

Eglise Saint-Nicolas des Champs

Dimanche 16 mars 2008, 16h30

Concert spirituel

Joseph Haydn

Les sept dernières paroles du Christ

Transcription pour orgue de et par Vincent Genvrin,
organiste titulaire de Saint-Nicolas des Champs

Méditations par le père François Gonon,
curé de Saint-Nicolas des Champs



Paroisse Saint-Nicolas des Champs
254, rue St-Martin 75003 PARIS
Tél. : 01 42 72 92 54 – www.asainnicolas.com

Chaque Sonate sera précédée d'une méditation
par le père François Gonon

L'INTRODUZIONE – Maestoso ed Adagio

SONATA I – Largo : « Pater, dimite illis, quia nesciunt, quid faciunt. »
Père, pardonne-leur : ils ne savent pas ce qu'ils font. (Lc 23 34)

SONATA II – Grave e cantabile : « Hodie mecum eris in Paradiso. »
Aujourd'hui tu seras avec moi en Paradis. (Lc 23 43)

SONATA III – Grave : « Ecce mulier filius tuus. »
Femme, voici ton fils. (Jn 19 26)

SONATA IV – Largo : « Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me ? »
Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? (Mt 27 46 ; Mc 15 34)

Quête

SONATA V – Adagio : « Sitio. »
J'ai soif. (Jn 19 28)

SONATA VI – Lento : « Consummatum est. »
Tout est consommé. (Jn 19 30)

SONATA VII – Largo : « In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum. »
Entre tes mains, Seigneur, je remets mon esprit. (Lc 23 46)

IL TERREMOTO – Presto e con tutta la forza
Tremblement de terre (Mt 27 51)

Dimanche 25 mai 2008, 17h30 (Corpus Christi)

Salut en musique

Alice Perrotte (dessus), Mathilde Vieillard-Baron (viole de gambe), Charles Lemarignier,
Guillaume Prieur & Vincent Genvrin (orgue)

Motets et pièces d'orgue de Henry Du Mont (1610-1684)

Les sept dernières paroles du Christ de Haydn

Une transcription pour orgue

Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz (Les sept dernières paroles de notre rédempteur sur la Croix) de Joseph Haydn (1732-1809) est le fruit d'une commande d'une œuvre pour orchestre par un chanoine de Cadix. Composée durant l'hiver 1786-87, elle fut jouée pour la première fois le Vendredi Saint 1787 en l'église Santa Cueva de cette ville. Chaque « parole », figurée par une musique purement instrumentale, était précédée d'un sermon.

Dès l'origine, l'œuvre est protéiforme : la même année 1787 paraissent simultanément la version originale pour orchestre et une transcription pour quatuor à cordes ; s'y ajoute une réduction pour clavecin ou pianoforte réalisée par l'éditeur que Haydn a simplement révisée. En 1792, un certain Joseph Friberth, maître de chapelle à Passau, transforme l'œuvre en oratorio, sur un texte de son cru. Haydn approuve l'idée mais décide de réaliser sa propre version (1796), en conservant le texte de Friberth.

En presque dix années, l'œuvre a conquis la quasi-totalité des vecteurs sonores et des lieux d'expression musicale : orchestre, cordes, clavier, voix ; sphère publique et privée, sacrée autant que profane, (para)liturgie, concert, salon princier et intimité domestique.

Le rapport au texte est troublant : la version originale commente la Parole christique en une œuvre « muette », avant que, à l'insu du compositeur mais avec son approbation ultérieure, d'autres « paroles » y soient ajoutées comme en surimpression.

D'autres particularités sont liées au sujet même de l'œuvre. Contrairement aux Passions et « Chemins de la Croix », ce n'est pas un *récit* des derniers moments du Sauveur qui est mis en musique : le drame y est perçu de manière subjective, à travers les Paroles de la victime innocente, tour à tour miséricordieuses, angoissées ou sereines. Le tumulte, les vociférations n'y ont pas leur place, si ce n'est, de manière très ponctuelle, pour un effet de « clair-obscur » (V, VI). Point de lamentations, de larmes mais la poignante solitude du Christ abandonné de tous (IV).

On ne sort pas indemne de ce séjour dans l'âme du Dieu fait homme, toute de miséricorde et où le péché (et donc le ressentiment) sont absents. Haydn, avec des moyens fort simples mais efficaces, fait jouer ce terrifiant contraste entre le bien absolu, figuré par la musique, et le mal absolu, évoqué par le décor macabre de l'église Santa Cueva de Cadix, tendue de noir, et présent en tous lieux par la connaissance que nous avons de la Passion du Christ.

On considère généralement que l'orgue, instrument voué au contrepoint, est étranger au style dit « classique », domaine réservé du piano et de l'orchestre symphonique naissant. Pourtant, ce style classique, les organistes le pratiquèrent, *mutatis mutandis*, pendant presque un siècle (1760-1850) !

Ce hiatus, hérité de la fin du XIX^e siècle, a deux causes. D'une part la relative pauvreté du répertoire organistique *écrit* généré par ce style, du moins en France, et que le souvenir de grandioses improvisations ne saurait compenser. D'autre part le rejet *du point de vue religieux* de la musique classique viennoise, tant instrumentale que vocale, en dépit (ou à cause) de ses bons et loyaux services des Lumières au Romantisme. Des voies nouvelles s'ouvraient alors dans le domaine de la musique sacrée, réclamant que l'on tourne la page, comme le « retour à Bach », la référence au modèle palestrinien et le chant grégorien « restauré » par les moines de Solesmes.

La lutte fut acharnée mais n'atteignit que partiellement son but : en dehors des liturgistes et des musiciens d'église, le prestige de la musique sacrée viennoise demeura intact auprès du grand public et de la plus grande partie des musicographes. De là ce sourire réprobateur ou narquois qui, encore aujourd'hui, naît sur le visage de « l'amateur éclairé » à l'écoute d'une charmante mélodie, enveloppée d'une formule d'accompagnement stéréotypée, censée figurer la miséricorde divine. Pendant ce temps, les « Requiem-de-Mozart » font toujours « église comble »...

Persuadé que le classicisme demeure une étape importante de l'histoire de l'orgue et une forme d'expression du sentiment religieux dont il faut admettre la pureté des intentions et des effets, j'ai entrepris la transcription des *Sept dernières paroles du Christ*. Des différentes versions c'est celle pour quatuor à cordes qui m'a paru la plus simple à transcrire, sans négliger les autres pour certains détails.

L'orgue de Saint-Nicolas des Champs, reconstruit par François Henri Clicquot de 1773 à 1777 – et donc achevé dix ans avant la première exécution des *Sept paroles* – est parfaitement adapté au langage classique qui fut, en quelque sorte, sa « langue maternelle ».

En effet, la musique de la fin du XVII^e siècle que l'on joue aujourd'hui sur ce type d'instrument, où elle sonne d'ailleurs admirablement, ne le fut qu'à partir des années... 1930. Les célèbres organistes du temps de Louis XVI (Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier, Guillaume Lasceux, Louis Séjan et très certainement Claude Luce et son successeur Antoine Desprez, organistes de Saint-Nicolas) pratiquaient le style classique, répandu dans toute l'Europe à partir des années 1750.

Les compositions qu'ils nous laissent sont hélas décevantes : il s'agit en grande majorité de pièces faciles d'exécution à l'usage des amateurs. Nous n'aurions qu'une image faussée de l'art de ces brillants improvisateurs si l'un d'eux, Guillaume Lasceux, n'avait eu l'idée de rédiger en 1809 un vaste *Essai théorique et pratique* où sont décrits avec minutie les registrations et dispositions instrumentales en usage.

S'il prend sa source dans des pratiques historiques, mon travail n'en demeure pas moins « anachronique » de par sa nature même, car il est douteux que les organistes du temps, peu soucieux d'écriture, aient pratiqué la transcription. Celle-ci ne fera son apparition qu'après la Révolution, dans le cadre pédagogique du Conservatoire.

Au moins peut-on imaginer que mon honorable prédécesseur Antoine Desprez entendit les *Sept paroles* au Concert Spirituel, où des extraits de l'œuvre furent joués les 11 et 17 avril 1789, et qu'il en apprécia les beautés...

Conçue spécialement pour l'orgue de Saint-Nicolas, ma transcription a nécessité une transposition un ton plus bas. L'orgue de Clicquot sonnait en effet à ce diapason grave (la = 392 Hz) qu'il conserva jusqu'en 1930. A cette date, Victor Gonzalez appliqua le diapason moderne (la = 440 Hz), non en recoupant la tuyauterie – ce qui aurait été un dommage irréparable – mais en décalant la mécanique d'un ton. De ce fait la note la plus aiguë, autrefois ré5, devenait ut5, inconvénient auquel le restaurateur pallia en ajoutant des sommiers auxiliaires de sept notes (do#5-sol5) pour obtenir l'étendue moderne. Depuis ces compléments on été supprimés, limitant les claviers à l'ut 5, ce qui complique l'exécution de la musique du XVIII^e siècle, celle-ci faisant largement appel aux deux notes aiguës manquantes. La transposition résout ce problème et nous permet d'entendre l'instrument à son ancien diapason, indissociable de son esthétique.

A ceux qui croiraient cette question secondaire ou trop technique, nous rappelleront une observation de l'expert Pierre-Marie Hamel lors d'une mission en Champagne en 1848. A cette époque s'opposaient les partisans de l'accord des orgues au « ton de chapelle », diapason grave, et au « ton d'orchestre », plus aigu d'un ton. Cette querelle, nous dit Hamel, aurait « brouillé des amis et des familles » !

Vincent Genvrin