



Gilles Cantagrel

**La Rencontre
de Lubeck**
Bach et Buxtehude

DESCLÉE DE BROUWER

La Rencontre de Lubeck

Du même auteur

Le Livre d'or de l'orgue français, avec H. Halbreich, Calliope-Marval, 1976.

Guide pratique du discophile, Diapason, 1978.

Dictionnaire des disques, Robert Laffont, 1981.

Bach en son temps, Fayard, 1982 ; 1997.

Guide de la musique d'orgue, Fayard, 1991 ; 2012.

L'Orchestre national de France, avec C. Douay, Van de Velde, 1994.

Guide de la mélodie et du lied, dir. avec B. François-Sappey, Fayard, 1994.

Le Moulin et la Rivière. Air et variations sur J. S. Bach, Fayard, 1998.

Bach pédagogue, Marsyas, 1996.

Passion Bach. L'album d'une vie, Textuel, 2000.

Bach, Ars oratoria, Bach Pilgrimage, 2000.

Unter dem Zeichen des Wassers, Triangel, 2000.

Tempérament, Tonalités, Affects. Un exemple : si mineur, Ostinato Rigore, 2001.

Musica e gola, Enciclopedia della Musica, Turin, 2002.

Georg Philipp Telemann ou le Célèbre Inconnu, Papillon, 2003.

Les plus beaux manuscrits de la musique classique, Éditions de La Martinière, 2003.

Les plus beaux manuscrits de Mozart, Éditions de La Martinière, 2005.

Mozart, Don Giovanni, le manuscrit, Textuel, 2005. Prix des Muses, Musicora.

Buxtehude et la musique en Allemagne du Nord dans la seconde moitié du XVIIe siècle, Fayard, 2006.

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

prendre de l'âge. Aujourd'hui, c'est quelqu'un comme vous qu'il nous faudrait ici. Ne seriez-vous pas tenté, le jour venu ? Et sans doute auriez-vous aussi à faire jouer de la musique figurée pour certaines occasions...

Sebastian, à son tour, lui parle de son expérience sur l'instrument qu'il a réalisé à Arnstadt, de taille modeste mais si bien proportionné, et de la qualité de sa fabrication, qu'il a eu tout loisir de mettre à l'épreuve : les accords et l'entretien qui lui incombent ne lui causent guère de souci. Le jeune musicien lui dit aimer le pittoresque du *Cymbelstern en sol*, si charmant le temps de Noël ; et comme la viole de gambe ou le *Gemshorn* au clavier de grand orgue, les deux Quintes et la *Sesquialtera* chantent bien les préludes de choral !

Le lendemain, Leinefelde, puis on passe Worbis pour dormir en route. Ensuite, on quittera la Thuringe, à Duderstadt, pour arriver le soir en la vieille ville médiévale de Bad Grund. Et déjà se profilent les sommets couverts de sapins du massif du Harz, qu'il va devoir contourner par l'ouest. Après Seesen, à la pointe occidentale du Harz, il faut remonter vers Salzgitter, nouvelle étape dont le nom même rappelle que l'on suit depuis bon nombre de lieues la vieille route du sel. La journée suivante va mener à Brunswick, en passant par Wolfenbüttel. Cité importante que Brunswick, où officient plusieurs musiciens de talent, le cantor Andreas Christoph Tufen, Georg Oesterreich, le *capellmeister* de la cour ducale ; et plusieurs organistes, Heinrich Lorenz Hurlebusch, Johann Daniel Bähre à Saint-Pierre, et Georg Dietrich Leyding, le fameux virtuose qui règne sur Saint-Uldaric, Saint-Blaise et Saint-Magnus. Mais c'est chez Heinrich Bokemeyer, le jeune cantor nommé l'année précédente à l'église Saint-Martin, que Sebastian a choisi de faire halte. Prévenu par le réseau familial, Bokemeyer, de six ans

son aîné, l'attend pour la soirée. Fasciné, Sebastian l'écoute témoigner de sa nouvelle expérience : écrire motets, concerts spirituels et cantates pour voix et instruments, harmoniser les chorals, choisir les musiques dont on ne dispose pas, copier les partitions, assurer les répétitions et les exécutions... Demain dimanche, Sebastian prendra un temps de repos pour honorer le jour du Seigneur. D'église en église, il va écouter la cantate de Bokemeyer à la messe, à Saint-Martin, puis ira à vêpres entendre Leyding à l'orgue de Saint-Magnus. Le soir, Bokemeyer a convié Leyding à sa table. Ancien élève de Buxtehude et de Reinken, celui-ci a aussi étudié la composition avec Theile, à Wolfenbüttel. On parle de théorie de la musique, un sujet qui préoccupe Leyding et enflamme Bokemeyer. Que de figures mythiques pour Sebastian, et comme Arnstadt lui semble loin !

Encore trois journées, monotones, par le plat pays, traversant Gifhorn, Osingen et Uelzel, avant d'atteindre Lüneburg. Terre de lande, sablonneuse et couverte de bruyère, où les buissons de genévriers épars sculptent des apparitions torturées. Quelques rangées de bouleaux frissonnent dans le vent d'automne, et à la surface des étendues marécageuses, se reflètent les ciels sombres gorgés d'eau. Des cheminées de quelques rares fermes s'échappe une fumée qui complète la gamme des gris de ce paysage étrange et profondément mélancolique.



La lande de Lüneburg. Photographie Gilles Cantagrel.

Mais à Lüneburg, quel bonheur de retrouver le vieil ami et papa Boehm, son épouse et ses enfants, anciens camarades, et sa maison accueillante ! Et que d'événements à se raconter depuis près de trois ans que l'on ne s'est vu... Mais d'abord, remercier Boehm de sa précieuse lettre annonçant les *Abendmusiken* extraordinaires de Lubeck, sans laquelle jamais ce voyage n'aurait été entrepris.

– Nous nous y retrouverons, bien sûr. Je ne voudrais pour rien au monde manquer les splendeurs que le maître, le connaissant bien, doit nous réserver pour une occasion si exceptionnelle. Et puis soyez à nouveau mon hôte quand vous retournerez à Arnstadt : vous serez toujours le bienvenu sous notre toit !

Il ne reste plus maintenant que trois jours de marche. Après une étape à Lüttau, on a traversé l'Elbe par le bac à Artlenburg, jusqu'à Sandkrug ; puis, par Büchen et Hornbeck, atteint Mölln, la ville de Till Eulenspiegel, au pays des lacs. Le dernier jour, on passera par Ratzeburg, avec sa vieille cathédrale et son cloître au

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

l'abside, à quelque trois cents pieds de là. De tout l'édifice émane une impression de grandeur et de puissance qu'il n'avait jamais connue jusqu'alors.

Peu à peu, le grand vaisseau s'anime. Les enfants de l'école Sainte-Catherine arrivent à la tribune, rejoints par leur maître de musique. Buxtehude le présente à Bach :

– Notre excellent cantor, Johann Jacob Pagendarm. C'est lui qui vient d'écrire pour le chœur les harmonisations à quatre voix des cantiques de notre *Gesangbuch*. Un magnifique travail, trois cents chorals pour toutes les fêtes et toutes les circonstances, à la disposition de nos écoliers.

En bas, les fidèles commencent à prendre place, les notables, conseillers et fabriciens dans leurs bancs. Arrivent enfin à la tribune les deux souffleurs, apportant avec eux des chaufferettes pleines de braises. Et tandis que s'emplit l'église, le maître, à présent assis au grand orgue, s'apprête à ouvrir la cérémonie par un *praeludium*. Lentement, il se réchauffe les mains et assouplit ses doigts, machinalement et comme perdu dans sa rêverie. À ses côtés, Sebastian, tendu à l'extrême. Toute son attention se concentre sur l'illustre Buxtehude, qu'il va enfin entendre, et même voir, jouer, ici, tout près de lui.

Dehors, les cloches de Sainte-Marie sonnent à toute volée. Leur vibration emplit l'église, sur la sourde rumeur du gros bourdon. Le maître a tiré de nombreux registres, il sonne les souffleurs. Et le voici qui prélude.

Sol mineur, un fulgurant trait descendant, des blocs d'accords...

Sebastian est bouleversé. C'est sa propre improvisation d'hier soir, au clavecin, que reprend Buxtehude et dont il fait maintenant un chef-d'œuvre accompli. Emportés par un flot éruptif d'une inimaginable véhémence, tous les épisodes

s'articulent désormais selon un ordre supérieur, révélant dans la diversité du discours une profonde et mystérieuse unité que lui-même n'avait pas soupçonnée, et dans une plénitude polyphonique accrue où la partie de pédalier ajoute à la trame du contrepoint sa voix des profondeurs. Pas un moment, le maître ne paraît chercher quoi que ce soit, hésiter tant soit peu. On le dirait exécuter de mémoire une œuvre dont rien, pourtant, n'existait l'instant précédent. Ses mains, grandes, élégantes, aux doigts effilés mais puissamment musclés, on le devine, exécutent la musique d'un jeu infailible. Mais rien du corps ni de la face, des bras ni des jambes de l'organiste ne bouge. Souveraine maîtrise de la pensée créatrice gouvernant ses membres autant que la machine. Quelle leçon ! Et ce n'est pas seulement la musique que colorent les jeux de l'orgue, c'est la nef toute entière et la liturgie qui s'y prépare qu'ils illuminent, sur les basses les plus graves et la puissante pâte sonore que fait lever le scintillement des mixtures.

L'église est pleine. La grand-messe a commencé, qu'on appelle ici la *Haupt-Predigt*, la prédication principale de la semaine. Buxtehude improvise maintenant un prélude pour le premier cantique que va chanter l'assemblée des fidèles. De la tribune, Pagendarm, le cantor, entonne fermement le chant du choral *Auf meinen lieben Gott* : « En mon Dieu bien-aimé, je me confie dans l'angoisse et la détresse. » À pleine voix, unanime, l'assemblée chante le choral, accompagné par l'orgue du jubé, tandis que le grand orgue improvise une ritournelle entre chacune des cinq strophes, chaque fois différente, pour mieux amener les paroles qui vont suivre. Et comme dans le *praeludium*, Sebastian remarque la douceur d'intonation de l'instrument, malgré les tensions harmoniques parfois si vives des improvisations du maître. Puis la messe se déroule, avec le *Kyrie* chanté en allemand, puisqu'il ne s'agit pas aujourd'hui

d'une fête solennelle, et la grande doxologie du *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*, « À Dieu seul, dans les cieux, la gloire ». Ce sont ensuite les lectures de l'épître et de l'évangile, chaque fois précédées d'un nouveau choral. Cette liturgie, Sebastian la connaît bien, mais elle revêt ici à ses yeux comme à ses oreilles une grandeur toute nouvelle.



L'orgue de la chapelle de la danse macabre. Photographie, avant 1942.

Les enfants sont descendus de la tribune. En chaire, le pasteur principal commente la lecture évangélique de ce vingt-troisième dimanche après la Trinité, ce texte où Matthieu relate

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

musiciens, chanteurs et instrumentistes se plaçant dans les tribunes, on installe leurs pupitres et les instruments – en particulier une paire de timbales et un clavecin de chaque côté, un *violone* à la tribune de l'orgue. Après quoi le maître congédie tout le monde, avant la première répétition, le lendemain après-midi.



Le grand orgue de l'église Sainte-Marie. On distingue à gauche et à droite les deux nouvelles tribunes latérales ajoutées sur ordre de Buxtehude.

Photographie, avant 1942.

À la tribune du grand orgue, Sebastian a remarqué la

présence d'un homme assez âgé qui trotte, entrant et sortant du buffet. C'est l'organier chargé des travaux sur l'instrument, qui doit être prêt dans les tout prochains jours. Buxtehude le présente à Sebastian :

– M. Joachim Richborn, de Hambourg. Il a jadis travaillé avec notre célèbre Schnitger, et c'est lui qui assure depuis l'an dernier les travaux indispensables sur ce vieil instrument. Il a ajouté à ma demande les deux jeux nouveaux que vous avez entendus ce matin. On lui a aussi demandé de polir les tuyaux de façade, auxquels l'humidité de l'air et la poussière avaient fait perdre de leur éclat.

Aussitôt, Sebastian lui demande s'il est possible de venir le voir travailler.

– J'ai presque terminé mon ouvrage, avant que les répétitions ne commencent. Mais il me reste encore de menus réglages à faire, à ressouder une demi-douzaine de pieds de tuyaux qui ont été rongés, et surtout à améliorer l'émission de quelques tuyaux de façade. Je vais m'en acquitter les matins de cette semaine. Venez donc dès demain matin.

Sebastian connaissait déjà assez bien les principes de la facture d'orgue que, tout jeune, il avait rapidement assimilés dans ce mouvement de curiosité insatiable dont jamais il ne se départait. Dès sa tendre enfance, il avait bien compris qu'un musicien digne de ce nom se devait de connaître parfaitement l'instrument dont il jouait et dont il avait la charge, la pleine responsabilité, comme son père lui avait montré le violon, la mise en place de bonnes cordes et leur accord, la position du chevalet, l'âme et son réglage, et l'archet, sa mèche et sa hausse, et l'entretien, tout ce qu'il devait connaître pour exalter ce son

en lui qu'il lui fallait faire produire à son instrument. Mais cela était tout particulièrement vrai pour l'orgue, cette énorme machine faisant intervenir tant de pièces et de mouvements, le bois, la peau, les métaux, si fragiles qu'ils peuvent à tout moment se dérégler ou se coincer ! Que dardent les rayons du soleil ou qu'une verrière mal fermée laisse passer la pluie ou le vent, qu'une mouette, un rat ou une chauve-souris vienne à visiter l'instrument, et Dieu sait quelle catastrophe peut s'ensuivre : il s'en faut de si peu qu'un soufflet ne se crève, qu'un tirant se bloque ou qu'un tuyau bafouille !

Il avait encore à peine quinze ans quand, à Lüneburg, Boehm l'avait initié aux arcanes de la facture d'orgue. Et cela par le meilleur des moyens, en pénétrant dans le buffet, à quatre pattes, se faufilant entre les sommiers et les rangées de tuyaux, grimpant à l'échelle de meunier pour atteindre le haut de l'instrument... La leçon de choses lui avait d'autant mieux profité que le grand orgue de l'église Saint-Jean était en médiocre état, au désespoir de son titulaire, et qu'il fallait souvent aller y faire de menues réparations pour arrêter un cornement ou retendre une vergette.

Plus tard, à Arnstadt, les occasions n'avaient pas manqué de longues conversations avec l'organier Wender. Le jeune organiste n'avait cessé de le questionner sur de nombreux aspects de son métier. Sur la relation, par exemple, entre le timbre d'un tuyau et le rapport de son diamètre à sa hauteur. Sur l'harmonie propre à chaque jeu, du grave à l'aigu, et la cohérence de chacun avec les autres jeux et les propriétés sonores de l'édifice. Sur la subtile géométrie de la bouche d'un tuyau, le bon réglage de la lumière et du biseau en vue du timbre et de la nature d'émission recherchés. Plus technique encore, sur les bois employés et leur provenance, sur la nature des alliages de plomb et d'étain utilisés pour la fabrication des tuyaux, leur

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

CASTRUM DOLORIS,

Dero in D D D Ruhenden

Römisch. Kaiserl. auch Königl.

Majestäten

L E O P O L D

Dem Ersten /

Zum Blorwürdigsten Andencken /

In der Kaiserl. Freyen Reichs-Stadt

Lübeck

Haupt-Kirchen zu St. Marien /

Zur Zeit gewöhnlicher Abend-Music /

Aus Aller-Untertänigster Pflicht

Musicalisch vorgestellt

Von

Dierico Burchuden /

Organisten d. d. St.

L H B E W /

Gedruckt und zu bekommen bey Echl. Schmalhergens Wittwe /

Anno 1705.

In einer
ILLUMINATION,
 Auff der
 jüngst reparirt - und ganz verguldeten Grossen
Orgel/
 So kunds bedeckt/
 Und mit vielen Lampen und Lichtern geziert/
 präsentiret sich
Die Hohe Kays. Leiche im Sarge
 auff dem Parade - Bette /
 Zum Haupt die Kaysersliche/
 In beyden Seiten aber/
 Die Königlichen Hungarische / Böhmishe
 und übrige Krohnen habende ;
 Vorüber
 Auff Vier Balmen - Säumen
 Ein Schön - gezierter Himmel ruhet /
 Umbher/
 Mit dem Kaysersl. Königl. und übriger Provinzien
 Wapen behangen/
 Dabey
 Viele Engeln mit Lichter die Wache halten ;
 Die beyden Music - Ehre seynd neben der Orgel
 schwarz bezogen :
 Die Posaunen und Trompeten mit Sourdinen /
 auch übrige Instrumenta allesampt
 gedämpfet.

Castrum doloris, page de titre et première page du livret.

Mais dès le lendemain, lundi matin, l'église offre un tout autre spectacle, animée d'un incessant va-et-vient d'ouvriers. Il s'agit en effet à présent de mener à bien, et en tout juste deux jours, la mise en place du décor dont les éléments ont été préparés et entreposés dans la chapelle des indulgences, au fond de la nef. Certains hissent les tapisseries qu'ils suspendent aux balustres du triforium, d'autres disposent les flambeaux et torchères destinées à l'illumination. Les menuisiers, enfin, assemblent le catafalque et le temple sculptés pour l'une et

l'autre cérémonie. Le bruit et l'animation dans l'église interdisent toute répétition, et ce n'est que le mercredi matin qu'une dernière lecture de l'œuvre pourra être exécutée. Entre-temps seront arrivés les hôtes, délégations officielles et invités. Très préoccupé, Buxtehude tient à aller accueillir ses collègues musiciens, tandis que Sebastian travaille à ses copies.

*

Vient ce mercredi 2 décembre. Une date appelée à demeurer historique dans les annales de la ville, car en commémorant la disparition du maître du Saint-Empire romain germanique et l'élection de son successeur, ce n'est pas tant les lointains empereurs que Lubeck honore, c'est son propre statut de ville libre et d'ancienne capitale qu'elle tient à célébrer, fière encore de sa gloire passée.

Peu après midi, le *Markt* s'emplit en silence d'une foule croissante. Bientôt, les dix églises de la ville commencent à sonner le glas. On entend tout près le gros bourdon de Sainte-Marie. Plus loin, au pied de l'ancienne cathédrale et de l'arsenal, se retrouvent en grand nombre les députations des villes, des cours et des états. Il y a là, bien sûr, les légats de l'empereur, venus de Vienne, mais aussi les représentants de toutes les grandes villes de l'ancienne Hanse, tous ceux dont les pères ont pris, des décennies durant, le chemin de Lubeck pour se réunir à la Diète. De tout le Nord de l'Europe, ils sont arrivés de Brême et de Hambourg, Hanovre et Magdebourg, Francfort et Brunswick, mais aussi de Londres, Bruges et Amsterdam, de Copenhague, de Stockholm, Visby et Uppsala, de Danzig, Riga, Reval, Novgorod et Narva. Tous de noir vêtus. Un cortège se

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

– Vous comprenez pourquoi il est à mes yeux capital de développer une technique sans faille du jeu de pédalier : vous devez pouvoir jouer avec les pieds aussi rapidement, aussi doucement, aussi subtilement qu’avec les mains, de façon à enrichir la trame de votre contrepoint, avec l’intérêt supplémentaire de pouvoir disposer de plans sonores diversifiés. Dans la fugue, la partie de basse au pédalier a assuré une entrée exactement comme l’ont fait les parties manuelles ; et dans la chaconne, c’est le pédalier, autonome, qui a assuré l’*ostinato*, laissant aux mains tout loisir de s’exprimer.

– Maître, si j’ai choisi de jouer ce *praeludium*, c’est qu’en le copiant j’ai été très frappé par sa structure. D’abord, parce qu’il est bâti en trois parties, avec sa chaconne finale, ce qui n’est pas la règle générale. Ensuite parce qu’il me semble y avoir trouvé de façon très nette et perceptible l’une des raisons de la profonde unité que l’auditeur le moins prévenu ressent à écouter ces grandes fresques pourtant si variées en leurs divers épisodes. On reste fermement attaché à la tonalité principale d’*ut* majeur, de bout en bout ; et d’autre part, le sujet de la fugue provient directement du trait de pédalier de la toccata initiale, alors que l’esprit de la fugue s’oppose radicalement à celui du prélude. De même, l’*ostinato* de la chaconne est encore une autre figure du même motif...

– Je serais tenté d’aller plus loin. En réalité, j’ai bâti toute cette pièce sur une structure mélodique de base, les quatre notes *do-si-la-sol*, que l’on n’entendra cependant jamais telles quelles. À l’image du Créateur et maître de toutes choses, omniprésent et pourtant invisible. Ce sont elles qui, brodées, sous-tendent le premier motif du prélude, juste après l’appel au pédalier, et ce motif sera aussi le sujet de la fugue, en effet. Et ce sont encore elles qui articulent l’*ostinato* de la chaconne finale. Mais ce sont aussi ces quatre mêmes notes qui constituent,

renversées et en valeurs pointées, la section centrale du prélude, puis, en croches régulières, cette fois, le contre-sujet de la fugue. Ces deux figures si différentes, la descendante et l'ascendante, sont le renversement l'une de l'autre, et vont jusqu'à se superposer dans la fugue. Elles représentent donc deux faces complémentaires d'une même et unique réalité, comme la nuit et le jour, la terre et le ciel. C'est bien là tout ce que nous cherchons toujours à réaliser : organiser le discours musical en lui donnant une puissante unité interne dans sa diversité, le continu dans le discontinu, sous peine d'incohérent bavardage.

Mais quand vous parlez de règle générale pour le *praeludium*, je dois vous faire observer que de tous ceux que je vous ai donnés à lire, il n'en est pas deux construits de façon semblable. Où, sinon, serait la création ? Au fond, je me demande si les *praeludia* que j'ai écrits ne sont pas des sortes de modèles, d'exemples des diverses façons dont on peut traiter le genre du *praeludium*. Ce que nous appelons le *stylus phantasticus* offre en effet toute liberté à la fantaisie de l'organiste qui improvise ou du compositeur qui écrit... y compris, s'il le souhaite, de conclure dans une tonalité autre que celle dans laquelle il a commencé. Son but est de favoriser l'essor de la pensée, et non de faire briller l'organiste, ce qui ne serait que stérile vanité !



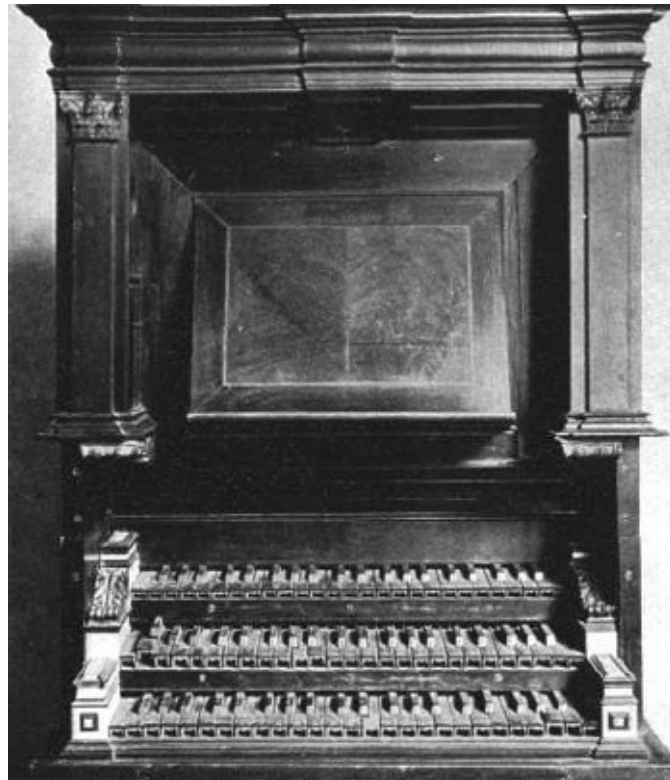
Une bibliothèque musicale.
Giuseppe Maria Crespi, 1715, détail.

– Toucher les auditeurs, cela veut dire aussi les impressionner suffisamment pour entraîner leur adhésion, vous le dites vous-même, captiver leur attention avant de les mettre en émoi...

– Certes, mais cela ne doit rester qu'un moyen pour parvenir à notre but : tenir en musique un discours qui parle de Dieu et du monde. Quand dans un prélude en *ut* mineur ou en *sol* mineur, par exemple, vous entendez des segments de motifs en septièmes diminuées s'opposer vigoureusement à d'autres en accords parfaits, l'effet est dramatique, certes, mais il faut aller plus loin pour en découvrir la signification. Ici, il ne s'agit pas d'un épisode de scène d'opéra, c'est l'opposition entre la tension et la détente, entre la douleur et la paix, c'est-à-dire entre la dissonance du monde d'ici-bas et l'harmonie divine qui doit inéluctablement la résoudre. La signification que l'on prête à une musique peut se trouver dans les paroles chantées ou dans

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

d'harmonisation, et qui de composition et de rhétorique. Sebastian est vivement impressionné de se trouver aujourd'hui entre les deux plus grands maîtres de l'orgue de son pays et de son temps, l'interprète et compositeur face à l'auteur des plus admirables, des plus prestigieux instruments de la Hanse, dont l'art rayonne bien au-delà de son pays, aux Pays-Bas et même beaucoup plus loin...



La console des claviers de l'orgue de l'ancienne cathédrale.

De nombreuses questions l'assaillent, qu'il aimerait poser à Schnitger. Mais le débat entre les deux hommes est si riche et si élevé qu'il peine à en suivre les détours. Un moment, cependant, il n'y tient plus.

– Pardonnez-moi de vous interroger, Monsieur, mais j'ai entendu Magister Buxtehude jouer, du fait d'un nouveau tempérament du clavier, dans des tonalités que je croyais prohibées ou impraticables...

Buxtehude l'interrompt.

– En effet, mais voyez-vous, Sebastian, mon ami Schnitger et moi ne partageons pas le même point de vue sur l'accord des instruments. Pour ma part, je suis de longue date lié à Andreas Werckmeister, qui est un honnête compositeur et organiste, mais surtout un philosophe et mathématicien distingué. Nous correspondons beaucoup, et il m'envoie ses ouvrages. Je vous ai suggéré de les prendre dans mon cabinet de travail. Lisez-les, faites-en votre profit. Ils ne sont pas volumineux, mais leur matière est dense. Je vous recommande particulièrement son traité sur l'examen des orgues ; mais prenez-en la deuxième édition, plus complète que la première. Elle est un peu le fruit des discussions et des expériences que nous avons eues ensemble. Son système est très ingénieux, puisque en ménageant huit quintes justes et en tempérant les quatre dernières, il adoucit du même coup les tierces et obtient un accord qui n'est certes qu'approché, mais qui permet de moduler dans tous les tons, tout en conservant aux tonalités leur caractère propre. Grâce à lui, le domaine de la musique s'est élargi, et les compositeurs ne connaissent désormais plus de bornes à l'essor de leur imagination.

– C'est là que je ne te suis pas, mon cher Dietrich. À quoi bon écrire en *fa* dièse mineur plutôt qu'en *ré* mineur, à quoi bon moduler dans je ne sais quelle direction ? Pourquoi ces accords étranges, et ces errances ? Aimez-vous tant, vous autres compositeurs modernes, vaticiner dans vos labyrinthes, au risque de nous y perdre ? Et croyez-vous bien nécessaires ces petits exercices que Fischer appelle une *Ariadne musica* ? Tout cela est peut-être bel et bon, mais vous n'y parvenez qu'en altérant la pureté des intervalles. Or, dis-moi, qu'y a-t-il de plus beau en vérité qu'une tierce et une quinte qui sonnent juste, sans

battements ? Le soin amoureux que nous portons à fabriquer les tuyaux, à régler leur émission, à leur faire donner exactement le timbre, poétique, fruité, charnu que nous rêvons, à en équilibrer judicieusement les couleurs, à harmoniser un grand instrument jusqu'en ses moindres détails, tout cela est dénaturé par ce système. La plus belle des musiques n'est-elle pas celle que produisent les plus beaux sons ? Et puis, à altérer ainsi les tierces et la *trias harmonica*, n'est-ce pas blasphémer la Sainte Trinité que l'on doit vénérer dans son absolue pureté ?

Sebastian doit bien constater que s'affrontent ici deux points de vue irréductibles l'un à l'autre. Et si ces deux maîtres d'un si grand talent, ces deux amis qui s'estiment et s'admirent détenaient chacun une part de la vérité ? Comment alors démêler ce que devrait être l'instrument idéal pour jouer la plus belle des musiques, en effet, c'est-à-dire louer Dieu comme il convient ? ...

Le lendemain matin, ils se sont retrouvés à l'église paroissiale Saint-Jean-Baptiste, que tout le monde nomme encore la cathédrale, sa fonction d'avant la Réforme. Buxtehude, Schnitger, son fils Jürgen, Sebastian et les souffleurs, en compagnie, bien sûr, de Johann Jakob Nordmann, l'organiste titulaire qui n'aurait pour rien au monde manqué cette visite. D'en bas, l'instrument en impose. De part et d'autre, deux énormes tourelles enchâssent les deux buffets superposés et leur impressionnant réseau de douze plates faces et six tourelles ; toutes les boiseries sont richement sculptées, et sept grandes statues d'anges musiciens couronnent cet ensemble somptueux. À la tribune, Buxtehude ne retient pas une pointe d'amertume.

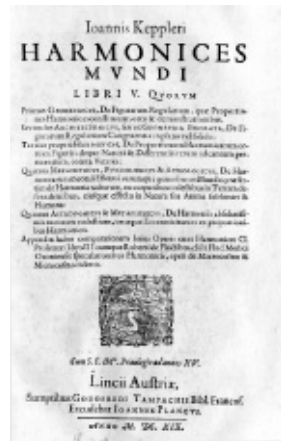
– Voici donc l'instrument que j'ai vu construire sous mes yeux pendant près de quatre ans par mon ami Schnitger et son

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

Purification, ce que l'on nomme familièrement du joli terme de Chandeleur, la fête des chandelles, de la nouvelle lumière. Et pour quitter ce temps de Noël, nous serons invités à méditer sur la mort. Ce jour-là, vous le savez, nous faisons mémoire de la venue de Marie au temple pour y présenter son enfant. Le pieux vieillard Siméon est là, à qui l'Esprit Saint avait révélé qu'il ne mourrait pas qu'il n'ait vu le Messie. Et voici que sous le coup de l'inspiration divine, Siméon salue l'enfant comme le Rédempteur : « Maintenant, souverain Maître, tu peux, selon ta parole, laisser ton serviteur s'en aller en paix... » Eh bien, vous connaissez l'admirable paraphrase qu'a faite le docteur Martin Luther en personne de ce *Nunc dimittis* de Siméon : « Dans la paix et dans la joie, je m'en vais dans la volonté de Dieu. Mon cœur et mon esprit sont consolés, calmes et tranquilles, comme Dieu me l'a promis. La mort est devenue mon sommeil. » Je suis âgé, Sebastian, et ma fin est proche. Mon voyage sur terre est accompli. La mort sera mon sommeil...

*

Quelques mois plus tôt, en septembre, Buxtehude avait été requis pour composer la musique du mariage du premier bourgmestre de Lubeck, Anton Winkler. Après la messe, magnifiquement rehaussée des plus belles musiques, une fête avait eu lieu en l'Hôtel de Ville, au cours de laquelle l'organiste de Sainte-Marie avait fait entendre une musique de noces tout exprès écrite par lui pour la circonstance, paroles et musique. Et cette œuvre avait produit le plus grand effet sur l'assemblée.



Johannes Kepler, page de titre
des *Harmonices mundi*, 1619.

En cette fin d'année, Winkler tenait à réunir des amis dans son logis, et avec de la musique, comme se doit. Il a donc expressément demandé à Buxtehude de redonner la musique de ses noces, *O fröhliche Stunden, o herrlicher Tag*, « Ô heures joyeuses, ô jour magnifique », parmi d'autres œuvres qui réjouiraient l'assistance. Buxtehude s'est donc rendu chez son *patron*, comme il l'appelle par le mot français, son protecteur, dans sa maison de la *Breite Strasse*, accompagné de quelques musiciens et de Sebastian, bien entendu. Belle maison patricienne, confortable et spacieuse. Dans la salle principale trône un clavecin anversois à un clavier, que Winkler a dû acheter récemment lors d'un voyage en Flandres. Les hôtes sont assis non loin de la cheminée, dégustant du moka. Autour du clavecin se sont groupés les musiciens, le maître s'y est installé, il a regardé l'assemblée. Après un instant de concentration, il se prend à improviser des variations sur une chanson d'étudiants latinistes, *More palatino*, ce qui semble réjouir les hôtes de la maison Winkler. Ceux-ci s'adressent des regards amusés, de connivence. Et voici que dans une variation, le maître lance au beau milieu de sa musique un motif nouveau, aux allures de chanson populaire, bien appuyé, clairement repérable, qu'il combine avec le reste du réseau polyphonique, et toute

l'assemblée éclate de rire. Sebastian, lui, n'a pas compris. Il a bien saisi le travail de contrepoint et entendu le motif étranger faire irruption dans la variation, mais à l'évidence, il y a là une allusion qui a diverti l'auditoire, mais qui lui a échappé. Il peut du même coup observer l'aisance du maître parmi les personnes ici rassemblées, qu'il semble toutes bien connaître et au milieu desquelles il se meut sans contrainte de préséance. Et pourtant, sa position en fait un membre de la quatrième des six classes de la société, après les patriciens qui le reçoivent, puis les hommes d'affaires et les marchands en gros et navigateurs. Mais citoyen de Lubeck depuis près de quarante ans, il y est incontestablement reconnu, et les grandes cérémonies qui viennent de se dérouler n'ont pu que consacrer sa notoriété.

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

Christ qui y demeure ? N'est-ce pas là une invitation à chercher en nous la lumière et la vérité, que l'on ne possédera que dans l'au-delà ? N'est-ce pas non plus façon de nous dire que tout notre art musical, toutes les élaborations de nos œuvres n'ont d'autre but que de guider l'auditeur, à travers leurs labyrinthes, à l'essentiel, qui est précisément la présence divine qui doit transfigurer la musique ?

Après avoir pris congé, ce soir, Sebastian n'a pu trouver le sommeil, et le chant du choral en famille a été impuissant à lui rendre la paix intérieure. C'en était trop en une journée. Et il repensait à cette lettre reçue quelques jours plus tôt d'Arnstadt, où son cousin Johann Ernst parlait de la famille et de Maria Barbara, qui lui adressait son salut, mais aussi du mécontentement croissant des autorités municipales, irritées de n'avoir plus aucune nouvelle de leur organiste qui aurait dû depuis longtemps regagner son poste. Et que le maître soit justement revenu aujourd'hui sur la passacaille dont lui-même lui avait parlé dans les premiers instants de leur rencontre... Ne fallait-il pas voir là le signe que se bouclait le cycle de son séjour à Lubeck ? Il était temps, maintenant, de prendre une décision.

Lorsqu'il s'est réveillé, il s'est aperçu qu'il était entré dans le soubassement de l'horloge astronomique, lequel ne lui avait d'ailleurs pas paru si grand lorsqu'il était allé la voir avec le maître, ni quand il y était retourné, seul, pour en méditer l'enseignement. Au-dessus de sa tête s'emmêlaient en un réseau complexe les rouages dentés, parmi les balanciers, les ancres, les ressorts et les pendules, certains animés, d'autres paraissant immobiles à l'échelle du temps de notre propre vie. De cette mécanique secrète et incompréhensible mesurant l'univers émanait un bruit très doux et implacable, de tic-tac et de cliquetis, en un contrepoint subtil dont il était impossible

d'établir la période. Mais cette mystérieuse polyrythmie était comme enrobée, immergée dans un accord parfait, stable, immobile, sur les jeux doux de l'orgue. Intrigué, Sebastian monta par l'échelle de meunier le long de la paroi de l'horloge. S'élevant sans peine, comme délivré de toute pesanteur et attiré vers les hauteurs, il arriva peu à peu au milieu de tuyaux d'orgue d'où émanait cet accord étrange, primordial, rond, comme sans arêtes, dont il était incapable de distinguer les différentes composantes. Levant la tête, il se trouvait sous la coupole d'une sphère translucide, illuminée d'une couleur de lait, comme s'il avait pénétré à l'intérieur d'un globe céleste. La voûte était entièrement piquetée de petits diamants. Et Sebastian se voyait entouré de cercles de bois précieux et de cuivre entaillés de mystérieuses indications, figurant les méridiens, l'équateur et l'horizon, et l'écliptique de l'univers, comme au centre d'une sphère armillaire dont il occuperait la place de la terre. Tout autour, une bande tournait sans cesse, très lentement, sur laquelle était notée la partition d'une musique indéchiffrable. L'accord emplissait à présent tout l'air ambiant, mais respirant, s'amplifiant ou diminuant au gré d'un souffle venu d'on ne savait où, mais dans un éternel présent. Éperdu d'admiration et de bonheur, Sebastian se faisait tout petit, se recroquevillant, les genoux sous le menton, les bras repliés sur la poitrine. La sphère parut alors se dissoudre dans l'éther, et avec elle l'accord et au loin, aussi, le cliquetis de l'horloge.

Il était maintenant dans sa chambre à Eisenach, petit enfant, assis par terre. Penché au-dessus de lui, son père le regardait. Il le reconnut sans peine, sa stature, ses vêtements familiers, son regard empli de tendresse. Mais son visage avait pris les traits de celui de Buxtehude, dont les cheveux étaient devenus tout blancs. Il tenait un violon dans les mains, et lui répétait la mélodie infiniment douce qu'il lui montrait comment jouer. Et à

nouveau s'effaçait l'image paternelle. Sebastian se leva et franchit la porte qui menait à la pièce voisine. Dans un petit berceau, au milieu, il vit, couché, son père sur qui veillaient quelques jeunes femmes. L'une d'elles prit la main de Sebastian et l'entraîna vers l'extérieur. Dans la nuit, il se retrouvait à présent seul, cheminant au milieu d'une forêt obscure et touffue, où pourtant nulle végétation ne venait entraver sa marche. Mais il ne pouvait faire douze pas sans que de nouveaux chemins ne s'ouvrent à lui. Ne sachant lequel choisir, il avait pris le parti d'emprunter toujours celui qui montait le plus, fût-il escarpé. Une pierre gravée portait l'inscription *Inter sidera crescet*, lorsqu'une lumière à mesure plus intense se leva au-devant de lui. Au bout du chemin, il commençait à distinguer une puissante citadelle aux murailles resplendissant comme le soleil. Était-ce la Wartburg de son enfance ? En s'approchant, la lumière devenait de plus en plus éblouissante. Aveuglé, il finit par tomber à la renverse sur le sol.

En nage, Sebastian était couché sur sa paille, sous le toit du *Werkhaus*. Il faisait nuit noire, et glacial. Reprenant son souffle, il se recouvrit, s'allongea sur le dos, bras et jambes écartés, en geste d'offrande, les paumes tournées vers le ciel. Sa respiration devenait plus régulière, tout son corps se détendait. La paix revenant, il allait se rendormir. Sa décision était prise.

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

Que dire encore de tous les hommes qui ont vécu là, qui y sont passés, musiciens exécutants et compositeurs, facteurs d'instruments, artistes, personnalités de toutes sortes, peu ou prou connues par ailleurs et dont les chemins ont pu, ont dû croiser ceux de Buxtehude, le plus grand musicien allemand vivant, celui que l'on venait écouter de toute l'Europe du Nord ? De ce quotidien dont d'innombrables miettes éparses recomposent pour le rêveur la vie d'une société disparue ?

Il ne fallait évidemment pas omettre de dégager l'Histoire de la gangue d'éléments légendaires controuvés peu à peu agglutinés à la réalité. Ainsi, la prétendue laideur de « la » fille Buxtehude qui aurait fait fuir à toutes jambes les prétendants à la succession de son père : rien d'autre qu'une hypothèse d'Albert Schweitzer en 1905, devenue canular dans les années 1960, mais à la vie suffisamment dure pour avoir acquis un brin d'autorité auprès d'auteurs plus soucieux de romanesque facile que de travail sur les sources ou de plunitifs en mal de copie.

Les reliefs matériels, eux, ne sont pas plus éloquents que les traces historiques, et les tessons que livrent les sites sont à peine plus révélateurs que les autres. Déjà, en 1903, avait été abattu le *Werkhaus*. En 1942, la ville de Lubeck était ravagée par les désastres de la guerre, réplique britannique au bombardement allemand de Coventry. Profondément détruite, il n'est resté de Sainte-Marie que les murs, relevés depuis, et la grosse cloche, fichée en terre à l'emplacement où elle s'est effondrée. Écrasés, incendiés, disparus, les orgues, la fresque de la danse macabre, l'horloge astronomique, le maître-autel, le jubé, la chaire, les tableaux et les sculptures, tous les éléments du décor – connus cependant, par des documents anciens, descriptions, gravures, photographies et textes. De même, pour la cathédrale et de nombreux édifices civils et religieux, avec ce qu'ils comptaient d'œuvres d'art et de documents d'archives. Bien restaurée, la

cité possède aujourd'hui un incontestable charme «   l'ancienne », mais celui-ci est en partie le fait de minutieuses reconstructions. Ici comme ailleurs, le fil du temps, l'écume des jours et la folie des hommes ont effacé bien des éphémères traces de la vie quotidienne du passé.

Seules subsistent les œuvres, celles du moins qui ont franchi les siècles. Ne sont-elles pas les témoins les plus éloquents d'un passé révolu et à jamais insaisissable ? Ne sont-elles pas ce qu'il faut interroger en premier lieu, et plus encore ce qui justifie l'intérêt que nous pouvons aujourd'hui porter aux éléments de la biographie des créateurs ?

Ce qu'il importait, en effet, n'était pas tant de conter une histoire que de faire saisir, par le prétexte du récit, ce qu'a pu être, ce que peut être la transmission d'un savoir, voire d'une expérience et d'une sagesse, l'expression très consciente et réfléchie d'un art poétique et d'une philosophie de la création, une vision du monde au prisme d'un concept esthétique et de procédures rhétoriques. Au fil de leurs innombrables écrits théoriques, les musiciens de l'âge baroque, mais aussi les érudits, humanistes et philosophes, et en premier lieu Leibniz, ne cessent de nous dire leurs questionnements et leurs certitudes. Pas plus que Buxtehude, Bach n'a rédigé de traité, mais toute leur œuvre porte les signes de leur recherche et de la conception spirituelle qu'ils avaient de la musique. L'orphelin Bach n'a pas pu tenir de son père cette formation, ni obtenir ces réponses à ses attentes.   n'en pas douter, c'est Buxtehude qui a pour lui joué ce rôle. La profonde marque de l'écriture et de la pensée de Buxtehude dans ses propres œuvres en est la preuve évidente.

  l'archéologue, il a donc fallu cheminer sur le terrain, recueillir les fragments et remonter aux sources, les restituer, les confronter. Bien peu de ce qui est ici narré n'a existé, et

pourtant tout a pu se produire ; si tout est vraisemblable, bien peu d'événements, cependant, ne sont historiquement avérés. Plus qu'une fiction, ce récit, on l'a dit, voudrait suggérer la conscience et la transmission d'un savoir qui va aboutir quelques décennies plus tard, avec Johann Sebastian Bach, aux plus hautes réalisations de l'art musical, et pour tout dire, de la pensée humaine.

Au lecteur attentif, enfin, il n'échappera pas que tout ici se noue à partir d'allusions et de citations, d'un réseau codé d'emprunts et de références. À chacun, si lui en vient le désir, d'y retrouver ou non sa voie.

Achevé d'imprimer par XXXXXX,
en XXXXX 2015
N° d'imprimeur :

Dépôt légal : XXXXXXXX 2015

Imprimé en France