

<b>Zeitschrift:</b>	Dissonance
<b>Herausgeber:</b>	Association suisse des musiciens
<b>Band:</b>	- (2001)
<b>Heft:</b>	72
<b>Artikel:</b>	Une nouvelle compréhension de l'histoire : autour du projet d'orgue biennois
<b>Autor:</b>	Brotbeck, Roman
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-927803">https://doi.org/10.5169/seals-927803</a>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 06.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# UNE NOUVELLE COMPRÉHENSION DE L'HISTOIRE

PAR ROMAN BROTBECK

Autour du projet d'orgue biennois<sup>1</sup>

*Le développement de la facture d'orgue selon le principe mécanique traditionnel a atteint un point mort, voici plusieurs décennies. La seule nouveauté observée a été l'adoption de l'électronique pour la commande des registres. La production du son proprement dite repose aujourd'hui comme hier sur des techniques qui furent, à la vérité, perfectionnées au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais sont restées pratiquement inchangées. Leurs principes de base sont les suivants : la pression de l'air doit rester constante et la sonorité d'un tuyau ne peut être variée ; l'intensité et la couleur sonores de chaque tuyau sont déterminées une fois pour toutes et ne peuvent plus être modifiées par l'organiste pendant qu'il joue. Daniel Glaus, organiste de l'église communale de Bienne, convaincu que tout n'a pas encore été tenté dans le domaine de la construction des orgues et mû par le souhait de pouvoir donner vie à ses visions créatrices de sonorités modulables, a consacré ses efforts à encourager le monde de l'orgue à sortir des sentiers battus. Dans le cadre d'un projet de recherche commun à la Haute École de musique et d'art dramatique de Berne, à la Haute École de technique et d'architecture de Bienne ainsi qu'à la Haute École de musique et d'art dramatique de Zurich/Winterthour, deux prototypes ont été réalisés dans les ateliers du facteur d'orgue Peter Kraul à Herdwangen. Les deux instruments sont actuellement présentés dans l'église de Bienne — le résultant est stupéfiant ! Dans les pages qui suivent, Roman Brotbeck, directeur de la Haute École de musique et d'art dramatique de Berne, expose la signification historique du projet, Daniel Glaus nous soumet ses impressions d'organiste et de compositeur, et Peter Kraul fournit quelques précisions techniques sur la construction de ces prototypes.*

Lorsque nous considérons l'histoire, on s'aperçoit aujourd'hui surtout des buts qui ont été atteints ; nous analysons comment une situation est née, comment le développement de celle-ci s'est arrêté et comment celui d'une autre a au contraire abouti. Nous suivons la carrière du vainqueur tout en déplorant les victimes. Mais oserions-nous penser ou même spéculer sur ce que l'histoire serait devenue si tel autre eût gagné, ou si telle autre idée se fût imposée ? Dans le domaine de l'histoire politique, nous nous orientons sur le fait accompli et réfléchissons bien peu à ce qui n'a pas été accompli, ni sur la contingence entre le fait accompli et le fait non accompli.

C'est ainsi que se présente aujourd'hui la culture occidentale, sur son fier piédestal, avec sa globalisation technologique, qui ne peut s'accommoder qu'à des jonctions concevables par rapport à une multiplicité d'autres cultures et d'autres histoires, lesquelles, par rapport à notre puissance technologique, sont dès le départ contraintes au rôle de victimes. La culture occidentale a uniquement appris à croire en une seule histoire, et c'est pourquoi elle ne peut aussi que prendre en compte les différences à l'intérieur de sa propre histoire et ne peut penser à aucun autre développement en dehors de celle-ci.

Si nous sommes honnêtes, nous pouvons considérer la situation de l'art musical occidental dans l'histoire de la

musique comme similaire. Avec notre œil dirigé vers l'innovation, nous avons oublié ce gigantesque « marché des chagrins », qui fait aussi partie de l'histoire de la musique, avec ces nombreux ouvrages non réalisés, ces développements abandonnés, ces traditions négligées. Le Moyen Âge était encore conscient de cela et, parallèlement au développement d'une polyphonie complexe, cette période a vu l'évolution d'autres styles musicaux d'alors.

Une telle attitude, transposée à notre époque, a fait que l'on a composé tout en soignant pour ainsi dire en même temps la basse chiffrée et le style postsériel. Mais dans l'histoire de la musique la plus récente, un tel cotoiement s'est pour ainsi dire perdu ; depuis la Renaissance, on constate que c'est le style considéré comme étant actuel qui domine ; mais sa mémoire est courte, et elle se réfère le plus souvent de manière directe à la génération immédiatement précédente. C'est d'abord au XIX<sup>e</sup> siècle puis surtout au XX<sup>e</sup> qu'on a redécouvert les compositeurs anciens, et certes dans une quantité toujours croissante. En dehors du Moyen Âge, ce nouveau voisinage de l'ancien et du nouveau se concentre uniquement dans le domaine de l'interprétation ; dans l'histoire de la composition, l'environnement omniprésent de la musique ancienne joue au contraire un rôle étonnamment pauvre, et la plupart des compositeurs au cours du XX<sup>e</sup> siècle ont agi comme s'il existait encore une

1. La Haute École de musique et d'art dramatique de Berne, la Haute École de technique et d'architecture de Bienne et Haute École de musique et d'art dramatique de Zurich/Winterthour participent à ce projet de recherche.

histoire de la musique exclusive. Dans le domaine de l'interprétation, on s'est toujours plus spécialisé dans des époques et des styles différents. Si, au cours du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle, on pouvait encore jouer Bach et Brahms de façon similaire et bien évidemment sur un même instrument, on observe au cours du dernier tiers de ce siècle une historicisation non seulement sur le plan de l'interprétation mais également sur celui de l'instrument.

Le pas décisif dans cette historicisation de la fabrication d'instruments s'est fait dans le domaine de l'orgue, et certes très tôt, dans un domaine problématique, tant esthétique qu'idéologique, c'est-à-dire au cours du mouvement organistique allemand de la fin des années 1920, qui surgit avec la tradition organistique expressionniste de Max Reger et qui désigna l'idéal sonore « baroque » de l'orgue comme étant son signe distinctif et essentiel. Que cet idéal sonore baroque ait autrefois été fortement influencé par l'esthétique néoclassique et que l'on ait dénombré parmi ses représentants de nombreux partisans du national-socialisme n'entre pas ici en ligne de compte. Dans le sillage de ce mouvement organistique, une sorte de rage iconoclaste eut pour conséquence de détruire de nombreux orgues romantiques germaniques de grande valeur. Les facteurs d'orgue ne se considéraient désormais plus comme des chercheurs et des inventeurs de nouveaux instruments, mais se concentraient toujours plus sur des instruments historiques, en essayant de les prendre pour modèles selon des méthodes de construction toujours plus perfectionnées.

Les compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle ont accepté ce développement. Ils ont écrit à partir des années soixante-dix un répertoire de poids pour les neuf anciennes orgues, en appliquant à cet instrument les techniques de composition les plus récentes. Il s'agissait d'une époque durant laquelle les compositeurs estimaient la tradition de l'instrument et l'acceptaient entièrement. De même pour d'autres instruments personne n'osait, au nom du progrès de la facture instrumentale, exiger de nouveaux clapets pour les bois, des cordes supplémentaires pour les instruments à cordes ou une toute nouvelle disposition de l'orgue. De nombreux compositeurs pouvaient autrefois se montrer fiers d'avoir fait sonner un hautbois ou un violoncelle d'une manière telle que personne n'aurait pensé qu'il pût s'agir d'un hautbois ou d'un violoncelle. Ce qui peut être intéressant sur le plan compositionnel et peut aussi représenter pour le compositeur un défi tant artistique que dialectique. Mais au sein de l'histoire de la musique, il s'agit plutôt d'un cas particulier. Avant, on modifiait les instruments et, dans une moindre mesure, la technique de jeu, lorsqu'on voulait obtenir de nouvelles sonorités. Et cette manière d'agir a aussi été la plus couronnée de succès. Toutes les compositions des années soixante-dix et quatre-vingts n'ont jamais fait naître un nouveau hautbois ou un nouveau violoncelle. Ces deux instruments sonnent aujourd'hui toujours de la même manière et ne se sont pas affranchis de tout le façonnage de la tradition. Seul l'interprète versé dans la musique actuelle connaît en tout cas une partie de l'épais catalogue de techniques de jeu spécialisées.

Le projet d'orgue biennois, pour lequel trois Hautes Écoles collaborent, porte précisément sur ce point. Il souhaite développer un nouvel instrument pour une nouvelle musique. Il ne doit pas s'agir d'un ancien instrument produisant de nouveaux sons, mais d'un ancien instrument modifié à tel point qu'il puisse désormais satisfaire les exigences esthétiques d'une nouvelle époque. Un élément de cette démarche est ici essentiel : cet ajustement à de nouvelles exigences ne se fait pas avec les moyens technologiques actuels, mais avec ceux des XVII<sup>e</sup> et des XVIII<sup>e</sup> siècles.

Il n'y aura pas d'ordinateurs ou tout autre système électronique, mais on pensera au contraire à développer la technologie aguerrie du XVIII<sup>e</sup> siècle. Un tel orgue devrait au moins perdurer durant au moins un siècle. Il ne s'agit pas de regarder en avant vers de tout nouveaux sensseurs, mais plutôt en arrière, sur ce qui aura été maintenu. Les premiers résultats sont absolument fascinants. L'orgue, avec ses propres moyens, est devenu un tout nouvel instrument qui a déjà surmonté de nombreuses épreuves. La décision, prise très tôt au cours de ce projet, de ne pas apporter de modifications au domaine réservé de l'orgue, c'est-à-dire concernant son matériau, son système relatif à la soufflerie des tuyaux, mais au contraire de reconstruire son « cœur » même, à savoir travailler sur l'air en lui-même, a été entièrement justifiée. À peu près tout ce que les compositeurs d'avant-garde ont essayé d'imaginer pour s'éloigner du système traditionnel du jeu de la soufflerie des tuyaux, a été ici résolu d'une toute nouvelle manière. Il ne s'agit pas d'un éloignement critique envers une tradition, mais d'une nouvelle création forgée par les moyens mêmes de cette tradition. De manière plus abstraite : il ne s'agit pas d'une critique compositionnelle envers ce qui a déjà été établi, mais d'un nouveau développement de ce qui est resté inachevé dans l'histoire.

La facture d'orgue du XVIII<sup>e</sup> siècle n'a pas réussi à répondre aux exigences de la société bourgeoise envers une plus grande diversité du son. En l'espace de cinquante ans, les priorités dans la construction des instruments à clavier furent entièrement redistribuées. Face au piano et à ses possibilités de nuances, l'orgue est passé à l'arrière-plan. La facture d'orgue romantique avait essayé, avec des combinaisons de registres, ou encore des registres plus doux, de répondre à cette évolution ; mais en définitive, et un peu au même titre que le changement de technologie qui s'est effectué en passant du clavecin au piano, l'orgue n'a pas réussi à franchir ce cap décisif.

Dans un domaine certes encore restreint, il me semble, à en juger d'après mon impression et mon expérience sur le prototype, que le projet biennois peut franchir ce cap. Pour les Hautes Écoles ici impliquées, cette entente fructueuse sur plusieurs siècles fait office de symbole pour une nouvelle relation avec l'histoire, telle qu'elle devrait s'établir au cours du XXI<sup>e</sup> siècle. Le XIX<sup>e</sup> siècle était encore soumis à d'autres courants historiques et voulait les domestiquer, le XX<sup>e</sup> siècle a d'abord essayé de les anéantir, puis a lentement appris à reconnaître ces différences comme essentielles et, dans le meilleur des cas, à les intégrer ; le devoir du XXI<sup>e</sup> siècle sera, si le monde global veut survivre, de poursuivre l'évolution de ces autres histoires. Il ne s'agit pas seulement d'un ensemble de jonctions où la culture occidentale entrerait en scène de manière moins offensive, mais aussi d'un véritable changement de perspective où l'on reconnaîtrait enfin que ce qui a été alors défini comme sous-développé, que ce soit dans l'histoire ou dans notre présent, possède encore un potentiel de développement utopique que nous n'avons plus : en d'autres termes, de pouvoir se développer de manière différente que nous.