

Consolation ou aventure ? - La musique d'orgue dans l'ombre de la *Première Guerre Mondiale*¹

pour Jean Pierre Leguay

La fin de la *Grande Guerre* en 1918 avec ses millions de morts, de disparus et de mutilés a, comme on sait, laissé beaucoup de traces aussi bien dans le monde politique qu'au sein de la société. La rupture avec la culture du 19^e siècle n'était pas moins violente. Après 1918 en effet, des avant-gardistes aussi radicaux que les dadaïstes, les surréalistes ou encore les futuristes faisaient la une des journaux avec une force inconnue jusque-là. La *Ausdruckstanz*, danse moderne d'expression, prit sa place définitive à côté du classique ballet « blanc » et les « Kriegstänze » *charleston* et *foxtrott* (arrivées en Europe pendant les dernières années de la guerre avec les Américains), favorisant en même temps la réception du « vrai » jazz², firent ensuite irruption dans la mondanité des salles de danse et des « rois » de la valse.

Le culte de la virtuosité et la musique de salon durent faire place à une musique utilitaire (« *Gebrauchsmusik* ») qui « *ne trône pas au-dessus de nos têtes dans un paradis lointain, mais qui descend avec amabilité dans notre vie quotidienne, non seulement pour lui conférer une belle parure mais aussi et plutôt afin d'en clarifier le contenu et enseigner* »³. Un objectif particulièrement adapté à la musique ancienne, redécouverte récemment et publiée sous forme d'éditions dites « monumentales » et faciles à mettre en œuvre. Elle fut chantée et jouée bien souvent en dilettante par les « *Wandervögel* » (« oiseaux migrants ») et les « *Musikantengilden* » (« guildes des ménestriers ») au moyen de « luths », de « vielles » ou de « flûtes à bec » qui n'avaient presque rien à voir avec leurs modèles historiques, une chose que l'on savait depuis longtemps déjà⁴.

Il est frappant de constater la réticence avec laquelle les auteurs avaient publié des textes sur la musique sacrée écrite pendant les années de guerre et d'après-guerre⁵ alors que l'église et la

¹ Cet article est basé sur mes recherches, éditions et concerts à l'occasion de la mémoire du centenaire de la Grande Guerre (entre autres en 2014 pour le Remembrance Day de l'*EBU - European Broadcasting Union*).

² A propos de la musique de l'après-guerre Zur Musik der Nachkriegszeit voir entre autres Modris EKSTEINS, *Tanz über Gräben – Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg*, Hamburg: Rowohlt, 1990; Bryan GILLIAM (édit.), *Music and Performance during the Weimar Republic*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994; Wolfgang RATHERT und Giselher SCHUBERT (édit.), *Musikkultur in der Weimarer Republik*, Mainz: Schott, 2001. Pour la réception du jazz en Europe voir entre autres Cornelius PARTSCH, *Schräge Töne – Jazz und Unterhaltungsmusik in der Kultur der Weimarer Republik*, Stuttgart: Metzler, 2000; Reid BADGER, *A Life in Ragtime – A Biography of James Reese Europe*, New York/Oxford: OUP, 1995; Chris GODDARD, *Jazz away from home*, New York/London, 1979.

³ selon Richard BATKA, collaborateur de la revue *Der Kunstwart*, en 1902. La „Gebrauchsmusik“ devient, lors de la République der Weimar, le programme de Paul Hindemith, cf. Joachim FONTAINE, « *Ja, die rechte Musik muß veredeln – zu Beziehungen zwischen Lebensreform und Musik* », Kai BUCHHOLZ, Rita LATOCHA, Hilke PECKMANN, Klaus WOLBERT (édit.), *Die Lebensreform*, Darmstadt: Haeusser, 2001, p. 335-342.

⁴ J. Fontaine op. cit., p. 338.

⁵ voir entre autres Fabian KOLB, « *Grande Nation – Grande Guerre – Grande Symphonie: Nationalistische, revanchistische und pazifistische Implikationen der französischen Symphonik im Umfeld des Ersten Weltkriegs* », *Archiv für Musikwissenschaft*, 71 no. 2, 2014, p. 99-134; Deborah KAUFFMAN (édit.), *Music and the Great War*, *Journal of musicological research*, 333 no. 1-3, 2014; Barbara L. KELLY, *French music, culture, and national identity 1870-1939*, Rochester: University of Rochester Press, 2008; Stéphane AUDOIN-ROUZEAU et al. (édit.), *La Grande Guerre des musiciens (voir note (1))*; Dominique HUYBRECHTS, *1914-1918, les musiciens dans la tourmente. Compositeurs et instrumentistes face à la Grande Guerre*, Mont-de-l'Enclus: Éditions Scaldis, 1999; Glenn WATKINS, *Proof through the Night – Music and the Great War*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2003; Stefan HANHEIDE, Dietrich HELMS, Claudia GLUNZ, Thomas F. SCHNEIDER (édit.), *Musik bezieht Stellung – Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg*, Osnabrück: Universitätsverlag, 2013; Regina SWEENEY, *Singing Our Way to Victory - French Cultural politics and Music during the Great War*, Middleton : Wesleyan University Press, 2001; Michel DUCHESNEAU, « *La musique française pendant la Guerre*

musique d'église étaient très proches des expériences traumatisantes des hommes dont le patriotisme exacerbé allait se muer en scepticisme, méfiance et résistance. A maints endroits, c'étaient des cloches d'églises qui avaient appelé à la mobilisation et des membres du clergé qui avaient pris soin des survivants. C'étaient bien souvent des institutions religieuses ou proches de l'église qui s'étaient occupés des victimes également à la maison⁶.

En Allemagne, ce fut Max Reger qui vécut encore le début de la guerre. Comme bon nombre de ses contemporains, il suivit le déroulement des événements mû par un ardent zèle patriotique. Trois pièces de son dernier cycle d'œuvres pour orgue, les *Sept Pièces pour orgue (Sieben Orgelstücke)* op. 145⁷ portent des dédicaces patriotiques. En Angleterre, ce sont des compositeurs de la génération antérieure comme Edward Elgar⁸ et Charles Villiers Stanford⁹ qui sont des témoins du début de la guerre. Stanford dédiera sa *Sonata eroica* à Charles-Marie Widor et la Grande Nation¹⁰.

Widor, en dépit de tous les ressentiments qu'il éprouvait à l'égard des « boches » et de la musique de Richard Wagner, croyait fermement à la grandeur sublime de Bach¹¹. En 1918, il recommanda à Marcel Dupré, son éminent élève, de couronner sa carrière internationale par l'interprétation de l'œuvre intégrale d'orgue de Jean Sébastien Bach¹², un projet susceptible d'avoir eu des dimensions d'ordre politique. Marcel Dupré et Charles-Marie Widor, mais aussi Louis Vierne, donnèrent sur invitation du haut-commissaire Paul Tirard des récitals dans différents lieux du territoire occupé de la Rhénanie dans les années d'après-guerre¹³. Louis Vierne s'était alors exprimé à plusieurs reprises sur l'œuvre et l'exécution de la musique de Jean Sébastien Bach qui occupait une place prépondérante dans ces concerts :

« Après lui (J.S. Bach), l'ère allemande de l'orgue tomba en décadence et l'école française marcha dans le monde à la tête du progrès. Les Allemands ont en effet perdu la vraie tradition de Bach. Leurs virtuoses jouent sa musique avec une interprétation anarchique quant au phrasé, aux mouvements et à la coloration (...) »

1914-1918 », *Revue de Musicologie*, 82 no. 1, 1996, p. 123-153; Sylvie DOUCHE (édit.), *Correspondances inédites à des musiciens français 1914-1918*, Paris: L'Harmattan, 2012.

⁶ Cf. entre autres Kurt MEIER, « *Evangelische Kirche und Erster Weltkrieg* » et Heinz HÜRTEIN, « *Die katholische Kirche im Ersten Weltkrieg* », Wolfgang MICHALKA (édit.), *Der Erste Weltkrieg – Wirkung, Analyse, Wahrnehmung*, München/Zürich: Piper, 1994.

⁷ Hans Haselböck considère l'œuvre non pas comme un travail occasionnel, mais comme un „document remarquable“. Reger aurait écrit les trois mouvements Nr. 1 *Trauerode* („*Dem Gedenken der im Kriege 1914/15 Gefallenen*“), Nr. 2 *Dankpsalm* („*Dem deutschen Heere*“) et Nr. 7 *Siegesfeier* dans un esprit patriotique. Voir Hans HASELBÖCK, *Préface, Max Reger- Sämtliche Orgelwerke*, Band 4, *Freie Orgelstücke II*, Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf, 1988, p. 6.

⁸ cf. les deux premiers chapitres de Watkins (note 4.)

⁹ Cf. Lewis FOREMAN (édit.), *Oh, My Horses! Elgar and the Great War*, Rickmannsworth: Triflower, 2001.

¹⁰ La *Sonata eroica* porte la dédicace: *To Monsieur Charles Marie Widor and the great Country to which he belongs*. Le premier mouvement est titré *Rheims* [sic], ville et évêché où ont été couronnés les rois de France. Le dernier mouvement, qui contient une variation de *la Marseillaise*, est titré *Verdun*.

¹¹ cf. l'essai de Widor *l'École d'orgue en France* dans *Le Ménestrel* du 23.4.1899

¹² voir Michael MURRAY, *Marcel Dupré – Leben und Werk eines Meisterorganisten*, Langen bei Bregenz: Edition Lade, 1993, chap. V (« *Krieg – Bach – England* »). D'après Murray (p. 8), Dupré se consacra systématiquement à cette entreprise colossale pendant les mois du bombardement de Paris par les Allemands. D'après Murray, le seul but de Dupré aurait été de se faire une réputation comme artiste: c'est également durant les premières années de guerre que Dupré composa son *De profundis* op. 17, dédié aux soldats tombés aux combats. Le 8 avril 1916, Dupré créa à la Salle Gaveau ses *Trois Préludes et Fugues* op. 7.

¹³ En ce qui concerne ces voyages dans l'Allemagne occupée, voir Josef BURG, « *Charles-Marie Widor, Louis Vierne et Marcel Dupré sur les bords du Rhin* », *L'Orgue: Bulletin des Amis de l'Orgue*, 182, 1982, p. 1-12. Burg cite les lieux de représentation en 1921/1922 d'après l'article de Jean Huré, *L'Orgue et les Organistes*, no. 3, 15.6.1924: Bonn, Coblenz, Cologne, Langenschwalbach (aujourd'hui Bad Schwalbach), Mayence, Trèves, Wiesbaden.

« (...) bon nombre d'Allemands eux-mêmes ne peuvent nous refuser de constater notre piété à conserver scrupuleusement la pureté du style de Bach ; J'ai pu le constater personnellement au cours de mes tournées de propagande en Rhénanie en 1921 et 1922 ». ¹⁴

Au cours des années d'après-guerre qui suivirent, Marcel Dupré joua à maintes reprises les inaugurations d'orgues reconstruits dans les églises détruites (dans la plupart des cas grâce à des dons d'origine américaine). Il composa en 1935 son *Poème héroïque* op. 33 appartenant au contexte plus large d'une culture du souvenir comme les nécropoles et les cimetières qui, d'après Albert Schweitzer, ne doivent cesser de nous exhorter à la paix et qui, après 1918 – et pour la première fois dans l'histoire – n'érigent point de monuments à la gloire des généraux, mais en souvenir des milliers de victimes du peuple. Pendant les années de guerre déjà, Marcel Dupré avait dédié sa composition *De profundis* op. 17 aux soldats morts pour la France et en 1920, le premier de ses *Trois Préludes* op. 7, à titre posthume, à René Vierne, mort pendant la guerre et frère de Louis.

Comme nous le savons grâce à ses mémoires, la guerre fut également la cause d'une catastrophe qui affecta la vie privée ¹⁵ de Louis Vierne. Au mois de novembre 1917, il perdit son fils Jacques à qui il avait donné de par sa signature l'autorisation de rejoindre l'armée française. En 1918, ce fut aussi René, son frère cadet, qui fut pour lui son plus proche confident durant toute sa vie et aussi un support inestimable pour l'édition de ses œuvres d'orgue. De plus, le fait que Louis Vierne n'ait bénéficié d'aucun soutien de la part du diocèse de Paris, ni même de la part de l'Etat français pour le financement de son voyage et de son opération des yeux, et qu'il dut de surcroît vendre son appartement et ses livres, prit en Angleterre et aux Etats-Unis l'ampleur d'un véritable scandale ¹⁶ qui

¹⁴ BURG, op. cit., p. 8, note (27). Burg cite le commentaire de Vierne sur les concerts d'œuvres de Bach que Georges Jacob donna en hiver 1922 à Paris. Sa deuxième citation est tirée de *Musique au Théâtre* (No. 1, 15 mars 1925). Burg considère le point de vue de Vierne de la manière suivante: „Après une longue décadence, ce fut Lemmens qui peut être regardé comme le restaurateur de la vraie tradition de Bach. L'organiste belge avait reçu cette tradition d'Adolphe Hesse de Breslau, lui-même élève d'un petit-fils du grand Bach. Il l'avait scrupuleusement transmise à ses disciples: Charles-Marie Widor, Alexandre Guilmant, Clément Loret, Alphonse Mailly et Louis Andlauer. Ainsi la succession de Bach reste vivante en France et d'ici même, il se produit un rayonnement vers l'étranger, surtout l'Amérique, qui envoie ses élèves travailler à Paris sous la direction des maîtres français.“ A propos des relations culturelles franco-américaines qui se développèrent durant la Grande Guerre, voir LAEDERICH, « Nadia Boulanger » (note (1)). Le Conservatoire Américain de Fontainebleau fut inauguré le 26.6.1921. Les *directeurs honoris causa* étaient Charles-Marie Widor, Walter Damrosch et Camille Saint-Saëns, que l'on put également entendre au piano lors de la cérémonie d'inauguration. En 1931, Widor rappelle la fondation dans un article: [...]. Outre le Conservatoire de Fontainebleau, dont les cours d'été étaient surtout dirigés par des professeurs du Conservatoire national, un autre conservatoire fut fondé par Alfred Cortot qui pendant la guerre s'était engagé maintes fois pour la cause nationale, l'École normale de musique, à laquelle étaient également admis des étudiants étrangers.

¹⁵ voir Rollin SMITH, *Louis Vierne – Organist of Notre-Dame Cathedral*, Hillsdale: Pendragon, 1999, p. 155 et les suivantes; Bernard GAVOTY, *Louis Vierne – La Vie et l'Œuvre*, Paris: Buchet/Chastel, 1943, chap. V (« Dans la tourmente »). Gavoty cite aussi dans les dernières lettres de René Vierne.

¹⁶ voir *The New Music Review and Church Music Review*, 1. Mai 1923, p. 274-275: « The Louis Vierne Fund - (We take pleasure in reprinting from the London *Musical Times* of March 1 a few wise remarks on the subject of the relief fund now being collected for this eminent French organist and composer.) Yet one more piece of news from this same *Diapason* – and bad news, too, Organists in this country have recently heard rumors as to the destitute condition of Louis Vierne. They were naturally disposed to regard the rumors as false, or at least exaggerated, because they could not imagine the organist of Notre Dame (especially when he happens to be a musician of Vierne's eminence) being allowed to fall on evil days through illness. But the *Diapason* sets the matter beyond a doubt, as it includes a list of donations to a relief fund started by Edward Shippen Barnes (a former pupil of Vierne) and Lynnwood Farnam. About £ 25 went off in the middle of January, and it was hoped to send another installment soon after. The matter is urgent. Vierne having been forced to give up his studio and sell his books. It is hoped that a small chamber-organ may be obtained for him, so that he may be able to resume his teaching. - The *Musical Times* cannot be accused of any lack of cordiality towards French musicians, so we shall not be misunderstood when we say that the affair is a disgrace to musical France. Vierne is not only a magnificent organist and composer of organ music; he has done good work in other fields of composition as

fit l'objet de critiques sévères publiées dans le *Musical Times* de même que dans les communiqués du *Royal College of Organists* et de l'*American Guild of Organists*. Le fonds *Louis Vierne Fund* créé aux Etats-Unis par deux de ses élèves, à savoir Edward Shippen (qui, en 1918, dédia sa *Première Symphonie* à Louis Vierne) et Lynnwood Farnam eurent pour objet de faire face à ces circonstances menaçantes pour son existence. Le fait que ce soient précisément des Anglais et des Américains qui ont fait ou qui ont été exhortés à faire ces dons et non les autorités françaises ou bien les grands virtuoses Joseph Bonnet et Marcel Dupré si célébrés en Amérique ne manqua pas d'exercer une pression morale sur ces derniers¹⁷.

Tout comme René, le frère de Louis Vierne, d'autres talents appartenant à la jeune génération et qui avaient commencé leur carrière en remportant des *Premiers Prix* ou qui avaient même participé au Concours pour le *Grand Prix de Rome* firent partie des « lost voices » de la Grande Guerre. En 1913 encore, Louis Vierne avait dédié des mouvements faisant partie de ses *Pièces en styles libres* à certains de ces jeunes organistes de grand talent¹⁸. La mort précoce de ces jeunes porteurs d'espoir n'échappa point à leurs contemporains¹⁹, d'autant plus qu'ils avaient déjà été nommés titulaires des

well, so that his claim extends beyond the walls of Notre Dame. We English are often charged with failing to appreciate our musicians, but we cannot conceive an English parallel to this Vierne case. If the organist of St. Paul's or Westminster Abbey had a prolonged illness, accompanied (as is Vierne's) with almost total loss of sight, we believe the case would be met without taking round the hat. And if we did take round the hat we should take it round among ourselves, having still a little pride left. This case of Vierne is not the only sign of France's reluctance to put her hand in her pocket. A fund is even now being raised in this country to pay for the installation of electric blowing at Notre Dame as a token of our appreciation of Dupré [...] »

¹⁷ voir la lettre de A. Russell qui organisait les tournées de Duprés: *The New Music Review and Church Review*, 1. Juni 1923, p. 294: « Dear Sir, [...] The article called attention to the apparent neglect of Vierne by his countrymen and by inference, at least, asked the question as to what Bonnet and Dupré were doing for this fund. I cannot speak for M. Bonnet, but as Manager of the American tours of Dupré, am in a position to answer for M. Dupré. During his American tour just concluded, Dupré raised a sum approximating 1,100 (or 16,500 francs) which he gave to M. Vierne upon his return to Paris last month. This amount was the result of a Benefit Recital played by Dupré in Washington on Sunday, February 25th, 1923, plus the personal checks of four individuals. This in addition to the amounts collected through the generous efforts of Edward Shippen Barnes and Lynnwood Farnam of New York City, will prove of material use to the noted Organiste Titulaire of Notre Dame. I am writing this letter without the knowledge of M. Dupré, who has preferred to consider his activities in behalf of his friend and teacher as a purely personal and private matter. Yours very truly, Alexander Russell »
Zu Duprés musikalischen Aktivitäten im Zweiten Weltkrieg voir Lynn CAVANGH, « Marcel Dupré's „Dark Years“: Unveiling His Occupation-Period Concertizing », *Intersections*, 34, no. 1-2, 2014, p. 33-57.

¹⁸ Le *Carillon* (de Longpont) des *Pièces en Style Libre*, que Louis Vierne avait dédié à son frère en 1913, est basé sur la sonnerie de la chapelle du château de Longpont, où la famille Vierne avait maintes fois passé les vacances d'été chez la famille Montesquiou avec laquelle elle était liée d'amitié. En 1917, le clocher fut détruit. René, qui avant la guerre avait été le titulaire de l'orgue de Notre-Dame-des-Champs, tomba le 29 mai 1918 sur le plateau de Branscourt (Marne). Parmi les victimes fut également Joseph Boulnois (1884-1918), organiste à St. *Louis d'Antin*, à qui Vierne dédia le *Choral*. Sergent infirmier, il décède à Chalaines, suite à une maladie contractée en service commandé. Boulnois décéda le même jour (20 octobre) que Roger Boucher (1885-1918), organiste à St. *Thomas d'Aquin*, dédicataire de la *Pastorale* de Vierne, succombant à ses blessures à l'hôpital *Val de Grâce* de Paris. Georges Kriéger (1885-1914) est le dédicataire de l'*Élégie* de Vierne. Tous les quatre avaient achevé glorieusement la classe d'orgue d'Alexandre Guilmant avec le *Premier Prix*: Joseph Boulnois en 1905, René Vierne en 1906. Georges Kriéger (1909) Roger Boucher (1910) furent les derniers élèves et lauréats de Guilmant avant sa mort en 1911. Peu avant la guerre, tous les quatre avaient publié des œuvres dans le recueil *Les Maîtres contemporains* de Joseph Joubert. A propos des „lost voices“, cf. Tim CROSS: *The Lost Voices of World War I – an international anthology of writers, poets and playwrights*, London 1988.

¹⁹ cf. par ex. la lettre suivante d'Émile Poillot à Maurice Emmanuel datant du 24.12.1918, quelque semaines après la fin de la guerre, où il parle de ses opportunités d'avenir : « Pour l'instant l'horizon est toujours brumeux, rien ne se dessine ni à Lyon ni à Dijon. À Lyon la situation reste pendante avec un peu d'espoir pour un poste de professeur de piano. À Dijon, tout est à créer, ce sera la grande tâche du futur directeur du Conservatoire. Pour Paris, je n'en connais pas assez l'avenir pour pouvoir en parler. Toutefois je sais que différentes places d'organistes sont vacantes par suite de la mort, hélas! d'excellents artistes tels que: René Vierne, Boulnois, Boucher, Kriéger, etc... victimes de la guerre. Mais ce sont tous mes renseignements,

orgues de plusieurs églises parisiennes dans le courant de leurs années de jeunesse. Différentes *Sociétés* et plusieurs *Comités*, et pas seulement au Conservatoire, s'occupèrent non seulement des soldats au front mais aussi des victimes de la guerre et de leurs familles.

Georges Kriéger, par exemple, qui fut l'une des premières victimes de la guerre mondiale et mort au mois de septembre 1914, se trouvait alors à l'aube d'une carrière prometteuse, à la fois en tant qu'accompagnateur au piano, comme soliste et organiste de chœur à la Madeleine²⁰. Son maître Eugène Gigout évoqua son souvenir et lui rendit hommage en jouant l'*Andante* de Kriéger²¹ à l'occasion du premier festival organisé le 16 juin 1916 par la revue *La Musique pendant la Guerre* dans la *Salle Gaveau* à Paris²². Cette pièce aussi bien qu'une *Toccata*²³, qui sont toutes deux de parfaits exemples de l'école Franck toujours pratiquée au Conservatoire²⁴ parurent avant la guerre dans la collection monumentale en plusieurs volumes *Les Maîtres contemporains* de l'Abbé Joseph Joubert.

Eugène Gigout dédia à sa petite-nièce Marie-Louise Boëllmann²⁵ sa *Légende pour piano : En Souvenir (1412-1431, 1870-1914)* (conservée sous forme de manuscrit²⁶), dont le thème repose sur les tons de mi-la-mi-la représentant sous forme de notes les lettres du nom de Jeanne d'Arc. Sont aussi citées dans le cours de cette œuvre deux chansons de la France du Moyen Âge²⁷. Après la guerre, Eugène Gigout contribua à une autre collection (moins connue de nos jours), *Les Voix de la douleur chrétienne*, de l'Abbé Joubert par un *Andantino espressivo*²⁸. C'est précisément cette collection plus

insuffisants pour juger si une situation m'est possible à Paris. Sur ce sujet vos judicieux et affectueux conseils me seraient très utiles, vous êtes admirablement placé pour élucider ma question. Le tout c'est de savoir si je puis avoir une vie agréable dans la capitale. » Sylvie DOUCHE, *Correspondances*, (note (5)), p. 146-147.

²⁰ Le 7 septembre 1914 il succomba à ses blessures subies fin août lors de la bataille de la Trouée de Charmes.

²¹ *Le Gaulois - littéraire et politique*, 18.6.1916, p. 4, commente: « L'*Andante* pour orgue, de M. Georges Kriéger, musicien hélas! disparu, révèle un style pur et classique, rompu à toutes les traditions du métier; M. Gigout l'a magistralement fait valoir. » Tout comme les étudiants du conservatoire, Gigout lui aussi avait été surpris par la guerre pendant ses vacances. En l'absence de Kriéger, il prie André Marchal de prendre en charge jusqu'à son retour sa classe d'orgue et son poste à Saint-Augustin, cf. la lettre du 11 août 1914: « J'espère qu'à cause de l'horrible guerre, des obligations de service à St-Merri n'empêcheront pas Lacroix de me remplacer. J'aurais, en ce cas, de nouveau recours à vous. Mais, en attendant, je tiens à vous remercier dès maintenant de votre toujours fidèle exactitude. A moins d'événements graves, nous ne rentrerons pas avant l'époque convenue; car il s'agit d'affermir deux santés. [...] Si je ne puis être à Paris p[ou]r la rentrée du Conservatoire, je conseille à Fauré de vous prier – en l'absence de Krieger [sic] – de faire ma classe. » Voir « *La correspondance d'Eugène Gigout* », *Cahiers Boëllmann-Gigout*, no. 1, 1996, p. 13-14.

²² Non seulement le premier concert trouva un vaste écho dans la presse. Dans *La Liberté*, Gaston Carraud parle des grands efforts que nécessite cette entreprise: « Une modeste et courageuse petite revue dirigée par l'éditeur Hayet: *La Musique pendant la guerre*, a organisé, sur l'initiative de M. Francis Casadesus, des Festivals de Musique Française „réservés aux compositeurs morts au champ d'honneur, blessés, prisonniers ou actuellement sous les armes“. ... Réunir un orchestre nombreux et capable d'interpréter des œuvres difficiles, en obtenir les répétitions nécessaires, s'assurer un public, tout cela pour des auteurs inconnus, ou presque, voilà qui paraîtrait bien malaisé, bien audacieux en temps de paix. Que sera-ce en ce temps-ci? Il suffit cependant, pour y réussir, de quelques cœurs vraiment chaleureux, pour qui la musique soit amour, et non pas seulement lucre ou politique. Ils sont rares; mais leur exemple peut être fécond. [...] »

²³ Nadia Boulanger, organiste et lauréate du Premier Prix, joua la *Toccata* de Kriéger en 1916 lors d'un *Concert de charité patriotique* „pour le foyer du soldat aveugle“, cf. *Paris-midi* du 15.1.1916

²⁴ Pour la tradition franckiste cf. l'édition spéciale de la *Revue Musicale* du 1er décembre 1922, entre autres l'article « *César Franck à l'Étranger* », p. 174-183.

²⁵ A propos de l'esprit patriotique de Marie-Louise Boëllmann-Gigout, qui avait lutté activement pour la *Résistance*, voir Thierry ADHUMEAU, « *Marie-Louise Boëllmann-Gigout* », p. 52-55, et Jacques CHAILLEY, « *Marie-Louise Boëllmann-Gigout et la Résistance au Conservatoire sous l'occupation allemande* », p. 66-69, *Cahiers Boëllmann-Gigout*, no. 2/3, décembre 1997-mars 1998.

²⁶ B.N. MS-17906

²⁷ *Trop penser me font amours* et *Vive Henri Quatre*

²⁸ *Les Voix de la douleur chrétienne*, vol. II, Bruxelles 1921

récente, projetée et réalisée depuis 1915 par l'Abbé Joubert qui montre comment les plus jeunes contemporains finirent par laisser derrière eux l'idiomatique de Gigout pour créer des formes musicales non moins intéressantes pour l'auditeur.

Les Voix de la douleur de l'Abbé Joubert

Il existe encore aujourd'hui à la *Bibliothèque nationale* une des lettres envoyées par l'Abbé Joubert pour encourager les musiciens à participer à son projet. Cette lettre fut adressée à Nadia Boulanger ainsi qu'à sa sœur Lili²⁹ :

Hôpital militaire de Legé, Loire inférieure, le 8/11/1915

Mademoiselle,

Dans un avenir prochain, j'espère mettre à l'édition un album de pièces d'orgue-harmonium, dédié à la mémoire de nos chers soldats français et alliés tombés au champ d'honneur.

Vous serait-il agréable de traduire dans quelques belles pages les sentiments de douleur, de résignation, d'espérances, de prières, de votre âme patriotique et religieuse ????

Ma sympathie pour votre musique est la raison, et sera, je l'espère, aussi, l'excuse d'une demande, qui de prime abord vous semblera peut-être importune.

J'ajoute que votre double nationalité me fera désirer vivement de pouvoir inscrire votre nom dans la liste forcément limitée des collaborateurs de la publication « de circonstance » ... inutile de vous assurer également que le précieux concours de Mademoiselle votre sœur m'honorerait grandement !

Je saisis avec plaisir cette occasion pour Vous renouveler, Mademoiselle, l'hommage de ma respectueuse, et persévérante gratitude,

Jos. Joubert

Nadia et Lili Boulanger, pendant les années de guerre déjà bien engagées en faveur de la cause nationale³⁰ dans d'autres domaines, ne donnèrent aucune suite à la demande de Joubert, contrairement à certains autres, dont René Quignard, organiste et maître de chapelle de Notre-Dame de Versailles, par sa composition *Dans les ruines d'une Eglise Martyre*³¹, une œuvre se rapportant à la tradition des *Carillons* à laquelle Quignard confère des couleurs sans cesse nouvelles grâce à une harmonisation subtile. Paul Silva Hérard, organiste de l'église parisienne de Saint-Ambroise apporte une contribution en composant un triptyque intitulé *L'heure du Glas*³² d'un caractère expressif bien plus osé. Dans son troisième mouvement, Hérard met en contraste de massifs unissons qu'il intensifie peu à peu pour atteindre un violent tutti avec citation du *Dies Irae*.

²⁹ B.N. Rés. NLA-77 (195)

³⁰ voir Alexandra LAEDERICH, « Nadia Boulanger » (note (1)).

³¹ *Les Voix de la douleur chrétienne*, vol. III, p. 28-30. De plus, Quignard fournit les morceaux *Nuit de Noël* et *Prière au Sacré Cœur de Jésus*. Un poème du compositeur précède deux de ces œuvres.

³² vol. II, p. 6-15. Après la guerre Plus tard, Quignard fut également professeur à l'École Normale de Musique et à l'École des Hautes Études Musicales de Fontainebleau.

Albert Alain, qui avait assisté Joseph Joubert dans le choix des compositeurs et des œuvres pour les *Maîtres contemporains*³³, a également contribué à cette collection par une *Suite héroïque* composée entre 1916 et 1918³⁴. Alain, qui avait acquis grande renommée depuis les années 1910 à Saint-Germain-en-Laye en tant que compositeur d'œuvres chorales et instrumentales, ouvre lui aussi de nouvelles voies. Ainsi, il ne craint pas de faire commencer le *Chant élégiaque* par un solo de 28 mesures. C'est notamment la Prière, le mouvement médian, qui met en évidence « le modernisme d'un goût délicat (...) avec une parfaite compréhension du sentiment religieux » propre à Albert Alain³⁵. Il s'était intensivement préoccupé du chant grégorien propagé par le Pape en 1903³⁶ et fournit ici la preuve d'un don extraordinaire pour transformer dans le rythme et l'harmonie le geste mélodique de la prière et de la plainte, et cela d'une manière sans cesse plus raffinée.

Jacques Ibert qui, après quatre années de service dans l'armée³⁷, avait remporté de manière tout-à-fait inattendue le *Prix de Rome*³⁸ en 1919, composa, lui, sur un tout autre ton. Il écrivit dans la tradition des monumentaux chorals tardifs de Franck une variation symphonique de choral précédé de l'hymne grégorien *Iustorum animae in manu Dei sunt* en guise de thème³⁹, qu'il plonge dans la sombre tonalité d'ut dièse mineur pour après intensifier le choral vers un fascinant final qu'on peut tout-à-fait qualifier d'apothéotique. Il traite lui aussi le thème avec beaucoup de flexibilité rythmique, le tisse dans des textures complexes à l'aide du contrepoint, dont les structures harmoniques sont enrichies à l'aide de la modalité ou du chromatisme.

Camille Saint-Saëns et Théodore Dubois, deux musiciens d'un âge déjà bien avancé, s'étaient eux aussi souvent engagés en faveur de la cause nationale. Tous deux faisaient partie entre autres du *Comité d'honneur* de la *Ligue nationale pour la défense de la musique française*⁴⁰ fondée en 1916. Font partie du dernier grand cycle de musique d'orgue de Camille Saint-Saëns – les *Sept Improvisations* op. 150 – les deux mouvements *Pro Martyribus* et *Pro Defunctis*. Les *Sept Improvisations* sont intéressantes à plusieurs égards : elles ne constituaient pas seulement la première composition pour orgue de Saint-Saëns en l'espace de dix ans mais aussi la première qu'il

³³ cf. la lettre d'Albert Alain à son épouse Magdaleine datant de 1913: « [...] Je vais demander à Sénart un arrangement pour faire paraître les six autres [pièces d'orgue] puisqu'il doit me faire graver quelque chose pour rien, en récompense des heures passées avec l'abbé Joubert. » Archives der Familie Alain, voir nach Aurélie GOMMIER-DECOURT, *Albert Alain (1880-1971), organiste et compositeur français*, vol. I, Paris: ANRT 1999, p. 294. Alain dédie à Joubert également un *Final sur le carillon de Luçon*, la cathédrale dont Joubert fut le titulaire durant de nombreuses années. Sur la biographie de Joubert, voir aussi Aurélie DECOURT, *Un musicien dans la ville. Albert Alain et Saint-Germain-en-Laye (1881-1971)*, Colombelles: Editions de Valhermeil, 2001.

³⁴ vol. II, p. 16-31. Les titres de mouvements sont: *Prélude, Chant élégiaque, Prière, Marche funèbre, Chant séraphique*. Alain dédie l'œuvre à son beau-frère: „à Georges, mon frère, mort au front“. Georges Alberty, le beau-frère d'Alain, était tombé le 6.12.1914 à l'âge de 23 ans. Cf. Aurélie GOMMIER-DECOURT, op. cit., p. 294.

³⁵ *La Semaine religieuse de la ville et du diocèse de Versailles* (8.7. 1906), cité d'après Aurélie GOMMIER-DECOURT, op. cit., p. 267.

³⁶ Voir le *Motu proprio « Tra le sollecutudine » du pape Pie X*.

³⁷ comme officier de marine, décoré de la *Croix de Guerre*.

³⁸ les 9 au 15 août 1919, Ibert s'était inscrit au *Concours de Rome* en uniforme („Une blague qu'on ne fait pas deux fois“). Du 22 août au 22 septembre, il participa au concours final au *Lycée Lakanal de Sceaux*. Le morceau pour piano *Le vent dans les ruines* reflète ses épouvantables expériences de guerre. Voir Alexandra LAEDERICH, *Catalogue de l'œuvre de Jacques Ibert (1890-1962)*, Hildesheim/Zürich: G. Olms, 1998, p. XIV-XV et p. 5-10.

³⁹ Le graduel ##1 pour les martyrs en dehors du temps de Pâques ##2 Ibert l'avait déjà composé avant sa participation au concours du *Prix de Rome*, en juillet 1918 à Dunkerque, une demi-année avant la fin de la guerre. Ibert dédia l'œuvre à l'éditeur: *in piam gratamque memoriam R[everen]do D[omi]no Joseph Joubert*.

⁴⁰ Lors des *Matinées Nationales* organisées par Alfred Cortot et autres, fut jouée entre autres la *Symphonie funéraire* de Théodore Dubois. Saint-Saëns ne cessa de publier durant toute la durée de la guerre et s'indigna contre la tendance en France de continuer à estimer la culture allemande malgré la guerre. Dubois, lui aussi d'âge avancé, honora diverses cérémonies de commémoration par sa présence, comme par exemple la *Messe de Souvenir* célébrée par le cardinal Amette le 2.12.1915 pour les Artistes catholiques des Beaux-Arts en l'Église Saint-Germain-des-Prés. Cf. Stéphane LETEURÉ, *Camille Saint-Saëns et le politique, le drapeau et la lyre, 1870-1921*, Paris: Vrin, 2014.

fit publier après dix-huit années passées auprès de Jacques Durand qui avait beaucoup fait en tant qu'éditeur au profit de la jeune génération de compositeurs français. Et plus encore : pour la première fois depuis 60 ans, Saint-Saëns y choisit des thèmes reposant sur des mélodies grégoriennes. Ainsi, dans *Pro Martyribus*, il utilise trois phrases issues de l'offertoire pour la *Commune unius Martyris non Pontificus* (« d'un martyr qui n'était pas évêque ») et le *Pro Defunctis* repose sur la première phrase de l'offertoire du requiem *Domine Jesu Christe* que Saint-Saëns avait harmonisé dans les modes éolien ou mixolydien.

Camille Saint-Saëns était entièrement conscient de cette originalité. En 1912 déjà, lorsque son projet de musique d'orgue lui vint à l'esprit pour la première fois, il écrivit la phrase suivante : « La vraie musique d'orgue de notre temps est encore à faire (...) », une musique qu'il esquissa d'abord en tant que « (...) quelque chose (...) qui ne soit ni le classique trop connu, ni le transcendental ultra compliqué, ni la mode en ce moment à l'étranger, ni le nuageux inconsistant. Je trouverai cela en m'asseyant dans des églises vides et contemplant les orgues silencieuses. »⁴¹ C'est seulement au mois de décembre 1916 qu'il commença à composer ces œuvres d'orgue. Deux mois plus tard, Saint-Saëns fut lui-même surpris d'avoir mis sur papier l'atypique « nombre cabalistique de sept »⁴² au lieu des habituelles six *Pièces d'orgue*. Il dédia les *Sept Improvisations* à Eugène Gigout, « le plus grand organiste que j'aie jamais connu », un organiste qui, d'après Saint-Saëns, ne s'entendait pas uniquement sur le grand art de l'improvisation – « si français et à mon avis si nécessaire » - mais il lui donna aussi la possibilité d'essayer ses pièces d'orgue ensemble avec Albert Périlhou : « Gigout et Périlhou à qui je l'ai montré ayant été très favorablement impressionnés, d'une façon qui ne laissait aucun doute, je suis rassuré. »⁴³

Dans le contexte de la guerre figurent aussi des œuvres composées en exil, par exemple la musique d'orgue que Joseph Jongen avait écrites en Angleterre entre 1914 et 1919⁴⁴, et en outre, des œuvres composées pour culture du souvenir de la Grande guerre, notamment une musique à usage représentatif telle qu'elle fut recommandée pour des cérémonies de commémoration patriotiques⁴⁵. Un guide-répertoire, *The Complete Recitalist* de Herbert Westerby recommande comme « a deeply expressive elegy » la pièce *To an American Soldier* de Van Denman Thompson et aussi en tant que « a fine descriptive piece » la composition *In Memoriam – A.D. 1914* de Purcell James Mansfield qui, à la manière bien éprouvée des organistes du Townhall et de cinéma, évoque le conflit militaire depuis la sombre marche funèbre jusqu'au virtuose « échange de coups » jusqu'à ce que la pièce ne se

⁴¹ Lettre (2.4.1912) à Gaston Coisnel. Le 19.7.12 Saint-Saëns écrit à Jacques Durand : « Aujourd'hui j'irai entendre un organ recital, pour apprendre comment je n'écrirai pas pour l'orgue. Souvent l'orchestre me produit le même effet. » voir Sabina TELLER RATNER, *Camille Saint-Saëns (1835-1921) – A thematic Catalogue of his complete Works*, vol. I, Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 132-133.

⁴² Lettre à Jacques Durand, daté 12.2. 1917 : « Un miracle, mon cher Jacques! Je croyais avoir écrit 6 morceaux, et il y en a 7! Les sept cordes de la Lyre, a dit Gabriel de qui je n'attendais pas tant d'érudition. Ce nombre 7 est cabalistique et a plus d'allure que la bourgeoise demi-douzaine. »

⁴³ Lettre du 21.1.1917 à Jacques Durand. Alber Périlhou, à qui Saint-Saëns avait également dédié son *Prélude* op. 109,1 Lettre (21.1.1917) à Jacques Durand. Albert Périlhou, dem Saint-Saëns 1898 auch sein *Prélude* op. 109,1: « Ces nouveaux morceaux sont 3 fois plus difficiles que les anciens et 17 fois plus ennuyeux. C'est vraiment de la musique assomante et ceux qui voudront me traiter après cela de compositeur frivole feront preuve de la plus extravagante mauvaise foi. » - cité d'après *Librairie Les Neuf Muses*, catalogue d'enchères, no. 246, été 1995. fut l'élève de Saint-Saëns à l'École Niedermeyer, dont Périlhou devint plus tard le directeur. De plus, il fut entre 1889 et 1919 organiste à *Saint-Séverin*, où Saint-Saëns improvisait fréquemment lors des messes du dimanche, voir Sabina TELLER RATNER, op. cit., p. 125.

⁴⁴ Comme plusieurs musiciens renommés belges, dont le violoniste Eugène Ysaÿe et le virtuose de l'orgue Guy Weitz, Jongen se réfugia avec son épouse et ses trois enfants en Angleterre via Ostende, après l'attaque de la Belgique neutre par les troupes allemandes. Cf. John Scott WHITELEY, *Joseph Jongen and his organ music*, Stuyvesant NY: Pendragon, 1997, p. 35-44.

⁴⁵ Par exemple dans le guide d'Herbert WESTERBY: *The Complete Organ Recitalist Repertoire-Guide*, London, s.d. (1927), chap. « Patriotic », p. 107-108.

transforme de façon dramatique et avec grand effet et se perde dans un « néant composé » par une gamme de tons entiers descendante⁴⁶.

Pour finir, il convient encore de mentionner les œuvres qui ne doivent leur apparition ni à une pareille fonctionnalité en tant que musique funèbre ou commémorative, ni à une attitude niant ou refusant de manière dialectique tout ce qui avait existé jusque- là, comme nous vivons dans les créations musicales de jeunes compositeurs appartenant aux avant-gardes radicales des années d'après-guerre. Il s'agit là d'œuvres singulières dans la mesure où elles laissent derrière elles – à la manière de l'art pictural d'une Käthe Kollwitz ou d'un George Grosz – de manières de composition devenues des sentiers battus afin de trouver des solutions d'autant plus convaincantes qu'elles reflètent les expériences traumatisantes de la « toute première catastrophe du siècle ».

Howells, Sowerby, Andriessen, Gulbins – au-delà de la musique à usage ?

Au mois de mars 1918, l'Anglais Herbert Howells (1892-1983) composa sa *Third Rhapsody* en dièse mineur op.17,3. Il écrivit cette composition en une seule nuit, traumatisé qu'il fut par l'une des dernières attaques contre l'Angleterre par les Zeppelin qu'il vécut sur le chemin de York pour rendre visite à des amis⁴⁷. Howells fut formé dans la tradition de la *English Cathedral Music*. Bien que sa *Rhapsody* fût l'une de ses œuvres les plus précoces (ce n'est qu'en 1912 qu'il forma la base de sa carrière de musicien d'église par son admission au *Royal College of Organists*), il s'agit là d'une composition dont la structure et l'harmonie laissent loin derrière elles la tradition aussi bien de l'école de César Franck que celle de son maître Stanford. Cette œuvre nécessite la grande acoustique des cathédrales⁴⁸ et aussi les possibilités offertes par les timbres des orgues anglaises des années 1900 qui offrent sans problèmes des effets de crescendo et de decrescendo grâce aux récits expressifs avec leurs forts jeux d'anches. Howells se sert tout particulièrement des possibilités dynamiques de ces récits, surtout pour l'expression du geste dramatique de sa *Rhapsody*, geste que Howells inclut dans une structure harmonique tout-à-fait individuelle dont la « diamond-cut-brilliance » avait déjà été admirée par son ami, le compositeur Gerald Finzi. Howells était lui-même entièrement conscient du fait que grâce à cet opus – libre de toutes conventions et d'une forte expressivité – il avait réussi « à se séparer de l'église » et à se servir de l'orgue moderne en tant que « marvellous colour-medium ⁴⁹».

Une œuvre non moins fascinante est le *requiescat in Pace* du compositeur américain Leo Sowerby (1895-1968) qui, à l'instar de Howells, laissa derrière lui l'harmonie traditionnelle sans porter son choix sur les chemins bien connus en Allemagne de l'atonalité et de la polytonalité. Deux phrases-thèmes librement composées qui n'ont rien en commun avec des modèles traditionnels introduisent cette composition pour orgue que Sowerby avait donnée en première audition en 1920, l'occasion d'une célébration commémorative l'*Armitice Day* à Chicago⁵⁰. La première phrase s'oriente de par sa

⁴⁶ Comme d'habitude, Denman Thompson se sert du stéréotype des rythmes ponctués et intervalles de fanfares, quasi une „vision“ de la guerre et des souffrances passées, implantée dans un choral en mode mineur, dont la phrase mélodique est répétée à la manière d'une litanie.

⁴⁷ Il voulait se rendre, entre autres pour soigner sa santé fragile, chez Edward Bairstow, cathedral organist du York Minster, à qui il devait dédier sa *Troisième Rhapsodie*.

⁴⁸ Comme la plupart des œuvres d'orgue de Howells, en majeure partie dédiées à des organistes de cathédrales.

⁴⁹ voir la biographie de Paul SPICER, *Herbert Howells*, Bridgend: Border Lines, 1998, p. 63 et suivantes. Spicer cite un Statement Howells' zur Orgel aus einem Interview für die *Musical Times* aus dem Jahr 1920: „The modern organ is a marvellous colour-medium, and demands a suitable idiom for making full use of its resources. It can give bursts of colour that are not possible on the orchestra. Why, then, not take advantage of its capacity? It's absurd to think that only contrapuntal writing is suitable for the organ. And even if it were, we can't compete with Bach!“

⁵⁰ Composée le 4 novembre 1920, l'œuvre fut créée par le compositeur le 11 novembre de la même année à la *Fourth Presbyterian Church* de Chicago. Le manuscrit porte la dédicace „In Memory of Our Dead - 1918“, omise lors l'impression de l'œuvre. Elle fut publiée pour la première fois dans *American Organ Quarterly* (no. 7, 1926) plus tard dans la *Saint Cecilia Series* (No. 386).

diastématique sous forme de méandres d'après les intervalles des sonneries de cloches⁵¹ et l'harmonie modale, la deuxième d'après une harmonie raffinée des timbres qui laisse toutes les conventions loin derrière elle : « These tonal combinations do not seem to me the result of theorizing on the principles of harmony and the underlying physical basis of music, but to be the sounds that are heard in the tonal imagination of the composer. »⁵² Sowerby entrelace les deux thèmes et les élève jusqu'à en faire une virtuose toccata dans le style français pour finalement la laisser se perdre de façon surprenante dans le silence, *calm and peaceful ... daying away to the end*. Il s'agit ici d'une autre œuvre où l'intention du compositeur laisse les conventions loin derrière elle. Sowerby écrit à ce propos : « (I am) not thinking about my style, or idiom, trying constantly to improve my technique, so that when I shall have something to say, I shall be able to say it clearly and directly, and – God willing – simply.»⁵³

Une autre composition au caractère exceptionnel est sans aucun doute la *Fête Dieu* due à Hendrik Andriessen (1892-1981) (une œuvre pendant longtemps considérée comme perdue). Certes, le pays d'origine d'Andriessen, les Pays-Bas, n'appartenait à aucune des parties belligérantes, mais Andriessen quand même touché comme beaucoup d'autres par la poursuite des hostilités marquées par les crimes de guerre et le vandalisme à l'encontre des biens culturels de premier rang. L'évidente divergence séparant l'aura des fêtes religieuses au sein d'une église qui ne voulait entendre ni paroles de mise en garde ni les « cris en faveur de la paix » émis par des dirigeants pacifistes de l'église et des Papes d'un côté⁵⁴ et la réalité de la destruction de l'autre est transformée de manière sublime en une musique dont la véhémence fait de cette œuvre l'une des plus insistantes de cette époque. Voici ce que le compositeur écrit dans sa préface :

«(La composition) Fête Dieu fut écrite vers le jour de la Fête-Dieu en 1918 alors la guerre faisait encore rage et que les cathédrales tant adorées furent en danger. C'est le contraste énorme entre la guerre et la Fête-Dieu qui m'a conduit à écrire cette pièce. Cela pour expliquer pourquoi cette pièce ne contient pas une musique festive mais une musique à effet dramatique. »

Andriessen aussi a laissé derrière lui la tradition française remontant à César Franck et s'est affranchi des modèles et des contraintes telles qu'elles existaient encore dans toute l'Allemagne sous forme de musique d'orgue épigonale, et cela pendant de nombreuses générations après Mendelssohn. Le don de l'invention sur les plans de la mélodie et de l'harmonie lié à « l'œuvre au caractère émotionnel et passionné » (Albert de Klerk) ne s'oriente plus sur une harmonie de musique romantique tardive et fonctionnelle. Ce sont tantôt des gestes mélodiques modaux, tantôt des sauts subits et colorés d'accords parfaits, tantôt des tons rudes de quinte et de quarte comme Andriessen les exprime « par cris » déjà au début de son œuvre au moyen du tutti de l'orgue. Vers la partie centrale de la pièce, la force sonore cède la place à une forme d'expression franchement contemplative et mystique. Andriessen ralentit les tempi jusqu'à l'arrêt, fait fusionner les lignes mélodiques en utilisant des points d'orgue éthérés dont le développement harmonique ne trouve point de but et se perd dans des régions toujours nouvelles. En fin de compte, c'est le final qui « se réveille », mais pas en signe de triomphe. C'est une transition en forme de toccate qui mène à la fin de la pièce où une série brutale d'accords de quintes et quartes (dans le tutti) termine cette œuvre avec une violence destructrice.

⁵¹ Dans certains passages citant le premier thème, Sowerby demande le jeu de cloches *Chimes*.

⁵² Burnett C. TUTHILL, « Leo Sowerby », *The Musical Quarterly*, 24 no. 3, 1938, p. 249-264.

⁵³ John Tasker HOWARD, *Our Contemporary Composers*, New York, 1943, p. 81, cité d'après la thèse de doctorat de Margaret MITCHELL MASTER, *Leo Sowerby's Solo Organ compositions based on hymn tunes*, Denton, 1966, p. 14.

⁵⁴ Dans son exhortation *Allorchè fummo chiamati* (alors que nous fûmes appelés) du 28.7.1915, le pape Benoît XV qualifie la guerre d'##1 „atroce carnage“ ##2 („orrende carneficina“), une expression qui fut atténuée dans la traduction allemande officielle par l'usage des mots „terrible combat“ (« entsetzlicher Kampf »).

Bien que bon nombre de ses œuvres existent sous forme d'éditions réimprimées, le compositeur Max Gulbins (1862-1932) semble être moins connu que Sowerby, Howells ou Andriessen dont les œuvres appartiennent, du moins dans leurs pays d'origine, au répertoire d'organistes de concert. Max Gulbins était musicien d'église protestante et cantor en Prusse orientale. Quatre des cinq sonates pour orgue furent composées à Elbing (aujourd'hui Elbląg). Pendant ses années passées à Breslau (Wrocław), Gulbins portait le titre de Directeur Royal de Musique et remplissait la fonction d'organiste principal de la célèbre *Elisabethenkirche* (église St. Elisabeth), avant d'aller à Berlin où il publia chez Leuckhart sa cinquième et dernière Sonate op.98 (écrite dans le ton « héroïque » de mi bémol majeur). La préface nous révèle que derrière ce titre macabre de « Sonate de guerre » ne se cachait ni un patriotisme aveugle ni une tendance au bellicisme mais plutôt une attitude « née de la détresse et de la gravité de l'époque ». Cette préface écrite sur un ton de fable alors habituel révèle aussi certains détails sur ses intentions en matière de composition⁵⁵. Le premier mouvement de la sonate est un « poème symphonique pour orgue » qui, à partir d'une paisible idylle se transforme en un enfer guerrier pour s'achever en un triomphe patriotique. Des rythmes pointés, des harmonies renforcées chromatiquement et de complexes passages fugués que Gulbins composa d'une manière très exigeante du point de vue de la technique du jeu, à l'instar de son maître berlinois Friedrich Kiel, expriment la menace et le combat, alors que des passages d'une harmonie plus calme et de mélodies plus agréables à l'oreille expriment le caractère idyllique du pays. Des citations extraites de lieder permettent de « situer » le contenu des passages musicaux. Gulbins a ainsi recours au *Deutschlandlied*, l'hymne national allemand, au chant du soldat *Lieb Vaterland, magst ruhig sein* (chère patrie, tu peux garder ton calme) et au choral de Luther *Ein feste Burg*. Dans le second mouvement, une marche funèbre (*Trauermarsch*), le compositeur fait appel à un chant du soldat (*Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod / Aurore qui m'éclaire la voie vers une mort précoce*)⁵⁶, mais il adopte ici une démarche bien plus conventionnelle en faisant croître le motif de tête très prononcé jusqu'au « grand plein-jeu » (*volles Werk*) qui, ensuite, continue à résonner sous forme d'écho. Le dernier mouvement de la sonate reprend certains passages du premier, pour cependant aboutir au choral *Nun danket alle Gott* « qui faisait toujours partie des cérémonies officielles de la monarchie prussienne » du temps de l'empereur Guillaume II⁵⁷. En tant que « grande » alternative à la formation instrumentale et vocale pour ce choral, il prévoit, au-delà de l'orgue et d'un « chœur d'enfants » à une seule voix, « trompettes, trombones et timbales ».

De par cette forme de musique, Gulbins passait lui aussi pour un musicien exceptionnel. Des critiques à prendre au sérieux jugeaient en effet ses exigences dans les domaines de la composition et de la technique comme étant d'une extrême virtuosité⁵⁸, d'autant plus que l'expressivité et le caractère

⁵⁵ L'auteur du préface, une explication du contenu écrit dans un style pathétique, était Paul Hielscher, cantor de l'église St Nicolas de Brzeg (ville de basse Silésie).

⁵⁶ d'après le poème de Wilhelm Hauff de 1824 portant le même titre. Dans la version originale du poème, le premier vers est formulé comme une question, alors que dans les recueils de chansons du temps de la *Kaiserzeit* il prend la forme d'une affirmation.

⁵⁷ voir Rolf DÜSTERBERG, « *Nun danket alle Gott' auf deutschen Bildpostkarten des Ersten Weltkrieges* », Stefan HANHEIDE et al., op. cit. (note (5)), p. 221-241 et p. 230 en particulier. Cf. aussi Siegmund KEIL, *Nun danket alle Gott - Martin Rinckarts Lied im Wandel der Zeiten*, München/Berlin: Strube, 2009.

⁵⁸ Wilhelm Rudnick, musicien d'église de premier plan, écrit dans sa critique (*Neue Zeitschrift für Musik* du 15 février 1905, p. 163) de la *Quatrième Sonate* de Gulbins, également conçue comme musique à programme et « Charakterbild » (« image de caractère ») de l'apôtre Paul, qu'il s'agit d'une « musique de genre moderne avec les rythmes et enchaînements harmoniques les plus curieux » (« Musik moderner Art in eigenartigsten Rhythmen und Harmoniefolgen »). De plus, Rudnick lui atteste « beaucoup d'effet et un solide travail contrapuntique » (« viel Effektivolles – auch tüchtige kontrapunktische Arbeit ») et qu'elle « contient beaucoup de difficultés, maîtrisables uniquement par de brillants techniciens. Et un grand orgue de type moderne ne doit pas manquer pour rendre justice à une telle œuvre moderne. Seuls les organistes de premier plan investiront dans ce travail, les moins doués y renonceront automatiquement. » (« [...] viel Schwieriges enthält, und nur von glänzenden Technikern ausgeführt werden kann. Und eine große Orgel neuesten Schlages gehört dazu, wenn dieses moderne Werk zu seinem Recht kommen soll. Organisten, die in allen Beziehungen etwas wagen können, wollen der Arbeit näher treten, weniger Glückliche werden ihre Hände von selbst davonlassen. »)

très direct de la musique à programme s'alliait très bien à sa virtuosité. Gulbins qui, dans sa quatrième et sa cinquième sonate à programme ne suivit ni l'exemple de Rheinberger, ni celui de Mendelssohn, était en fin de compte l'unique représentant d'une grande autonomie dans la tradition de Reubke et de sa *Sonate über den 94. Psalm (sonate sur le Psaume 94)*, une œuvre qui faisait certes pendant longtemps partie des programmes joués par les organistes virtuoses⁵⁹, mais qui, contrairement aux exemples de Mendelssohn et de Rheinberger n'avait pratiquement aucune influence sur la génération suivante⁶⁰. En raison du caractère pathétique et patriotique que Gulbins partageait en 1916 sans doute encore avec de nombreux contemporains, sa *Kriegssonate* (Sonate de guerre) n'est pas jusqu'à ce jour à considérer comme « historique » au même titre que la symphonie *Eroica* de Beethoven (composée à la gloire de Napoléon, chef des armées et héros de la Révolution) ou les « tableaux de batailles » dans la musique de salon et des orchestres du 19^e siècle. La dure réalité de la Grande Guerre ne l'a pas épargné non plus lorsque son fils aîné⁶¹ tomba au front occidental en été 1918. (– *Wenn ich einmal soll scheiden – Christus, der ist mein Leben – Ich hatt' einen Kameraden*, Oppenheimer, Hameln).

⁵⁹ Vera GITSCHMANN (*Epigonalität in der deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts*, Sinzig: Studiopunkt, 2009, p. 232) a découvert 8 éditions de la sonate de Reubke entre 1871 et 1880. Dans les critiques, Gulbins, tout comme Middelschulte et Reger sont comptés parmi la « musique d'orgue récente » (*Neue Zeitschrift für Musik*, 6.9.1905, p. 696). Gitschmann et Martin WEYER (*Die deutsche Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger*, Regensburg: Bosse, 1969) partagent l'opinion des contemporains de Gulbins sur ses œuvres d'un « niveau de composition remarquable ».

⁶⁰ voir Martin WEYER, op. cit., p. 102 et suivantes.

⁶¹ Gulbins dédia ses *Drei Festfantasien für Orgel* op. 105 (*Wenn ich einmal soll scheiden – Christus, der ist mein Leben – Ich hatt' einen Kameraden*, Oppenheimer, Hameln) « à la mémoire de mon courageux fils aîné Erich (tombé [...] le 24 juin près de Merville) »