

Vous avez dit « BAROQUEUX » ?

Le mot *baroque* proviendrait du portugais *barroco* (collier de perles irrégulières). L'expression *musique baroque* est une appellation récente : elle apparaît, semble-t-il, en 1951 avec la création de « l'Ensemble Baroque de Paris » par Robert Veyron-Lacroix. Le qualificatif *baroqueux*, lui, date des années 1960-1970 et est utilisé avec une connotation assez péjorative ou ironique.

Dans la revue *Orgues Nouvelles*¹, Stéphane Detournay affirme qu'«*un combat a déchiré la musique française des années 1950-80 aux fins d'imposer, avec le courant baroqueux, une lecture réifiée du passé.* » Essayons d'y voir un peu plus clair.

A cette époque, les interprètes « traditionnels » de la musique d'avant 1800 ont vu débouler une pléiade de théoriciens et/ou praticiens désireux de redonner à la musique dite « ancienne » sa saveur initiale ; et, du coup, désarçonnés dans leurs habitudes, les premiers n'ont pas manqué de s'en prendre aux seconds : « *Qu'est-ce qu'ils en savent, ces « baroqueux », de la manière dont les anciens jouaient leurs musiques ? D'ailleurs, si les anciens vivaient de nos jours (sic !), n'auraient-ils pas évolué eux-mêmes et bénéficié avec bonheur des possibilités nouvelles, notamment au niveau de la facture instrumentale, offertes par notre époque ?* »

Or, les dits « baroqueux » partaient d'un autre principe : plutôt que de penser *progrès* - notion tout-à-fait étrangère à l'Art en général -, ne serait-il pas judicieux d'examiner ce que nous enseignent nos prédécesseurs (compositeurs, facteurs d'instruments, musicologues), de lire les sources imprimées fiables de cette musique, d'étudier les pratiques anciennes, décrites par de multiples traités ?

Mais revenons en arrière :

pourquoi et comment les traditions anciennes se sont-elles perdues en cours de route, c'est-à-dire au XIX^e siècle ?

- Le *répertoire* se référait de moins en moins aux œuvres du passé, tandis que fleurissaient de nouvelles compositions. Et quand on reprenait certaines œuvres anciennes, on trouvait tout-à-fait normal de les adapter au *goût du jour*, quitte à en changer la *langue d'origine* (Bach ou Haendel chantés en français par exemple), à en modifier voire *supprimer les ornements*, devenus obsolètes ou... mystérieux pour ceux qui ne les avaient tout simplement jamais appris.

- La part de l'*improvisation*, accordée autrefois aux interprètes (notamment dans la réalisation de la basse continue), devenait inexistante : tout devait être « écrit ».

- Les concerts se donnaient dans de *plus grandes salles*. En 1859, par exemple, à l'occasion du 100^e anniversaire de la disparition de Haendel, le *Messie* fut donné, au Crystal Palace de Londres, par... trois mille deux cents musiciens et chanteurs ! On se devait donc de rendre les *instruments plus puissants*, d'avoir recours à des *diapasons plus élevés*, à des cordes plus tendues, à des cuivres plus éclatants, à des clavecins (quand ils étaient encore utilisés !) avec des cordes métalliques solides, à des *orgues aux fondamentales plus affirmées*.

- Les *voix solistes*, qui étaient le plus souvent issues du chœur, « se produisaient » désormais sur le devant de la « scène » au lieu de se fondre dans un ensemble à la fois musical, sonore et visuel.

- Les parties vocales autrefois assurées par des enfants devenaient dorénavant le lot des *voix féminines* (« portant mieux » certes, mais au prix d'un *vibrato* plus théâtral, y compris à l'église.)

- Les orchestres, atteignant parfois le gigantisme (cf ci-dessus), ne pouvaient plus démarrer comme jadis au signe du premier violon mais nécessitaient la direction d'**un « vrai » chef**.

Tout cela entraîna des conséquences importantes, les codes traditionnels ne trouvant plus leur juste place. Et la manière d'interpréter la musique s'en ressentit à tous les niveaux. Sans vouloir pourfendre avec condescendance ces interprètes, sans doute bien intentionnés et capables d'émouvoir leurs auditeurs *à une époque donnée*, essayons plutôt de comprendre les motifs de la réaction dite « baroqueuse ».

Dès le début du XX^e s., des musiciens et/ou musicologues amoureux de musique ancienne ont pensé qu'il était temps d'opérer un « dépoussiérage » salutaire, parmi lesquels :

1°) Flûtiste-violoniste et enseignant, **Arnold Dolmetsch** (1858-1940) fut l'un des tout premiers musiciens à accorder une grande importance à la reconstruction d'instruments dits « anciens », ou plus exactement copies d'anciens, et à l'influence que pouvaient opérer ceux-ci sur l'interprétation de la musique baroque. Son traité² a fait longtemps autorité.

2°) Organiste et maître de chapelle, professeur à la Sorbonne, **André Pirro** (1869-1943) avait une culture encyclopédique. Parmi ses multiples ouvrages, on remarquera *L'Esthétique de Bach* (1907), *Les Clavecinistes* (1924), *La Musique française du Moyen-Âge à la Révolution* (1940), sans oublier ses préfaces - toujours bien documentées - des *14 Archives des Maîtres de l'Orgue des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*³ publiées par son collègue Alexandre Guilmant.

3°) Violoniste, **Eugène Borrel** (1876-1962) fonda en 1909, aux côtés de Félix Raugel, la Société Haendel. Son ouvrage de référence est : *L'interprétation de la Musique Française de Lully à la Révolution*⁴ (1934). Dans celui-ci, après avoir passé en revue toutes les normes d'exécution baroques connues, il s'exclame, dans un dernier chapitre peu banal intitulé *L'expression* : «*Il s'agit de musique et non de géométrie, [de musique] dont le régulateur suprême est le bon goût* ».

4°) Claveciniste, **Antoine Geoffroy-Dechaume** (1905-2000), fit paraître en 1964 *Les secrets de la musique ancienne*⁵, véritable mine de renseignements précieux pour l'interprétation de cette musique.

5°) Auteur-éditeur et enseignant au CNSMDP, **Jean Saint-Arroman** écrivit cet autre ouvrage de référence : *L'interprétation de la musique française 1661-1789*⁶ en deux volumes (vol. 1 consacré à l'initiation générale, et le vol. 2 : à l'orgue).

6°) De son côté, le **CNRS** a organisé en 1969 à Paris un colloque international sur *L'interprétation de la Musique Française aux XVII^e-XVIII^e s.*⁷ ayant réuni, en plus d'Antoine Geoffroy-Dechaume et Jean Saint-Arroman déjà cités ci-dessus, d'autres spécialistes de renom : Hans-Peter Schmitz, Jacques Chailley, Laurence Boulay, Walter Thoene, Aristide Wirsta, Hans Klotz, Fenner Douglass, Xavier Darasse, Georges Thibault, Kenneth Gilbert, Thurston Dart et Françoise Cossart-Cotte. Cet ouvrage comprend des reproductions de barrages de clavecins anciens (Ruckers, Taskin, etc.), des sonogrammes et diagrammes selon différents diapasons et enfin des disques d'exemples musicaux et ornements puisés chez J.-S. Bach, C.-P.-E. Bach, F. Couperin, J. Mattheson, Haendel, Lully, Rameau, Mozart, et d'autres compositeurs moins connus.

Grâce à tous ces pionniers, les mentalités ont commencé à évoluer, timidement au début, puis de manière quasi généralisée dans des domaines tels que : 1°) le diapason, 2°) les rythmes, 3°) la manière de diriger les orchestres et les chœurs, 4°) le chant soliste, 5°) le jeu des pianistes, 6°) le jeu des clavecinistes, et 7°) le jeu des organistes.

1°) Le **diapason**. On se souvient des colères homériques d'un Antoine Goléa (musicologue roumain, né à Vienne et vivant en France, 1906-1980), dans les années soixante dix, s'offusquant haut et fort, au nom d'un prétendu respect de l'oeuvre originale, « *que l'on ose*

interpréter la Messe en si de Bach en si b mineur ! » Or, justement, les compositeurs n'ont presque jamais entendu leurs oeuvres au La=440, les diapasons des instruments étant innombrables, selon les époques et les lieux. Quelques exemples de La, non intangibles d'ailleurs : vers 1495 : 506. A la Renaissance : 466. Dans le baroque vénitien : 440. Dans le baroque allemand : autour de 415. Du temps de Haendel : 423. Dans le baroque français : 392 (mais fort différent selon qu'il s'agissait du ton de chapelle, assez bas, ou du ton de chambre, très haut). A Vienne, du temps de Mozart : 422. A Vienne, au XIX^e s. : jusqu'à 450. Ce n'est qu'en 1953 que la Conférence internationale a fixé le La à 440 et, au XX^e s., que les pianos et la plupart des orchestres modernes sont accordés aux alentours de 443, voire 446. Lors de restaurations abusives d'orgues baroques, aux XIX^e-XX^e s., on a souvent rallongé ou bien décalé les tuyaux. Dom Bedos, dans son insurpassable *Traité L'Art du Facteur d'Orgues*, met en garde contre la manière de « repousser » la tuyauterie « *sans s'embarrasser si les bouches deviennent trop hautes : on détériorera l'Orgue parce qu'il aura une mauvaise harmonie* ».

2°) Les **rythmes**. Au XIX^e s., les mouvements caractéristiques de la *danse* (Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, Chaconne, Gigue, Passepied, Canaries, etc.), qui irriguent presque toute la musique baroque, avaient été oubliés. Déjà à la fin du XVII^e s./début du XVIII^e s., certains s'en plaignaient, tels André Raison dans une préface bien connue⁸. Combien de pages de Bach, par exemple, perdaient toute leur dynamique interne quand ce principe était négligé (cf toutes les Suites d'orchestre ou de clavier, les Partitas, nombre d'arias ou de chœurs de cantates ou même de Passions, les mouvements de *concerti*, les *sol* instrumentaux) et que le *legato* écrasait tout (cf plus bas). De même, les fameuses « notes inégales » (qui sont censées êtres surpointées dans une Overture à la française - y compris chez Bach - ou beaucoup plus subtiles dans des mouvements expressifs), ou leurs contraires - les « notes égales » - précisées par les compositeurs, étaient carrément ignorées.

3°) La **manière de diriger les orchestres et les chœurs**. Voici, choisis au hasard, sept chefs, aux manières de faire opposées, les trois premiers négligeant, soit par méconnaissance, soit... sciemment, les traditions anciennes, et les quatre autres les revivifiant au contraire :

a) Maurice Hewitt (1884-1971) enregistra en 1957, pour la maison Philips l'Ensemble Roger Blanchard et un orchestre non identifié, un *Magnificat* de Jean-Baptiste Boesset (1614-1685) - à ne pas confondre avec son père Antoine, mieux connu. Or, qu'entend-on⁹ ? Un effectif choral énorme, des voix chevrotantes, un *legato* absolu de toutes les notes, un *forte* permanent, un orgue accompagnant sur tous les fonds de 8' : on se croirait dans du Brahms ou du Bruckner !

b) Herbert von Karajan (1908-1989) choisit « son » grand orchestre symphonique de Vienne pour interpréter de manière fort grandiloquente la *Messe en si* de Bach¹⁰ : le « *Kyrie* » à lui tout seul dure 21'14'' !

c) Jean-François Paillard (1928-2013), s'il eut le mérite de faire connaître la musique ancienne au grand public, préféra l'interpréter à sa manière et sur instruments modernes, ainsi qu'il s'en expliqua un jour sur France-Musique : « *Je connais fort bien toutes les caractéristiques de la musique baroque mais je ne désire pas m'y soumettre, préférant rester libre* ». Tout un programme...

d) Jean-Claude Malgoire (1940-2018) - cor anglais solo de l'orchestre de Paris dirigé par Charles Munch, puis de l'orchestre de Vienne dirigé par Karajan - supporta de moins en moins qu'on défigure la musique ancienne. Aussi fonda-t-il l'Ensemble de la Grande Ecurie et de la Chambre du Roy et devint l'un des pionniers du renouveau baroque.

e) Philippe Herreweghe (né en 1947) consacra une bonne partie de sa carrière à la musique sacrée de Bach, y insufflant un vent de souplesse et de noblesse inégalées.

f) Nikolaus Harnoncourt (1929-2016) se fit l'un des apôtres les plus ardents d'un retour à des interprétations basées sur une réflexion très approfondie (il s'en est d'ailleurs

expliqué dans son ouvrage *Le discours musical*)¹¹. Ses enregistrements, dans les années soixante-dix, de la *Passion selon Saint Matthieu*¹² et des cantates de Bach (en alternance avec Gustav Leonhardt), firent date. S'il se fit beaucoup d'ennemis à l'époque (collègues irrités ou mélomanes déroutés) l'accusant de raidir la musique et de la rendre inexpressive, force est de reconnaître le mauvais procès qui lui était fait il y a plus de trente ans, et dont témoigne, par un juste retour des choses, la réédition très récente de ses enregistrements.

g) William Christie (né en 1944) fut initié très jeune par sa grand-mère aux oeuvres de François Couperin, étudia le clavecin avec R. Kirkpatrick, traversa la Manche en 1971, et fonda le prestigieux ensemble des *Arts Florissants*, consacré surtout à la musique française baroque, que les français redécouvrirent grâce à lui (cf *Atys* de Lully).

De multiples ensembles revivifient la musique dite « ancienne », tels que Le Concert spirituel, Le Parlement de musique, L'Orchestre du XVIII^e siècle, La Fenice, Le Ricercar Consort, Le Poème harmonique, Le Concert lorrain, Les Talens Lyriques, Hesperion XX [devenu XXI], Le Gabrieli Consort and Players, The King's Consort, Les Solistes Baroques Anglais, etc. et, plus récemment, Les Ombres, Les Surprises, Les Timbres, La Rêveuse, Les Accents, L'Orchestre de l'Opéra royal, La Chapelle harmonique, l'Ensemble Correspondances, Pygmalion, l'Ensemble de violes Phantasm, l'Ensemble Colorito, Gli Incogniti, La Guilde des Mercenaires, l'Ensemble Marguerite Louise, etc., dirigés parfois par de jeunes chefs prometteurs d'une vingtaine d'années ! Gageons que ce mouvement de renouveau, en si bonne route, ne s'arrêtera pas là.

4°) Le **chant soliste**. A une époque pas si lointaine, on confiait automatiquement les parties d'*alti*, *contralti* ou *mezzi* à des voix féminines (les castrats, eux, ayant été abolis¹³ pour des raisons évidentes). Or, aussitôt après la deuxième guerre mondiale, un nouveau registre fit son apparition : celui de haute-contre, ou contre-ténor ou *falsetto*, appellation variable selon les pays et/ou les répertoires. De nos jours, ceux-ci font florès.

a) Le pionnier, en Angleterre, fut Alfred Deller (1912-1979), inoubliable notamment dans les oeuvres d'Henry Purcell., puis James Bowman (né en 1941).

b) En France, Henri Ledroit (1946-1988) apporta sa voix d'ange émouvante dans des oeuvres de Monteverdi (*L'Incoronazione di Poppea*)¹⁴ ou Charpentier (*Orphée descendant aux enfers*)¹⁵. Ancien petit chanteur de la Maîtrise de N.-D. de Paris, Dominique Visse (né en 1955) révèle - encore actuellement - des couleurs de voix extrêmement variées.

c) A travers l'Europe, citons, en Allemagne : Andreas Scholl (né en 1967) ; en France : Philippe Jaroussky (né en 1978) et Damien Guillon (né en 1981) ; en Croatie : Emanuel Cencic (né en 1976) ; en Italie : Franco Fagioli (né en 1981) ; en Pologne : Jakub Orłinski (né en 1990), etc.

d) La découverte vraiment inédite de ces dernières années est l'envoûtante mezzo soprano Lucile Richardot, très différente d'une Cecilia Bartoli (au vibrato prononcé...).

On pourrait aussi parler des ténors et basses, et distinguer les voix propices à la musique baroque, par opposition aux chanteurs d'opéras (adeptes par exemple des ports de voix).

5°) Le **jeu des pianistes**. Si nombre d'entre eux ont une technique éblouissante, qu'en est-il de leurs interprétations de la musique ancienne ? Ils disent tous qu'il n'y aurait « aucune raison valable pour que [leur] instrument ne leur permette pas de jouer cette musique ». En fait, ce n'est pas si simple, car se posent à eux quatre problèmes délicats : l'attaque et le toucher (très différents de ceux du clavecin), l'usage ou non de la pédale, la possibilité de varier l'intensité (qui induit des nuances non prévues par les compositeurs), et surtout la gestion très approximative des ornements (fondamentaux en musique ancienne) qui

transparaît moins dans les mouvements « motoriques » que dans les mouvements lents et expressifs.

Prenons un exemple emblématique d'anti-baroquisme absolu : Glenn Gould (1932-1982), parangon des années soixante, idolâtré sans doute plus par le public (que, paradoxalement, il n'aimait pas) que par les professionnels, accumulait toutes les antinomies : *tempi* presque toujours exagérés dans la lenteur comme dans la vitesse, ornements joués de manière ultra fantaisiste (certains strictement « en mesure » (!), d'autres à l'envers), accents inversés, mélodies « chantantes » exécutées subitement, au milieu d'une phrase, de manière « piquée », on ne sait pourquoi. Prenons un tout petit exemple : la *Sinfonia* BWV 797 de Bach est un joyeux menuet ternaire ; jouer celui-ci comme Gould, très lentement et entièrement lié, sans le moindre levé ni accent, c'est de toute évidence défigurer la pièce. Lors de mes années de conservatoire, Xavier Darasse aimait à dire : « *Glenn Gould ne se fait pas le serviteur des compositeurs qu'il joue mais se sert d'eux pour exprimer ses propres fantasmes (...)* Suffirait-il de peindre des moustaches à la Joconde pour pouvoir être considéré soi-même comme un grand artiste ? »

Heureusement, certains, dans la nouvelle génération des pianistes, ne sont pas fermés aux caractéristiques de la musique ancienne. Pavel Kolesnikov ou Pierre Chalmeau vont même jusqu'à jouer Louis Couperin - et fort bien - ce qui eût été impensable il y a un demi-siècle, preuve qu'une heureuse évolution se fait jour.

6°) Le **jeu des clavecinistes**. Au tout début du XX^e s., Wanda Landowska (1879-1959) ramant contre vents et marées pour faire connaître la musique ancienne sur des instruments qui n'étaient pas faits pour celle-ci, s'enhardit à commander à la maison Pleyel en 1912 un « clavecin » (en fait un instrument un peu hybride) qu'elle inaugura lors du festival Bach de Breslau, et qu'elle transporta partout avec elle. Dans *La Revue Musicale* (1927), André Schaeffner, son élève, écrira qu'à cette époque, « *les futiles concerts dits de musique ancienne [que l'on donnait alors] étaient sans équivalent [qualitatif]* » avec les cours d'interprétation qu'elle offrait. Ne sont-elles pas merveilleuses, ces paroles de Wanda Landowska : « *Il ne faut pas jouer les chefs-d'œuvre du passé comme on regarderait passer un convoi funéraire, paralysé par le respect* » et « *Entre un coup de métronome et le suivant, il n'y a que le vide ; entre un battement de cœur humain et le suivant, il y a tout un monde* »¹⁵ ? De nos jours, les clavecinistes baroques, qui n'ont pas vécu à cet époque, ne connaissent pas leur bonheur : ils baignent comme des poissons dans l'eau (instruments adéquats, connaissance meilleure des musiques qu'ils jouent, public enthousiaste). Parmi eux, j'en citerai deux, de la jeune génération : Jean Rondeau, qui a su assimiler les leçons de la grande Blandine Verlet, (décédée en 2018) tout en faisant preuve d'une réelle personnalité ; et Justin Taylor, qui fait des programmes très originaux (de la famille Rameau à... Debussy).

7°) Le **jeu des organistes**. Ceux-ci, contrairement à leurs collègues musiciens d'autres instruments, ont toujours eu à régler, avant de jouer, la question de leurs registrations. Avant les années soixante, on ne se posait pas trop de questions à ce sujet. Pour Noëlie Pierront (1899-1988) et Norbert Dufourcq (1904-1990) par exemple¹⁷, le Petit plein-jeu pouvait *ou non* (!) comporter le Plein-jeu du G.-O. (!) ; le Grand plein-jeu, lui, pouvait *ou non* (!) comporter le Bourdon 16' ; le Grand cœur léger (!) était constitué du Grand plein-jeu + les Anches 8'-4' et + les Cornets. Et il était alors entendu que dès que l'on mettait la Montre 16' ou le Bourdon 16', il fallait obligatoirement jouer à l'octave supérieure.

Souvent, on avait en tête des *a priori*, reposant sur de prétendues traditions comme celle de Lemmens¹⁸, qu'il aurait lui-même héritée de l'élève d'un élève de Bach. De son côté, Marcel Dupré avait codifié¹⁹ une fois pour toutes, dans sa Méthode comme dans son édition

des oeuvres de Bach chez l'éditeur Bornemann, les « bonnes » manières de jouer Bach, depuis le toucher (durées des notes calculées mathématiquement) jusqu'aux moindres registrations « à observer » scrupuleusement. Anecdote célèbre : on raconte qu'un jour, un de ses élèves, faisant preuve d'un peu plus d'imagination que les autres, s'était permis de registrer différemment. Le Maître s'exclama : « *Mais ce n'est pas ce qui est écrit !* » L'élève répondit timidement : « *Je pensais pouvoir modifier un peu cette registration.* » Et le Maître de conclure : « *Mais vous n'êtes pas ici pour penser !* » Or, cet enseignement-là a rejailli bien plus tard sur ses élèves, l'une d'elles me disant un jour par exemple : « (...) *Pourtant, je croyais qu'il fallait toujours jouer un choral de Bach sur le Cornet* » [sic !]

A l'inverse, il y a une quarantaine d'années, un célèbre organiste, moins complexé, n'hésitait pas à « souligner » une phrase d'un grand Choral de César Franck... sur un [faux] Jeu de Tierce sans 4', registration qui, on l'aura compris, n'est ni romantique ni évidemment baroque mais seulement... fantasque.

Dans un tout autre esprit, un professeur remarquable enseignait des principes dans un esprit autrement baroque : il s'agit d'**Edouard Souberbielle** (1899-1986), maître de Michel Chapuis, André Isoir et Francis Chapelet, et propagateur de « *cet art fondé sur des silences d'articulation modulables à l'infini, véritable mise en bouche des voyelles et des consonnes du langage musical qui rompait avec la pauvre rhétorique binaire staccato-legato propagée alors par Marcel Dupré et ses disciples* »²⁰. Issu de cette heureuse tradition, Michel Chapuis aimait à répéter que les avant-propos ou préfaces des livres d'orgue des anciens maîtres fourmillaient d'enseignements « *pour qui prenait la peine... de les lire* ».

Conclusion :

où en est-on maintenant, une soixantaine d'années après l'arrivée du mouvement « baroque » ?

- Pas de doute : ce grand mouvement est irréversible. Les musiciens comme le public ne se posent même plus la question de sa pertinence.
- Le terme « baroque » lui-même n'est plus guère péjoratif ! On parle plutôt (avec une pointe d'humour) d'interprétation « historiquement informée ».
- Alors que jadis les jeunes musiciens, dans les conservatoires, ne juraient que par la musique d'une seule époque, ils ont moins d'œillères mais pratiquent les musiques de toutes époques, chacune selon ses caractéristiques.
- Malgré la crise du disque, il n'y a jamais eu autant d'enregistrements de musique baroque abordée souvent sous des angles nouveaux.
- Cela n'empêche nullement d'interpréter également la musique du XIX^e s. et même du début du XX^e s. avec des instruments « d'époque » : c'est ce que nous démontrent brillamment des ensembles tels que Les Siècles (François-Xavier Roth), L'Orchestre révolutionnaire et romantique (John Eliot Gardiner), La Loge Olympique (Julien Chauvin), Le Concert des Nations (Jordi Savall) dans Gossec, Beethoven, Berlioz et même Debussy. Autre démarche, contradictoire en apparence seulement : le Festival de Pâques à Deauville, en mai 2021, a présenté le Concerto pour clavecin et cinq instruments (1926) de De Falla (1876-1946) dans une optique baroque. Ceux qui n'avaient en mémoire que les versions vieillottes d'antan ont pu redécouvrir l'œuvre, révélée de manière convaincante et d'ailleurs dans l'esprit voulu par le compositeur, grâce à un très beau clavecin, au jeu engagé des six interprètes, aux cordes et bois sonnantes dans toute leur verdure (sans vibrato), et aux ornements enfin restitués dans le final. Comme quoi, l'esprit baroque peut souffler dans bien des domaines !

Par contre, dans le domaine des opéras et des oratorios baroques, s'il est une mode critiquable, c'est bien celle des scénographies dites « actualisées ». Il y a quelques mois, une *Passion* de Bach était diffusée sur une chaîne musicale, en direct de Suisse, avec moult mouvements farfelus des danseurs et des décors (panneaux se baladant d'un côté à l'autre de la scène) et... suppression de tous les récitatifs, pourtant destinés à raconter une histoire - et pas n'importe laquelle. Quant aux accoutrements ridicules, voire au dénuement complet (!) des solistes, ajoutent-ils quoi que ce soit d'utile à la musique ? Comme le dit si bien Jordi Savall²²: « *Ce n'est pas une question de moderne ou de pas moderne (...). Voir un chanteur en frac et en slip me semble sans aucun intérêt !* »

Pour terminer, relisons plutôt ce qu'un musicien admiré par Bach - François Couperin - écrivait dans une de ses préfaces²³ : « *Mes pièces ne feront jamais une certaine impression sur les personnes qui ont le goût vray tant qu'on n'observera pas à la lettre tout ce que j'y ay marqué.* » En d'autres termes : l'exactitude (= la **lettre**) sans jamais oublier le bon goût (= l'**esprit**). Ou encore : la **fidélité** en même temps que la **liberté**. Avec bienveillance, Couperin remercie dans une jolie formule ses futurs interprètes attentifs, qu'il appelle « [ses] *associés bénévoles* ».

Jean-Paul Lécot

Biographie de Jean-Paul Lécot

Jean-Paul Lécot a été, au Conservatoire de Toulouse, l'élève de Xavier Darasse, dont il a hérité un amour passionné pour de nombreux domaines de la musique.

Interprète, il a enregistré sur des orgues historiques des CD consacrés à Couperin (Saint-Pons, Rome) Charpentier (Nay, Saint-Pons), Lully, Mozart (Bagnères-de-Bigorre), Marin Marais (Caudebec-en-Caux), Rameau (cathédrale d'Albi, Monein), ainsi que "Chaconnes et autres Folies Françaises" (Rieti), chaleureusement salués par la critique : France-Musique, 5 étoiles de Diapason, «Choc» du Monde de la Musique, 4 étoiles de Classica.

Concertiste, il se produit en de nombreux récitals à travers l'Europe (France, Espagne, Italie, Suisse, Allemagne, Tchéquie, Belgique, Angleterre, Irlande) ainsi qu'au Liban.

Musicologue, il est l'auteur d'environ 700 transcriptions pour orgue ainsi que de multiples restitutions ou réalisations de motets baroques.

Compositeur, il a écrit des pages instrumentales, sept cantates et un vaste oratorio pour 8 solistes, double chœur et orchestre (donné à N.-D. de Paris), et orchestré des pages de Beethoven et Liszt.

Maître de chapelle et *organiste* des Basiliques de Lourdes jusqu'en 2022, il a participé activement au renouveau de la musique liturgique nationale (plus de 500 chants et la quasi totalité des psaumes de la liturgie) et internationale (son Hymne pour le Grand Jubilé 2000 "Christ hier, Christ aujourd'hui" est traduite en 27 langues).

Il a été pendant 22 ans Directeur artistique du Festival International de Musique Sacrée de Lourdes, dans lequel il a invité les meilleurs ensembles de nombreux pays.

Le Ministre de la Culture l'a promu Chevalier des Arts et Lettres, et le Pape Jean-Paul II : membre de la Pontificia Accademia di Belle Arti e Lettere.

NB : Son dernier CD, intitulé « Bach revisité » - l'un des plus originaux consacrés à ce compositeur - a été présenté sur France Musique, dans l'émission « Le Bach du dimanche ».

¹ Orgues Nouvelles n° 51, page 46, 3° paragraphe.

²Arnold Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Century*, Ed. Novello, London 1915, rééditions 1946 et 1969.

³André Pirro, Préfaces des *Archives des Maîtres de l'Orgue des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1897 à 1910.

⁴Eugène Borrel, *L'Interprétation de la Musique Française de Lully à la Révolution*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1934.

⁵Antoine Geoffroy-Dechaume, *Les Secrets de la musique ancienne*, Ed. Fasquelle, Paris, 1964.

⁶Jean Saint-Arroman *L'interprétation de la musique française 1661-1789*, Ed. Champion-Slatkine, Paris, 1983 ; rééd. Slatkine Reprint, 2016.

⁷Sous la direction d'Edith Weber, Colloque international *L'interprétation de la musique française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Ed. du CNRS, Paris, 1974.

⁸Préface du *Premier Livre d'Orgue* d'André Raison, 1689, reproduite par A. Guilmant dans sa réédition des *Archives des Maîtres de l'Orgue*, 1899.

⁹Disponible en MP3 sur le site IMSLP.

¹⁰Herbert von Karajan, Bach, *Messe en si*, disque vinyle Deutsche Grammophon 1952, et réenregistrements successifs. Copie numérisée en double CD, 2000.

¹¹Nikolaus Harmoncourt, *Le discours musical* (1984, traduit en français par Dennis Collins, Ed. Gallimard, Paris, 2014).

¹²Nikolaus Harmoncourt, Bach, *Passion selon Saint Matthieu*, 1970, CD Teldec, rééd. 2000 et 2021.

¹³...même si, récemment, est sorti un CD Versailles-Spectacles intitulé *Pergolèse-Vivaldi : Stabat Mater pour deux castrats (Samuel Mariño et Filippo Mineccia)*.

¹⁴Henri Ledroit, Monteverdi, *L'Incoronazione di Poppea*, à la Fenice de Venise, 1980.

¹⁵Henri Ledroit, Charpentier, *Orphée descendant aux enfers*, CD Ricercar 1987, rééd. 1998.

¹⁶Propos de Wanda Landowska cités dans Wikipedia, sans dates.

¹⁷Préface des *Cent Versets de Magnificat*, Ed. Bornemann, Paris, 1949.

¹⁸Josef Burg, L'Orgue, Cahiers et mémoires n° 228, 1993, évoquant, d'après François-Joseph Fétis, « l'école de Lemmens où l'on est élevé dans la pratique du doigté de substitution, sans lequel le jeu lié [appliqué à Bach] ne peut exister. »

¹⁹Cf ses *Règles d'exécution d'orgue* : « Toute note répétée dans la même partie perd : a) dans un mouvement vif : la moitié de sa valeur ; b) dans un mouvement lent : le quart de sa valeur ; si elle est pointée : le tiers ou le sixième de sa valeur selon la rapidité du mouvement. » Cela ne m'empêche pas de reconnaître l'intérêt de ses compositions telles que le Cortège et Litanie, la Symphonie-Passion ou les Vêpres de la Ste Vierge.

²⁰Alexis Galpérine in *Musica et memoria*, 2015.

²¹Interview dans le *Figaro-Magazine* n° 23877.

²²Interview dans *Classica* n° 233.

²³François Couperin, Préface du *Troisième Livre de Pièces de clavecin*, 1722.