

Alexandre Pierre François Boëly (1785-1858)

Peu de musiciens ont connu un destin aussi particulier qu'Alexandre Pierre François Boëly, le plus grand organiste français de la première moitié du XIX^{ème} siècle.

Enfant de Versailles par son grand-père, puis par son père Jean-François (auteur d'un traité d'harmonie, il fut haute-contre à la Sainte-Chapelle puis professeur de harpe à la cour), Alexandre Pierre François Boëly subit à l'âge de quatre ans la tourmente révolutionnaire qui réduit à néant les perspectives d'avenir de sa famille.

A l'ouverture du Conservatoire Républicain, le jeune Boëly est inscrit au cours de piano d'Ignaz Ladurner, pianiste autrichien, et bénéficie par ailleurs des conseils d'Hélène de Mongeroult qui l'initie à l'art de Haendel et des compositeurs classiques. Las, une regrettable polémique oppose son père au Conservatoire de Paris, relative à l'enseignement de l'harmonie ; à dix-sept ans, Alexandre Pierre François Boëly quitte la grande maison pour commencer un parcours atypique, pianiste, altiste, compositeur, professeur bientôt réputé, dans un Paris en bouleversement permanent. Il côtoiera et aidera les plus grands artistes de son temps sans bénéficier de leur influence ni d'ailleurs solliciter leur soutien. Cultivé, virtuose, exceptionnellement ouvert à la musique ancienne, Boëly reste dans l'ombre, nourrissant jour après jour un savoir-faire secret.

Voici qu'en 1830 il s'initie à l'art de l'orgue et fait même installer un pédalier à l'allemande sous son piano personnel, grande première en France à cette époque ; il fera de même à Saint-Germain-l'Auxerrois en 1840. « Confiné par ses goûts dans la spécialité qu'il s'était créée, M. Boëly ne songeait pas à en sortir lorsque les conseils de quelques amis, en particulier du savant Perne, l'engagèrent à se livrer à la pratique de l'orgue. Tous ses travaux et toutes ses tendances l'avaient préparé à cette nouvelle carrière : aussi n'eut-il aucune peine à y entrer » écrit A. Farrenc en 1858. D'évidence, il possède une remarquable technique de pédale, inconnue à cette époque dans l'hexagone, dont les origines restent encore à trouver. Assez vite reconnu comme le seul musicien français capable de maîtriser les œuvres d'orgue de Bach, il assure des remplacements à l'église Saint-Gervais, avant d'être nommé en 1840 (à l'âge de cinquante-cinq ans) à la tribune de Saint-Germain-l'Auxerrois, paroisse royale du Louvre. Il y restera jusqu'en 1851. A cette date, pour une raison mal connue, le grand orgue récemment remis en service après trois ans de travaux est confié à l'un de ses élèves. Ses amis, notamment Félix Danjou, l'érigent en icône du musicien-martyr, remercié pour avoir voulu imposer un style trop savant. La réalité est peut-être un peu différente. Certes, ce musicien exceptionnel eut à cœur de restaurer la musique d'orgue de son temps, et de redonner leurs titres de noblesse aux chefs-d'œuvre du passé ; mais il savait aussi composer une musique plaisante, mondaine, bref, en rester en phase avec son époque.

A Paris, l'Eglise est à la recherche d'une position dans le jeu de l'enrichissement et des marques de prospérité générale, le statut concordataire renforçant l'influence du mode de vie publique de l'Etat. Le sentiment religieux, volontiers anti-janséniste, favorise les dévotions, sollicite la sensibilité des fidèles. La musique d'église est alors en plein désarroi stylistique ; elle est contrainte par un culte écartelé entre la rigidité du cérémonial et l'adaptation aux goûts d'une bourgeoisie mondaine. Sans parvenir à imposer une « solution », Boëly propose alors plusieurs voies possibles, correspondant à son parcours exceptionnel. Pour résumer, on peut discerner les nombreuses influences suivantes, se complétant sans s'opposer :

- L'école napolitaine, transmise par les Solfèges d'Italie, ré-édités et complétés par les soins de son père. Le Stabat Mater de Pergolèse reste pour cette génération une référence absolue de musique religieuse.

- Haydn, le grand musicien des terres catholiques d'outre-Rhin. Sa longévité exceptionnelle en fait le témoin privilégié de quasiment tout le dix-huitième siècle. Son esthétique, ses formes cultivées avec un soin extrême, sa maîtrise de la musique de chambre sont présentes à tout moment dans l'œuvre de Boëly. Il faut y ajouter l'héritage viennois de Fux. (Soulignons encore que la transcription de quatuors à cordes classiques fait partie du parcours d'un jeune organiste de cette époque).

- Le clavecin : Scarlatti, Haendel ; le piano-forte : Clementi.

- « L'école de Saint-Gervais », essentiellement la dynastie des Couperin.

- Les formes enseignées au conservatoire de Paris, notamment par Reicha forme sonate, formes fuguées. Le Père Lambillotte publie une anthologie de la fugue en 1843.

- La génération pré-romantique, un peu plus jeune que lui, mais déjà active en 1820.

- Enfin, pour couronner ce réseau d'influences, voici venir la figure exceptionnelle de Bach. C'est l'originalité de Boëly. C'est ce qui fondera son art si particulier.

L'œuvre de l'organiste de Saint-Germain-l'Auxerrois remonte à 1804 (première version de l'Adagio op. 44.15) et prend fin quelques semaines avant sa mort en 1858 (Tocatta op. 43.13, dédiée à Saint-Saëns). Entre ces deux dates, l'évolution de l'instrument est considérable. Boëly reste fidèle à la tradition post-classique dans sa conception de la registration, raffinée mais relativement peu inventive. On peut imaginer qu'en son temps, son œuvre a pu susciter des interprétations beaucoup plus contrastées. En effet, à partir de 1842, plusieurs recueils importants vont être publiés chez différents éditeurs parisiens, mettant sa musique à la disposition des organistes d'église. Fidèle aux formes héritées de l'orgue post-classique français, Boëly écrit des versets pour des messes, pour des hymnes ; il compose des antiennes alternées avec le plain-chant, des offertoires, des rentrées de procession, des sorties ; il affectionne bien sûr par dessus tout les formes fuguées et les duos incisifs. Enfin, il montre dès ses jeunes

années une capacité inattendue à créer des formes nouvelles qui s'inscrivent dans le mouvement pré-romantique. Sous le terme de « style moderne » il met en œuvre une esthétique complètement nouvelle et inattendue dont on ne peut expliquer que par l'extrême discrétion de son auteur le trop faible rayonnement...

L'enregistrement que j'ai réalisé avec Marie-Ange Leurent permet d'entendre pour la première fois l'ensemble de l'œuvre d'orgue de Boëly, à savoir :

- D'abord les opus publiés de son vivant : Opus 9 (quatre grandes pièces, toutes des formes sonate pour l'offertoire), Opus 10 (quatorze pièces assez brèves pour la liturgie), Opus 11 (Messe du jour de Noël), Opus 12 (vingt-quatre pièces dans la veine des quatorze pièces précédentes), Opus 14 (premier recueil de douze pièces pour l'orgue expressif – probablement, mais pas exclusivement, destinées à l'harmonium), Opus 15 (les quatorze cantiques de Denizot, véritable Orgelbüchlein français, et enfin l'Opus 18 (douze pièces pour le grand orgue ou piano, avec une imposante partie de pédale, premier exemple du genre). Ce sont tous de grands recueils publiés de son vivant. Plusieurs de ces pièces ont été reprises dans l'anthologie posthume préparée par Alexandre Guilmant (ed. Salabert), puis dans les trois volumes préparés par Nobert Dufourcq, Amédée Gastoué et Brigitte François-Sappey (ed. Bornemann - aujourd'hui Leduc), puis la totalité a été récemment rééditée par Nanon Bertrand-Tourneur (ed. Publimuses)

- Les deux fugues publiées en 1857 pour le Musée de l'organiste de Georges Schmitt (ce dernier a été ré-imprimé en fac-similé par l'éditeur Jean-Marc Fuzeau).

- Les pièces éditées par la revue La Maîtrise de Niedermeyer et d'Ortigue en 1857 et 1858.

- Les opus 35 à 45, pièces posthumes pour orgue publiées « à la douzaine » et sans aucun classement logique à la demande de ses sœurs par l'éditeur Richault (nous n'avons retenu que les œuvres originales de Boëly, et écarté les copies et adaptations pour orgue d'autres auteurs). Un choix de pièces, notamment avec pédale, ont été reprises dans les volumes Bornemann cités plus haut, aux éditions Europart-Ligugé et dans plusieurs autres publications étrangères.

- Le manuscrit 169 de la Bibliothèque municipale de Versailles, contenant un important choix d'hymnes et d'antiennes édités par Brigitte François-Sappey (ed. Europart-Ligugé), la Messe solennelle pour l'orgue d'après les auteurs anciens, restée manuscrite, quelques autres pièces isolées, la Messe des Doubles-Majeurs publiée dans les années 1950.

- Les Noël du manuscrit 192 bis de la Bibliothèque municipale de Versailles. Publiés depuis une vingtaine d'années par les soins de Nobert Dufourcq et de Brigitte

François-Sappey chez Bornemann, ils sont également disponibles aux éditions Publimuses.

- Les trois chorals des manuscrits 195 et 170 de la Bibliothèque municipale de Versailles (même remarque que précédemment).

- Les trois pièces pour orgue expressif op. 57 (aujourd'hui disponibles avec l'opus 14 aux éditions Publimuses ; partition réalisée par Nanon Bertrand-Tourneur).

- L'achèvement du dernier Contrepoint de L'Art de la fugue de J. S. Bach, révélé au public en 1985 par Georges Guillard.

- La marche des pèlerins, d'après l'opus 20 pour piano. Partition extraite du Journal des organistes de R. Grosjean, aimablement transmise par Thierry Adhumeau.

Ne figurent pas pour des raisons évidentes dans cet enregistrement :

- Les copies ou adaptations d'autres auteurs éditées sans distinction après le décès du compositeur par Richault (principalement au sein des opus 43, 44, 45).

- Les « doublons », œuvres posthumes publiées sous plusieurs références. Elles sont signalées dans l'index. Nous ne jouons à chaque fois qu'une seule version de la même œuvre. Il peut arriver que ces partitions soient simplement transposées (c'est le cas d'un Pange lingua opus 42.7, en mi que l'on trouve par ailleurs dans le manuscrit 169 dans une autre tonalité).

Le tout représente un peu plus de 250 œuvres, pour une durée de neuf heures de musique. Il s'agit de la plus importante production pour l'orgue jamais écrite en France à cette époque.

Le choix des orgues

Pour rendre justice à l'œuvre de Boëly, un instrument unique, si beau soit-il, ne pourrait suffire. Car l'homme, hanté par les maîtres du passé, n'est pas insensible aux innovations de son temps, ni au style plus moderne des classiques viennois. Son art, selon le mot de Stephen Morelot « tantôt se revêt de l'élégance un peu maniérée de Couperin (...) ; tantôt se complaît dans la candide simplicité d'Haydn ou dans l'expression pénétrante de Mozart » ; rappelons-nous également qu'il ne renie pas son époque, et que de nombreuses pages auraient pu être signées Mendelssohn, Schumann, ou encore César Franck.

Les orgues de Boëly

Observons d'abord les instruments qu'il a joué durant la petite vingtaine d'années de sa carrière d'organiste.

Saint-Gervais est une église au riche passé musical et artistique. Mathis Langhedul, facteur flamand, installe un grand instrument en 1601 sur une tribune du transept sud. Près de trente ans plus tard, le voilà installé à sa place actuelle, la tribune ouest, par Pescheur. Il sera complété au XVIIème siècle par la dynastie des Thierry, puis par François-Henri Clicquot. Gervais-François Couperin, l'un des descendants de la dynastie de musiciens qui illustrèrent cette tribune, demandera en 1812 à Dallery quelques modifications. Elles consisteront essentiellement à supprimer certains rangs aigus et à les remplacer par des jeux solistes plus variés, comme c'était l'usage au début du XIXe, une deuxième trompette, un basson-clarinette et une flûte ouverte. Les sonorités anciennes reprendront place dès 1843.

Cet orgue comprend à l'époque trente-six jeux, dont une bombarde manuelle disposée sur un clavier d'accouplement, cinq claviers manuels et un pédalier à la française. C'est pour l'époque un orgue assez important.

A Saint-Germain-l'Auxerrois, l'instrument dont il dispose est également un monument d'histoire. D'abord construit pour la Sainte-Chapelle par François-Henri Clicquot et Pierre Dallery, en remplacement d'un orgue placé dans un buffet Renaissance, ce huit pieds possède quatre claviers et un pédalier qui semble comporter vingt-huit notes (partant du la dit de ravalement jusqu'au do 3). Il est inauguré au mois de mars 1771. Vingt ans plus tard, la Sainte-Chapelle est désaffectée, mais l'orgue est sauvé car la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois en fait l'acquisition. Il est alors remonté par Claude-François Clicquot (fils du précédent) et François Dallery. En 1801, l'orgue entre enfin en fonction, après quelques menues réparations. Jusqu'en 1827, les travaux seront toujours confiés à François Dallery, puis à son fils Paul.

S'ouvre une période de restauration générale de l'édifice. Le nouveau curé, l'abbé Merson, lance un appel d'offre pour la restauration de l'orgue à la réouverture de l'église (1838). Felix Danjou et Alexandre Boëly sont chargés de suivre les travaux. Quatre facteurs talentueux répondront : Callinet, Daublaine, Abbey et Dallery. C'est encore Dallery qui remportera le marché. Parmi les petites modifications qu'il apportera, la plus importante est la pose d'un pédalier à l'allemande, permettant l'exécution de l'œuvre de Bach, et de bon nombre des œuvres de l'organiste de Saint-Germain. C'est le premier du genre en France. Cet émouvant témoin est toujours à sa place aujourd'hui.

A partir de 1848, puis en en 1864, deux interventions dues à Ducroquet et Merklin tenteront de modifier plus radicalement son esthétique tout en restant respectueuses du

matériau sonore de Clicquot. On notera que dès 1850, le récit, passant à 42 notes s'enrichira d'un bourdon, d'une Flûte et d'une Trompette, le tout enfermé dans une boîte expressive. Deux jeux à anches libres feront une apparition remarquable (Euphone de 8 au Positif, Euphone de 16 au Grand Orgue).

Nous retiendrons donc que Boëly a pratiqué l'essentiel de sa carrière sur deux grands orgues remarquables, d'esthétique classique française, pourvus d'un pédalier avec ravalement pour les jeux d'anches. Les registrations qu'il propose pour ses pièces op.10 et op. 12 sollicitent dans leur ensemble les jeux d'un tel instrument.

Par ailleurs pianiste et pédagogue réputé, il laisse une œuvre pianistique abondante. De nombreuses pages de l'opus 18 (pour orgue ou piano à clavier de pédale) témoignent de sa maîtrise du clavier. Un virtuose de ce niveau ne peut rester insensible à l'évolution technique que connaît l'instrument à tuyaux. La machine Barker permet désormais de jouer des orgues de grandes dimensions aussi facilement qu'un piano Erard, comme le décrit Charles-Marie Widor. Sur le plan de l'esthétique sonore, Boëly, déjà mûr, ne semble pas suivre de très près le mouvement impulsé par le jeune Cavaillé-Coll, lequel n'est pas très apprécié non plus par Félix Danjou, qui l'estime trop attentif au goût de la bourgeoisie pour les timbres orchestraux et la musique mondaine. En fait, l'organiste de Saint-Germain-l'Auxerrois n'est pas un véritable expert-organier ; il confie en 1846 au curé de Saint-Sulpice : « je ne pourrai être entièrement utile, étant peu versé dans les arts mécaniques ». Ce qui ne l'empêche pas de venir applaudir en 1852 le nouvel orgue de l'église Saint-Vincent-de-Paul, dû au génie du facteur catalan. Même si Boëly semble rester fidèle à l'esthétique de facteurs comme Dallery ou Daublaine et Callinet (dont le conseiller musical n'est autre que son ami Félix Danjou), il peut trouver dans les premiers instruments de Cavaillé-Coll des serviteurs parfaits de ses grandes pièces avec pédalier. N'est ce pas d'ailleurs Cavaillé qui installe dès 1838 à Notre-Dame-de-Lorette un pédalier à l'allemande, précédant de très peu celui de Saint-Germain-l'Auxerrois ?

Reste le cas des pièces pour orgue expressif, qui nécessitent un instrument capable de nuances subtiles. La sensibilité du romantisme naissant est en effet le terreau idéal des recherches organologiques : les premiers essais de Grenié concernant l'utilisation de l'anche libre, répondant avec une certaine précision à la pression du vent sans varier sa hauteur, remontent à 1790, et se concrétisent dès 1810 à Paris, sous le nom d'orgue expressif. Suivent les instruments entièrement fiabilisés d'Anton Haeckel en 1818 (le physharmonica), puis d'Alexandre en 1829, le Poïkilorgue de Cavaillé-Coll en 1830 (dont il cèdera les droits à Mustel vers 1840)... Parallèlement à cette évolution très rapide, les facteurs d'orgue vont tenter de rendre expressif l'instrument à tuyaux. L'anglais Abbey sera sollicité par Erard pour installer un nouveau système de volets amovibles appelées jalousies. Mais le siècle nouveau est bien plus exigeant, et la concurrence du piano se fait sentir. Erard met en œuvre un système qui permet par le seul toucher un jeu expressif,

et construit en 1829 un instrument qui est joué par Simon au château de la Muette. A Notre-Dame-de-Lorette, autour de 1836, Cavaillé-Coll tente de moduler la pression de deux jeux d'anches au troisième clavier. Et pendant tout ce temps, les cy-devant orgues de l'Ancien Régime miraculeusement épargnés continuent leur service !

Nous avons choisi neuf instruments du plus haut intérêt historique, s'étalant sur une période de 150 ans, de 1752 à 1894. Il s'agit des orgues de la cathédrale de Sarlat, des églises de Nontron, Dannemarie, Nantua, Claye-Souilly, Rocheservière, Notre-Dame-de-Lorette et Saint-Antoine-des-Quinze-Vingts à Paris, enfin, l'harmonium de l'église d'Auvers-sur-Oise.

L'interprétation du Plain-Chant

Pour ce qui concerne enfin l'interprétation du plain-chant, nécessaire à l'alternance des pièces à vocation liturgique, nous avons demandé à la Maitrise de Colmar, dirigée par Arlette Steyer, de le prendre en charge. Vaste travail, et vaste préparation, tant les traditions ont évolué au cours de siècles. Rappelons quelques principes généraux qui nous ont été transmis par Jean-Yves Hameline, qui fut un très précieux conseiller durant toute la durée de cet enregistrement :

Interprété par des voix masculines graves accompagnées par le serpent, puis de plus en plus souvent par l'ophicléide (tous deux tenus par des musiciens issus des musiques militaires) par une contrebasse puis bientôt par un petit orgue de chœur, ce chant est soumis à la règle du tempo différentiel. Car il existe trois tempi différents en fonction des circonstances. Plus la célébration est solennelle, plus le tempo doit être lent, les respirations longues.

Il existe de nombreuses manières de réaliser le « chant ecclésiastique » : notons que les grandes églises apprécient particulièrement le faux-bourdon, que l'on applique à l'exécution des chants de l'ordinaire, des hymnes, et des psalmodies. Pour notre interprétation, nous avons consulté d'abord plusieurs ouvrages parisiens compris entre les 1820 et 1850. La plupart des hymnes et des antiennes sont extraites du *Paroissien noté en musique à l'usage de Paris* de F. Koenig. L'exemplaire, daté de 1863 (1ère édition, 1854) est basé sur les éditions de l'antiphonaire de 1736 et du graduel de 1738. Les offices de date récente sont notés d'après le supplément de 1822. D'autres pièces sont issues du *Vespéral noté à l'usage de Paris* de 1847. Pour les Kyrie Cunctipotens, nous avons choisi trois versions différentes, afin de ne pas lasser l'auditeur par la répétition trop uniforme de la même mélodie. L'une d'elle est le faux-bourdon composé

par Boëly lui-même pour sa Messe d'après les auteurs anciens, où il place la mélodie au pupitre de ténor. D'autres faux-bourdon signés de l'auteur sont chantés ici : celui réalisé pour le Kyrie de la Messe Royale de Dumont, et celui du Gloria de la Messe des doubles majeurs, alterné un verset sur quatre avec le plain-chant de la Messe Cum júbilo. Un autre faux-bourdon, pour le Magnificat de l'opus 12, provient d'un recueil parisien du XVIIIe siècle.

Plusieurs distributions vocales sont mises en œuvre au fil des pages : ensemble de voix d'hommes graves ; ensemble de voix d'hommes aiguës, avec ou sans le soutien de l'ophicléide ; ensemble de voix d'enfants ; trio vocal de voix aiguës ; voix d'enfant soliste ; chœur mixte avec doublure de la voix de ténor par l'ophicléide (plain-chant).

D'une manière générale, l'orgue précède toujours le chant. L'instrument à tuyaux est une sorte de mémoire collective de l'Eglise. Ce chant qui est le garant d'une sorte de permanence de la liturgie catholique paraît jaillir du fond de l'église, porté par la sonorité puissante et majestueuse du Plein-Jeu ou des Trompettes de pédale.

Les tempi adoptés sont fonction de l'écriture de la musique d'orgue qui précède le chant. Il semble assez naturel de chanter au double plus vite du tempo de l'orgue. Ainsi un cantus firmus en blanche donnera un plain-chant à la noire. Lorsque l'orgue poursuit par un sujet de fugue en noires, il se calera donc sur le rythme réel du plain-chant. Le principe du tempo differentialiter a été respecté. Certaines Messes, hymnes ou antiennes sont chantées avec solennité, d'autres avec sensiblement plus de légèreté.

Eric Lebrun