoup détruit.) Pour l'Aakerk de Groningen, j'ai peut-être visé un peu haut, car c'est un instrument non restauré. L'orgue historique a un peu changé mon approche, mes tempos, ma façon de prendre le clavier. J'avais toujours rêvé de graver Bach sur des instruments historiques, mais ce n'était pas possible, on ne pouvait pas tout jouer. Le choix des œuvres par rapport aux instruments s'est fait dans un souci de perspective historique. Bien sûr, l'orgue d'Alkmaar ne se touche pas comme celui de Rötha, à l'instrument s'ajoutant l'acoustique du lieu. L'orgue est un tout. Il faut sentir l'air vibrer autour de soi, dans les grands vaisseaux d'Alkmaar et Freiberg comme dans

l'intimité de Rötha. Pour les œuvres, j'ai conservé tout ce qui est de Bach, ignorant les œuvres douteuses – certains chorals, les *Partitas* en *mi* mineur et *sol* majeur, bien ennuyeuses... J'ai pour la même raison délaissé le recueil Neumeister, préférant ajouter – bien que l'œuvre ne soit pas spécifiquement pour orgue – le *Ricercar a 6* de *L'Offrande musicale*, qui a sa place dans l'orgue de Bach. Le *Clavier*, que parfois l'on joue aujourd'hui à l'orgue – les *Toccatas* par exemple –, je l'ai laissé de côté. On prendrait sinon toute l'œuvre de clavecin (certaines fugues du *Clavier bien tempéré* sont admirables à l'orgue) et ce serait merveilleux. J'avais pensé un temps graver quelques pièces, mais en définitive je préfère laisser ce répertoire au clavecin, que j'aime beaucoup pour lui-même et qui doit conserver l'individualité de son répertoire. Les organistes ont tout de même quelque vingt heures de musique de Bach...



Sans doute une nouvelle gravure rend-elle obsolète, si l'on peut dire, et remplace-t-elle à tout point de vue la précédente ?

■ M.-C.A. : Certainement. En vérité je ne m'écoute jamais, mais je pense qu'il me serait difficile de réécouter mes précédentes versions. En vingt-cinq ans, de Rotterdam à Masevaux, mon interprétation de *L'Art de la fugue*, par exemple, a énormément évolué. Quoi de plus naturel, heureusement que l'on change ! C'est le reflet de mon évolution personnelle, sans souci du passé, sans préoccupation de l'évolution que l'avenir peut encore m'apporter. J'espère simplement que mon évolution est

dans le sens du bien. J'essaie de faire de la bonne musique, la plus belle possible et au moment présent. C'est aussi le résultat de la science musicale et de la connaissance de cette musique que j'ai pu accumuler tout au long de ma carrière, à force de jouer des instruments, de lire, d'enseigner, d'étudier les textes, d'écouter de la musique, instrumentale et vocale.

Parallèlement à l'évolution de l'approche strictement musicale et instrumentale de l'œuvre de Bach, le sentiment de l'évolution de l'interprète Marie-Claire Alain en tant qu'être sensible s'impose de manière saisissante, notamment dans les volumes enregistrés à Freiberg et Rötha, postérieurs à ceux d'Alkmaar : plus humaine et humaniste que jamais.

■ M.-C.A. : C'est tout simplement que je joue cette musique absolument telle que je la ressens, et c'est très important pour moi de la ressentir. Ce n'est pas cérébral – il n'y a plus rien de cérébral : tout ce travail-là a été fait avant ; cela a été pensé, mûri. Quand je joue, je prends plaisir à jouer. Cela se traduit aussi par un souci de sobriété : la beauté, la nudité, la clarté et la chaleur au service du contrepoint. Je recherche plus que jamais des registrations propres. C'est Gaston Litaize qui m'avait appris cela autrefois – qu'il ne fallait pas doubler, par exemple, les jeux de même hauteur. J'ai toujours recherché cette simplicité, et je cherche encore à l'heure actuelle : j'écoute très soigneusement le son que doit donner un orgue pour qu'il sonne le mieux possible. À ceci près que, sur un Silbermann, tout sonne : il n'y a plus de règles de registrations, et l'on comprend qu'il n'y en ait pas chez Bach. On peut choisir n'importe quel mélange, tout est beau. Dans les limites du goût. En dépit de toutes ces possibilités, je finis cependant toujours par trouver la registration que je recherche pour chaque œuvre, registration unique pour un instrument donné, véritable choix final, sans regret pour d'autres orientations possibles.



N'avez-vous pas été tentée d'enregistrer le Schnitger de Saint-Jacques de Hambourg, dont Bach rêva d'être titulaire ?

■ M.-C.A. : Somptueuse sur le plan mécanique et sonore, la restauration de Jürgen Ahrend n'a été achevée qu'en 1993, et sur la base d'un tempérament fortement inégal qui oblige à souvent transposer. Pour Bach, la seule transposition ne suffit plus : les modulations à l'intérieur du texte sont trop importantes et audacieuses. Bach demande un tempérament sinon égal, du moins très souple, juste ce qu'il faut pour personnaliser les tonalités. Bach est trop moderne...

La notion d'intégrale est-elle propre à notre époque ?

■ M.-C.A. : Certainement pas. Pour ce qui est de Bach, Marcel Dupré et André Marchal ont dès les années 40 donné toute son œuvre d'orgue en concert. Personnellement, j'ai travaillé Bach dans l'optique de l'intégrale tout de suite après ma sortie du Conservatoire. Ce n'était pas en soi une nouveauté. Ce qui naturellement a beaucoup évolué, c'est le style, la manière de prendre la partition, de la lire déjà. L'enseignement m'a beaucoup servi, puisqu'il m'a fallu expliquer aux élèves ce qui chez moi était avant tout instinctif et que je ressentais sans éprouver la nécessité de l'expliquer. J'encourage toutefois ce côté instinctif chez mes élèves : c'est une garantie de l'individualité du musicien.



Vous avez été contestée, peut-être d'ailleurs davantage pour des questions de principe que par rapport à la réalité de votre travail de recherche.

■ M.-C.A. : Dès lors que vous prenez des responsabilités, que vous créez un style, transmis de façon appuyée par l'enseignement, vous vous exposez à être contesté. De la part de gens âgés, pas de surprise puisque l'on va à l'encontre de choses qu'ils considéraient comme acquises. Chez les plus jeunes, cela correspond davantage à une absence d'imagination, une habitude de jeu. Certains appartiennent à une école d'interprétation et n'imaginent pas qu'il puisse y en avoir d'autres. Question d'ouverture d'esprit, plus que d'interprétation. D'ailleurs l'interprétation, qu'est-ce que c'est ? Grande question ! Quel degré de liberté vis-à-vis d'une œuvre classique peut-on s'autoriser ? C'est toute l'histoire de ces quarante dernières années : quand j'étais étudiante, on avait des éditions toutes faites, indiquant articulations, phrasés et registrations. On lisait la partition selon untel. On s'en est dégagé peu à peu, ayant de plus en plus accès à des éditions *Urtext*, à des documents sur l'exécution de la musique ancienne. C'est là que l'on a commencé à ne plus savoir du tout à quel saint se vouer. Venant de diverses traditions, on est parti sauvagement dans toutes les directions. Certains se sont lancés dans la re-

gistration à outrance, sorte de pointillisme musical – j'ai moi-même essayé, au début. D'autres ont engagé une forte réaction, disant : il n'y a rien sur la musique, donc les notes suffisent... On a alors découvert ce que beaucoup faisaient instinctivement, sans avoir jamais réussi à le rationaliser : le sens du toucher. C'est en cela que les grands interprètes de Bach de cette époque se sont affirmés comme claviéristes. L'orgue est un instrument à son soutien : il faut apporter la vie. Il y a à l'orgue un sens du toucher que d'autres instrumentistes nous déniaient, mais que nous avons quand même... L'évolution du clavecin a fait beaucoup de bien aux organistes, les deux instruments ayant un sens du toucher assez différent, très subtil, dans le sens des durées, du rubato également, aussi présent en musique classique qu'ailleurs. C'est la phrase, le chant, la respiration. Il est vrai qu'à cette époque on a commencé d'abandonner, à l'orgue, les systèmes de transmission pneumatique pour la mécanique. On a pu ainsi vivifier le texte de l'intérieur, modeler la phrase indépendamment de l'habillage des timbres. (On peut au demeurant faire pas mal de choses sur un orgue à transmission électrique, essentiellement par l'articulation, encore faut-il tester tout cela sur une bonne mécanique.)

Faites-vous une différence d'approche entre les pièces libres et celles reposant sur un texte de choral ?

■ M.-C.A. : Très peu. Sur le plan non pas seulement de la foi, mais plus généralement de la poésie dans l'œuvre de Bach, j'ai beaucoup appris en étudiant la liturgie luthérienne. D'ailleurs dans ma famille, on connaissait toutes les cantates de Bach – mon frère Olivier était un grand spécialiste de Bach –, donc je suis très familière de sa musique vocale. Et je m'aperçois que son langage dans les pièces dites profanes est le même que son langage religieux. Si bien que, par exemple, j'ai toute une analyse de la *Passacaille* fondée sur des citations explicites, convaincantes, de chorals. Certains collègues, Piet Kee ou Michael Radulescu, s'attachent davantage aux proportions, à la symbolique baroque des nombres. Et c'est tout aussi viable. Ma propre interprétation me permet avant tout de la jouer avec sérénité, de trouver l'unité dans la diversité. Cet intérêt pour les textes de chorals, je le retrouve aussi chez mes élèves, même si les Français savent assez peu l'allemand. On ne peut jouer certains grands chorals sans savoir la signification du texte – indépendamment de sa valeur, parfois très faible. Ces textes sont souvent très alambiqués, comme les textes religieux français de la même époque. Une même approche spirituelle vaut aussi pour Couperin ou Grigny, en relation avec le texte grégorien. On trouve des constantes, tels les intervalles doux, les intervalles durs. Une *Tierce en taille* de Couperin est un peu construite comme un choral de Bach. Les corrélations sont manifestes.

Après Bach, que peut-on souhaiter enregistrer ?

■ M.-C.A. : Il me faut d'abord respirer, vivre, prendre le temps, également pour la musique. Il a fallu presque dix ans pour cette intégrale

commencée à Groningen en 1985. Le rythme en aura été large, pour un travail intense : je voulais mûrir tout cela, d'autant qu'il n'y avait aucune urgence. C'est dans cet esprit de souplesse et de plaisir que les programmes ont été composés : les grands recueils de chorals s'en sont trouvés fractionnés, de manière à ce que chaque disque approche de l'esprit du concert, alternant comme dans mes récitals pièces douces et fortes. L'*Orgelbüchlein*, magnifique, et plus encore les *Chorals du Supplément* tout à la suite, c'est somme toute assez indigeste... Il y avait aussi les impératifs des instruments, notamment pour les Silbermann, dont les pédaliers n'ont que deux octaves. Ou l'on choisit des pièces qui s'en contentent, ou bien l'on s'arrange avec les mains – la musique n'en est nullement affectée, cela va sans dire –, comme cela se faisait tout naturellement à l'époque. La rédaction des notices puis la vérification des registrations – les œuvres ayant été enregistrées dans le désordre –, tout cela m'a pris beaucoup de temps et de travail, indispensable. J'ai donc besoin et surtout envie de respirer. Après cela, j'aimerais réenregistrer un choix d'œuvres de Franck, gravées naguère sur le très beau Cavaillé-Coll de Lyon, mais dans une acoustique qui ne me satisfait pas pleinement. J'aimerais aussi voir reparaître certains volumes de *L'Encyclopédie de l'orgue* : Pachelbel à Muri, Widor à Caen... Pour ces maîtres, mon interprétation n'a pas évolué au point de vouloir les regraver. Il y avait, je crois, d'assez belles choses...



L'enseignement est l'un des pivots de votre vie de musicienne. Vous-même, qui revendiquez-vous comme vos maîtres ?

■ M.-C.A. : L'enseignement est comme un devoir envers les jeunes musiciens, devoir de transmettre ce que l'on a reçu notamment. Qui sait toutefois si certains de mes maîtres ne seraient pas horrifiés par mon évolution ! Sur le plan du clavier et du répertoire, je dirais que j'ai été formée par Jehan Alain, bien qu'il ne m'ait donné de leçons que pendant deux ans de ma vie – mais je l'écoutais tout le temps. Il était très bon pianiste, le piano et l'orgue – il y avait à la maison celui, à trois puis quatre claviers, construit par mon père – occupant une place égale chez les Alain. On chantait aussi, on faisait de la musique de chambre. Je dois beaucoup à mes frères et à ma sœur : ce sont les grands qui ont éduqué la petite. L'enseignement de mon père, pour la composition, est venu plus tard. Pour l'heure, il me disait de travailler telle page de Mozart ou Czerny. Et quand c'était fait : « Tu passes à la suivante », sans autre vérification... On dévorait, c'était la technique Alain – une éducation musicale très curieuse... L'idée de carrière m'est venue tard. J'ai commencé à remplacer mon père à la

tribune de Saint-Germain-en-Laye vers onze ou douze ans, mais en continuant le lycée normalement. Vers quinze ans, j'ai demandé à mon père un professeur sérieux de piano. Lui-même disait que l'orgue n'était pas un instrument de femme. J'ai beaucoup travaillé, puis j'ai eu la chance de prendre des leçons particulières avec Yves Nat, qui m'a énormément marquée ; j'ai appris à exploser, à m'exprimer en jouant. Il avait une technique de doigtés très d'avant-garde, utilisant peu les pouces, proche des doigtés anciens. Cela m'a beaucoup servi par la suite ! C'était un intuitif, je me sentais en confiance. À l'époque je n'avais pas plus de goût que cela pour l'orgue. Ayant passé mon bac juste avant, j'ai raté le concours d'entrée dans sa classe au Conservatoire, sans surprise – il aurait fallu cinq années d'un travail acharné pour réussir. Alors j'ai fait de l'orgue.

Vous voulez dire que Marie-Claire Alain est devenue l'organiste que l'on sait pour avoir manqué le concours d'entrée de la classe d'Yves Nat ???

■ M.-C.A. : ...??!

Donc, l'heure de l'orgue avait sonné...

■ M.-C.A. : J'aurais aimé continuer les deux instruments. C'était impossible. La prise de clavier est déjà tellement différente. C'est presque contradictoire. Bien sûr, quand je joue Liszt à l'orgue, je reviens au piano, la main s'allonge... Enfin, c'est autre chose. J'ai donc fait mon traité d'harmonie avec mon père, puis suis rentrée dans la classe d'harmonie de Duruflé au Conservatoire de Paris. Mon père tenait à ce que nous fassions la classe d'écriture avant la classe d'orgue, à cause de l'improvisation. Vint ensuite la classe de Simone Plé pour le contrepoint et la fugue, puis, après avoir travaillé l'orgue avec Duruflé, alors suppléant de Dupré au Conservatoire, celle de Dupré. C'est Duruflé qui le premier m'a parlé du sens du toucher à l'orgue, ce que Dupré ne disait jamais. C'était sans doute sous-entendu... Dupré, par son enseignement rigoriste, m'a inculqué une indispensable discipline, qui n'était pas le propre de la famille Alain ! Nous étions également très liés avec André Marchal qui, sous forme de cours informels (après Dupré, qui n'aurait pas admis que je travaille avec plusieurs professeurs en même temps), m'a prodigué beaucoup d'excellents conseils, tout comme Gaston Litaize. C'était la grande école française des organistes non voyants (mon père était élève de Vierne) et de l'Institut national des Jeunes Aveugles, où l'on a joué et enseigné Clérambault et tant d'autres avant le Conservatoire. Et puis, ensuite, il a fallu travailler sans relâche, évoluer, se trouver, être soi-même. Allier la recherche et l'intuition des Alain : mon père, qui a toujours eu un orgue mécanique à sa disposition, né de ses mains, faisait des notes inégales, c'est-à-dire vivantes, sans y songer et bien avant qu'on ne les redécouvre...

Marie-Claire Alain en concert à Paris : Eglise Saint-Germain-des-Près, le 11 octobre et 16 février 1995 ; Eglise de la Madeleine, le 8 décembre.

Quel orgue pour interpréter Bach ?

Entre les instruments neufs utilisés par Marie-Claire Alain pour sa première intégrale et ceux historiques, de sa troisième, près de trente ans se sont écoulés. L'ouverture à l'Est a fait le reste.



Orgue Gottfried Silbermann (1721) de Saint-Georg de Rötha (Saxe).

PAR MICHEL ROUBINET

L'incomparable complexité de l'instrument orgue et sa diversité dans le temps et l'espace sont source de délicates questions de choix, et plus encore pour Bach dont l'œuvre relève de deux aires géographiques et esthétiques sensiblement différentes : l'Allemagne du Nord, celle de Buxtehude, l'Allemagne moyenne, celle de Pachelbel. Bach ne fut jamais titulaire d'un grand instrument à la hauteur de son œuvre pouvant servir de guide à l'interprète. On sait toutefois que l'expert en facture très prisé et sollicité qu'il était appréciait autant les Schnitger – il rêvera de Saint-Jacques de Hambourg – qu'un Gottfried Silbermann, avec toutes les influences françaises que sa formation alsacienne supposait. On sait également son penchant pour les jeux évoquant les cordes, préfigurant l'avenir de l'instrument. Si donc l'idéal de Bach se déduit de ses goûts et de ses expertises, il n'en faut pas moins, en pratique, choisir. A cette composan-

te esthétique s'ajoute la réalité de la conservation des instruments contemporains de Bach. Une nuance essentielle doit être soulignée : on entend aujourd'hui par orgue historique non plus seulement une substance – tuyauterie, sommiers, traction, alimentation – plus ou moins intacte et authentique, mais peut-être plus encore, outre cette substance, une cohérence musicale – harmonisation, tempérament, mécanique – qui peut être en fait le résultat d'une restauration à l'identique. Ainsi les somptueux Schnitger de Groningen ou Alkmaar (Hollande) sont-ils à l'heure actuelle autant l'œuvre de leurs concepteurs d'origine que celle de leurs tout récents restaurateurs-reconstructeurs, Ahrend ou Flentrop. En résumé, si les orgues historiques *par substance* (même partielle) sont encore relativement nombreux, les instruments historiques en tant qu'*entité musicale* autorisant une approche authentique de la musique ancienne sont à la fois plus rares et essentiellement la marque et le fruit des travaux scrupuleux de restauration de ces dix ou quinze dernières années. Ce qui explique que pour sa première intégrale Bach (1958-1968), plutôt que de jouer des ins-

truments anciens imparfaitement conservés ou restaurés, M.-C. Alain ait préféré se tourner vers des instruments neufs... copies d'ancien : les Marcussen de Scandinavie. Michel Chapuis fera de même autour de 1970 (Ahrend, Beckerath...). Ce sera également le cas de la deuxième intégrale (1978-1980). Les Silbermann de Saxe étaient naturellement déjà bien connus à cette époque, certains, magnifiquement conservés, étant dans leur état d'origine et maintenus en cet état par les facteurs est-allemands – Eule, de Bautzen, notamment. Venant de l'Ouest, on pouvait les jouer et même les enregistrer, mais pas avec sa propre équipe de prise de son... L'ouverture de l'Europe de l'Est et les progrès prodigieux de la restauration historique sont deux des clés essentielles du troisième Bach de Marie-Claire Alain, celui de sa maturité poétique. M.R.

Discographie

Situation paradoxale que celle de la richissime discographie de Marie-Claire Alain, puisque quelques titres seulement figurent actuellement au Catalogue, Erato ayant retiré maintes gravures célèbres, y compris parmi les enregistrements récents et jusqu'au premier volume de la troisième intégrale Bach – fort heureusement de retour avec la parution du tout...

Quelques titres disponibles ou retirés [*] mais dont on espère le retour :

ALAIN, JEHAN : *L'Œuvre d'orgue*. 2 CD Erato 2 292 45 508-2, 2 292-45 402-2 (1972, Belfort). *Diapason d'or*.

ALAIN, JEHAN ET ALBERT : Sélection, à l'orgue d'Albert Alain reconstruit à Romainmôtier (Suisse). Gallo, GAL 090 683-2 (1991).

BACH, JEAN-SÉBASTIEN : ★ *L'Art de la fugue*. 2 CD Erato 4 509-91 946-2 (1992, Masevaux). *Diapason d'or*.

★ *L'Œuvre d'orgue*. 14 CD Erato 4 509-96 358-2 (1985-1993, Groningen, Freiberg, Rötha, Alkmaar). *Diapason d'or*.

BUXTEHUDE : Sélection. 3 CD Erato ECD 75 370 (1986, Groningen). [*]

COUPERIN, FRANÇOIS : *Messes* (+ Clérambault : 2 Suites). 2 CD Erato 2 292-45 460-2. (1989, Albi).

FRANCK : *L'Œuvre d'orgue*. Simple sélection en CD : Erato 2 292-45 385-2 (1977, Lyon). *Diapason d'or*. [*]

LISZT : *Évocation, B.A.C.H., Ad nos, Weinen...* CD Erato 2 292-45 259-2 (1986, Orléans). [*]

MESSIAEN : *Nativité, Apparition, Banquet*. CD Erato 2 292-45 470-2 (1988, Lucerne).

VIERNE : *Symphonies 1 à 4*. 2 CD Erato 2 292-45 485-2 (1989, Caen). *Diapason d'or*. [*]

RÉCITAL : *Grandes Toccatas*. Orgue Clicquot/Cavaillé-Coll de Saint-Sulpice, Paris. Erato CD 4 509-95 538-2 (1993).