U d'/of OTTAWA
39003001920833

La Musique D'Orgue - Au XVe Siecle et au Debut Du XVIe

1. Notice

This book was produced in EPUB format by the Internet Archive.

The book pages were scanned and converted to EPUB format automatically. This process relies on optical character recognition, and is somewhat susceptible to errors. The book may not offer the correct reading sequence, and there may be weird characters, non-words, and incorrect guesses at structure. Some page numbers and headers or footers may remain from the scanned page. The process which identifies images might have found stray marks on the page which are not actually images from the book. The hidden page numbering which may be available to your ereader corresponds to the numbered pages in the print edition, but is not an exact match; page numbers will increment at the same rate as the corresponding print edition, but we may have started numbering before the print book's visible page numbers. The Internet Archive is working to improve the scanning process and resulting books, but in the meantime, we hope that this book will be useful to you.

The Internet Archive was founded in 1996 to build an Internet library and to promote universal access to all knowledge. The Archive's purposes include offering permanent access for researchers, historians, scholars, people with disabilities, and the general public to historical collections that exist in digital format. The Internet Archive includes texts, audio, moving images, and software as well as archived web pages, and provides specialized services for information access for the blind and other persons with disabilities.

Created with hocr-to-epub (v.1.0.0)

The text on this page is estimated to be only 0.00% accurate

$

The text on this page is estimated to be only 35.00% accurate

at

Digitized by the Internet Archive in 2023 with funding from
Kahle/Austin Foundation
https://archive.org/details/lamusiquedorguea0000yrok

LA MUSIQUE D’ORGUE AU XV° SIECLE ET AU DEBUT DU XVIe

The text on this page is estimated to be only 23.31% accurate

ey: A i uo dig ene ope a rat aes uf \ ban ; ae ‘ es F (ae ‘ eerie 7 Gf : f 7 : mn ~ : e > 7 : : i ; . ; 4 Ih ? | AMEE! oe ae ai? mort F ear, eA Werte Ga ee rh see Ha) Sy Nita:

YVONNE ROKSETH (ee DOCTEUR ES LETTRES H LA MUSIQUE DORGUE AU XV° SIECLE ET AU DEBUT DU XVI HUIT PLANCHES HORS TEXTE fa” % ia] * Rae m {BOttawa, LIBRAIRIE E. DROZ 38, RUE SERPENTE MCMXXX

Copyright by Y. Rokseth, 1930. Tous droits de reproduction, de traduction et d’adaptation réservés,

AVANT-PROPOS Nous offrons ici, introduite par un préambule historique, une étude de style consacrée aux monuments, et principalement aux monuments frangais, de la musique d’orgue entre 1450 et 1531. A la premiére de ces dates environ apparaissent les premiers recueils importants rédigés, en Allemagne, pour linstruction des organistes. En 1531, un éditeur de musique parisien offre au public une série de tablatures pour clavier. D’une époque a l’autre, |’art de l’orgue s’est transformé en un sens décisif et l’organiste a pris conscience des ressources de son instrument. Il abandonne les développements hasardeux, les traits lancés sur le clavier sans dessein préconcu, la surcharge ornementale des tablatures antérieures. Ses préludes passent d’un état informe et désordonné a un point de maturité. Déja la disposition symétrique des périodes et des groupements rythmiques, le dosage savant des ornements et l’habile disposition des themes montrent que l’on a découvert certaines des lois qui régissent |’équilibre des éléments musicaux en des formes de musique pure, c’est-a-dire soustraite aux contacts de thémes littéraires ou saltatoires. Une autre conquéte, que l’organiste ne garde pas pour lui seul, mais dont il est sans doute des premiers a faire bénéficier la musique, c’est l’accord. L’arrét des voix sur une harmonie complete et stable, si on le trouve dans la musique vocale de contrepoint, au xv’ siécle, c'est comme un point de rencontre fugitif. Certes, l’accord sert a accentuer les cadences, a scander les articles de la composition. Mais il n’attire

VI AVANT-PROPOS pas sur lui seul Vattention. C’est sans doute sous l’influence de la musique pour clavier et pour luth, qui insiste sur les harmonies instantanées, qu’a la fin duxv° siécle on commence a écrire des compositions tout entiéres formées d’accords. Les parties qui chantent n’y ont plus d’existence indépendante, ni d’autre but que de s’intégrer dans les harmonies successives. A divers égards, en ce début de Renaissance, on pourrait dire que la musique tend a présenter des ensembles nettement construits. Ne prononcons pas le mot d’architecture : ce serait prendre pour accordé une réduction du temps a espace qui laisse échapper l’essence la plus intime du fait musical. Mais enfin l’on demande que les ceuvres soient assujetties & des régles qui permettent a l’esprit d’embrasser d’un coup ce que loreille découvre peu a peu. Systémes rythmiques ot la périodicité des temps lourds et des cadences commence a fixer la mobilité du flux sonore, systemes harmoniques ot les accords, découpés et mis en évidence par la frappe des doigts, guident lauditeur a travers un réseau de tonalités parentes, c’est sous ce double aspect qu'il faut envisager l’esprit constructif qui travaille la musique d’orgue au début du xvr° siécle. On voit alors paraitre cette forte accentuation des phrases et des mesures — strictement soumises a l’empire du temps « fort » —, cette ordonnance du plan tonal — balancement tonique-dominante-tonique —, cette juste pondération des ornements mélodiques qui sont devenues les éléments fondamentaux de l’art classique. Le libre écoulement des themes se soumet a certains arréts coordonnés entre eux. Pour un peu, la musique voudrait imiter ces monuments sans mystére ou le tout est donné quand les rapports des parties sont donnés. N’est-ce pas le temps ou, dans les arts plastiques, la richesse exubérante de la décoration gothique fait place a la régularité de motifs symétriques ? et ne cherche-t-on pas désormais a batir des édifices dont il soit aisé de saisir le module ? De méme la musique s’efforce d’acquérir une sorte de rigueur logique et de clarté. De méme, elle modére Yexces de fleurons et de volutes qui avait régné a la fin du xv° siécle. Et tandis que les artifices d’une perspective savante mettent, dans les paysages, le trompe-l’ceil au lieu qu’occu

AVANT-PROPOS VIL pait le naif réalisme du moyen age, la musique, ayant atteint un haut degré de complexité réelle avec la polyphonie d'Ockeghem, va désormais s ingéniera donner par des accords la représentation fictive de l'étagement des voix. Les instruments favorisent cette transformation, c'est par eux que le style harmonique etles rythmes accusés s'établissent. Aussi la naissance de l'écriture par accords coincidet-elle avec laséparation qui s'opére entre la musique vocale et linstrumentale. Jusque-la on n'imaginait guére que la musique dit posséder une qualité particuliére suivant l'instrument appelé a l'exécuter. Au xrv° siécle et au xv' encore, le compositeur se souciait peu que son cuvre fit jouée par tel ou tel groupe de voix ou d'instruments. Pourtant ceux-ci étaient nombreux, comme en témoignent les romans, les monuments figurés, les inventaires. Aux princes étaient attachées d'importantes troupes de ménétriers, porteurs de vingt instruments différents. Aucun manuscrit de musique n'a laissé trace de cette diversité. Parmi les ceuvres conservées, c'est a peine si quelques-unes portent attribution a un instrument spécial. On dirait que les textes musicaux aient été susceptibles de tous les genres d'interprétation. Prenez tel motet du xu® siécle, telle chanson italienne du xiv', telle messe frangaise ou flamande du xv', vous y trouvez quantité de passages rebelles au chant. Basses constituées par des tenues indéfinies, contreteneurs que leurs grands intervalles rendent impropres a la voix. Quantité de passages au total ob nous sommes certains qu'on faisait appel a des instruments. L'auteur s'est-il inquiété de prévenir l'embarras de l'exécutant, conseille-t-il le choix de tel ou tel organe? Presque jamais. On est forcé de conclure que la technique propre de chaque instrument était encore si rudimentaire que le compositeur ne voyait pas d'intérét a choisir |'un plutot que l'autre. Ils n'étaient tous, plus ou moins, qu'une sorte particuliére de substitut de la voix humaine. Sans doute, certaines associations d'instruments devaient étre préférées pour l'exécution de piéces polyphoniques, et les peintres qui représentent des concerts nous permettent de discerner quels groupes on formait le plus volontiers. Mais aucune régle absolument fixe ne préside a ces arrangements. C'est dans une large mesure appuyé sur les progrés de la

 facture d’instruments et grace au talent croissant des virtuoses qu’un style proprement instrumental se crée au cours du xv? siecle. Touffu a]’excés dans ses débuts, et encombré d’une décoration conventionnelle, l’art de l’orgue s’épure bientét, pour atteindre, Frangois I* régnant, une sobriété dont témoignent les ceuvres publiées a Paris en 1531. Toute cette évolution, nous n’en pouvons pas juger d’aprés une série d’ceuvres francaises, puisqu’aucune tablature écrite chez nous avant 1531 ne s’est conservée. Mais les divers pays d’Occident confient tous al’orgue liturgique, en ce temps, le méme réle. Dans tous se répand Vinfluence de Vécole franco-flamande. D’ot le contenu assurément analogue, partout, des manuscrits musicaux, et les mémes modéles proposés a limitation. Partout les organistes se donnent pour tache de transcrire pour leur instrument les chansons francaises et les motets latins composés par Obrecht, par Josquin et leurs éleves. En Espagne et en Pologne, en Italie et en Angleterre, vers 1530, le répertoire des organistes est semblable. I] n’y a aucune raison de croire qu'il en aitété autrement au xv° siécle. C’est certainement au terme d’un développement paralléle que la musique d’orgue, dans les différents pays, se trouve présenter des formes semblables. Ainsi les ornements, trilles et mordants, caractéristiques de la musique d’orgue, prennent en tous pays, au xvi° siécle, des figures parentes. II] est donc légitime de demander aux manuscrits germaniques du xv’ siécle quelques renseignements qui vaudront aussi pour les cuvres frangaises de la méme époque. En examinant l’activité musicale dans les régions voisines de la France, nous verrons quelle était fort grande et que les échanges d’un pays a lautre, d’une cour princiére a l’autre, étaient nombreux. Si nous ne conservons aucun reste de cette ancienne musique d’orgue frangaise, elle a pourtant existé. Ce ne sont pas les balbutiements d’un art enfant que publie Attaingnant en 1531. On trouve dans ces tablatures la variété, Pélégance, la maitrise des moyens qui signalent un talent muri par Yexpérience des générations. Les manuscrits ou se traduisait la science des organistes francais ont a coup stir été abondants. La musique dans les chapelles princiéres, dans

AVANT-PROPOS 1x les maitrises des cathédrales, des collégiales et des abbayes, était cultivée avec diligence. Nous en trouverons mainte preuve dans les chroniques et les comptes. Un organiste était attaché a la moindre petite cour et ses devoirs, comme ceux de la chapelle tout entiére, étaient quotidiens. En outre, dames et seigneurs venaient d'apprendre a se pencher sur un positif ou sur un clavicorde, instrument qui remplace lorgue et lit la méme tablature. Ils avaient découvert qu'un seul instrument peut suffire, dans une chambre, a superposer les mélodies qui exigeraient l'assemblée des chantres. Amateurs et professionnels, tous devaient faire usage de livres dus a des compositeurs spécialisés. L'engouement pour la musique d'orgue a été général au xv° siécle. Aussi bien dans les chateaux que sur la place publique, le jour ou se représente un mystére, miniatures et gravures nous montrent la présence d'un orgue — portatif, positif ou grand orgue. Nos rois ont protégé spécialement cet instrument. Dans la famille des Valois, tous les princes offrent a la musique un culte dévot, entretiennent magnifiquement leurs chapelles, se témoignent leur bonne amitié par concerts de musique, cherchent a s'éblouir réciproquement parle talent de leurs joueurs d'orgue et d'autres instruments. I] faut bien que les ceuvres qu'on leur fait entendre possédent déja ces traits qui donnent a la musique son pouvoir sur le cceur et l'esprit de l'homme. Tacher de retrouver pourquoi ces compositions, qui aujourd'hui nous paraissent peut-étre séches et monotones, ont su provoquer |'émotion des contemporains devrait étre notre but ici. Malheureusement il n'est pas aisé de connaitre a leur égard d'une maniére précise les sentiments de nos péres. Ils ont observé une étonnante réserve au sujet du plaisir que leur donnait la musique. Ce qu'ils entendent leur semble, disent-ils, « bon a ouir » et « fort mélodieux », mais ils ne poussent pas plus avant leur analyse. Ils comparent élogieusement la musique a la voix des anges, en font la « resonnance des cieux, la récréacion de tous cueurs tristes et désolés »', etc., mais dés qu'il s'agit de caractériser les nuances d'un tableau musical, les relations luttent de pau1. Chroniques de Jehan Molinet, éd. Buchon, I, pp. 73-74.

x AVANT-PROPOS vreté. C’est pourtant un aveu tacite de leurs gotits que nous font nobles et bourgeois quand ils s’empressent de fonder des offices en musique et quand ils aident de leurs deniers la construction des orgues d’église. Les gens du xv° siecle font effort pour songer aux effets moraux de la musique plus qu’aux délices qu’elle procure. Si elle est parmi les trois occupations dignes des princes, dit un auteur espagnol, comme passe-temps honnéte et nécessaire — les deux autres sont le généreux exercice des armes et la chasse —, c’est que « le cordial, allégre et artistique exercice des mélodies et méditations musicales » réjouit et fortifie le cceur et l’excite aux actes de vertu. La musique aide a faire de bonne politique et a gouverner, parce que son harmonie n’est rien autre qu’une figure et une régle qui enseigne a sagement administrer un royaume *. Voila une conception de la musique qu’on croirait prise a Vantiquité. Le moyen age, s'il a discuté les fondements mathématiques de la musique et ses bienfaits pratiques, évite de parler de son charme. Ous’il reconnait, avec Brunetto Latini, que le son des orgues et des autres instruments ne sert pas seulement « en église por le service Nostre Seignor », mais aussi pour delitier la gent*, il se défend de favoriser, en le commentant, son empire sur la sensibilité. Les choses commencent a changer dans la deuxiéme moitié du xv° siécle, a la fois parce que les joueurs d’instruments ont pris plus d’agilité, se sont composé une technique plus savante, et aussi parce que l’oreille du public s’est aflinée. Nous avons des preuves que le sens des différents timbres prend a cette époque une acuité nouvelle. C’est le temps ou les organiers inventent une famille nouvelle et trés importante de jeux, celle des anches. Désormais l’on peut entendre a Vorgue limitation de la trompette et du trombone, du hautbois, du cornet et de la voix humaine. Nous savons que l’empereur Maximilien [* s’occupait personnellement de ses 1. Ruy Sanchez de Arévalo, Vergel de Principes, dédié au roi de Castille Henri IV (1454-1474); cité par Barbieri, Cancionero musical de los siglos XV y XVI, introd., pp. to-rr. 2, Li Tresors, éd. Chabaille, p. 6.

 orgues et qu'il donnait des conseils pour l’établissement des timbres. Francois I*", qu’on a représenté jouant de Vorgue a pédales, n’était probablement guére moins attentif ala qualité des sons. Charles-Quint, Eléonore d’Autriche sa sceur, deuxiéme femme de Francois I*, Henry VIII, connaissaient le jeu du clavier. Les Italiens étaient merveilleusement sensibles aux mélodies de l’orgue, et les instruments qu’on a gardés de ce temps, en Toscane par exemple, ont une finesse rare. Quantité de témoignages nous sont de sirs garants de la passion que le public mettait a apprécier les inventions des musiciens. Le développement de la musique instrumentale s’appuie donc sur de nouvelles capacités de discernement chez les auditeurs de toutes classes. Les sept livres de tablature que publie Attaingnant en 1531 ne sont pas les cuvres exceptionnelles d’un homme de génie. Ils représentent sans doute une honnéte moyenne de talent. Ce sont de bons exercices qui montrent sous leur aspect le plus favorable les travaux auxquels s’évertuaient des l’école les organistes. Résultat le meilleur de l’enseignement de la composition instrumentale, ils nous disent en quoi consistait cet enseignement. Le jeune organiste devait d’abord apprendre a transposer sur son instrument des ceuvres vocales célébres, en y ajoutant des ornements consacrés. De ce devoir, le livre des Treze Motetz nous est un gage. Puis il fallait, sur un théme de plain chant grégorien pris pour ossature, composer des versets de messes ou de Magnificat : c’est pourquoi nous avons les deux recueils qui completent le groupe des piéces religieuses. Finalement le musicien s’essayait a composer des préludes ol son imagination pouvait se donner libre cours. Dans cet ouvrage, comme c’est principalement le réle de Yorgue liturgique que nous examinerons, ce sont les trois volumes de musique d’église, parmi les sept recueils de 1531, qui retiendront notre attention. Les quatre autres livres, composés de danses et de chansons, s’adressent plutot a l’épinette et au clavicorde, substituts mondains de Porgue, qu’a notre instrument. Dans les versets, les motets et les préludes nous chercherons les caractéres du style instrumental en voie de formation. Nous relèverons les efforts des

 compositeurs pour créer une technique riche de tous les procédés dont le clavier a le privilege : rapidité de mouvement, traits montant et descendant sur une vaste étendue, plénitude et durée des accords, mordants, battements et trilles. Nous essaierons de déterminer leur position, par rapport a leurs devanciers aussi bien qu'a leurs successeurs, au point de vue de la tonalité et de l'harmonie. Nous chercherons comment ils accroissent l'étendue, |'ampleur, l'élan du jet mélodique. Sans rivaliser avec les ouvrages consacrés a la facture d'orgues ancienne, notre travail edt été incomplet s'il n'avait réuni en appendice quelques données sur la forme la plus générale de l'orgue d'église a l'époque qui nous occupe. Dans un autre appendice, une liste d'organiers et d'organistes, qui sans doute est loin d'étre exhaustive, fournira néanmoins sur leur condition quelques apercus. Les archives et les travaux modernes basés sur la lecture des archives ont apporté le plus précieux de ces résultats. Dans l'ensemble de |'ouvrage, on s'est servi avec fruit, non seulement des extraits de comptes et des inventaires, mais encore des anciens théoriciens de la musique, des écrits littéraires, des chroniques, des ordonnances ecclésiastiques, des histoires de diocéses et des monographies d'églises.

CHAPITRE I L’ORGUE AU XVe SIECLE DANS LES EGLISES ET LES CHAPELLES PRINCIERES

Fayeur croissante accordée & Vorgue par ’Eglise, les princes et le peuple au cours du moyen age; durant la guerre de Cent Ans; sous Louis XI et Charles VIII. — Son réle dans les fétes publiques et les mysteres. — A la fin du xv® siécle, présence de l’orgue dans la plupart des églises. Il serait vain de cherchera établir avec précision comment et a quelle époque l’orgue s’est introduit dans l’Eglise. Les écrivains du moyen age se bornent a constater, quils l’approuvent ou non, la présence de la musique instrumentale dans les temples, car on n’a pas attendu la permission des docteurs pour l’y installer. Les fidéles, habitués a trouver toutes les fétes, toutes les solennités ornées de musique, ont dés longtemps amené prés des autels les joueurs d’instruments. Les chefs de |’Eglise doivent faire au godt public sa part. Ils ne peuvent réprimer le désir des hommes d’honorer Dieu par la musique, ni l’ambition naive des joculatores de présenter aux personnages célestes les accords qu’ils font entendre aux princes de la terre. L’autorité ecclésiastique se contente donc d’éliminer les instruments qui lui paraissent profanes a l’excés; elle permet aux autres d’empiéter sur les droits réservés, dans la primitive Eglise, au seul chant. Ce n’est pas sans hésiter ni se contredire que les théoriciens acceptent qu’une « vaine volupté des oreilles » puisse venir troubler la dévotion du peuple. Ils savent que toute musique est la figure de la tentation charnelle. Ils se rappellent que lorgue, en particulier, servait a Rome aux muI

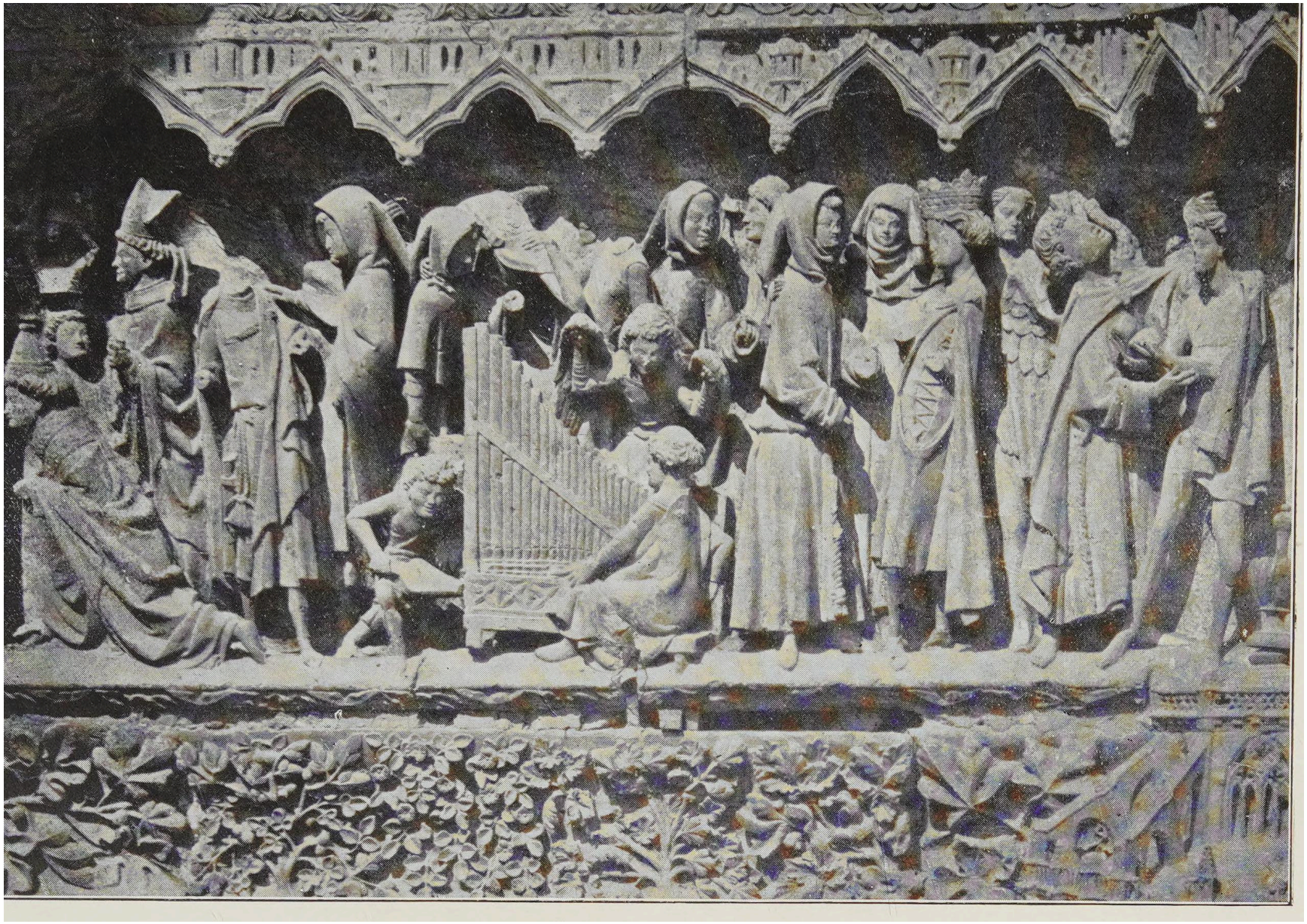
 siciens de théatre. Isidore de Séville en fait la remarque : « Thymelici... erant musici scenici qui in organis et lyris et citharis praecinabant »'. Tel est le souvenir, sans doute, qui obséde Aelred de Rievaulx, abbé cistercien en Ecosse (mort en 1166), lorsqu'il déclare que le ronflement terrible des tuyaux de l'orgue, Yharmonie bruyante qui en sort, conviennent moins a l'oratoire qu'au théatre. Ce bruit ne sert, dit-il, qu'a stupéfier les fidéles*. Saint Thomas abonde dans le méme sens: les instruments ont bien pu, sous le régne de la Synagogue, suppléer a l'insuffisance de la priére. Mais sous la nouvelle loi, les chrétiens n'ont pas besoin d'étre provoqués ala piété par le son des instruments'. Aux théologiens sévéres s'opposent ceux qui entendent sauver homme en le consacrant a contempler et a chanter Dieu. Le franciscain Gilles de Zamore, contemporain de saint Thomas, admet que l'orgue puisse contribuer au chant des hymnes et des cantiques : « Et hoc solo instrumento utitur ecclesia ; propter abusum histrionum ejectis aliis communiter instrumentis *. » L'évéque de Mende Guillaume Durant l'ancien (1230 ?-1296) loue cet instrument de retentir au Sanctus de la messe'. A vrai dire, les objections qu'avaient formulées les écrivains du xu® siécle, et qui s'adressaient a une lourde machine dont cent bruits disgracieux mettaient en évidence la structure grossiere, perdent leur valeur a mesure que des perfectionnements techniques — apparition du clavier a touches, réduction du volume des soufflets, établis1. Migne, Patr. lat., LXX XII, col. 658. 2. Speculum charitatis, lib. UH, cap. XXIII: De vana aurium voluptate, Migne, Patr. lat., GXCV, col. 571. 3. Op. omnia, Rome, 1897, t. IX, p. 295. Cette deuxiéme partiedela Somme fut écrite entre 1268 et 1274. La méme opinion avait été exprimée par les Peres grecs Eustbe ct Basile de Césarée ; Jean Chrysostome déja avait émis Vidée que les instruments avaient été accordés aux Juifs a cause de leur faiblesse (xpositio in Ps. CL, Migne, Patres graeci, LV, 497-498). 4. Ars musica, publ. par Gerbert, Script., I, p. 388. 5. Rationale divinorum officiorum, éd. de Strasbourg, 1493, fol. 78>. On sait que cet ouvrage a gardé jusqu'a la fin du xv@s. une grande autorité en matiére de liturgie et de symbolique religieuse. Il se trouvait dans la sacristie des églises (Chalons-sur-Marne, 1410; inventaire par Pélicier, Bull. archéol., 1886) et dans la bibliothéque des princes (inventaires de Charles V, du roi René). Dom Guéranger (Institutions liturgiques, t. Ul, p. 331) Pappelle la Somme liturgique du moyen dge.

 sement des jeux de « mixture » — viennent assouplir le mécanisme et alléger le timbre de Vorgue '. Devenu puissant et varié, cet instrument est choisi par l’Eglise a l’exclusion de tous les autres. Au xtv° siécle, la plupart des abbayes et de cathédrales possédent un orgue. Pour préparer les ames ala contemplation des mystéres, quel moyen plus propre que Porgue ? Sa force amollit les cours et leur signifie la majesté divine. C’est un serviteur obéissant, et il est naturel que l’on cherche a substituer l’unique organiste a la troupe de jongleurs qui envahit trop souvent Véglise. Un seul homme a commander, un seul regard a saisir pour lancer dans la nef ou l’évéque fait son entrée un torrent sonore ; une variété de modulations et une étendue exceptionnelles, soumises a une seule paire de mains, voila qui suffirait a expliquer la préférence accordée a l’orgue et l’avantage, qu’on ne lui conteste plus, de participer seul aux cérémonies. Partout l’on confie a l’auguste instrument le soin de disposer les cceurs a la réception des vérités saintes. Le peuple accourt aux offices ou il croit éprouver par avance la douceur du chant des anges dans le ciel. Dés la fin du xu® siécle, le poete Chrestien de Troyes avait noté l’empressement des gens qui por oir les ogres Vont au mostier a feste anvel (annuelle) A Pantecoste ou a Noel... 2 Aussi les grandes églises, qui rivalisent de luxe pour le culte divin, accrochent-elles a l’envi des orgues aux piliers des voutes ogivales, ou les dressent au sommet d’un jubé fleuri. Mais cette forme grandiose que l’orgue prend dans les cathédrales n’est pas la seule que l’on cultive. Réduit aux dimensions du positif, il convient al’enseignement de la musique dans les écoles capitulaires et dans les cloitres. C’est alors un petit buffet qu’on peut poser sur une table. 1. Curt Sachs (Real-Lezikon, p. 282) fait remonter au xn® siécle l’invention des jeux de mixture. Ed. Buhle (Die musikal. Instrum., p. 100) donne le x1° s. également pour date de l’apparition d’un clavier proprement dit. 2. Chrestien de Troyes, Séimtliche Werke, éd. Foerster, t. V, Halle, Niemeyer, 1899, v. 3534-3536.

4 LA MUSIQUE D’ORGUE L’invention des soufflets & main, a lafin du xm’ siécle, a permis de construire cet instrument, dont le médiocre format se préte aux voyages. On peut le transporter sur un chariot, et méme a dos d’homme. Encore plus petit, le portatif, qui se met en bandouliére et que le joueur fournit lui-cméme de vent, accompagne les processions. C’est un des attributs que l’on voit le plus souvent aux mains des anges qui, dans les retables et les miniatures, se tiennent aux pieds de figures sacrées. Positif et portatif partagent avec le grand orgue le privilege d’étre attachés aux actions saintes. C’est un positif que le sculpteur, probablement francais, du portail central de la cathédrale de Léon (fin du xin’ siécle) place a |’entrée du paradis pour soutenir, au Jugement dernier, le chant des élus . qui défilent (planche 1)‘. Un positif, joué par un enfant et dont le clavier montre des touches de section circulaire, se voit au sommet d’une verriére de la cathédrale de Bourges” (xut’ siécle). Des portatifs figurent aux vitraux de l’abbaye cistercienne de Bon-Port, en Normandie *, et a ceux des cathédrales de Sens et d’Amiens. Représentation encore exceptionnelle au xur® siécle, mais qui dans la période suivante prendra place en mainte image des Vieillards de l’Apocalypse, de David chantant ses psaumes ou s’épanouissant sur lArbre de Jessé, du Christ en majesté ou du Couronnement de la Vierge. A vrai dire, lorgue n’est pas le seul instrument qui se voie dans les orchestres d’anges, pas plus qu’il ne représente seul, en fait, l’art musical al’église. La foi enthousiaste des ménétriers provoque, au long du moyen age, des excés que les réformateurs ne réduisent pas facilement. Nulle décision de concile, excluant du temple joueurs de trompe, de viole et de harpe, ne les décourage. Les moines moins encore 1. Sur l’inspiration francaise de la fagade de Léon, cf. A. Michel, Hist. de Vart, II, 17° p., pp. 281-283. a. Cahier et Martin, Monographie de la cath. de Bourges, pl. 33, fig. A. La verriere est située du cdté od se trouve la chapelle du Sacré-Cceur (Bull. darchéol. de Bourges, 1867-1869, p. 210). 3. Lavoix, La musique au sitcle de saint Louis, p. 320. L’abbé Prévost connait, pour le seul département de l’Aube, treize verriéres od l’on voit des anges jouer des orgues portatives (Les instruments de musique, etc., p. 189).

The text on this page is estimated to be only 32.92% accurate

‘(uoaT OP 2)D4Apay]DI VD) ap 110).10q) YOINYAC INAWAOO SL nV soi Sa]



L’ORGUE AU XV° SIECLE 5 que les laiques. Certaines abbayes sont des foyers de musique instrumentale. Le concile anglais de Cloveshoe, qui avait ordonné en 747 que l’on chassat des couvents les joueurs d’instruments', avait été suivi de nombreuses assemblées, préoccupées de réprimer l’ardeur musicale dans les cloitres. Sans succes. L’archevéque de Bordeaux, Bertrand de Goth (le futur « pape de Philippe le Bel », Clément V), trouve sans doute trés naturel, visitant le jour de Paques 18 avril 1305 l’abbaye de Lucon, en Vendée, d’y étre recu « avecq grand joye et musique, instrumens, orgues, cimbales sonants et avecq grand solennité »*. Orchestre de moines que l’on se plait a imaginer semblable 4 celui que Taddeo Gaddi a peint dans son célébre polyptyque du Couronnement de la Vierge, aujourd’hui a Santa Croce de Florence, ou figurent deux joueurs de portatif, parmi les joueurs de trombone, de busine et de viole*. Loin decroire qu’il fit un acte irrespectueux lorsqu’il envoyait ses ménétriers jouer « menestralciam suam coram ymaginebeate marie... in ecclesia » ‘, le roi d’Angleterre Edouard I* (1272-1307) devait penser, au contraire, qu'il offrait a la Vierge une digne preuve de son amour. En 14o2, l’abbé de Fécamp, Raoul, accorde a la confrérie des jongleurs une charte qui leur permet de se joindre au chant des moines en s’aidant du tympanon, du psaltérion, de lorgue et de la harpe. Dans une exaltation sainte, tous ensemble feront retentir les louanges du Trés-Haut’. Vers le méme temps, Gerson, voulant établir la signification des 1. Labbé, Sacrosancta Concilia, VI, Paris, 1671, col. 1580: « Monasteria non sint ludicrarum artium receptacula, hoc est poetarum, citharistarum, musicorum, scurrarum, sed oranlium ». 2. Arch. Gironde, G 284. 3. Ces portatifs, 4 26 tuyaux, appartiennent aux panneaux extrémes du retable longtemps attribué 4 Giotto. 4. W. Nagel, Gesch. der Musik in England, I, p. 107. 5. Arch. Seine-Inférieure, G 5235, vidimus d’une charte qui rétablit la confrérie des Jongleurs: « Ego vero, Rodulfus, abbas,... concessi, quatinus caritate juvante, et ipsi nobiscum, et nos cum illis in leticia et exultatione, in simphonia et choro, in tympano et psalterio, in cordis et organo, in manibus tenentes cytharas et phyalas plenas odoramentos, conspectui summi regis valeamus apparere ». Il y a dans ce texte des réminiscences, mais non une simple traduction du Psaume CL (ainsi le mot de tympanon n’est le nom habitue] d’aucun instrument réel 4 cette période du moyen age).

6 LA MUSIQUE D'ORGUE divers instruments, tend moins a les diviser en sacrés et profanes qu'a les attirer tous a Véglise. Pour tous il trouve dans 'Ecriture des textes qui les appellent a célébrer Dieu'. Si Vorgue est l'embléme, parla multitude de ses tuyaux résonnant ensemble, du chceur des eréatures, la harpe de pénitence et le psaltérion de joie disposent au cantique de gloire le coeur ravi en Jésus-Christ®. Assurément le sort de l'orgue est lié, ici-bas, aux fonctions du chant sacré*, mais il n'est pas rare que la trompette et méme parfois les bombardes, les chalemies et les cornemuses participent aux cérémonies du culte*. Aussi n'y a-t-il qu'un homme frivole pour rire quand il apercoit dans les peintures « que les Angels des cieux » jouent prés de Dieu et de ses saints « de harpes ou de tabours, ou de muses ou de clochettes ». Gerson montre que les prophétes ont enseigné a chanter Dieu de telle maniére. Tout devient grace pour homme qui apprend a s'élever « du chant materiel par dehors au chant espirituel par dedans le cuer »°. Mais si les instruments les plus divers sont associés, dans les orchestres d'anges qu'offrent les miniatures, les retables, les bas-reliefs contemporains de Gerson, il faut admirer le recueillement spécial que ces images prétent au joueur d'orgue. Son expression grave fait contraste avec la gaieté de ses joufflus compagnons. J] abandonne aux flitistes et aux timbaliers la turbulence, la joie enfantines. Tandis que Pange tromboniste gonfle plaisamment ses joues rondes, tandis que le petit luthiste penche avec coquetterie sur son instrument un visage malicieux, tandis que le joueur de viole prend des poses alanguies, l'organiste, yeux baissés, Pair méditatif, effleure de ses doigts le clavier. Cette opposition se marque, dés la fin du xm siécle ou le début du xiv', dans les peintures qui décorent les volets d'une armoire destinée a contenir les vases sacrés, dans la sacristie 1. De Canlicis, Op. omn., IIL, col. 624 et suiv. 2. Proheme de toute celeste doctrine, méme vol., col. 882-887. 3. Proheme, 879. 4. De canticis, col. 628. Le De laude musicae (UI, col. 674-675) offre sous forme de poéme les mémes pensées (vers 19-22 et g1-92 5. Proheme, col. 880. : : ee

 7 de la cathédrale de Noyon*. Nous donnerons des témoignages de ce méme contraste, pris aux monuments iconographiques du xv° siécle et du xvi° siécle commencant. Généralement on trouvera que le joueur d’orgue semble, a la différence des autres musiciens, pénétré de la dignité de sa fonction. I] se sent revétu d’un sacerdoce ; lui seul est lié intimement au culte, ala liturgie. C’est lui qui accompagne les hymnes et les motets latins. Peut-étre se souvient-il qu’un haut sens spirituel a été accordé a l’orgue par les écrivains du moyen age. Avides de découvrir en toutes choses des symboles religieux, les mystiques avaient créé sur le nom de !’orgue une heureuse équivoque. L’ancien organum hydraulicum des Romains était devenu-l’instrument par excellence, |’expression sensible du culte intérieur. Sur lui avait rejailli quelque vertu de la priére, dont il se disait l’organe. Dés le v® siécle, on avait pu le comparer, avec ses tuyaux divers, au college des apétres et des docteurs’. Au 1x® siécle, Raban Maur avait montré, a aide de textes multiples, que l’orgue signifie ’Evangile du Christ*. Richard de Saint-Victor (} 1173) s’étend sur la comparaison de la mélodie suave, douce et multiple qui sort du ceur et celle qu’émettent les fistules de l’orgue. II ajoute cette remarque, ol se montre un musicien averti: «Si enim eo tenore gloriationis tuae fistulam tangas, ut illud unde gloriaris tuis meritis, vel viribus ascribas, ad ejusmodi fistulae tuae tactum sonum tam falsum quam fractum inflata fistula reddet, et ad foedam dissonantiam erumpet’ ». Baudri, évéque de Dol de 1114 a 1131, contemple dans Vabbatiale de Fécamp un instrument qui lui enseigne une grande lecon. I] compare la variété des tuyaux a la diversité des hommes et demandent que tous s’unissent dans une volonté sainte comme les sons aigus, moyens et graves de Yorgue concourent a une méme symphonie’*. 1. Description et figures par Didron, dans Annales archéol., IV, pp. 469 et suiv. 2. Traité de Promissionibus, Migne, Patr. lat., LI, col. 856. “3. Dans l’encyclopédie De universo, Migne, P. L., CXI, col. 497. 4. Adnotatio in Psalmum CXXXVI, Migne, P. L., col. 373-375. 5. Baudri conclut : « id totum me docent organa quae sistentur in Kcclesia, nonne, et nos organd sumus Spiritus Sancti » (Descriplio monasterti Fiscannensis, publ. par le P, du Monstier, Neustria pia, Rouen, 1663, p. 230).

8 LA MUSIQUE D'ORGUE Un autre symbolisme se développe quand se multiplient les universités. Pour représenter le plus aimable des sept Arts, c'est un orgue que les artistes choisissent de préférence et quils font porter a Dame Musique. Déja Andrea da Firenze, peignant a fresque vers 1355 la chapelle des Espagnols, a Santa Maria Novella, avait placé sur les genoux de la jeune femme qui représente la musique, dans la série des arts libéraux, un orgue assez grand dont on discerne encore aujourd'hui le clavier, le soufflet et la riche ornementation gothique. Un orgue sera, au xv° siecle, l'attribut de la Musique qui est assise aux cdtés de Rhétorique, Logique et Grammaire, sur les murs de l'ancienne librairie capitulaire du Puy. Nulle autre raison de confier un orgue au magnifique personnage qui est peint au frontispice d'un manuscrit de chansons (ms. ital. 568 de la Bibliotheque nationale), sinon qu il incarne la musique. Le méme symbolisme est invoqué dans la miniature qui orne le madrigal Musica son de Francesco Landino — ce prince des organistes florentins vers 1370 —, dans un manuscrit célébre *. Et Botticelli encore, dans ses fresques de Ja villa Lemmi (aujourd'hui au Louvre), donnera un portatif a la jeune femme qui, parmi les arts libéraux, figure la Musique. Aussi les sculpteurs qui, aux chapiteaux ou aux portails des cathédrales, font la satire cruelle des vices humains et décrivent les idées de leur temps, n'osent-ils plaisanter avec l'orgue. Un bestiaire leur sert-il de prétexte a figurer tous les instruments de musique, c'est au plus doux des monstres, a la siréne, qu'ils confient le soin de tenir Vorgue. Tandis que, aux portails de Rouen (début du x1v® siécle), la viole est maniée par une truie, la flite par un homme-dragon, les clochettes par un bouc, on voit une siréne jouer Yorgue*. De méme au portail de droite de Saint-Jean de Lyon, une siréne porte an orgue a quatorze tuyaux *. Mais le plus souvent c'est un ange que l'on charge de l'instrument

1. Ms. dit de Squarcialupi, Florence, Bibl. médicéenne, Pal. 87. La miniature est reproduite par A. Schering, Studien, etc.., p- 58 et par F', Raugel, Les organistes, p. g. 2. Portrait de la Calende. Cf. J. Adeline, Les sculptures grotesques et symboliques, p. 207. 3. Guigue et Bégule, La cathédrale de Lyon, 2° série des planches, pl. 3.

 liturgique. Et si nous trouvons sur quelques stalles sculptées du xtv° siécle qu’un ane proméne ses sabots sur un clavier, cet Ane montre une chevelure de moine, et ce que l’on moque, c’est la sottise du frére organiste’. Remarquons le capuchon monacal de la truie qui joue de Porgue, sculptée dans une « miséricorde » de stalle, au musée de Cluny. Sans doute on trouve quelques exceptions a la réegle. Au Pontifical de Renaud de Bar par exemple, évéque de Metz de 1302 a 1316, nous voyons dans la décoration d’une page enluminée qu’un orgue est joué par un lapin a longues oreilles*. Il faut faire la part de la fantaisie débridée qui méne les peintres de miniatures, comme les sculpteurs de chapiteaux, méme quand leurs figures encadrent les pages les plus vénérables ou décorent les plus saints lieux. Une distinction entre les instruments profanes et un instrument sacré tend donc a s’établir dans l’esprit méme du peuple. Les premiers continueront, aux mains des jongleurs et jongleresses, a jouer les chansons mondaines, que l’orgue aussi a jadis servi a accompagner*. Ce dernier instrument va prendre a l’église une place de plus en plus importante, que lui désigne la faveur des classes les plus diverses de la société. Avant tous, les princes recherchent le luxe des cérémonies religieuses, se font les protecteurs de l’orgue et assurent sa destinée. Sous le régne des Valois, nous allons voir la haute société laique attirer les joueurs d’orgue, faire travailler les facteurs, fonder des offices en musique, réunir des chapelles nombreuses et bien exercées. Grace aux bienfaits des seigneurs et pour satisfaire leurs exigences, les constructeurs perfectionnent les mécanismes, les organistes leur technique. Les églises s’enrichissent d’instruments dus a la munificence des grands, et les évéques s’inscrivent dans les fastes de leur cathédrale en lui léguantun orgue. 1. F. de Guilhermy, Fabliaur représentés dans les églises, Rev. gén. de Varchitecture, I (1840), col. 388. 2. Bibl. de Metz, ms. 43. Photographie de la page aux Archives d’art et @histoire (B. A. P. 3316). 3. J. Levy, Musikinstrumente, etc., pp. 492-494.

10 LA MUSIQUE D’ORGUE Les chanoines et jusqu’aux simples desservants des chapelles suivront cet exemple. Des bourgeois fondent des messes « a note » et des chants d’hymnes avec orgues. Souvent l’autorité ecclésiastique se trouvera obligée de réagir contre les exces de ce zéle: ce sera pour restreindre et réglementer l’usage de l’orgue que les conciles interviendront. Sans doute, le clergé ordinaire est entrainé par ’empressement général pour la musique instrumentale. Mais chaque fois qu’une assemblée, diocésaine ou provinciale, met l’Eglise en face d’elle-méme et de sa mission spirituelle, elle lutte contre le courant ; elle aflirme qu’aucune musique ne doit empécher la claire entente des textes liturgiques. Le role de Yorgue est de servir, non de briller et de chercher sa propre gloire. * * Les rois de France se trouvent au premier rang des bienfaiteurs de l’orgue. Malheureusement la plupart des comptes de leur hétel réunissent sans distinguer chantres, organistes et desservants sous la mention de chapelains ou de clercs de chapelle, ce qui restreint nos données sur |’organisation musicale des offices a la cour royale. Nous ne pouvons douter cependant que l’orgue ne s’y soit trouvé si nécessaire qu’on Vait transporté a la suite du roi partout ot l’entrainaient ses voyages. Saint Louis avait-il mis un orgue portatif sur le bateau qui l’emmenait a sa premiére croisade? Cela est peu certain, bien que sur la foi d’un texte ambigu l’on ait voulu le croire : a Nazareth, le jour de l’Assomption 1253, entre deux batailles, il entend un office solennel « a ogre, chant et déchant »‘. Mais il s’'agit la sans doute du chant polyphonique dont une des voix se nommait organum. Si nous voulons nous figurer la taille, la forme et ornementation de Vorgue qu’aurait pu emporter saint Louis, regardons dans un manuscrit de Apocalypse datant du xi° siécle (fr. 403 de la Bibliotheque nationale) l instrument représenté a occasion d’un théme que les artistes prennent souvent pour prétexte de tableaux musicaux. C’est celui des vingtple Guillaume de Nangis, Vie de saint Louis, Rec. des historiens de la France, XX, p. 3.

L’ORGUE AU XV° SIECLE II quatre Vieillards entourant le Christ de majesté. Ici, l’orgue qui est posé a terre devant l’un des « anciens », s’il est moins puissant qu'un orgue de cathédrale, pourrait suffire a la chapelle ambulatoire du roi!. Il faut arriver a Jean le Bon pour voir commencer une série ininterrompue de rois qui s’attachent a fournir leur chapelle d’orgues et d’organistes. Durant la captivité d’Angleterre, le « clerc de chapelle » Clément veille au transport de l’instrument que le roi Jean méne dans les diverses résidences qui lui sont attribuées®. Carle noble prisonnier a pour la musique un gotitsi connu que les princes étrangers envoient leurs ménétriers lui donner des concerts’. Sa chapelle est bien pourvue de chantres et, pour soutenir leur cheeur, l’orgue doit étre toujours prét. Quelque accident vient-il l’endommager, comme il arrive durant le séjour au chateau de Somerton, le roi se hate d’envoyer quérir a Londres un facteur capable de le remettre en état. L’organier reste plusieurs semaines occupé a la réparation *. L’amour que Jean II porte aux sons de l’orgue, il le transmet a ses fils. Trois d’entre eux au moins se montreront avides de musique, empressés d’acquérir les plus beaux instruments, d’entretenir la mieux sonnante chapelle. L’ainé et le plus pieux, Charles V, n’étant encore que duc de Normandie, possédait déja une chapelle composée de cing clercs et huit aides’. Devenu roi, il garde l’habitude d’associer la musique a ses actes religieux. Dés huit heures du matin, chaque jour, il entend la grand’messe que lui chante sa chapelle « richement et honnestement » fournie par lui de chantres et de musiciens*. Aux jours de grande féte, c’est en la SainteChapelle du Palais, ou un orgue avait été installé au plus 1. Cf. L. Delisle et P. Meyer, L’Apocalypse en frangais au XIII® siécle (reprod. en phototypie), Paris, 1900, fol. 6». 2. Duc d’Aumale, Notes et Documents, etc., pp. go et 120; Douét d’Arcq, Comptes de V'argenterie au XIV® siecle, p. 256. b 3. Ducd’Aumale, ouvr. cité, p. 106 (ménétriers du roi d’Kcosse). Dés la paix conclue, le roi d’Angleterre ct le prince de Galles députent a leur tour leurs musiciens prés de Jean le Bon (Douét d’Arcq, ouvr. cité, p. 263). 4. Douét d’Arcq, ouvr. cité, pp. 239-240. 5. Thoinan, Les origines de la chapelle-musique, p. 57. 6. Christine de Pisan, Fais et bonnes et meurs du sage roy Charles, éd. Michaud et Poujoulat, pp. 610 et 633.

1.) LA MUSIQUE D’ORGUE tard en 1299', qu'il assiste a de solennels offices”. S’établit-il pour quelque temps dans l’un de ses chateaux hors Paris, rien n’empéche le roi d’y faire exécuter des messes en musique. Sa chapelle de Saint-Germain est munie de deux orgues, l’un grand, l’autre petit’. Le premier pour jouer probablement durant les défilés, autre pour guider doucement le chant. A son hdtel favori de Beauté-sur-Marne, Charles a fait venir des orgues qu’il a commandées en Flandre, pays des facteurs réputés*. Ce sera cet instrument sans doute que, le matin de sa mort, il fera rouler prés de son lit pour la consolation de ses souffrances °. La musique est le chemin des rencontres divines pour ce roi quia fait peindre un décor d’anges musiciens aux murs du couloir que la reine traverse pour se rendre de l’hétel Saint-Paul a son oratoire °, A vrai dire, Charles V ne confine pas l’orgue dans ses chapelles. Un organiste est compté parmi ses ménétriers profanes, et il l’admet sans doute a jouer prés de sa table, en méme temps que les autres instruments bas (c’est-a-dire doux), a la fin de ses repas7?. Son conseiller et son ami, 1. Michel Brenet, Les musiciens de la Sainte-Chapelle, p. 12. 2. M. Brenet a montré (Deux comptes de la chapelle-musique des rois de France, p- 9) que la Sainte-Chapelle, comme organisation musicale, était entiérement distincte de la chapelle privée du roi, qui Je suivait dans ses déplacements, mais que cependant elle était soutenue par le trésor royal. C’est le roi qui en établissait les reglements: une lettre de Charles VI, en 140d, régle les fonctions du chantre (abbé Le Beuf, Traité sur le chant ecclésiastique, p. 85). ee Labarte, Inventaire du mobilier de Charles V (1368), Paris, 1879, p- 236: « En la grant chappelle basse saute Ungs grans orgues et ungs petiz, pour iouer ». 4. Siméon Luce, La France pendant la guerre de cent ans, 2° série, Paris, 1893, p. Ar. 5. Récit par un témoin oculaire (Philippe de Méziéres) de la mort du roi, ms. lat. 8299 de la Bibl. nat., publ. par Hauréau, Notices et extraits de manuscrits, XX XI, p. 281. 6. P. Durrieu, La peinture en France, dans |’ Hist. de l’art d’A. Michel, t. II, 17® partie, p. 112. A Ventrée de la principale chapelle du Louvre, Charles V avait ordonné a Jean de Saint-Romain de sculpter, auprés d’une statue de la ae cinq anges jouant des instruments (Sauval, Antiquilés de Paris, t. II, p- 22). 7. Christine de Pisan, ouvr. cité, p- 610.

 Philippe de Méziéres, juge qu’une récréation de ce genre est la plus convenable pour la « bonne digestion de la personne royale’ », bien que le sage écrivain tende a blamer le nombre croissant d’instrumentistes qui se pressent dans les cours. Dans le temps que l’empereur Charles IV vient visiter le roi de France et que les cérémonies, les festins a entremets se multiplient (janvier 1378), le joueur d’orgues de Charles est un certain Gilbert Visay, ou plus exactement Visée, dont le roi est si fier qu’il l’envoie la méme année jouer, a Bourges, pour son frére le duc Jean’. Déja, en 1375, Gilbert avait été produit a Dijon devant le duc de Bourgogne, qui lui avait fait remettre une gratification *. Philippe le Hardi, frappé du talent de cet organiste, dut garder son nom en mémoire ; peut-étre apprit-il qu’un de ses fréres, a Bruges, marchait sur ses traces ‘. Toujours est-il que Jean Visée, quelques années plus tard, est établi comme ménétrier d’orgues a la cour de Bourgogne. Gilbert a cette époque — on peut supposer qu’aprés la mort de Charles V il a repris sa liberté — a quitté la France. II s’est laissé attirer par la cour d’Aragon-Catalogne, ou les princes cultivent passionnément la musique et les lettres. La aussi il s’est employé a vanter le talent de son frére Jean. En 1388 le roi Jean d’Aragon est tourmenté d’un désir si vif de posséder le deuxiéme des fréres Visée, qu’il écrit lettre sur lettre a son beau-frere de Bourgogne pour obtenir ce musieien. Sans aucune géne il avoue son impatience d’avoir a son service le plus renommé des organistes’. Ses priéres sont exaucées et, la méme année 1388, il fait a Jean Visée un paiement qui correspond évidemment a un séjour de 1. A. Champollion-Figeac, Louis et Charles, ducs d'Orléans, p. 235. 2. « A Gilbert Visay, menestrer du roy, qui vint 4 Bourges devers mon seigneur et joua des orgues et de la vielle devant luy » (Compte de l’hétel de Jean duc de Berry, cité par B. Bernhard, Recherches, etc., p. 540). 3. B. Prost, Inventaires et extraits des comptes, I, p. 452, art. 2386. 4. L’origine flamande, et probablement brugeoise, des fréres Visée est prouvée par les textes qu’allégue Van der Straeten (Musique aux Pays-Bas, VII, pp- 5o et 64). Hn Aragon, Jean Visée est appelé « Juan de los organos, musico flamenco ». La fraternité de Jean et de Gilbert ressort des lettres du roi d’Aragon, ou « Johan dels orguens » est dit « germa de Gilabert, nostre ministrer » (lettre du 13 septembre 1388, publ. par Van der Straeten, ouvr. cité, p. 65; v. aussi p. 67). 5. Van der Straeten, ibid, VII, pp. 64 et suiv.

14 LA MUSIQUE D'ORGUE celui-ci en Aragon*. Mais bientét lorganiste retournera dans ses ateliers brugeois et reprendra son travail de facture pour le compte du duc de Bourgogne *. Gilbert Visée seul se trouve encore, en 1390, organiste de Jean I, qui recherche avec ardeur les musiciens francais, qui ne cesse de solliciter les autres princes afin de se procurer les meilleurs musiciens, qui envoie des missionnaires dans tous les pays a la poursuite d'artistes valeureux et d'instruments nouveaux'. Si deux Flamands ont occupé vers 1380 les deux postes d'organistes les plus éminents, France et Bourgogne, ne faut-il pas que les virtuoses de Flandre aient joui d'une célébrité égale a celle des instruments que fabriquait ce pays ? Il serait injuste de prétendre que les Flamands ne s'entendaient alors qu'aux arts mécaniques. Sans doute on faisait venir de Gand ou de Bruges des horioges merveilleuses, et les plus belles orgues du temps. Mais aussi les musiciens capables de toucher ces orgues. Un virtuose, il faut l'avouer, n'est le plus souvent qu'une machine vivante. Bien probablement, c'est par leurs gammes rapides, par leurs trilles a Yimitation d'oiseaux, par les ornements imprévisibles dont ils surchargeaient des chansons a la mode, que les fréres Visée avaient ébloui les princes frangais et l'espagnol, plutét que par leur invention mélodique. Mais leur ville natale gardait le mérite d'avoir fourni a leurs débuts un terrain propice et l'enseignement musical élémentaire. N'était-ce pas, 1. H. Anglés (Cantors und ministrers, p. 65) a tiré des archives d'Aragon une liste d'organistes royaux ot se trouvent les noms suivants pour le régne de Jean [et : 1388: Johan dels orguens, del duch de Borgonya, (présentement) ministrer del senyor rey. 1390: Gispert, music d orguens del senyor rey. 2. En 1398 encore; Jean Visée est maitre des orgues et « orgueneur » du duc Philippe (Van der Straeten, VII, pp. 50-51). Un autre texte concernant le méme personnage, a la date de 1387, est publié par Pinchart, Archives des arts, 1, p. 6. Lorganier est alors établi & Bruges ct fait porter 4 Arras un orgue commande par le duc. 3. C'est surtout a Paris qu'on savait rencontrer de bons joueurs d'instruments. En 1395, Jean d'Aragon envoie un de ses ménétriers frangais & Paris, pour qu'il en raméne un compatriote: « Pifet, ministrer del senyor rey... vers les parts de Paris per amenar un altre minstrer al dit senyor(Anglés, art. cilé, p. 64).

L’ORGUE AU Xv® sIKCLE 1D au reste, en Flandre que devait bientdét fleurir la plus magnifique école musicale du xv° siecle ? Des voyages de musiciens, comme ceux des fréres Visée A travers les cours de France, de Berry, de Bourgogne et d’Aragon, prouvent le singulier prestige qu’exerce dés lors le talent d’instrumentiste. Sans doute la vanité des grands, qui veulent donner a leurs « cousins » un témoignage de la valeur de leur maison, trouve-t-elle son compte a ces exhibitions de musiciens. Quand le roi Charles VY, les ducs de Berry et d’Anjou, envoient leurs plus habiles ménétriers a leur frére de Bourgogne, quand Philippe le Hardi recoit les musiciens d’Aragon et de Bohéme, ceux des ducs d’Autriche, de Baviére, de Lorraine, des comtes de Flandre et de Savoie, sans compter ceux du connétable Du Guesclin, du sire d’Espoisses, des seigneurs de Ghistelles et d’Halluin', les maitres de ces musiciens cherchent a défendre leur gloire vis-a-vis de la brillante cour de Bourgogne. Un résultat qui dépasse leurs prévisions, c’est qu’un pareil courant d’échanges artistiques mélange le patrimoine des divers pays et provoque des influences lointaines. Les musiciens se communiquent leurs répertoires et s’empruntent des procédés techniques. Chez Philippe le Hardi, qui prenait ses ménétriers en diverses races *, les rivalités d’origine devaient moins séparer les musiciens que ne les rapprochait un commun désir de stimuler l’aitention du maitre par des cuvres nouvellement importées. Sa chapelle était pour le duc de Bourgogne l’objet des soins les plus constants. Royalement, dit le Religieux de Saint-Denis, more regio, il faisait célébrer en son hétel le service divin, nuit et jour, par un nombre de musiciens considérable*. On se tenait au courant des nouveautés musicales* et les livres de chant venaient de Paris’®. Les grandes 1. B. Prost, Inventaires et extraits de comptes, t. I, passim. 2. Ils viennent d’Angleterre, de France, de Sicile, de Flandre et d’Allemagne. Cf. Brenet, Mus. et musiciens de la vieille France, pp. 9-19. 3. Chronique, III, pp. 146-147. 4. En 1403, « Carnien, escripvain et nocteur de chant » & Paris, est payé pour « avoir nocté ou livre des noctes de la chappelle dud. scigneur (Philippe le Hardi) certains himes (hymnes)... nouvellement faiz » (B. Prost, Quelques acquisitions de manuscrits, p. 345). 5. B. Prost, Inventaires, Il, p. 163. Tous les livres de chapelle inventoriés

16 LA MUSIQUE D ORGUE orgues du duc a Dijon, celles de Conflans-lés-Paris, une de ses résidences préférées, assuraient la pompe des cérémonies. A Conflans, l'instrument de grandes dimensions que le duc fait installer vient de chez un facteur gantois. Il a fallu plusieurs mois pour le transporter, « tant par eaue comme par terre », sous la surveillance de Jean Ondanck, chapelain et organiste de Philippe le Hardi. Le méme Ondanck était chargé du soin des « grans ogres de monseigneur » a Dijon et veillait & leur transport quand le duc voulait faire venir l'instrument a son chateau de Montbard'. L'on n'a guére de renseignements sur les goits musicaux du duc Louis d'Anjou, frére puiné de Charles VY. Nous pouvons supposer quiils different peu des gouts de ses fréres, car les ouvrages d'art que Louis sait commander prouvent son raffinement. L'émouvante tapisserie de l'Apocalypse quil fait exécuter pour orner les salles du chateau d'Angers d'aprés le manuscrit (fr. 4o3 de la Bibliothéque nationale) dont nous avons parlé plus haut, déroule un ciel peuplé d'anges musiciens, parmi lesquels deux joueurs de portatif?. La femme de son fils Louis I], Yolande d'Aragon, jouera un rodle direct dans Jlinstallation des orgues de la cathédrale Saint-Maurice. Les petites orgues du transept, que cette église recoit en 1417, sont une offrande de la princesse, et elle favorise probablement de ses dons la construction des grandes orgues que l'on dresse, en 1416-17, au fond de la nef, sur une tribune en encorbellement'°*. Le troisiéme fils de Jean le Bon, le duc de Berry Jean, est le protecteur magnifique de tous les arts. S'il dépense sans compter pour payer ses peintres, pour construire ses chateaux, pour enrichir ses collections de manuscrits, il entretient aussi des ménétriers et se plait a leur donner rang en. tho4, aprés la mort de Philippe, sont dits « a Pusaige de Paris » (Me Dehaisnes, Documents, II, p. 839). Le duc dépensait pour faire copier, enluminer et relier ses livres de chapelle des sommes considérables (G. Doutrepont, La littérature francaise a la cour de Bourgogne, p- 196). 1. Van der Straeten, ovr. cité, VIL, pp. 52-55 et 57-58. 2. Cf. L. de Farcy, Histoire et description des tapisseries de la cathédrale d'Angers, Lille et Angers, s. d., pp- 13 et suiv. Demlade Farcy, Notices archéologiques, pp: 24-25.

LORGUE AU Xv" SIBCLE 17 parmi ses valets de chambre’. Ses miniaturistes ne font peutétre que reproduire une image prise asa cour quand ils décorent leurs peiniures de tableaux musicaux. La page des Tres belles Heures qui est aujourd’hui exposée au musée du Louyre* montre, au-dessous de Dieu le Pére dans un décor gothique, trois anges qui jouent de l’orgue portatif, de la harpe et du psaltérion. Pol de Limbourg et ses fréres qui illustrent pour Jean de Berry, vers la fin de sa vie, le manuscrit des Trés riches Heures, ornent l'image du Couronnement de la Vierge d’une troupe d’anges musiciens. Le modeéle de cette image a pu leur étre fourni par les concerts de la cour, a Bourges. Prés de la table du duc, ou dans une de ces tribunes ménagées pour les musiciens a |’extrémité des grandes salles, ils ont vu les instruments qu’ils dessinent: psaltérion, viole, harpe, luih, trompette et portatif a double rangée de tuyaux’. Disons tout de suite que le Couronnement de Marie est un des sujets que les peintres choisissent le plus volontiers pour l’auréoler de musique. Un livre d’Heures dai a ce méme atelier des freres de Limbourg, et que conserve présentement le British Museum (ms. 32454), offre également un Couronnement entouré de musiciens. L’orgue portatif entre, la aussi, dans la composition de |’orchestre dontles membres survolent le groupe de la Mére et du Fils *. En Italie, de semblables représentations abondent’®. Le musée de Chantilly posséde un retable peint, sur l’ordre du prieur de Santa Maria a Bovino, prés de Florence, par Giovanni del Ponte di San-Stefano (précédemment attribué a tort a Lorenzo di Niccolo). Dans ce retable, daté de 1410, les anges 1. Etat de Vhétel de Jean duc de Berry en 1398, publ. par Douét d’Arcq, Choiax de pitces, p. 151. 2. Salle X, vitrine. Cette miniature est reproduite dans la publication de P. Durrieu, Quarante-cing feuillets a peintures provenant des Tres belles heures de Jean de France, duc de Berry, Paris, 1902, pl. XIV. A la planche XIII se voit un autre orchestre de cing anges, le joueur d’orgue au milieu. A la planche XXI{, trois anges, mais sans organiste. 3. Musée Condé, Chantilly. Le Couronnement se trouve ala pl. XL de Péd. en fac-similé publ. par le comte Durrieu. 4. Reprod. par P. Durrieu, La peiniure en France, Hist. de Vart d’A. Michel, III, re partie, p. 167. 5. Cf. H. Leichtentritt, Was lehren uns die Bildwerke des 14-17. Jahrh., pp. 324 et suiy.

 ne volent pas au-dessus du groupe principal, mais se tiennent a ses pieds. A la méme date de 1410 appartient une autre Jncoronazione, aujourd hui a Académie de Florence, que l’on attribue au « Compagno di Bicci », collaborateur de Bicci di Lorenzo. C’est un grand triptyque ou le panneau central est orné dans le bas, comme celui du musée Condé, de quatre anges dont l’un joue du portatif*. Le theme du Couronnement avec anges musiciens restera jusqu’au xvi° siécle l'un de ceux que l'Italie préfere, et Botticelli encore le peindra a la partie supérieure de son retable de San Marco (aujourd’hui a la Galerie antique et moderne de Florence) ?. Mais ici, toute symétrie, et l’ordonnance réguliére des groupes ont disparu ; les deux cortéges d’anges qui dansent et jouent des instruments circulent librement au voisinage des personnes sacrées, comme des amis venus pour les féter. Seul Vorganiste, qui se croit a l’église, semble donner une stabilité au groupe dont il fait partie, car son instrument est un assez grand positif installé sur un socle et muni de deux soufflets. C’est aussi a l’intention du duc de Berry que travaillent, croit-on, les fréres de Limbourg — d’autres disent Jacques Cone —, quand ils font, par commandement de Philippe le Hardi, en Bourgogne, les premiéres miniatures de la grande Bible historiale (ms. frang. 166 de la Bibliotheque nationale) commencée vers 1403°. Dans une tribune d’église paraissent se trouver les six anges, porteurs d’une flite, d’une harpe, de timbales, d’un luth, d’une viole et d’un orgue, qui dominent le frontispice. Ce dessin en grisaille occupe une page entiére et représente un saint Jéréme au lion. Au folio 122 du méme manuscrit est représenté, pour illustrer le psaume LXVI, David qui chante a la harpe, en face d’un 1. Reprod. dans l’Arte, 1904, p. 354. 2. Un dessin & la plume en est reproduit dans les Disegni della Galleria degli Uffizi, 1° série, 3° fasc., pl. 23. 3. P. Durrieu (Les Bibles frangaises des ducs de Bourgogne, pp. 120-122) parle des Limbourg, mais H. Boucher (L’exposition des primitifs frangais, Paris, s. d., explication de la pl. XVIID) penche pour Jacques Céne, né & Bruges, mais qui avait voyagé en Italie, ce qui expliquerait certains traits du frontispice ot figure un portatif. D’aprés H. Boucher, les Tres Riches Heures elles-mémes auraient été faites par les freres Limbourg sur les dessins de J. Cone. a)

WORGUE AU XV° SIECLE 19 personnage qui joue del’orgue portatif. La terre symbolique porte des gerbes de blé et une cuve a vin. Cette abondance de musique que les peintres joignent a la représentation des mystéres chrétiens résulte, sans doute, d’une dévotion aimable, mais aussi de la tendance au réalisme qui caractérise |’école franco-flamande 4 la fin du xiv° siécle et a aube du xv°. Les théories d’anges musiciens servent de prétexte a fixer l’aspect d’une activité dont les peintres sont journellement les témoins. L’orchestre qu’ils figurent dans leurs Paradis, ils l’ont vu mélé au cortege de leur seigneur, ou massé derriére lui aux jours de réception solennelle. Doivent-ils dessiner une Nativité, ils s’inspirent du spectacle donné par la chambre de Madame, aprés un accouchement, quand pour distraire sa convalescence on a mandé prés d’elle tous ses ménétriers. Ainsi en mai 1373 tous les ménestrels de Bourgogne avaient été appelés auprés de la duchesse qui venait de mettre au monde Charles, son deuxiéme fils ; pour la méme occasion on trouve dans sa chambre les ménétriers de Berry et ceux de Bureau de la Riviére, qui est un des parrains de l’enfant'. La coutume de jouer de lorgue auprés des accouchées se maintiendra et passera dans les classes moins hautes de la société : il ne s’agit sans doute que d’une bourgeoise dans les Controverses des Sexes masculin et Femenin de Gratien du Pont (1534), qui décrit la chambre d’une jeune mere: De menestriers puys qu’il fault que le dye Et d’instrumens y a telle melodie, Tant de chansons, d’orgues et de plaisir Que vous n’auriez certes aultre desir Que d’escouter leurs acordz et cadences, Et compasser maintes sortes de dances ?. Le méme réalisme produit de belles dames qui, pour avoir le droit de porter un orgue sur leurs genoux, se nomment sainte Cécile. Cette sainte que tant de peintres, au xv" siécle, représenteront avec un luth ou une viole de gambe, et que Je xvm® montrera devant un clavecin, aux xv° et xvi° siécles on la figure quijoue de l’orgue. La collection de dessins 1. E. Petit, Itinéraires des ducs de Bourgogne, p. 4gt. 2. Controverses, etc. Toulouse, 1534, fol. 20”

20 LA MUSIQUE D'ORELE du Louvre est instructive & cet égard, On y voit entre avtres un dessin &Tencre de Chine (école flamande du début du xv* sidele) od sainte Cécile parée datours mondains tient un portatif& 26 tuyaux (cabinet des dessins, n° 90691). Dans la méme collection se trouve lune des peu nombreuses images de ce genre et de cette époque qui soit dépourvue de désignation religieuse. Une dame, assise sur un rocher et sa levrette aux pieds, joue d'un portatif & dix-huit tuyaux; le ecurieux clavier est constitué par deux rangs de petits mar teaux (n® 20676). Il faut voir aussi Porgue dessing par Jacopo Bellini dans son Baptéme de Jésus‘: sur un fond pierreux, Jean baptise le Christ; debout, adossés au rocher, six anges jouent des instruments, La seéne dégage un charme inoubliable. Les madones & lenfant sont aun nombre des motifs qui s‘associent le plus aisément, dans lesprit des peintres, & Vidée de plaisir musical. Is aiment donner & ce thdme Iaspect d'une lecon de musique que prend I'Enfant surles genoux de sa mére. L'une des plus gracieuses de ces legans illustre le manuscrit latin 10538 de laBibhiothdque nationale (dit: Heures de Joseph Bonaparte). L’enfant parait demander & sa mére la permission de jouer du psaltérion que lui présente un ange, tandis qu'un petit orgue, tout pres, attend son tour®. Dans le manuserit latin 924 (livre d’Heures d'un personnage francais patronné par saint Michel, et qui pourrait étre, croyons-nous, Michelle de France, premigre femme | du due de Bourgogne Philippe le Ben), au folio 241, on trouvera le méme sujet, traité de maniére également charmante. Un grand nombre de tableaux de Iécole flamande exploitent aussi ce théme et les mémes attitudes. Memling le traite dans son triptyque du Mariage mystigue (Brages, musée de [Hépital) et dans le triptyque de Sir John Donne °. La legon de musique de Jésus enfant est aussi peinte par un maitre rhénan anonyme vers 1420‘. Tous ces tableaux ont . Louvre, cabinet des Dessins, dessin sur parchemin, volume n® 1475. a. Un autre orgue se voit dans le méme ms. au fel, 116, joug par un ange aux mee de Dieu le Pare. . Ces deux triptygues sont reproduits par Fierens-Gevaert, Les Prinitifs inane: I, Bruxelles, 1909, pl. 82 et a4. 4. Muste historique de Francfort (Paradiesgarten).

L'ORGUE AU Xv’ stkciy a1 une grace familizre qu’a peine Orcagna 4 pu présager, dans sa Madone aux pieds de qui deux anges jouent, V’un de la viole, Yautre d’un petit positif*. Méme V’Angelico ne trouve pas Vattitude plus juste pour ses musiciens*. Autant de ‘emeignages précieux que ces cuvres sinceres, of pas une touche ne manque au clavier dorgne, of aucun détail de Yornementation, nul plides soufflets ne fait défant. Quant a Ja chapelle du duc de Berry, elle n’avait pas moins d’éelat que celles de ses freres Charles et Philippe. Comme eux, il entendait une grand’ messe chaque jour’. Les sembreux chapelsins qu'il entretenait pour chanter nuit jour Voffice Htaient félicités par lui chaque fois que le service avait duré plus longtemps qu’a Vordinaire et résonné avee plus de splendeur*. A Bourges. of le duc assiste de préférence aux grandes fétes religicuses et ot V’attirent ses constructeurs, ses peintres et ses orgues’, ila fait placer dans sa Sainte-Chapelle un vaste instrument, que le chapitre aprés sa mort entretiendra soigneutement*, grace aux immenses revenus légués par le prince’. Pertil en voyage, tantét il emporte avee Inui de grandes orgues *, tantét un simple positif. Tantét il se contente Vempronter, oi: il se trouve, les orgnes de quelque couvent. Ainsi, 2 Mehun-sur-Yevre, en 1376, il a fait venir pour les fetes de la Toussaint les orgues des Cordeliers de Bourges ’*. i. Tableza da canste de Budapest, reprod. dans Arte, 1907, p- 181. 2. ¥ra Angelicn 2 peint divers joucurs d’orgue: dans une Madone de la Siete tieabearger, reprod. dans VArte, 1909, p. 320; dans VIncoronatits Ge iusiz des Sexe, 01 Vorganiste occupe, avec un joneur de viole, Vespees leisst Vibre por ane couronne de szints, an-dessous du groupe du Couronseine ; Gass ton Aire Tabermneals (aujourd'hui 4 San Marco), of un des anges qui cneaticd, ane Vierge en majesté tient un portatif 4 26 tayanx. 3. A. de Chempecsur AP. Gauchery, Ls travaur dart exéeutés pour Jean, tut de Berry, p. 196. 4. BAigicax de Szint Denis, Chronique, V1, pp. 32-33. a. & Lace, Ls France pendant la guerre de cent ons, °° série (2° d.), p. 221, 6. Arch. Cher, Chapitre de la Szinte-Chapelle de Bourges, liasse 225%, iA. 37, compte de 1418-1419. 7 j- Bdiignesx de Saint Denis, or. itz, V1, pp. 34-35. a & & Lace, coor. Hz, p. 213: transport de Bourges’ Poitiers des « grandes Ff: de Momeigneur ». ak: de Chsmpeanx, omr. cit, p. 197, Vaprés Arch. nat. KK 252, bh 104.

 Au reste, cet instrument des Cordeliers, ne serait-ce pas le prince quiena fait don naguére au monastére ? La générosité du duc Jean s'exprimait volontiers par un tel cadeau '. Peut-étre a-t-il accordé aux bons fréres l'un des orgues que, sachant son godt, on venait lui présenter, tel jour au nombre de trois a la fois. Jean de Tournai, son organiste, lui a offert, au début de l'an 1371, trois « paires d'orgues », probablement d'origine flamande, comme leur donateur, et qui ont été récompensées par une gratification de cent livres tournois'. Avant Jean de Tournai, c'était frére Jean de Gand que l'on payait a titre de « maitre des orgues » du duc, pour avoir « appareillé » son instrument *. On sait en effet que la tache d'accorder l'orgue et de faire aux tuyaux tous les nettoyages et menues réparations nécessaires incombait a cette époque et a longtemps incombé a lorganiste. I] devait étre capable de ce travail aussi bien que de remplir ses fonctions mustcales. Une certaine science de la mécanique semble faire partie, encette fin de xrv° siécle, des qualités qu'onlui demande : en 1397, lorganiste de Saint-Quentin est mandé a Cambrai pour établir lappareil qui fait sonner la trompette del'an situé au-dessus de l'horloge '. Le facteur que s'attache le duc de Berry aprés les deux Flamands porte un nom de sonorité germanique : il s'appelle Federicus Schaubankes. Ainsi le désigne le chapitre de Notre-Dame de Paris, lorsqu'il accepte le don que lui fait Jean de Berry d'un orgue nouveau, que construit Iedit Schaubankes der4o2 4 1406°. fay ge 1. D'aprés une tradition, le buffet d'orgues de Levroux (Indre) aurait été donné par le duc de Berry (A. de Ghampeaux, p. 196). Il est certain que Vorgue encore subsistant fut refait la fin du xv® siécle et terminé en 1502 ; mais peut-ctre quelques éléments de Vinstrument donné par Jean de Berry y furent-ils conservés. 2. Compte du 13 février 1371 (Arch. nat. KK 250, cité par A. de Ghampeaux, p. (96). Lexpression « paire d'orgues » désigne probablement ici un ergue a deux registres ou peut-étre & deux claviers. On trouve deux claviers méme a des orgues portatives, mais & vrai dire plus tardivement. 3. 8. Luce, ouvr. cité, p. 213. h. André Raugel, Les grandes orgues de Saint-Quentin, p. 3. 3. Arch. nat., LL 10g B, en particulier p. 348.

L’ORGUE AU XV° SIECLE 23 * * Pres de la cour royale, l’essor acquis par les arts sous Charles V n’est pas arrété par sa mort, et jusqu’a Azincourt les palais sont plus que jamais remplis de musiciens. Charles VI, Isabeau, leurs enfants, les nombreux princes qui leur sont apparentés et qui tiennent hdtel a Paris, tous possédent leurs ménétriers propres et leur chapelle. Une société a la fois dévote et passionnée de luxe trouve dans le somptueux entretien des chapelles musicales le moyen de concilier sa piété et sonagrément. Un prince déréglé comme Louis d’Orléans se débarrasse de ses péchés en fondant des messes '; si elles sont « a note », plus grande sera l’indulgence gagnée, Pour expier le crime de son pére, Henri V d’Angleterre, tel que le montre Shakespeare, créait aussi des chanteries : eh and | have built Two chantries, where the sad and solemn priests Sing still for Richard’s soul... * Et c'est peut-étre afin d’échapper au courroux divin que Charles VI offre, le 26 juin 1394, deux cents frances au chapitre de Notre-Dame, pour payer la réparation des grandes orgues *. Isabeau de Baviére aime a entendre l’orgue de sa chapelle *. Mais elle ne se prive point d’écouter les ménétriers du roi et ceux des Enfants de France, a qui elle distribue des gratifications *. Comme Valentine Visconti elle joue de la harpe®; elle aime tant le chant des oiseaux que jusqu’a la fin de sa vie on devra lui procurer a grands frais, et dans les pires circonstances ou se trouve le royaume, des douzaines de petits 1. Religicux de Saint-Denis, II, p. 73 et Champollion-Figeac, Louis et Charles ducs d’Orléans, pp. 77 et 88. 2. Shakespeare, The life of the King Henry the Fifth, acte IV, sc. 1, ad finem. 3. F. Raugel, Les grandes orgues de Paris, p. 80. 4. Vallet de Viriville, Isabeau de Baviere, p. 34. 5. Compte des menuz plaisirs de la reine Isabeau, cité par B. Bernhard, Rech. sur la corporation des ménétriers, p. 546, n. 3. 6. Ibid., p. 530.

2h LA MUSIQUE D’ORGUE « oisellés chantans »'. Devant le berceau, du futur Charles VII, gé d’un an, elle fait venir des joueurs d instruments ?. C’est bien un peu sa faute si le dauphin Louis, duc de Guyenne, exagére son déséquilibre par les excés musicaux, s'il passe ses nuits a jouer de l’orgue dans la chambre spéciale qu’il a fait élever, en 1413, aune extrémité de la Grande Salle du Louvre. La terrasse qui couvre cette chambre est réservée a ses musiciens®, parmilesquels est un joueur d’orgue, Jean Chabarguez‘, qui lui a peut-étre appris le jeu de linstrument. Non seulement les plaisirs du duc de Guyenne provoquent émeute sur émeute chez le peuple de Paris, mais les ducs ses oncles se plaignent que le dauphin refuse, par négligence, d’assister aux conseils de gouvernement, ou l’on attend qu’il tienne la place du roi malade: lui, pendant ce temps, méne une vie consacrée « a une honteuse oisiveté et a des plaisirs frivoles, tels que le son des orgues et le bruit des tambours »’. La chapelle du dauphin Louis est tenue a grands frais. On se rappelle l’éloge funébre écrit au lendemain de sa mort (14 décembre 1415) par le greffier du Parlement de Paris : il était « grant despensier a ornemens de sa chappelle privée... moult grant plaisir avoit a sons d’orgues, lesquelx entre les autres oblectations mondains hantoit diligemment. Si avoitila musiciens de bouche (d’instruments a vent) et de voix, et pour ce avoit chappelle de grant nombre de jeune gent, dont en avoit levé puiz ij ans vj ou vij des petiz enfans de leglise de Paris a une seule foiz, et pluseurs de la Saincte Chappelle du Palaiz®». Etle bon bourgeois qui trace le portrait ne s’étonne pas de la mort précoce d’un jeune homme qui s’amusait la nuit, dormait le jour et mangeait a d’autres heures qu’a celles accoutumées: « pour ce estoit aventure qu'il vesquit longuement »... t. Chronique de Charles VII par Jean Chartier, publ. par Vallet de Viriville, II, p. 287. Compte de juin 1420. a. Ibid., p. 258. 3. Sauval, Antiquités de Paris, IL, pp. 21-22. 4. A. de Champeaux et P. de Gauchery, Les travaux d’art exécutés pour le duc de Berry, p. 97. 5. Religieux de Saint-Denis, V, pp. 239-235. 6. Journal de Nicolas de Baye, greffier du parlement de Paris, éd. Tuctey, Paris, 1888, IT, pp. 231-232.

L’ORGUE AU XV° SIECLE 25 Parmi les valets de chambre du duc de Guyenne, qui peuvent assister a ces longues débauches de musique, se trouve le peintre Haincelin de Haguenau, ce Hanslein a qui le comte Durrieu attribue les miniatures des manuscrits go24-25 de la Bibhothéque royale de Bruxelles (primitivement unis en un seul manuscrit)*. Une des grandes pages peintes de ce livre est occupée par un sujet — l’arbre de Jessé — qui a souvent offert aux artistes l’occasion de mettre aux mains des rois de Juda des instruments de musique. Les personnages quis épanouissent ici dans l’arbre fleuri tiennent un rebec, un luth, une gigue ; on reconnait Davida sa harpe. L’orgue portatif ne manque pas a cet orchestre de dix instruments. I] est tres possible que Haincelin ait cherché, dans cette image, a transposer le spectacle que lui donnait journellement la chambre de musique du Louvre. Peut-étre a-t-il voulu offrir a son maitre le dauphin un tableau des concerts en qui celui-ci se complaisait. Louis mort, le manuscrit, une Bible historiale, tomba entre les mains de Jean sans Peur, celui-la méme qui, du vivant du dauphin, lui avait fait la réputation d’un pauvre enfant séquestré et réduit a jouer des orgues par déscuvrement?. D’un style assez voisin de celui de Haincelin est une autre Bible, que l’on croit entrée vers le méme temps dans la bibliothéque de Bourgogne (manuscrit goot-o2 de la Bibliotheque de Bruxelles). Comme la précédente elle contient une grande miniature de l’arbre de Jessé, exécutée probablement a Paris entre 1400 et 1415°: douze rois y tiennent des instruments de musique. Il n’est pas jusqu’aux objets d’orfévrerie qui, dans les palais de Charles VI, ne fassent appel a des images de concerts: ainsi un inventaire de 1418 décrit, dans l’hétel Saint-Paul, deux grands flacons émaillés ou des anges volants jouent des instruments *. 1. P. Durrieu, La peinture en France, Hist. de Vart dA. Michel, III, 1re partie, p. 166; du méme auteur, Les Bibles francaises des ducs de Bourgogne, passim. Reproduction, dans ce dernier ouvrage, de la grande miniature de Arbre de Jessé (pl. I). 2. Juvénal des Ursins, Hist. de Charles VI, éd. Michaud et Poujoulat, Paris, 1836, p. 4gt, col. r. 3. P. Durrieu, Les Bibles francaises, pl. Il. 4. Havard, Dict. de l’ameublement, II, col. 591.

26 LA MUSIQUE D’ORGUE * * Au moment que la guerre de Cent ans, dans sa période la plus funeste, va ravager la France, non seulement les princes de sang royal, mais beaucoup de seigneurs de moindre rang célébrent les offices religieux dans leur chapelle particuliére. Froissart, quand il séjourne a Orthez chez Gaston Phébus, en automne 1388, admire que l’on y féte la Saint-Nicolas « aussi solennellement comme l’en feroit le jour de Noél ou de Pasques en lachappelle du pape ou du roy de France » '. Si mélodieusement les orgues du comte de Foix résonnent a ses oreilles qu’il ne se souvient d’en avoir entendu de semblables en aucun lieu ?. A vrai dire, il s’en faut que tous les inventaires de chapelles établis au début du xv° siecle mentionnent un orgue. N’en concluons pas trop vite que le service divin s’accomplissait en psalmodie simple ou en déchant purement vocal. Un cheur rompu aux difficultés du chant non accompagné devait étre, alors comme aujourd’hui, une trouvaille moins aisée qu’un organiste de talent moyen. L’absence d’orgue dans certaines chapelles n’est qu’une apparence, qui s’explique par la double fonction, religieuse et profane, de l’orgue. Le seigneur qui entretient pour la danse ou d’autres plaisirs un « ménétrier d’orgues » se sert du méme artiste pour sa chapelle. Quant a l’instrument, qu’un homme peut aisément faire passer, suivant les besoins, de la salle a l’oratoire et inversement, c’est un positif de taille moyenne: son plus haut tuyau n’a souvent que trois pieds. Les petites églises se contentent d’un pareil instrument, dont le transport est facile. Vers 1400, des bourgeois riches mémes ont leur chapelle, et ceux qui peuvent donner a leurs enfants une éducation libérale leur font apprendre la musique. Plus d’une femme de condition aisée pesséde un positif et s’exerce 4 le faire résonner, aussi longtemps que les malheurs de la France ne Vincitent pas a se priver de musique: telle cette dame que 1. Chroniques, éd. Kervyn de Lettenhove, XI, pp. 106-107. 2. Ibid.: « et 1&4 je ouy sonner et jouer des orgues aussi mélodieusement comme je fis oncques en quelque lieu ob je me retrouvasse ».

L’ORGUE AU XV° SInCLE 29 fait parler Alain Chartier aprés Azincourt et qui, pour mieux pleurer son ami pris en la bataille par les Anglais, renonce a jouer désormais . harpe, orgue, ne doulcaine Luz, n’eschequier !. Des le début du x1v° siécle, les dames italiennes n’avaient pas dédaigné de suspendre a leur cou, par une chaine dorée, un orgue portatif®. En France, il devient si commun de voir une personne noble pratiquer la musique que le peintre qui imagine, vers 1403, les premiéres miniatures de la Bible historiale (ms. fr. 166 de la Bibl. nat.), voulant opposer a la vie contemplative des moines les occupations mondaines, caractérise le marchand par ses balances, l’homme du peuple par un gobelet a vin, le seigneur par une viole (fol. 10). Dans hotel d’un grand bourgeois parisien, Jacques Duchié, on vient visiter, vers l’an 1400, une salle remplie des instruments les plus divers. De l’orgue, comme des autres, le maitre du lieu fait valoir le beau ton, car « le dit maistre Jaques savoit jouer de tous »*. Mérite moins exceptionnel qu’on pourrait le croire enun temps ou fliter ne va guére sans vieller*, ou l’on sait jouer de la harpe quand on sait tenir un psaltérion. Un musicien accompli, au xrv° siecle, sait faire résonner tous les instruments. Gilbert Visée, nous Vavons vu, jouait au début de sa carriére de la vielle et de Porgue. Henri Alamand, qui en 1402 appartient au comte de Savoie, est nommé comme ménétrier « de cordes et d’orgues » du prince’. Plus d’un poéme a mis en scéne un héros qui charme quelque aimable compagnie en s’emparant 1. Le livre des quatre Dames (1416) dans les OEuvres de maistre Alain Chartier, clerc, notaire et secretaire des Roys Charles VI et VII, par André Du Chesne, Tourangeau, Paris, 1617, p. 632. 2. Henry Shaw (Dresses and decoration of the middle ages, I, Londres, 1843, pl. 25) donne la figure d’une dame de Sienne jouant d’un portatif a 28 tuyaux, figure établie d’aprés une peinture de Domenico Bartoli (commencement du xiv s.). 3. Leroux de Lincy, Paris et ses historiens, pp. 199 et 348. 4. H. Quittard a montré en s’appuyant sur le Roman de la Rose (y. 2213 et suiv.) qu’a la fin du xr1° s. déja l’on savait gré a un jeune homme de savoir « fleuter » et « vieller » (Notes sur Guillaume de Machaut, p. 128). 5. Dufour et Rabut, La musique en Savoie, p. 19.

28 LA MUSIQUE D'ORGUE tour & tour d'une guiterne, d'un luth ou d'un orgue portatif: ainsi fait Pygmalion vers la fin du Roman de la Rose'. Dans un autre poeme de la méme époque, un personnage prend plaisir a s'essayer successivement sur tous les « musiciens instrumens », et tire des mélodies d'orgues « séans et portatatives», avant de souffler dans les musettes et faire vibrer les cymbales . De telles prouesses ravissent les gens. Tout Paris s'émerveillera, en 1445, des talents d'un jeune clere natif d'Espagne, qui non seulement joue a la perfection de tous les instruments, mais encore baille « les raisons et instructions comment ilz se devoient faire » °. Les amateurs de musique ne se contentent pas de posséder chez eux des orgues. Ils en veulent trouver dans leur église paroissiale. A l'exemple des évéques, chanoines, simples prétres et pieux laiques offrent souvent les fonds nécessaires a l'achat d'un orgue. L'archidiacre Gervais Du Busc, chanoine de Notre-Dame d'Andely, qui dote son église de deux chapelles en 1332, explique l'intérét spirituel d'un tel don : au son de la musique, la foule des fidéles sent éclater sa joie *. Animés de telles intentions, le chanoine Etienne Belot légue a Notre-Dame de Chartres l'argent qui permet au chapitre de commander, a la Saint-Jean 1349, de nouvelles orgues *; a Paris, maitre Regnaud de Douy, écolier en théologie et gouverneur des grandes écoles de la paroisse SaintSéverin, donne a cette église en 1358 « unes bonnes orgues et belles et bien ordenées »°. Les paroisses acceptent avec empressement ces fondations, de méme qu elles sont reconnaissantes des maitrises qu'on institue a leur profit. En 1. Vers 21025 & 21051. 2. La Vieille ou derniéres amours d'Ovide, poeme latin de Richard de Fournival trad. par Jean Lefévre, publ. par H. Cocheris, Paris, 1861, p. 20. 3. Mathieu d'Escouchy, Chronique, I, pp. 69-70. 4. Arch. Seine-Inf., G 1770: « ...ut in dictis capellis, que quasi mute divine collaudationis hactenus organa siluerint... sub amoenis congregata capellis, psallentibus frequentibus dominicis organis, catholica plebs exultet ». 5. L. Merlet, Documents, etc., p. 247. 6. Extrait du nécrologe de Saint-Séverin, lu par l'abbé Le Beuf, Hist. du diocese de Paris, 1, p. 106.

L’ORGUE AU XV° SIBCLE 29 1370, Jean Porcelet, trésorier de l’église métropolitaine de Besancon, fonde une schola de six enfants, avec un prétre pour les diriger et, probablement, pour guider leurs chants au son del’orgue ; le chapitre fait bon accueil a ce don dont il avoue l’utilité '. Presque partout on voit que l’initiative privée pousse les églises en avant sur la voie d’un enrichissement musical. Chose remarquable, la dévastation du pays par la guerre, les pillages d’abbayes transformées en forteresses, la fuite des chanoines loin de leurs collégiales ruinées*, la misére profonde ot vivent les deux tiers de la France, l’incertitude générale du lendemain, et par surcroit les ravages de la peste noire ne ralentissent qu’a peine l’ardeur qui fait surgir des orgues dans toutes les églises. Un instrument est-il détruit par le feu ou le pillage, la libéralité des fidéles l’a bientot remplacé. Certaines cathédrales voient, en pleine guerre de Centans, les relevages de leurs orgues se succéder a vingt ans de distance. Rien ne décourage les donateurs qui veulent contribuer a l’éclat du culte. Malgré les ravages subis par la Champagne, nous savons qu’en 1409 les orgues de Notre-Dame de Chalons-sur-Marne fonctionnent normalement ; mais l’église est si pauvre qu’elle ne peut servir a son organiste qu’un traitement modeste de cinquante sous par an’. Les églises de Troyes, Saint-Jean, Saint-Urbain, Saint-Rémy, Sainte-Madeleine, Saint-Jacquesaux-Nonnains, sont pourvues d’orgues dés ce commencement du xv° siécle‘. En 1419 on dresse dans la cathédrale un instrument de vastes proportions, auquel sont apportés en 1433 les derniers perfectionnements °. A Autun, des orgues sont construites dans la cathédrale en 1408°. Il est vrai que la zone bourguignonne ne souffre pas les mémes douleurs que le reste du pays. Quelque ri1. J.-F. Richard, Histoire des diocéses de Besancon et Saint-Claude, II, pp- 62-63. 2. H. Denifle, La désolation des églises, monastéres et hépitaux pendant la guerre de cent ans, passim. 3. Louis Grignon, Vieux orgues, vieux organistes, p. 34. Chalons possédait déja des orgues en 1105. 4. Abbé Prévost, Les instruments, etc., pp. 128, 136, 144 et 165. 5. H. d’Arbois de Jubainville, Notice, pp. 466-476. 6. Histoire de Véglise d’Autun, & Autun chez P. Dejussieu, 1774, p. Ath.

 chesse y subsiste. Notre-Dame d’Amiens recoit vers 1425, grace a la générosité de deux habitants et avec Vaide de Philippe le Bon, les orgues les plus grandioses de l’époque’. On en construit a Saint-Jean d’Arras de « belles et notables », vers 1430, qui bénéficient également d’un présent du duc de Bourgogne®. De méme les villes qui, par leur éloignement, échappent a la guerre peuvent, comme SainteMarie-la-Mer en 1421? etcomme Grenoble en 1425 “, s’occuper a de pareils soins. La région occupée par les Anglais se borne a réparer fréquemment les orgues existantes : ainsile grand orgue de Rouen, restauré en 1380 et 1386 par Godefroy de Furnes, est l'objet de nouvelles réparations en 1421, 1h26 et 1427°. A Bordeaux, l’église métropolitaine fait réparer ses orgues en 1428, et en 1438 on remet a neuf les soufflets et la menuiserie °. Les Parisiens avaient dés longtemps accoutumé de venir a Notre-Dame célébrer les événements publics « cum organis modulantibus ». Une victoire faisait-elle naitre un espoir de délivrance, la population, conviée par cloches sonnant a toute volée, courait ala cathédrale ot se chantait un Te Deum. Les promesses de paix les plus trompeuses, les tréves les plus illusoires étaient fétées comme l’avait été le traité de Brétigny : ce 10 mai 1360, une joie ineffable s’était répandue parmi les Parisiens. Appelés a Notre-Dame, dont les grosses cloches rendaient « grand bruit et dévote mélodie », ils avaient entendu le cantique d’actions de graces, sans nul doute alterné entre l’orgue et les chantres’. Entrées de princes ou d’ambassadeurs, naissances, baptémes, mariages royaux, guérisons, couronnements, sacres, et toutes les 1. G. Durand, Les orgues d’Amiens, pp. 3 et 4. 2. Arch. Nord, B 1949. Lettre d’attestation au sujet d’une somme donnée par le duc de Bourgogne « pour l’augmentation et décoration du service divin qui se célébre chascun jour en l’église de monsieur saint Jehan en Ronville, en Ja ville d’Arras, of on a de nouvel fait faire belles et notables orgues ». 3. Arch. Pyrénées-Orientales, G 874 (fonds des paroisses du Roussillon) : 10 avril 1491, marché pour la construction des orgues de Véglise NotreDame-des-Anges. 4. J. Roman, Prix fait, etc., pp. 96 et suiv. 5. Arch. Seine-Inf., G 2483, 2486, 2488. 6. Arch. Gironde, G 503. 7. Géraud, Chronique latine, IL, p. 311

 nouvelles heureuses sont joyeusement accueillis par le peuple de Paris dans sa cathédrale. C’est la aussi que Charles VI se rend pour remercier Dieu chaque fois quil sort d’une de ses terribles crises. Il y entre aux sons de lorgue, selon le privilége des prélats et des princes. Quand la maladie tombe de nouveau sur lui, des processions sont ordonnées dans tout le pays’, et toutes les églises célébrent a coup str des messes pareilles a celle que l’on chante le 1° aot 1414 a Saint-Jacques de la Boucherie, «a Diacre, sous-Diacre, Chantres et aux Orgues, pour le bien, état et santé de la personne du Roy notre Sire »’. A mesure que la guerre, civile et étrangére, devient plus affreuse, les Frangais de tout rang sentent un besoin plus grand de priére; chaque semaine se font des processions générales et les oreilles divines sont sollicitées par le chant de messes solennelles’. Mais bientét ce ne sera plus pour l'amour de leurs princes légitimes que les Parisiens se presseront a Notre-Dame. Le 1% décembre 1420, ils devront faire belle réception au roi anglais, avec procession et Te Deum. Les grandes orgues de la cathédrale joueront encore pour l’entrée du duc de Bedlord apres sa victoire de Verneuil (8 septembre 1424)*. Processions nouvelles a la Saint-Jean 1426, pour faire cesser la pluie ; & la Pentecéte 1427 pour ce que les riviéres débordent* — car le peuple de Paris ne peut s’empécher de déplorer l’inclémence des saisons et la cherté des vivres plus encore que l’occupation ennemie. Que chantait-on a ces processions? Des hymnes, des psaumes, des litanies, auxquels vraisemblablement des orgues portatives, entrainées dans le cortege, donnaient le ton. Couronné de fleurs a exemple des prétres, le joueur d’orgue marchait devant le dais, son instrument passé en bandouliére, la main droite t. Relig. de Saint-Denis, II, pp. g2-93 et 406-411. 2. Abbé Villain, Hist. de Saint-Jacques de la Boucherie, p. 43. 3. Relig. de Saint-Denis, V, pp. 552-553 et VI, pp. 324-325. 4. (Le Régent) « s’en alla a Nostre-Dame, ou il fut receu comme se ce feust Dieu, car les processions... et les chanoynes de Nostre-Dame le receurent & la plus grant honneur, en chantant hympnes et louanges que ilz peurent, et jouoit-on des orgues et des trompes et sonnoient toutes les cloches (Journal d’un Bourgeois de Paris sous Charles VII, éd. Tuetey, p. 200). 5. Journal d’un Bourgeois de Paris, p. 208.

32 LA MUSIQUE D’ORGUE au clavier. Une miniature du missel de Juvénal des Ursins' montre une procession qui se déroule sur la place de Gréve. Deux instrumentistes marchent devant le Saint-Sacrement, et la foule, recueillie alentour, chante. A vrai dire, les deux musiciens représentés ici ne sont pas des organistes. Mais il ne nous parait pas hasardé de prétendre que l’instrument spécialement adopté par l’Eglise pour les cérémonies du culte devait aussi, le plus souvent, étre choisi pour guider la musique des processions. L’orgue portatifa du, dés son apparition, étre le soutien de telles fétes?. On |’emploie encore au xvi° siécle dans les processions de France et d’Espagne. Les archives du chapitre de Nantes rappellent que des orgues étaient portées sur les remparts de la ville a]’occasion de la procession des Rameaux’. Grande doit étre la patience du peuple parisien durant la longue occupation anglaise ; grande la soumission des chanoines de Notre-Dame, obligés de payer des indemnités pour obtenir le respect des églises*, obligés de vendre leurs vieilles orgues pour nourrir les enfants de la maitrise et les serviteurs du sanctuaire’. Les privations sont telles que plusieurs églises, réduites a la misére, ont di interrompre le culte °. Une paroisse comme Saint-Germain-l’Auxerrois, qui dans les premiéres années du siécle prenait soin de se procurer des organistes habiles et fidéles*, apres 1420 abandonne ce souci pour un temps assez long. Du moins les archives de 1. Reproduite en couleur par Leroux de Lincy et Tisserand, Paris et ses historiens, p. 197. 2. Une des premiéres descriptions littéraires de procession avec orgues est celle de Juan Ruiz, archiprétre de Hita, dansson Libro de buen amor écrit vers 1330 (éd. Cejador y Frauca, Madrid, 1913, HU, strophe 1225 et suiv.). On y voit les chemins couverts de prétres, et de jongleurs qui font retentir plus de vingt sortes d’instruments, parmi lesquels « los organos que dizen chanconetas é motete ». 3. L. de Farcy (Les tapisseries d’Angers, p. 57, n, 1) dit avoir lu dans un compte de fabrique de la cathédrale de Nantes (1567-1568) : « Item, le jour de Paques fleuries, pour avoir fait porter une paire d’orgues sur les murailles de Ja ville pour la procession, XX den. » 4. G. Grassoreille, Hist. politique du chapitre de Notre-Dame, pp. 109 et sulv. 5. Ibid., p. 23. 6. H. Denifle, La désolation des églises, etc., 1, pp. 57-63. 7. Arch. nat., LL 394, fol. 15 vo, 67 r® et v°: délibérations capitulaires d’octobre 1402, juin et juillet 1407.

 cette église deviennent-elles muettes sur le sujet durant les années del’occupation anglaise. D’autant plus vive est la joie qui répond a l’entrée des troupes royales dans Paris reconquis, le vendredi apres Paques 1437. Aussitét commencent a sonner toutes les cloches de la ville, et dans toutes les églises s’éléve le chant du Te Deum’. Le vendredi qui suit, toute l’Université, maitres et écoliers, chacun portant son cierge, font la plus solennelle procession qui se soit vue depuis cent ans’®. Et pour commémorer un si heureux événement, la ville institue une féte annuelle que nous trouverons encore en honneur en plein xvi° siecle: tous les premiers vendredis apres Paques, conseillers, prévéts et échevins de Paris iront, vétus de leurs robes mi-parties, écouter a Notre-Dame une grand’messe avec orgue: ce sera la messe de la « réduction de Paris »’. * KOK Pendant que les deux tiers de la France étaient aux abois. le duc Philippe le Bon s’occupait, en Bourgogne, d’accroitre la splendeur de sa musique religieuse. En 1422 il fonde une grand’messe quotidienne dans sa chapelle de Dijon‘. En 1424, il établit le réglement que suivront les enfants de sa maitrise. Chaque samedi, le chapelain, les enfants et leur maitre devront célébrer une messe de la Vierge, « laquelle sera chantée devant l’eure de prime a note, deschant et orgues, le plus solennellement que faire se pourra » °. En 1431, nouvelle fondation de grand’messe ; on devra la déchanter dans la Sainte-Chapelle de Dijon, sauf quand il s'agit d’une messe de Requiem ®. On sait en effet que la messe 1. Gilles Corrozet, La fleur des Antiquitez, fol. 45” et 46. 2. Journal d’un Bourgeois de Paris, p. 320. 3. Registres du Bureau de la Ville de Paris, publ. par le service des travaux historiques, II, p. 118: le vendredi 14 avril 1531, cette messe est célébrée comme « chascun an», & « chant de musicque et grosses orgues sonnans ». Mention analogue pour l’an 1532 (ibid., p. 144). 4. Arch. Céote-d’Or, B 11628. 5. Méme liasse, note du 13 mars 1424. Le maitre des enfants sera homme « expert et de honneste vie, lequel bien et deument les instruira en bonne doctrine, tant de chant, contrepoint comme deschant ». Une rente perpétuelle de 200 livres tournois est affectée a l’entretien de cette maitrise. 6. Titre de la Sainte-Chapellc de Dijon, cité par l’abbé Le Beuf, Traité sur le chant ecclésiastique, pp. 86-87. 3

34 LA MUSIQUE D’ORGUE des morts a longtemps exclu toute musique autre que le plain-chant non accompagné ; aujourd’hui encore, dans les. monastéres qui respectent l’usage traditionnel, lorgue se tait aux messes de Requiem. C’est ce que savait bien l’abbé Le Beuf lorsqu’il écrivait, dans son traité sur le chant ecclésiastique : « Jean Regnier Bailly d’Auxerre étant arrété |’an 1432 dans les prisons de la ville de Beauvais, a cause de son attachement envers les ducs de Bourgogne, y fit son Testament en vers Francois, et s’exprime ainsi : I] me suffira d’une Messe De Requiem haute chantée Au Cueur: me feroit grand liesse Si etre pouvoit déchantée. « Ce Poéte demandoit l’impossible en fait de Déchant... L’usage n’étoit pas d’employer Je Déchant aux Messes de Requiem’. » Et de fait, Jean Regnier edt pu étre mieux renseigné, lui quicultivait la musique, jouait de plusieurs instruments et qui, dans sa prison, se lamentait de la perte de ses orgues: Adieu mes orgues qui sont belles, Adieu, or a Dieu vous commant®?... En 1436, cette fois par « devocion et affeccion a la sainte hostie du saint sang de miracle », Philippe le Bon emploie en faveur d’une messe «a note » le revenu de deux cent livres tournois que lui doit le duc de Bar’. Pour son oratoire ou pour sa chambre, il a fait acheter en Flandre « unes petites orghes »‘*. Chacun des divers chateaux que posséde le duc doit d’ailleurs retenir un orgue approprié aux dimensions de la chapelle : Guy d’Anvers répare en 1431 celui du chateau de Hesdin en Artois’. Philippe lit ses heures dans un bréviaire ou laplus belle miniature est un tableau musical, un Arbre de Jessé ot les ancétres du Christ portent des 1. Tr. sur le ch, ecel., p. 87. a. Fortunes et adversitez de feu noble homme Jehon Regnier, y. 728 et SULV. ; éd. Droz, Paris, 1923, p. 28. 3. Arch, Cote-d’Or, B 11624. 4. Paiement de 1428 au facteur Jehan Bonost (Van der Straeten, VII, p- 59). 9. Pinchart, Archives des arts, I, p. 6.

L’ORGUE AU XV° SIECLE 35 instruments : orgue, harpe, vielle, triangle, hautbois, timbale, etc. '. On aimerait savoir quel nom porte lorganiste du prince. Mais comment le reconnaitre dans une liste de musiciens ou des maitres comme Pierre Fontaine ct Gilles Binchois ne sont pas désignés autrement que comme « chapelains » ? car telle est la qualification que recoivent uniformément les membres de la chapelle ducale *. A défaut de Porganiste, nous connaissons du moins les traits que pouvaient présenter les orgues de chapelle du duc Philippe. I] est bien tentant de supposer, en effet, que Jan Van Eyck, peintre attitré de Philippe le Bon, a pris modéle de la chapelle du prince quand il a fait les volets célébres de Saint-Bavon. Chacun garde en mémoire les images charmantes qui, dans le grand retable de Gand, représentent, a cdté de chanteurs célestes, lorganiste si dévotement penché sur les touches noires et blanches de son clavier. * x A aucun moment le « roi de Bourges » n’anégligé de faire dignement célébrer chez lui l’office divin. Des 1420, il avait établi somptueusement le service de sa chapelle, qui comprenait des chanteurs et des instrumentistes®. Chaque jour il entendait au moins deux messes, dont l’une en musique. Une victoire échoit-elle a ses partisans lorsqu’il se trouve a Poitiers (mars 1421), aussitdét il ordonne que l’on chante « belle et notable messe » a la cathédrale*, laquelle est pourvue d’orgues au moins depuis 1363 °. Ne nous indignons pas de le voir, au milieu des désastres qui écrasent son royaume, entretenir une troupe de musiciens. Charles prend sarevanche contre les critiques futures quand il paye ses alliés 2 l’aide de virtuoses: en avril 1428, il remercie le roi Alphonse d’Aragon, en lui envoyant cing ménétriers de son 1. Ms. de la Bibl. royale de Bruxelles, n° g5r1, fol. 11 (Bréviaire de Philippe le Bon, repr. en fac-sim. par J. van den Gheyn, Bruxelles, 1909, pl. I). 2, Liste des gages et pensions pour l’an 1443, Arch. Nord, B 1978. 3. Vallet de Viriville, Hist. de Charles VII, I, p. 258. 4. G. du Fresne de Beaucourt, Hist. de Charles VII, I, p. 221. 5. Abbé Auber, Hist. de la cathédrale de Poitiers, Poitiers, 1849, Il, p. 106.

36 LA MUSIQUE D'ORGUE hdtel, des contingents de guerre que celui-ci lui a fournis'. N'est-il pas tenu, aureste, de sauver le prestige royal en face des seigneurs de son entourage ? Tous se font gloire du luxe de leur musique religieuse. Gilles de Rais se fait suivre partout d'une chapelle de vingt-cing a trente personnes pourvues de serviteurs et de pages ; il tient le clergé qu'auraient ensemble une église cathédrale et une collégiale*. Il posséde plusieurs orgues d'un prix considérable. Quand il va par le pays, des orgues portatives l'accompagnent, spécialement construites pour lui, que ménent sur leurs épaules six hommes vigoureux*. Les fortunes comme celles du maréchal de Rais sont assurément rares vers 1430, mais une destinée plus stable permet a nombre de princes d'exercer une action sur le développement de la musique d'église. Le duc de Lorraine, le duc d'Alencon célébrent au son de I'orgue leur culte privé. La maison de Savoie, alliée ala maison de Bourgogne, subit son influence en ce qui concerne le reglement de la chapelle. Les offices sont chantés suivant Pusage de Paris. Car Philippe le Hardi, quand il a marié sa fille Marie au comte Amédée VIII, ne l'a pas laissée partir (1403) sans lui remettre un « messel tout complet a l'usaige de Paris », acheté au libraire Jean Postit exprés pour la chapelle de madame de Savoie'. Une cour voyageuse comme celle de Savoie doit le plus souvent se contenter d'orgues portatives. Telles sont en effet celles que le facteur Conrad Felin construit en 1421 pour Amédée VIII. Mais un portatif n'est pas forcément un petit orgue: nous lisons que l'orgue de Conrad avait exigé pour la confection de ses soufflets la peau de dix moutons'*. Si un seul porteur suflfit a faire passer les Alpes de Turin a Chambéry, en 1440, aux orgues delacour « super collum suum », il ne faudra pas moins de quatre hommes pour convoyer les orgues de 1465°. Il s'agita cette date d'un instrument déja usé qu'on songe a remplacer. . Vallet de Viriville, ouvr. cité, I, p. 484. Abbé Brossard, Gilles de Rais, p. 62. . Ibid., p. 66. . B. Prost, Quelgues acquisitions de manuscrits, p. 345. - Dufour et Rabut, La musique en Savoie, p. 27. . Ibid., pp. 32, 54 et 55. oot why es

L'ORGUE AU XV° SIECLE 37 Dans la chapelle du chateau de Chambéry la duchesse Yolande, fille ainée de Charles VII, fera établir en 1470 de grandes orgues, dignes de la collégiale qu'elle y fonde. Le facteur de Meaux Jean Piaz sera chargé du travail'. Quant a Yorganiste, qui porte le titre de chantre (déja Gautier de Pernes, l'organiste de 1437, était ainsi désigné*), c'est Louis Charriére ; il dirige les réparations de son instrument et sait Paccorder ; tous les comptes de transport et d'arrangement des orgues passent par ses mains®*. Ce triple office de chantre, de joueur d'orgue et de facteur qui incombe fréquemment a l'organiste du xv* siécle entraine, dans les désignations du personnage, un flottement qui risque de nous trompersur son réle. Bien plus, il arrive que l'organiste cumule ses fonctions avec celles de porteur, de gardien et méme de souffleur des orgues. M. Gastoué a trouvé la preuve qu'a la cathédrale d'Avignon i] y avait toujours deux ou trois organistes, dont le plus élevé présent au cheur touchait |'orgue, tandis que celui qui venait immédiatement apres agitait les soufflets'. Le porteur des orgues mobiles et le souffleur sont donc, en certains cas, des organistes en second, aptes a remplacer l'organiste principal en l'absence de celui-ci. Au début du xvi® siecle encore, nous verrons Colin de Bredemers, chantre de l'archiduc Charles d'Autriche, jouer en méme temps le réle de « garde et porteur desorgues »°*. Ce titre ne signifie évidemment pas qu'il ait porté les orguessur son dos. Le porteur d'orgues princiéres est l'intendant qui assure leur transport, leur présence al'office et leur bon fonctionnement. * * * La France approche de sa délivrance. A mesure que s'éteint la guerre, la musique renait. La ville de Tours célebre glorieusement, en 1436, le mariage du dauphin Louis avec Marguerite d'Ecosse. Sur le passage de la princesse 1. [bid., pp. 61 et suiv. 2. Ibid., pp. 30-31. 3. Ibid., pp. 53-55. Charriére recoit a partir de 1465 un traitement annuel de 200 florins. 4. A. Gastoué, La musique a Avignon, p. 282. 5. Van der Straeten, VII, p. 269.

38 LA MUSIQUE D’ORGUE quand elle entre dans la ville, les ménétriers cornent. A l’une des portes, on a recouvert de tentures un grand échafaud, sur lequel on a hissé les orgues de la basilique Saint-Martin et groupé les enfants de la maitrise. Devant la dauphine, Yorgue accompagne un motet de bienvenue’. Dans Paris reconquis Charles VII fait son entrée, le 12 novembre 1437, et admire au long des rues de nombreux mysteres’. Le Journaldu Bourgeois de Paris accumule les mentions de processions qui se font dans les années r144o et suivantes ; il s’agit d’implorer Dieu en vue de la libération définitive. En juin et juillet 1441, tandis que le roi assiége les Anglais dans Pontoise, il n’est jour que |’Université, les ordres religieux ou les paroisses ne processionnent pour le succés des armes francaises*. Quand il devient nécessaire d’obtenir enfin le recouvrement de la Normandie, ce sont les enfants des écoles que |’on décide d’envoyer a la cathédrale : « lesquels enfans... se rendirent a Notre-Dame... jusqu’au nombre de (plusieurs) milliers, ainsi qu’on disoit, sans compter les petites filles... La messe solennelle de Notre-Dame fut célébrée en leur présence.. au jeu des orgues et au pouls des deux grandes cloches: a savoir Jacqueline et Marie »‘. Les otages et les prisonniers rentrent chez eux. Le 14 janvier 1441, Paris fait bel accueil & Charles d’Orléans tiré d’Angleterre, qui entre solennellement, le 17, aNotre-Dame, au son des cloches et des orgues *. De Paris, le duc et sa femme Marie de Cléves se rendent a Orléans ot les attend la joie populaire soutenue par les musiciens des rues‘, puis bientdt vont se fixer a Blois. La ils établissent noblement leur culte domestique. Journellement!’office leur est chanté par quinze chantres’. L’un de ceux-ci, qui est en méme temps 1. Marcel Thibault, La jeunesse de Louis XI, Paris, 1907, pp. 137-138. Les enfants de chceur de Saint-Martin regoivent pour salaire de leur chant du pain et des cerises. 2. Enguerran de Monstrelet, Chronique, éd. Douét d’Arcq, V, Paris, 1861, pp- 302-304. 3. Journ. d’un Bourgeois de Paris, p. 361. 4. Chronique de Charles VII par Jean Chartier, ILI, pp. 329-330 (extr. des registres capitulaires de Notre-Dame). 5. P. Ghampion, Charles d’Orléans, p. 325. 6. Arch. communales d’Orléans, CC 655. 7: R. de Maulde-la-Claviére, Hist. de Louis XII, 1, p. 88.

LORGUE AU XV° sIECLE 39 organiste et se nomme Perrinet, a la jouissance d'orgues excellentes dans l'église Saint-Sauveur, collégiale dépendant du chateau de Blois. Le voyageur Antoine Astesan voit ces orgues en 1451 eten fait une description enthousiaste. Ce sont les plus grandes qu'il ait jamais entendues, et qui rendent les sons les plus doux'. Un harpeur est joint, pour former la chapelle musicale du duc d'Orléans, aux chantres et a lorganiste*, et revét comme eux une livrée spéciale, qui se compose de robes en drap gris °. A Vorganiste Perrinet est peut-étre identique Pierre de Vervel, qui survivra au duc et a qui la duchesse, une fois veuve, achévera de verser les gages dus'. De Blois aAngersse font des échanges d'amitié et de musique * entre Charles d'Orléans et le roi René. Lui aussi prisonnier de guerre durant plusieurs années, René est devenu sage apres ses expéditions d'Italie; il se tient dans ses provinces d'Anjou et de Provence. II choisit avec soin les membres de la chapelle qu'il a fondée par lettres patentes de 1449, envoyant chercher en Picardie et en Italie de bons chanteurs °. Organiste et chantres portent la livrée du duc: robe rouge doublée de fourrure grise. A Angers, de 1450 a 1470, revit une de ces cours amies des arts, telles que la fin du xv° siécle nousen amontré, ot les miniaturistes semblent dessiner d'aprés nature les orchestres qu'ils placent dans leurs manuscrits. L'organiste attitré du roi René reste, au cours de longues années, Girardin Morel'. René d'ailleurs s'intéresse a d'au1. Eloge descriptif de la ville de Paris et des principales villes de France, publ. par Leroux de Lincy, Paris et ses historiens, p. 56g. 2. De Maulde-la-Claviére, ibid. 3. Laborde, Les ducs de Bourgogne, LI, p. 357. 4. « A messire Pierre de Vervel, organiste et chantre de la chappelle de feu MS le Duc, pour le reste de ses gaiges, XVI livres X sols » (Laborde, Les ducs de Bourgogne, t. II, p. 416 (d'aprés les arch. de la chambre des comptes de Blois). 5. Charles d'Orléans envoie au roi René un de ses chantres en 1452 (Mauldela-Claviére, ouur. cité, p. 88, n. 7). 6. Lecoy de la Marche, Le roi René, II, pp. 133-134. 7. Il s'appelle dans un compte de 1466 Guerondin Morel (Réun. des soc. sav. des départ., 4¢ série, IV, 1866, p. 505). En 1470 son nom est écrit Girardin Moreau et il recoit, en Provence, pour ses gages 31 florins 6 gros (Arnaud d'Agnel, Les comptes du roi René, Ul, p. 33g). est simplement « a Girar

 tres musiciens, également habiles a tirer parti des ressources déja grandes que présente l’orgue. Peu de temps avant son établissement définitif en Provence (1471), il apprend que les chanoines de Barcelone ont fondé une prébende en faveur de leur organiste. Comme il admire vivement le talent de ce Gabriel Tarraca, il écrit au pape pour lui demander de confirmer la collation du bénéfice: le culte divin ne pourra qu’y gagner en splendeur, car le duc d’Anjou connait la valeur de son protégé; il loue son « ingenium in pulsandis organis mirum » '. Peut-étre Tarraca a-t-il fait ses études musicales sous le patronage de René, ou dans la maitrise de sa chapelle. Le roi René s’est-il lui-méme exercé sur un instrument a clavier ? La présence d’un manicordion dans le haut retrait de son chateau d’Angers, a cété de ses précieux livres, de son écritoire et de ses pinceaux”, permet de le croire. Or le manicordion servait dans les écoles capitulaires pour |’éducation musicale des enfants et pour l’apprentissage de l’orgue. Tous les organistes en possédaient chez eux pour étude et on lappelait méme parfois a remplacer l’orgue a Véglise *. Semblable a lorgue par son clavier chromatique a touches blanches et noires, mais de transport plus facile puisqu’il est dépourvu de tuyaux et que ses cordes, d’acier, sont solidement fixées, le clavicorde ou manicordion est l’instrument sur lequel tous les débutants s’exercent entre le xm® siécle et le xvi’, comme plus tard on se préparera au jeu de l’orgue en étudiant sur un clavecin, puis sur un piano. Au début du xvu° siécle, Praetorius affirmera que les éléves d’orgue, les discipuli organici, regoivent leurs premiéres lecons sur le clavicorde, parce que c’est le type des instruments a clavier‘. din, organiste » que la reine de Sicile, Jeanne de Laval, fait un cadeau apres la mort du roi René (ibid., p. 242). 1. Lettre publiée par Lecoy de la Marche, ouvr. cité, p- 342. René se disait comte de Barcelone. 2. Ibid., p. 136. 3. Cf. par exemple abbé Prévost, Les instr. de mus. dans l’Aube, pp. 210 et 212. 4. De organographia, 2° partie, ch. xxxv1, p. 61. Le manicorde, dérivé du monocorde mais pourvu de plusieurs cordes, existe dés le arm? s. Dans le roman provencal de Flamenca (1235), les jongleurs accordent le psaltérion

L’ORGUE AU Xv° SIECLE At Ne l’appelle-t-on pas en francais « instrument » tout court, comme s'il]’était par excellence ? Un texte de 1371-1372, ou il est dit que « messire Gieffroy... demanda ou estoit sa vielle ou son instrument » est interprété par le traducteur anglais dune édition de 1484 de la maniére suivante : « ... demandet him where his vyelle or clavicorde were » '. Le manicordion ou clavicorde du xv* et du xvr° siécle, qui n’a pas de pieds et se pose sur une table, est utilisé par les maitres de psallette de préférence a Porgue pour donner aux enfants des maitrises la pratique du clavier. Virdung écrit dans sa Musica getutscht (1511): « Ce que tu apprends sur le clavicorde, tu peux alors apprendre a le jouer bien et facilement sur l’orgue ®. » Hernando de Cabezoén expliquera que la dignité de lorgue empéche qu’on s’en serve pour l'étude : il n’est pas tolérable que les mains rudes des commencants se posent sur les touches de l’orgue, quand il leur suffit de pratiquer un instrument mineur®. Sans connaissance parfaite du jeu du manicorde, d’ailleurs, il n’est point de musicien consommé*‘. Aussi Praetorius rappelle-t-il que tous les joueurs de clavier doivent étre appelés organistes pour les distinguer des autres instrumentistes °. Aucune des manifestations de l’art musical n’était dédaignée chez le roi René. Ses comptes signalent de nombreux dons aux ménétriers qui passaient par sa cour. Les joueurs de avec le manicorde : ...e Vautr’acorda Lo sauteri ab manicorda, ce qui implique la présence de plusieurs cordes (P. Meyer, Le roman de Flamenca, 2° éd., Paris, 1901, I, p. 24, v. 609-610). Dans le roman de Brut (1157), on trouve déja que |’énumération des instruments ayant participé aux fétes du couronnement d’Arthur d’Angleterre comprend Symphonies, psaltérions. Monacordes, cymbes, chorons... (Leroux de Lincy, Le roman de Brut, Rouen, 1838, II, p. 112). 1. Cité par Krebs, Die besaiteten Klavierinstrumente, pp. 114-115. 2. Fol. E (éd. moderne, p. 33). 3. Préface aux ceuvres d’orgue de son pére Antonio de Cabezén (Pedrell, Hispaniae schola musica sacra, Ill, pp. xxu-xx11). 4. Cerone, El Melopeo y maestro, p. 927. 5. De organographia, p. 12.

ho LA MUSIQUE D'ORGUE luth et de harpe connaissaient sa libéralité et il protégeait les faiseurs d'instruments'. Mais d'aucune musique profane il ne faisait autant de cas que de la musique d'église. Ses chantres avaient telle réputation que lorsqu'il mourut (1480) le roi Louis XI les voulut prendre 4 son service, sachant qu'on n'en pouvait trouver de meilleurs'. Pourtant la chapelle de France n'avait rien a envier a celle des princes apanagistes. La messe quotidienne de Charles VII, sur la fin de sa vie, lui était chantée par quatorze chapelains*. Comme de coutume l'organiste est compté parmi ceux-ci sans désignation spéciale. Le jour que Louis XI, aprés son sacre a Reims, entre dans Paris, il se fait parmi les rues beaucoup de musique *. Le lundi 31 aodt 1461, ilest regu 4 Notre-Dame par l'évéque de Paris et l'archevéque de Bourges. On le méne en procession au chant du Te Deum, tandis que les orgues participent a Vallégresse, que toutes les lumiéres brillent, que les cloches sonnent et que la foule crie a pleine gorge: Noél®. Tel est le cérémonial ordinaire de pareilles fétes. A Saint-Denis aussi, ou couchaient les rois la veille de leurs entrées dans Paris, les moines de l'abbaye avaient coutume de venir a leur rencontre en procession et de les introduire dans l'église aux accents de l'orgue. De méme pour tous les membres de la famille royale °. Le 30 septembre suivant, c'est a Orléans que Louis fait son entrée. On a dressé dans la ville plusieurs échafauds portant des musiciens. Sur l'un sont établis les « hault ménesterels » ; sur la porte Bannier attendentle maitre de chapelle de SaintAignan, nommé Foquet, et les enfants qu'il dirige, pour chanter avec les orgues'. Le roi Louis est dévot; il entend sans fatigue cing messes par jour a l'oceasion *. Sousla direction d'Ockeghem, le grand 1. Abbé Arnaud d'Agnel, Les comptes du roi René, Il, pp. 58-83. 2. Lecoy de la Marche, ouvr. cité, II, p. 135. 3. M. Brenet, Musique et musiciens de la vieille France, p. 30. 4. Jean de Roye, Chronique scandaleuse, I, pp. 27-28. 5. Reg. capit. de Notre-Dame, Arch. nat., LL 223, p. 279, cité par G. Fagniez, Journal parisien de Jean Maupoint, p. 45, n. 2. 6. Religieux de Saint-Denis, IV, pp. 288-289. 7. Arch. commun. d'Orléans, CC 558. 8. Journal de Jean Maupoint, p. 96.

L’ORGUE AU XV° SIECLE 43 compositeur, qui porte le titre de protocapellanus, les chantres de sa chapelle célébrent quotidiennement la messe et les vépres'. Louis XI aime la musique et se plait a favoriser les maitrises. En 1474, il fonde a Péglise des Innocents de Paris six enfants de cheur: donation qui est le point de départ du développement musical dans cette église®. Son zele revét parfois la forme d’un don splendide d’orgues. Notre-Dame d’Embrun, la Vierge qu'il invoque comme sa « bonne maitresse », recoit ainsi un grand orgue dont la montre a des tuyaux d’argent’. Sur les volets qui couvrent cette montre il fait peindre son portrait et celui du dauphin Charles, de chaque cété d’une image de la Vierge *. L’orgue fait partie dans cette églised’un concertimportant, carle roi ya fondé, par lettres du 6 juillet 1482, une messe quotidienne et perpétuelle qui exige la présence de cent personnes: outre les chanoines, cinquante chapelains choisis pour le grandcheur, puis les enfants et les sclafardi sive pifardi (musiciens d’instruments). Ces dons et largesses de Louis sont confirmés par une bulle du pape Sixte IV, le 23 janvier 1483°. Si Louis XI offre un si magnifique instrument a l’église d’Embrun, que ne doit-il faire pour les chapelles des chateaux ou il réside et pour les basiliques qu’il fréquente? Vendéme, Amboise, Plessis-lés-Tours, la collégiale Saint-Martin de Tours, Notre-Dame de Cléry tiennent peut-étre de lui leurs orgues précieuses. A Saint-Martin, dont le trésorier est l’ancien « maistre de la chappelle de chant du roy», Ockeghem, l’orgue a des tuyaux d’argent, comme en témoigne un inventaire ordonné en 1493 par Charles VIII °. Ces tuyaux d’argent font penser a ceux d’Embrun et l’on est tenté d’y voir un nouveau don du roi Louis. Tours est probablement, en cette fin de xv® siécle, une des villes les plus musiciennes de France, tandis qu’a cet égard Paris souffre de l’absence des rois. On y vante en 1470 le talent de deux maitres organistes, 1. M. Brenet, ouvr. cité, p. 48. 2. Abbé Le Beuf, Hist. du dioc. de Paris, I, p. 4g. 3. Abbé Guillaume, Les orgues de Notre-Dame d’Embrun, p. 25t. 4. J. Roman, Date des orgues de N.-D. d’Embrun, pp. 653-669. Il ne reste de l’orgue de Louis XI que le cul-de-lampe et quelques beaux morceaux de boiseries. 5. Arch. Hautes-Alpes, G 197. 6. Cl. Ceelier, Doc. sur U’art musical en Touraine, p. 283.

hh LA MUSIQUE D’ORGUE Lancelot et Jean Prégent'. Ce Prégent serait-il le musicien que Jean Lemaire de Belges invite, dans sa déploration sur la mort de Louis de Luxembourg, a chanter sa complainte aux cdtés d’Agricola et de Josquin’? Il est possible que lorganiste tourangeau se soit rendu célébre en se faisant entendre a Louis XI et en le charmant par son jeu. Mais si le roia pu demander a un artiste extérieur a sa maison de venir jouer pour lui, il possédait pourtant son organiste attitré et la reine Charlotte de Savoie tenait sa chapelle, distincte de celle du roi’. D’autres chapelles particuligres sont appréciées entre 1450 et 1470. A Moulins, le duc Charles de Bourbon entretient une dizaine de chantres, qu’il habille de robes vertes, et au nombre desquels Ockeghem a figuré aux années 14461448‘. De Bruges, la ville des facteurs réputés, il fait venir en 1450 des orgues jusqu’a Paris *. Le duc d’Alencon Jean II, avant sa condamnation au lit de justice de Vendéme (1458), se faisait chanter |’office chaque jour par vingt-quatre chantres °. Pierre II de Bretagne (1450-1457) se laisse adoucir par la musique de sa chapelle’. Charles, comte de Nevers, petit-fils du duc Philippe le Hardi, posséde une riche collection d’instruments. Aprés sa mort, on trouve chez lui, a cdté des épieux enchantés et des horloges rares, une harpe, un manicordion, un psaltérion, un petit orgue, un grand orgue, deux petits buccins et trois doucines*: manifestement, ce prince tient la musique en estime aussi haute qu’il fait la magie et les arts mécaniques. Mais aucune chapelle privée ne saurait égaler celle du duc de Bourgogne Philippe le Bon, en faveur de qui Charles VII a confirmé, par lettre de 1451, toutes les donations faites 1. Ibid., p. 275. 2. M. Brenet, Musique et musiciens de la vieille Franee, p. 52. 3. E. Thoinan, Les origines de la chapelle-musique, p. 69. La reine avait 6 chantres. 4. M. Brenet, ouur. cité, p. 29. 5. Havard, Dict. de l’ameublement, III, col. 1313. 6. Vallet de Viriville, Hist. de Charles VII, III, p. 408. 7. P. Champion. Hist. poétique du XV*® siécle, II, p. 201. 8. R. de Lespinasse, Le Nivernais et les comtes de Nevers, Ul, p. 509-510 (inventaire du 8 juin 1464).

L’ORGUE AU XV° SINGLE Ad par Philippe ou ses ancétres a leur Sainte-Chapelle de Dijon, en faveur de messes ou au profit de la maitrise'. Dans cette chapelle, bien qu’elle compte plus d’un musicien flamand, c’est toujours la liturgie parisienne que l’on suit. Dés le début de son gouvernement, le duc avait possédé un missel « noté, a Yusage de Paris » *. Comme son aieul en 1384, Philippe le Bon fait prendre chez un chanoine parisien, en 1450, les livres de cheeur que réclament ses chapelains *. Les chantres sont choisis avec le plus grand soin: il les écoute et les éprouve lui-méme, comme ce chapelain du duc de Savoie qu'il mande en 1447 « pour le oir chanter et essayer afin de le retenir» en sa chapelle*. Trés probablement, |’organiste aussi est soumis a son examen personnel ; comment se déciderait-il a la légére pour le choix d’un artiste qui joue en « soliste », alors qu'il prend des peines pour nommer les membres du cheur ? Car il est certain que l’orgue a un rdéle indépendant des chants, dans la chapelle de Bourgogne. Nous avons le témoignage des chroniqueurs qui décrivent le fameux Banquet du Veeu, offert par Philippe le Bon aux princes chrétiens le 17 février 1454 °. L’on se rappelle que deux grandes tables étaient dressées dans la salle du festin. Au bout de la premiére, que présidait le duc, était édifiée une église ; prés de l’autre, un paté gigantesque. A tour de réle, les chantres et lorganiste, cachés dans |’église, et les musiciens profanes, dans le paté, se font entendre aux convives. L’église ouvre la série des entremets, aprés haute sonnerie de cloches, par le chant de trois enfants de cheur et d’un ténor. Puis, aprés un interméde au paté, l’organiste joue un morceau « moult doucement ». Au long du repas, quatre morceaux du programme lui sont confiés exclusivement, et il accompagne en outre, l’on ne peut guére en douter, divers motets. Or il est presque certain que la maison de Philippe a 1. Arch. Céte-d’Or, B 11628. 2. G. Doutrepont, Invent. de la librairie de Philippe le Bon (1420), Bruxelles, 1906, p. 23. 3. Arch. Nord, B 2004, fol. 225, paiement 4 maitre Vincent de Crosses, chanoine de Paris. 4. Arch. Nord, Ch. des Comptes de Lille, B 1997. 5. Olivier de la Marche, Mémoires, II, pp. 349-361; Mathieu d’Kscouchy, Chronique, II, pp. 132-151.

 fourni les musiciens de cette féte. Ce sont ses chapelains qui remplissent]'église, et leurs meilleurs morceaux qu'ils exécutent. S'ils font entendre, sur un total de neuf morceaux, quatre pour l'orgue seul, cette proportion nous montre l'importance du jeu d'orgue en solo dans la chapelle du duc et le prix des virtuoses. Remarquons au surplus que |'orgue est le seul instrument placé dans l'église du Banquet. La musette, le luth et autres joyeux organes en sont bannis: ils appartiennent au paté. La signification religieuse de l'orgue, et de ce seul instrument, ne fait donc aucun doute pour la société de 1454. Chantres, cloches et orgues sont désormais les attributs inséparables de l'église. Quel peut étre l'instrument utilisé a cette féte ? Le duc Philippe a-t-il ordonné que l'on transportat l'une de ses orguettes d'oratoire, celles de son palais de Lille méme? Ou bien, d'une ville voisine, un facteur flamand a-t-il envoyé son meilleur instrument? Il se pourrait que Jean van Aren (ou van Steuren), faiseur d'orgues brabangon, a qui Philippe assignera en 1458 une pension annuelle' et qui enverra a Dijon, en 1459, un orgue pour la chapelle du duc', ait construit l'orgue de la « féte du Faisan ». La protection que Philippe le Bon et la duchesse Isabelle ont accordée a la musique est un titre de gloire que la postérité doit leur reconnaitre. Jean Molinet, dans son Yhrosne d'honneur, invite par la voix de Noblesse, tous les instruments a déplorer la mort du duc : Tubes, tabours, tympanes et trompettes, Lucz et orguettes, harpes, psalterions, Bedons, clarons, cloquettes et sonnettes, Cors et musettes, symphonies doulcettes, Chansonnettes de manicordions, sont appelés a pleurer de leurs dissonances un puissant ami °. 1, Van der Straeten (La mus. aux Pays-Bas, VII, p. 231) suppose, parce que Jan van Steeren est nommé « maitre des orgues qui se jouent d'elles-mémes », qu'il avait fait un orgue mécanique : peut-étre en effet le facteur brabancon avait-il inventé des soufflets mus par une roue, en l'absence de tout bras humain. — Laborde (Les ducs de Bourgogne, I, p. 471) nomme'ce méme facteur Jehan de Streuken dit de Aren. 2. Van der Straeten, VII, p. 229. 3. Faitz et Dictz, éd. de 1540, fol. 55. Si Molinet parle dans ce poéme d'orguettes, c'est aux orgues qu'il fait appel dans le poeme qui célébre la victoire

WORGUE AU XV° SIECLE A? Ami non irremplacable pourtant, car le fils de Philippe surpasse encore son pére en godt musical. N'étant encore que comte de Charolais, le Téméraire s'était fait une réputation de compositeur‘'. Devenu duc, il maintient soigneusement la troupe de ses chantres, a la voix de qui, dans l'intimité, il ne dédaigne pas de méler la sienne®. Sa chapelle se compose de vingt-quatre chanteurs, plus les enfants et l'organiste, auxquels sont joints un luthiste, plusieurs violistes et joueurs de hautbois'. Tous les jours, ot que se trouve la chapelle, on y chante les heures et une solennelle grand'messe'. L'organiste en titre a la fin de la vie du duc Charles, et qui restera au service de sa fille Marie et de Maximilien jusqu'en 1481 au moins, se nomme Pierre Burse ou Beurst'. Mais plusieurs des chantres sont capables de tenir l'orgue a Yoccasion®. Car usage s'est répandu de donner a tous les musiciens de chapelle une instruction qui s'étend.a la théorie comme a la pratique, au maniement du clavier comme aux secrets du contrepoint. Les vingt-quatre chapelains qui constituent, en 1461, la chapelle royale anglaise sont tous bons chanteurs, bons orateurs et aptes a jouer de l'orgue. En outre, les huit enfants de la maitrise apprennent, en méme temps que le chant, le jeu de l'orgue'. Pareille éducation avait le mérite de former des artistes complets et des musiciens de ressources. Si l'on peut dire a bon droit que les maitrises princiéres ont été les conservatoires du xv siécle, il fault noter a leur avantage que les jeunes gens en sortaient munis d'autre chose que d'une technique spéciale. Ils possédaient une culture musicale complete, savaient improviser en contrepoint correct, établir des variations sur un ténor donné et souvent réduire pour l'orgue, en y ajoutant du Téméraire & Guinegatte (P. Champion, Hist. poétique du XV° s., II, p. 397) 1. J. Houdoy, Hist. artistique de la cath. de Cambrai, p. 87. 2. Thomas Basin, évéque de Lisieux, Hist. des regnes de Charles VII et de Louis XI, publ. par la Soc. de V'hist. de France, 1856, II, p. 425. 3. Ambros, Geschichte der Musik, 2° éd., I, p. 463. 4. Ol. de la Marche, Mémoires, IV, p. 2. 5. Laborde, Les ducs de Bourgogne, I, pp. 507-511 et Van der Straeten, VIL, p, 212. 6. Ainsi qu'il résulte de l'énumération des officiers de chapelle par Olivier de la Marche, Mémoires, loc. cit. 7. W. H. Grattan Flood, The English Chapel Royal, p. 567.

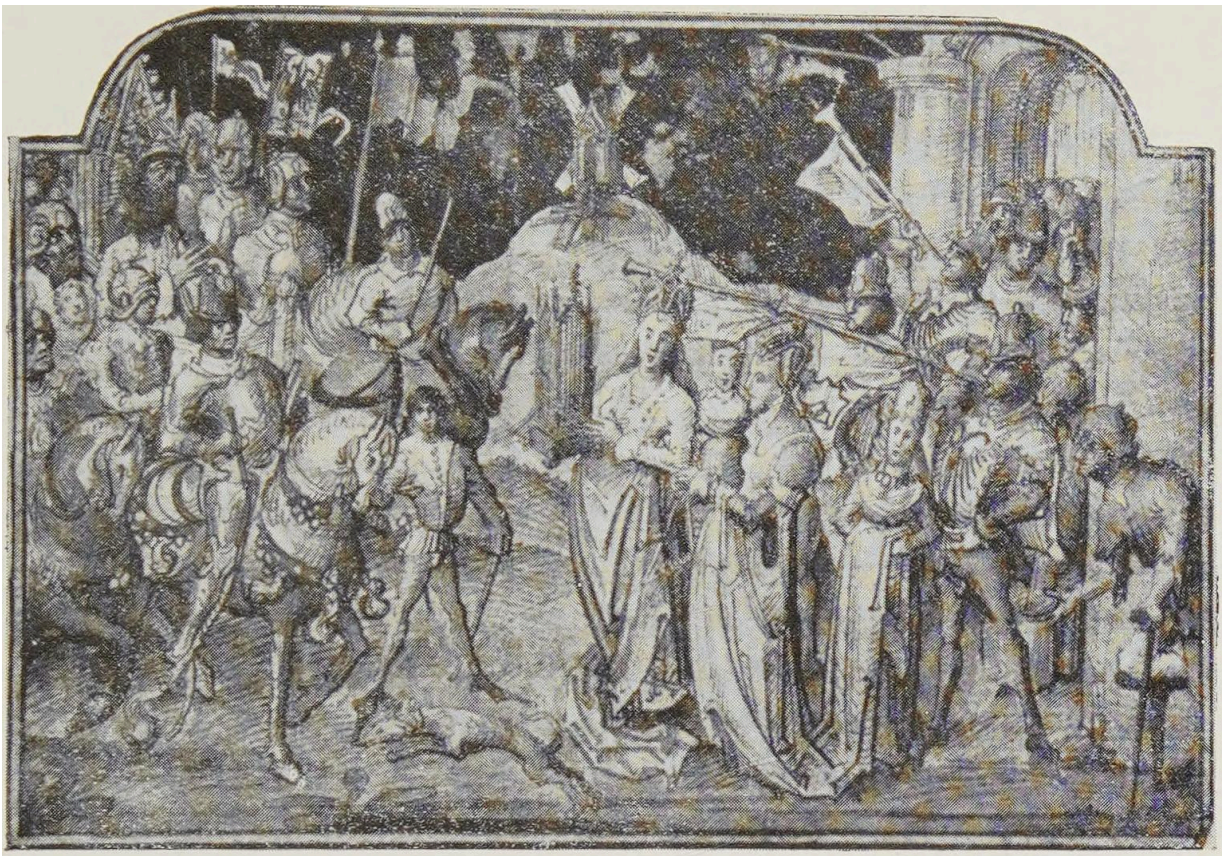
 les ornements en usage, n’importe quelle cuvre chorale. Aprés s’étre formés sous la conduite d’un ainé, ils étaient dignes de rester attachés comme organistes ou comme compositeurs a la chapelle qui les avait recus enfants. L’emploi quils y prenaient, non seulement stimulait leur activité créatrice, mais encore les dégageait de tout souci matériel. Moins fortunés se trouvent les organistes liés a une église paroissiale, ou méme_ cathédrale. D’une part leurs salaires sont plus modestes — que l’on compare les 80 sous tournois que recoit annuellement l’organiste de la cathédrale d’ Evreux en 1460', les 100 sous de Jean Le Pesthat a la cathédrale de Troyes en 14637, ou méme les 10 livres de Raoul Lefebvre a Rouen vers le méme temps’ avec les 120 livres tournois quele duc d'Orléans donne a Perrinet*, ouavec les 180 livres que gagnent les musiciens de la chapelle royale. D’autre part, ces organistes d’église sont privés des avantages faits aux chapelains des princes, que l’on loge, que Yon nourrit, que l’on habille, que l’on gratifie de cadeaux, d’étrennes, a qui l’on fournit largent de leurs « menues necessitez »°, a qui l’on donne une fourrure ou un cheval le jour qu’ils ont rendu quelque service. A vrai dire, l’organiste d’église est le plus souvent un prétre prébendé, ou un moine, pour qui la musique n’est pas un gagne-pain indispensable. Mais s’il est besogneux, ses fonctions a l’église ne peuvent le nourrir, et il doit y joindre d’autres emplois. Son traitement, outre qu’il esi faible, est rarement assez régulier pour le contenter, car il arrive qu’on le paye a proportion de ses services effectifs, et séparément pour chaque féte. L’organiste de Noyon, en 1490, est payé 12 deniers pour chaque féte de la Vierge a laquelle il participe’. A Bourges, la méme année, on attribue a Yorganiste de la Sainte-Chapelle, pour chaque procession, cing deniers tournois (chose étrange, le souffleur en recoit dix)’. 1. Arch. Eure, G 134: pension trimestrielle de 20 sous & |’organiste. a. Abbé Prévost, Les instruments, etc., p. 87. 3. Arch. Seine-Inf., G 2499. 4. Laborde, Les dues de Bourgogne, UL, p. 372 (année 1456). 5. M. Brenet, Musique et musiciens, etc., p. 36. 6. A. de la Fons-Mélicocq, Noyon et le Noyonnais, p. 221. 7: Bull. du com, d’hist, et d’archéol. de Bourges, 1868, 1° trim., p. 146. I

L’ORGUE AU XV° SIECLE Ag Sans doute l’organiste de paroisse est moins occupé par les offices que s’il appartenait a une chapelle privée. Loin qu'il doive au prince son assistance journaliére, il ne parait en général qu’aux grandes fétes. A Angers, en 1495, Guillaume le Comte n’est obligé de jouer a la cathédrale, pour son traitement de 100 sous par an, qu’aux fétes solennelles?. Mais les remarques qui précédent ménent toutes a la méme conclusion : seul l’organiste d’un prince peut se consacrer totalement a son art et dispose pour l’exercer de tout son temps. Seul il a l’occasion de montrer quotidiennement ses progrés a un public raffiné. Sil compose avec talent, ses ceuvres lui valent un surcroit de faveur. Il est done infiniment probable que tous les développements de la technique de l’orgue au xv° siécle, en France, et les premiers essais de musique écrite spécialement pour cet instrument, ont eu pour berceau une chapelle seigneuriale. Ce n’est pas un homme forcé de concilier son devoir d’organiste avec celui de notaire au Chatelet, comme Michel Le Pileur, qui joue en 1496 les orgues de Saint-Jacques de la Boucherie’, ou avec les fonctions du prétre, du sacristain ou du faiseur d’instruments — ainsi que le cas se rencontre fréquemment —, qui pourra faire valoir en artiste, et avec ardeur, ses inventions sur Vorgue. Pour compléter son gain cependant, l’organiste a la ressource de faire danser les gens, les jours de féte publique, aux sons du portatif. Les fétes de famille, les noces, les baptémes, les assemblées réclament aussi son concours. Pour réussir auprés des auditeurs populaires, il suffit que notre organiste sache montrer la variété de ses talents, et que les textes frivoles ne l’effrayent point: Un clerc mixte qui scet lire et chanter, Jouer du leu, des orguez et harper Toujours sera tout partout bien venu, s’agit d’une procession fondée par un chanoine de la chapelle pour la veille de l’Annonciation. 1. A. de Farcy, Not. archéol., p. 30. 2. Abbé Villain, La paroisse Saint-Jacques, p. 142.

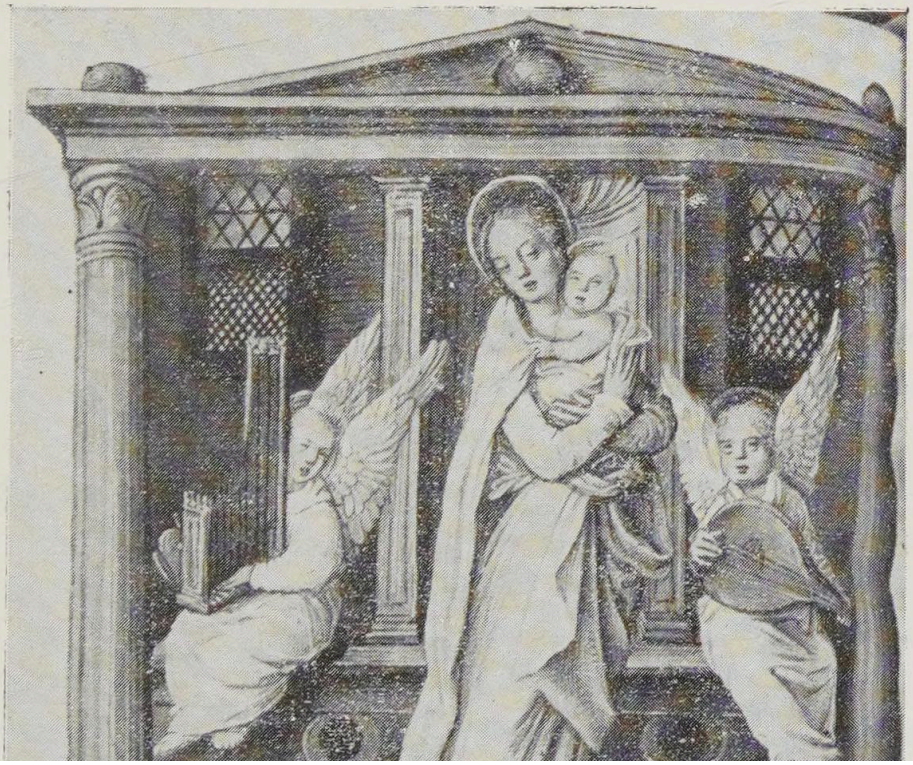
5o LA MUSIQUE D’ORGUE Plus tost congneu, de ce ne doubtez mie, Que ne sera ung maistre en théologie... * L’organiste se trouve, avec les autres ménétriers, sur les places ou l’on danse pour célébrer les événements heureux. En 1470, pour la naissance du dauphin Charles, bourgeois et manants d’Orléans se réjouissent aux carrefours jusqu’a une heure avancée de la nuit. Aux processions et aux mysteres ont succédé les karolles. Une longue liste d’organistes et de ménétriers divers nous donne les noms de ceux qui servent a faire danser le bon peuple’. L’orgue joue encore un réle dans les solennelles Entrées que font les princes dans les bonnes villes. Sur des échafauds, musiciens et chanteurs attendent le passage du corteége. Ainsi quand la reine Isabeau avait fait a Paris son entrée officielle, le 20 aodt 1389, la ville lui avait préparé aux portes et aux carrefours diverses surprises. A la chapelle SaintJacques, sur un échafaud tapissé et encourtiné, des hommes sonnaient « unes orgues moult doucement »’. Deux Entrées du jeune Charles VIII méritent que nous leur accordions un moment notre attention. Quand il pénétre dans Troyes, le 12 mai 1486, et avant qu'il aille écouter le Te Deum chanté par les belles orgues de la cathédrale, il est recu « oultre la porte » de la ville par toutes les jeunes filles, qui viennent lui donner des représentations de mysteres. Les unes forment des bouquets qu elles lui offrent en chantant, accompagnées par l’une d’entre elles sur l’orgue portatif. Passé le pont-levis, le jeune roi se trouve devant un échafaud ot se déroule le spectacle d’un mystére « de Saincte Trinité » : ace mystére participe un nouvel orgue. 1. Les Coquards, poéme d’auteur inconnu publ. par Piaget, Romania, XLVII (1921), p. 183. 2. Arch. commun. d’Orléans, CC 561. Comme instrument & faire danser, Vorgue a gagné au cours du xy®s. une popularité croissante. On sait par exemple qu’une Danse Macabre avait été peinte en 1424 au cimetiére des Innocents ; on y voyait figurer un joueur de vielle. Guyot Marchand publie en 1485 une série de gravures reproduisant cette fresque. Mais quand il publie, en 1486, une nouvelle édition de cet ouvrage, il porte 4 quatre le nombre des musiciens que la Mort contraint d’entrer dans la sinistre danse. L’un d’eux joue du portatif (cf. E. Male, L’art religieux de la fin du moyen dge, 2° éd., pp. 364 et 374, n. 2). 3, Froissart, Chron., XIV, pp. 8-10.

The text on this page is estimated to be only 39.50% accurate

Biss ie ecro te domuna | ancamy mater der precate plenfls Sen4ma:fummi vegas filra:mat & Gtouoiitima : mater orphanoutunioon olatro defolatozum : ua errant f Pacer pes Heures DE Marie bD’ ANGLETERRE.



Entrée a Rome de l'empereur Vespasien (*Passion d'Arras*).



L’ORGUE AU XV° SIECLE 51 Enfin, a l’intérieur de la ville, Charles VIII apercoit sur un échafaud une jeune fille « couuerte de damas blanc, auec un visage ioyeux et de pareil age que le Roy, a qui elle faisoit voir, et comme presentoit son coeur durant le son melodieux des orgues, desquelles ioioit aupres vne autre belle fille, tandis qu’vne autre pareille pucelle de lage seulement d’enuiron huit ans les souffleit, et de cette sorte administroit les vens a sa compagne. La premiere fille signifioit que cette ville de Troyes... offroit au Roy... son noble coeur... La seconde fille qui ioiioit des orgues, et chantoit dessus vnagreable Te Deum, exprimoit la ioye et la liesse que ressentoit le peuple de voir son Roy. Quant 4 la troisiéme fille qui fournissoit le vent, elle denotoit la memoire que la Ville deuoit eternellement auoir des biensfaits souuent receus de sa Majesté »*, ceci probablement parce que le vent symbolyse le souffle, l’esprit. Si l’on veut se représenter la scene de l’accueil fait par les jeunes Troyennes a Charles VIII adolescent, il est bien tentant de faire appel a une miniature jointe au texte de la Passion d’Arras (ms. 697 de la Bibliotheque d’Arras). Cette image illustre entrée a Rome de l’empereur Vespasien qui revient de Jérusalem; mais si l’on substituait un jeune roi chevauchant a l’empereur barbu sur son char, la peinture naive pourrait sans autres changements figurer l’arrivée de Charles VIII devant la porte de Troyes en mai 1486. Comme le peuple de Troyes a la rencontre de son roi, les figurants du mystére d’Arras sont venus chercher l’empereur victorieux, affublés de chapeaux de fleurs et portant « instrumens de melodie », lesquels, aprés l’orgue qui vient en place d’honneur, sont triangle, sacqueboutes et trompette °. Dés maintenant, la part de l’orgue dans les mystéres attire notre attention. Lisons encore le récit de l’entrée que Charles VIII fit a Rouen le 14 avril 1485. Plusieurs théatres ou « establies » chargés de personnages étaient préparés 1. Godefroy, Ceremonial francois, I, pp. 679-680, et Grosley, Ephémérides, [, pp. 141-144. 2. Passion d’Arras (attribuée & Eustache Mercadié), fol. 482, et texte du fol. 481 v°. Cf. planche II, fig. 1. M. G. Cohen, qui a reproduit cette miniature dans son livre sur le Thédtre religieux en France au moyen dge (1928), a bien youlu m’autoriser 4 me servir du méme cliché.

52 LA MUSIQUE D’ORGUE sur le parcours du cortege. En face de Notre-Dame, un échafaud de trois étages groupait un grand nombre de figurants. A l’étage inférieur, vingt-quatre personnes somptueusement vétues, coiffées de perruques de couleur et ornées de couronnes étaient rangées, portant des instruments de musique : orgues, harpes, luths, rebecs, challemies, doucaines et chorons, ou chantant*. Que pouvaient représenter ces vingt-quatre « anciens », sinon les Vieillards de l Apocalypse’? Car tout le moyen age a mis son imagination a diversifier les instruments qu'il plagait aux mains des vingtquatre rois. Avant le milieu du xm® siécle déja, on leur préte des violes de plusieurs formes (voussures du tympan au portail central de Saint-Denis, bient6t imité a la facade occidentale de Chartres et a Saint-Ayoul de Provins)*. Trois siécles plus tard, les simples « cithares » dont parle le texte apocalyptique* ont fait place a la variété d’instruments du tableau vivant présenté a Charles VIII. Cette transformation, qui ne s’est pas opérée d’un seul coup, manifeste la vitalité d’un theme dont M. Emile Male a montré importance dans la sculpture frangaise*. Tout le long du moyen Age, |’influence conjuguée des imagiers et des metteurs en scéne de mystéres a peut-étre travaillé a renouveler l’aspect de ce tableau, en Venrichissant des instruments qu’on inventait. Sans doute, les sculpteurs et les peintres ont souvent fixé la vision de groupes quils avaient remarqués aux drames liturgiques et aux mystéres. L’importance de cette source d’inspiration a été mise en évidence par M. Male de maniére admi- © rable. Ces troupes d’anges qui nous charment dans les peintures de Nativité, de Couronnement ou de Joie des élus, on les a peut-étre apercues pour la premiere fois sur un échafaud de mystére, autour de quelque jeune pucelle représentant Marie. 1. Entrée et séjour du roi Charles VIII d Rouen en 1485, publ. par Ch. de Beaurepaire, Caen, 1854, p. 38. 2. Il n’est au reste pas douteux que l’échafaud tout entier, avec l’Agneau et les quatre animaux de la plate-forme supérieure, ne constitue une représentation de l’Apocalypse. 3. Ce dernier portail, qui reproduit celui de Chartres et date d’environ 1160, présente un peu plus de variété, puisqu’aux violes de diverses formes s ajoutent harpe, cithare et psaltérion. Hea. 8: 5. Leart religieux du XII° s., 2° éd. (1924), pp. 378 et suiv.

 Mais inversement des représentations animées ont pu s’emparer de themes créés par les sculpteurs, comme ce semble étre le cas pour la scéne de Rouen. L’échafaud de l’Apocalypse, qui traduit le sujet par excellence des tympans sculptés, n’est vraisemblablement pas une exception. D’autres scenes, ot traditionnellement les arts plastiques figurent des musiciens, ont aussi recu des interprétations mimiques. * * OX Que lorgue ait joué un réle important dans les mystéres, cela n’est pas douteux. Aussi longtemps que le drame liturgique avait eu lieu dans l’église ou devant le porche, rien n’était plus simple. De méme que le clergé prétait a la féte un concours actif, l’organiste intervenait pour préluder au spectacle ou créer des intermédes. A la fin de la représentation, il devait accompagner suivant l’heure le Te Deum ou le Magnificat’. Lorsque les mystéres quittent l’église, la participation de Yorgue, loin d’étre terminée, devient plus active. D’autres instruments peuvent se faire également entendre, mais c’est a lui qu’est confié le réle spécial d’annoncer a la terre les apparitions célestes. Au milieu du xv° siécle, un mystére dont le texte est riche en indications musicales, celui de Jeanne d’Arc’, réserve toujours |’orgue pour accompagner les gestes qu’accomplissent la bienheureuse, les anges ou des personnages divins. Tandis que les entrées de seigneurs et les marches de soldats se font « a trompetes et clarrons »’ ou réunissent les ménétriers de tout genre, l’orgue seul joue pour introduire une scene, dans le ciel, entre Dieu, NotreDame et les saints qui protegent Orléans*. La Pucelle est assise, « gardant les berbiz de son pere et queusant en linge », quand soudain le son des orgues lui fait lever la téte et elle apercoit l’archange Michel venu pour lui dicter sa 1. Lavoix, La musique au siécle de saint Louis, p. 348, et Petit de Julleville, Les Mystéres, I, p. 57. 2. Mystere du sizge d’Orléans, publ. d’aprés le ms. du Vatican 1022 par F. Guessard et E. de Certain, Paris, 1862. 3. Pp. 196, 303, 348. Ae 512

54 LA MUSIQUE D’ORGUE mission’. A deux reprises, quand la guerriére vient d’exprimer sa confiance en Dieu, suit une pause d’orgues *. Orchestration ingénieuse, qui associe les nobles démarches de Jeanne aux sons de l’instrument sacré, et qui garde le cri bruyant des cuivres aux La Hire, aux Talbot. Simplicité recueillie qui s’oppose au tumulte instrumental ot s’expriment les idées de bataille et de victoire’. Un mystére de l’Assomption «a trente-huit personnages » * mentionne en quinze endroits le jeu de l’orgue. Au début, c’est pour achever la priére de Marie solitaire et faire pressentir la visite de l’ange Gabriel. Puis l’orgue résonne quand Uricl, Michel et Raphaél volent vers la terre, chargés par Dieu d’avertir les apétres que la Vierge va mourir; il accompagne aussi leur retour vers le ciel. Prés du lit ou ils sont accourus, les apdétres allument leurs lampes: nouveau jeu d’orgue, qui probablementn’a d’autre but que de laisser s’'accomplir sans paroles l’acte ému des disciples, a moins qu'il ne soit un souvenir du prélude que l’orgue entonne, a Péglise, avantle salut, pendant qu’on allume les cierges. Jésus descend prés de sa mére mourante, et l’instrument doit alors traduire la noblesse de ce vol. L’orgue intervient encore pendant que les Apétres préparent leurs cierges pour l’instant supréme, et il accompagne peut-étre les anges qui chantent Ortus conclusus. L’ame de Marie entre au ciel, les apdtres mettent son corps en biére, Pierre baptise le Juif converti devant le cercueil, et toutes ces actions s’achévent dans le silence des protagonistes, au seul son de l’orgue. De méme la déposition du corps « au monument». Lorsque Jésus descend au val de Josaphat pour se montrer aux apétres, lorsque ame de la Vierge se remet en son corps, quand la Vierge commence a émerger du tombeau « iusques a la poictrine », enfin avant la conclusion du mystére, & tous ces miracles se lit l’indication de mise en scene: « orgues »°*, aro. . Pp. 281 et 359. . Pp. 492, 540, 614, 677. 4. Sensuyt V'assumption de la glorieuse vierge Marie. A XX X VIII personnages... Imprimé nouuellement a Paris en la rue neusve nostre dame: a lescu de France (Bibl. nat., Rés. Yf 2908). 5. Cahier A, fol. 3°; cah. B, fol. 4>; cah. D, fol. 5*-»; cah. E, fol. 12, 38 wows

L’ORGUE AU XV° SIZCLE 55 Il est manifeste que l’orgue a pour fonction d’exprimer le caractére ineffable d’actes ot s’engagent des étres surnaturels. Il occupe les oreilles durant les gestes muets qui ont un caractére saint ou mystérieux. Parfois il remplit, associé aux autres instruments, les intervalles de l’action, pauses ou silences (silete). Dans une Passion jouée a Vienne en 1510, les joueurs font « trés bien et sans faulte la plus belle sillence a force trompetes en nombre de neuf et instrumens de toutes sortes, orgues, chantreries »'. Ce moment de repos pour les acteurs, qu’annoncent les trompettes, que prolongent les chants et l’orgue, a pour but, soit de permettre aux personnages de changer leurs costumes et aux machinistes de transformer le décor, soit de faire prendre patience au public durant des actions sans paroles. Le régisseur est libre de juger si un interméde musical est nécessaire. Celui qui dirige en 1501 l’exécution de la Passion a Mons tient un livre qui lui accorde de tels droits. Quand Marie et Joseph se séparent pour regagner leurs logis respectifs aprés les fiancailles au Temple, si le chemin quils ont a faire est long, il faudra ordonner une « pose d’orgues en Nazareth »?. Quelque latitude est aussi laissée a l’organisateur du spectacle quant aux instruments qu’il faudra faire intervenir. Dans la Passion de Mons, l’indication d’un silete note que l’on doit jouer « des menestreux ou de quelque instrument, ou poze d’orgues »*, probablement selon les aptitudes des artistes disponibles. Mais de toutes facons la jonction entre diverses scénes incombe a lorgue dés que la minute est solennelle et qu'un avertissement mystérieux doit préparer l’auditeur a d’augustes apparitions. D’ou les silete cum organis dont on peut relever plusieurs indications sur le manuscrit de la Passion et 5; cah. F, fol. 7; cah. G, fol. 8; cah. J, fol. 34 et 5»; cah. K, fol. 1 et 82. 1. P.-E. Giraud, Composition, mise en scéne et représentation du Mystere des trois Doms & Romans aua fétes de la Pentecéte de l’an 150g, Lyon, 1848, pp. 110111. 2. G. Cohen, Le livre de conduite du régisseur, etc., p. 55. 3. Ibid., pp. xcv et 29. A six reprises les vols d’anges ou de Vertus, les démarches de la Vierge ou la descente de |’Esprit sont, dans le mystére de Mons, accompagnés d’orgue (pp. 39, 43,55, 56, 60 et 62 de l’éd. de M. G. Cohen).

journée) que conserve la Bibliothéque du Mans '. Précieuses notes ajoutées, semble-t-il, par Vauteur lui-méme a l’occasion d’une représentation. Organiste a Notre-Dame de Paris et maitre des enfants de 1450 a 1455, Gréban fit sans doute jouer vers ce temps pour la premiére fois le long mystére dont il écrivit les derniers versa la fin del’an 1452. A peine l’avait-il terminé, les habitants d’Abbeville lui envoyaient des délégués pour en obtenir une copie 2 d’aprés laquelle ils donnaient leur représentation de 1455. Paris assistait trois fois a la Passion de maitre Arnoul entre 1453 et 1473, et auteur donnait certainement ses conseils touchant les détails de |’exécution. Les notes surajoutées au manuscrit du Mans résultent de l’expérience prise par Gréban au cours des répétitions : il avait remarqué les circonstances du drame ou la tradition des mysteres imposait l’orgue, — divers dialogues entre personnages célestes‘, — et il avait consigné en marge de son manuscrit le fruit de ses observations. Si d'autres textes de mystéres omettent d’énoncer les exigences musicales du drame, c’est que l’usage suffisait a renseigner l’ordonnateur du spectacle. La négligence de l’auteur relativement a des conseils de ce genre est parfois réparée dans une édition ultérieure. Les premiéres éditions de la Passion jouée a Angers en 1486 ne mentionnent pas de jeu d’orgue. Mais celle que publie en février 1513 (n. st.) Michel Le Noir « auec les adicions et corrections faictes par tres eloquent et scientificque docteur maistre Jehan Michel », d’aprés le mystére joué a Paris en 1507°, offre plusieurs indications musicales que n’avaient pas données les textes précédents. En particulier cette édition signale que lorsque Jésus entre a Jérusalem monté sur l’anesse, au début de la troisieme 1. Bibl. municipale, ms. 6. C’est la lecture de P. Champion (Hist. poét. du XV° s., pp. 175 ets.) qui nous a suggéré d’aller examiner ce ms. 2. H. Stein, Arnoul Gréban poéete et musicien, p. 143. 3. Petit de Julleville, Les Mystéres, II, p. 25. 4. Ces « pauses d’orgues » ou « silete cum organis » sont au nombre de g: fol. 8? (silete cum organis), 30”, 37 (pausa cum organis), 3y?, 41°, 483, Ag?, 60» et 64a. 3d. Le mistere dela passion... ioué 4 Angiers moult triumphamment Et dernierement d Paris L’an mil cing cens et sept (Bibl. nat., Rés. Yf 1600).

WORGUE AU XV° SIECLE 57 journée, et que Dieu le Pére fait entendre sa voix: « icy se fait ung doulx tonnerre en paradis de quelque gros tuyau dorgue »'. Car le ronflement que provoque le son simultané de deux ou trois tuyaux graves est un des effets spéciaux de Yorgue qu'on se plait a exploiter. Le méme tonnerre peut annoncer la descente du Saint-Esprit sur les apdtres. Le mystere de la Résurrection attribué a Jean Michel, qui fut joué a Angers en 1471 devant le roi René?, veut que l'irruption du divin souffle soit signalée par « ung tonnoire d'orgues au cenacle et qu ils soient gros tuyaulx bien concors en semble el en doulceur »*. Le tonnerre d'orgues intervient dans la Vengeance Nostre Seigneur pour inspirer aux Juifs la crainte de la guerre que Dieu ébranle dans le ciel contre eux: « Nota que icy doit estre faict ung tonnement en paradis a force de gros tuyaux d'orgues et doibvent faindre les iuifz que la terre tremble soubz eux'. » Un des derniers mystéres, celui des Actes des apdtres, représenté a Bourges en 1536, fera encore entendre « ung grant tonnerre organisé » au moment que le Saint-Esprit descend sur les disciples'. Remarquons que ce grand tonnerre vient toujours du paradis, siege dela foudre. L'orgue est d'ailleurs presque toujours placé, dans les mystéres, a l'étage supérieur de |'échafaud, celui qui représente le paradis. Le mystére de sainte Apolline, peint par Jean Fouquet dans une des célébres miniatures conservées a Chantilly, montre un paradis exhaussé ala hauteur d'un premier étage ; a droite de la loge centrale ou se tiennent les personnes divines, un vaste espace est réservé aux musiciens, dont l'un joue d'un positif assez important. Le bas du buffet repose sur l'échafaud et un gros soufflet se voit derriere. Méme situation des instruments dans le mystére de la Résurrection joué a Angers en 1471, t. Fol, cxxiy. a. Petit de Julleville, ouvr. cité, II, p. 33. 3. Crest le mistere de la resurrection de nostre seigneur iesucrist... Cy finist le mistere de la resurrection... composé par maistre tehan michel... et toué d angiers triumphamment deuant le roy de cecile. Imprimé 4 paris pour anthoine Verard libraire... (vers 1491); fol. S iij. Bibl. nat., Rés. Yf 15. 4. La Vengeance nostre seigneur par parsonnages, Paris, Vérard, 28 mai 1491, fol. B iiij>. Bibl. nat., Rés. Yf 72. 5. Petit de Julleville, ouur. cité, I, p. 131.

58 LA MUSIQUE D'ORGUE puisqu'il est indiqué, lorsque les hiérarchies s'avancent a la rencontre du Christ ressuscité, qu'ici « doit-on louer en paradis d'orgues et autres instrumens bien accordez ensemble »'*. Mais comment !'orgue du mystére, s'il est transportable et assez réduit pour étre hissé sur la plate-forme supérieure de la scéne, posséde-t-il des tuyaux assez hauts et larges pour résonner en « tonnerre », pour gronder fort et étre entendus loin ? Sans doute l'orgue sur la scéne n'est parfois qu'un trompeVeil; les véritables musiciens sont cachés dans la coulisse'. Cependant, méme si l'instrument doit étre effectivement joué sur le théatre, il ne manque pas d'orgues assez grandes et qui souffrent pourtant d'étre déplacées. Beaucoup d'églises ont un « petit orgue », qui répond a ces conditions. C'est l'instrument qui souvent est placé sur le jubé et sert aux offices de peu d'importance. Il est certain que la fabrique le préte volontiers. Ne préte-t-elle pas aussi bien ses chantres et ses organistes ? Les entrepreneurs du mystére de Mons, en 1501, paient l'indemnité due aux « vicaires et orghanistres » de V'église Saint-Nicolas-en-Havré qui ont donné leur temps tous les jours du mystére, tant pour déchanter que pour jouer des orgues'. On se rappelle que l'orgue de la basilique Saint-Martin de Tours avait été monté sur un échafaud, en 1436, pour l'entrée de la dauphine. A Angers, lors des jeux de la Résurrection donnés devant le roi René, quel est instrument qu'on améne sur le Marché aux bétes, terrain que le prince a fait réserver pour les représentations de mysteres'? Peut-étre le petit orgue de Saint-Maurice. Nous savons en effet que la cathédrale avait recu en 1417 de la duchesse d'Anjou, Yolande d'Aragon, son petit orgue. Quoique l'on ait construit pour Vabriter dans |'église une tribune de huit pieds sur trois et demi, cet orgue n'était pas si lourd qu'on n'ait pu le transporter tout d'une piéce du chateau ducal a léglise, le jour que la reine de Sicile en avait fait présent®. Les chanoines 1. Résurrection de Vérard (Yf 15), fol. r ij?. 2. G. Cohen, La mise en scéne dans le thédtre religieux du moyen dge, p. 137 et note de la 2° éd., p. xxx. 3. G. Cohen, Le livre de conduite du régisseur, etc., pp. xcvmt et 575. 4. Lecoy de la Marche, Le roi René, Il, p. 144. Dd. A. de Farcy, Not. archéol., pp. 24-26: « Pro organis quae regina Sici

L’ORGUE AU XX° SIRCLE 5g ne pouvaient refuser qu'il servit aux représentations de mysteres. Les difficultés de déplacement d’un meuble si encombrant n’était pas pour effrayer l’organisateur du spectacle. On sait que la préparation d’un mystére était laborieuse, compliquée, qu'elle exigeait de longs mois et le travail de nombreux corps de métier. A cété de la tache qui incombait aux charpentiers, aux machinistes, aux artificiers, aux costumiers et aux perruquiers, aux peintres et aux tapissiers, le transport d’un orgue de trois métres de hauteur était besogne vite accomplie. Porté par un chariot sur la place du jeu, il s’agissait ensuite de le hisser au gradin qui faisait office de paradis, puisque c’est de ce lieu que Yorgue se faisait le plus souvent entendre. Si l’on hésite a admettre qu’un orgue d’église fit exposé a une ascension dangereuse, nous ne pouvons cependant croire qu'un simple portatif ait pu simuler le bruit du tonnerre. [1] faut quel’on ait au moins disposé d’un de ces orgues qui, sans excéder un petit format, présentaient a une extrémité quelques tuyaux beaucoup plus grands que les autres, destinés évidemment a fournir de graves notes de « basse ». Un théoricien de la findu xnz* siécle, l Anonyme IV de Coussemaker, a un mot qui confirme |’existence dés cette époque de tuyaux de bourdon dans |’orgue: il est question dorganum purum et Anonyme cite un exemple ou la voix d’accompagnement fait entendre une note continue « modo stabili, ut in burdone organorum »'. Sur les portes d'une grande armoire a reliques que conserve aujourd’hui l’Académie royale d’histoire de Madrid et qui provient d’un monastere aragonais, huit figures d’anges musiciens ont été peintes en 1390 °. Un orgue positif d’assez grandes dimensions, avec cinquante tuyaux sur trois rangs, est pourvu d’une tourelle qui contient un ou deux tuyaux géants par rapport aux autres. Nous pouvons les considérer comme des tuyaux de bourdon, destinés a faire sans interruption résonner des basses en valeurs longues. liae dedit huic ecclesiae, pro illis qui attulerunt dicta organa de Castro usque ad ecclesiam in vigilia Ascensionis in pane et vino, 4s. 2 d... Item pro ascendendo dicta organa in pulpito, in pane et vino, 2s. 6d. » 1. De Coussemaker, Script., I, p. 359. 2. Cf.Juan Riafio, Notes on early spanish music, Londres, 1887, p. 123.

60 LA MUSIQUE D’ORGUE On trouve dans le Psautier de la Bibliothéque nationale, ms. lat. 1076 (fol. 7), une miniature qui montre, entre les mains d’un personnage chaussé a la poulaine, un petit orgue qui comporte un gros tuyau enfermé dans une colonne en forme de tour. Les instruments légers ont done regu fréquemment quelques notes assez graves pour offrir au chant un appui solide. Les orgues de mystéres ont pu étre choisis parmi ceux qui présentaient cet avantage. Aprés avoir participé a la représentation du drame, Vorgue concluait sans nul doute en soutenant le chant du Te Deum, qu’un des personnages invitait le peuple a faire entendre '. Beaucoup de mystéres finissent comme le mystere de Troyes (1497), qui se termine par ces vers : Rendons graces a Dieu notre pere Chantans Te Deum laudamus ?. Notons aussi que, sous la forme du portatif de procession, l’orgue faisait partie du cortege de musiciens qui conduisait en grande pompe les acteurs du drame a |’emplacement désigné pour la représentation. En 1496, a Seurre pres de Dijon, le mystére de saint Martin est précédé d'une procession qui avance « a sons de trompetes, clerons, bussines, orgues, harpes, tabourins et aultres bax et haulx instrumens, jouans de tous costez » *. Enfin la troupe des acteurs revenait, aprés chaque « journée », al’église paroissiale ou se chantait solennellement un. salut pour remercier Dieu de laide prétée a l’entreprise. Bientét d’ailleurs le diable avait beau champ ot prendre sa revanche, car il arrivait qu’a la suite des représentations Yon dansat toute la nuit au son des instruments — les mémes sans doute qui avaient accompagné les cheurs d’anges. t. Petit de Julleville, Les Mysttres,1, pp. 253-254, et G. Cohen, La mise eu scéne, etc., p. 28. 2. Vallet de Viriville, Bibl. de UV’éc. des Chartes, UI, p. 473, d’aprés le ms. 1410 des archives de Troyes. Une conclusion semblable termine la Passion publ, par A. Jubinal, Mystéres inédits du XV° s., Paris, 1837, t. II, p. 311: ...a une vois chanterons De cuer: Te deum laudamus, Et puis le Benedicamus. 3. Mystere de saint Martin, dAndrieu de la Vigne, décrit par A. Jubinal, ouvr. cité, 1, pp. xi et s.

 Ainsi fit-on a la Rochelle en 1492 durant les huit jours que se joua la Passion’. L’énorme influence des mystéres sur l’imagination populaire ne fait pas de doute. L’orgue a certainement gagné, par de tels spectacles, de se lier plus étroitement que jamais aux objets surnaturels et aux émotions religieuses. II est difficile de ne pas considérer comme une réminiscence des mystéres la pensée qui guide un moine déchaussé, chargé de précher le caréme de 1514, a Metz. Traitant, en son sermon de Paques, de la Résurrection, et pour rendre la contemplation du dogme plus vive, il s’interrompt de parler et fait « corner les grosses orgues » de la cathédrale*. Par ce symbole le carme veut démontrer que « les anges chantoient en paradis pour la noble résurrection » ; et la preuve renouvelée des mystéres ne manque pas de convaincre son auditoire. * * * Vers la fin du quinziéme siécle, l’orgue appartient donc au domaine public. Ses protecteurs ne sont plus les grands seuls, mais la société tout entiére. Sans doute, plus que jamais, princes du monde et princes de l’Eglise aiment a contribuer par le don de beaux instruments a la majesté des cérémonies. Les évéques magnifiques qui font aux peintres de luxueuses commandes, qui se batissent des chateaux, pour qui l’on enlumine somptueusement missels et bréviaires, favorisent naturellement la musique. Le prélat qui offre asa cathédrale une verriére, un retable, une chapelle toute achevée, peut bien l’enrichir d’un orgue. Saint-Etienne de Toulouse recoit de son archevéque Bernard de Rousergue, en 1463, cing orgues*. Thibault d’Auxigny, évéque d’Orléans (mort en 1473), celui-la méme qui fut « chiche » et « cruel » au pauvre Villon, donne a son église un grand orgue, en méme temps qu'il porte le nombre des musiciens a dix-sept, non compris les enfants de cheur*. Dans le 1. Petit de Julleville, ouvr. cité, I, p. 354. 2. Mémoires du bourgeois de Metz Philippe de Vigneulles, éd. H. Michelant, Jee cay 7c : a f ; 3. D’aprés une charte citée pour la premiére fois par Félix Clément, Hist. génér. de la mus, religieuse, 1861, pp. 84-85. ain 4. Cuissard, La mus. dans l’Orléanais, p. 65. Thibault d’Auxigny était pour

62 LA MUSIQUE D’ORGUE méme temps un évéque de Troyes, ancien chanoine de NotreDame de Paris, prend a ses frais la réfection des orgues de cette cathédrale et y fonde une messe annuelle avec orgue'. L’archevéque de Besangon, Quentin Ménard, fait construire pour la cathédrale Saint-Jean un buffet d’orgues qu’on inaugure le 4 mai 1482?. L’archevéque de Rouen, Robert de Croixmare, offre 4 sa cathédrale en 1488 un instrument qui émerveillera les visiteurs par sa « montre » colossale de trente-deux pieds. I] présente lui-méme le dessin de cet orgue aux chanoines (28 janvier 1491) et préside jusqu’a sa mort (18 juillet 1493) ala construction °. Quand les évéques ne soutiennent pas de leurs dons l’établissement des orgues, ils fondent des maitrises en se préoccupant de la bonne qualité des musiciens qu’on y admet. Ainsi fait l’évéque de Cahors, qui dote la cathédrale SaintEtienne, en 1484, d’une nouvelle chapelle dont les huit chantres ne sont recus que bons musiciens ; leur fonction est d’assister le cheeur pour les offices — ce qui dénote l’importance de ce cheur*. Le passage comme archevéque a Avignon de Julien de la Rovere, le futur Jules II, se signale par une fondation de maitrise ’. Quant au cardinal Rollin, son cadeau a la cathédrale d’Autun est la tribune d’orgues en pierre sculptée qu’on peut y voir encore. Et l’orgue de 1469 a Notre-Dame de Reims est un don du cardinal Briconnet. Simples prétres et laiques imitent de tels exemples. Jean Regnaudet avait donné en 1439 un jeu d’orgues complet a la cathédrale d’Autun et ses orgues neuves aux chapelains de la Vierge, pour étre touchées aux fétes de Notre-Dame et chaque samedi a la messe®. A Sens, la méme année, les chanoines versent a l’ceuvre de Saint-Etienne, pour étre employé a l’achat de nouvelles orgues, jusqu’au produit des amendes ecclésiastiques 7. Etienne Chevalier, conseiller-maitre des tant d’une avarice notoire (L. Thuasne, Notice biogr. de l’éd. des OEuures de Villon, Paris, 1923, 3 vol., I, p. 53). r. F. Raugel, Les grandes orques de Paris, p. 81. . J. Gauthier, Marché pour la réparation des orgues de Besangon, p. 45. . Arch. Seine-Inf., G 2144. F.-A. Calvet, La cath. de Cahors, p. 42a. Arch. Vaucluse, G 127, fol. 56, fondation du 1 sept. 1481. . Hist. de Véglise d’Autun, p. 4rd. . Abbé Chartraire, Les orgues de la cath. de Sens, p. 2. NN Oop wrny

 comptes et trésorier général de France, établit des orgues a Notre-Dame de Melun vers 1460'. Un bourgeois d’Arles, Jacques de Grille, paye la plus large part du prix des orgues que construit pour la primatiale Saint-Trophime, en 1469, le facteur Rebelin: c’est lui qui donnera 325 florins sur les 425 que stipule le contrat ; le chapitre promet le reste”. La fondation d’offices avec orgue, comme la messe citée par Du Cange qui doit étre chantée « cum cantu, discantu et organis sonantibus »*, ou comme la procession instituée par Jean Toupineau, en 1493, dans la nef de Chartres, au retour de laquelle on doit entendre l’/nyiolata, alternée entre les orgues et les chantres ‘, partdu méme désir qui mulltiplie les grandes orgues dans les églises : au moment de paraitre devant Dieu, homme cherche a se ménager des intercesseurs parmi ceux qui restent sur terre et pourron? implorer en sa faveur le Juge. Il s’agit donc d’attirer le peuple a |’église, en l’obligeant par une fondation ou un don mémorable a prier pour le trépassé. Or, rien n’est plus séduisant pour les fidéles que l’annonce d’une cérémonie avec orgue: s'il ne raconte pas autant d’histoires que les belles verriéres, les mille voix qui en sortent peignent une grande fresque aux couleurs du paradis. Des testateurs inconnus de nous ont probablement demandé qu’au jour de leurs funérailles l’église résonnat du chant des orgues. Les pauvres, a défaut de deniers trébuchants, offrent néanmoins ce qu’ils possédent pour obtenir l’accomplissement d’un tel veu. Il ne doit pas étre bien riche, cet organiste de Saint-Jean de Troyes qui, en 1505, légue aux chanoines de la cathédrale un volume en parchemin afin qu’en échange de ce don l’anniversaire de sa mort soit célébré dans leur église *. — Quand Jean de Beauce donne aux chanoines de Saint-Piat, a la cathédrale de Chartres, un orgue de cing jeux (1515), on lui promet en retour de chanter pour lui, chaque année, une messe de Requiem solennelle °. 1. B. de la Fortelle, Hist. de Notre-Dame de Melun, p. 20. 2. Gallia christiana novissima, I (Arles), Valence, 1901, p. 1299*, d’aprés un registre de notaire. 3. Glossarium, I, 869, art. Discantus (d’aprés un obituaire ms. de l’église de Thérouanne). 4. Abbé Clerval, La maitrise de Chartres, p. tho. 5. Arch. Aube, G 1280. 6. Arch. Eure-et-Loir, G 184.

64 LA MUSIQUE D’ORGUE Notons aussi que les bourgeois des villes ne se contentent pas d’aider a batir des orgues ; ils affectent en outre certaines sommes a l’entretien de l’instrument. C’est ce que |’on voit a Amiens en 1430, 1434, 14581 et 1504. Faute de suffire a l’érection d’un orgue, leurs dons permettent parfois de peindre aux murs de leur église des anges musiciens. Le petit organiste qui se voit aux murs de la crypte dans Ja cathédrale de Bayeux a été peint grace aux largesses de Jean de Larchamps, qui fonda en 1439 une messe quotidienne dans cette chapelle souterraine et la fit orner de peintures?. Réuni en con{réries nombreuses et puissantes qui tiennent leurs assises dans des chapelles qu’elles ont parfois baties a leurs frais, le peuple a le pouvoir de régler un certain nombre de cérémonies. Dans les grandes villes, ou les corporations commandent aux artistes des vitraux, des statues, des vases précieux, elles ne souffrent pas que l’orgue fasse défaut a leurs réunions. I] faut que l’église qui les abrite leur concéde l’usage du sien, ou qu’on leur permette, s'il n’existe pas d’orgue, d’en établir un. A Paris, la confrérie des chaussetiers, dédiée a Notre-Dame, se tient en]’église Saint-Pierre-des-Arcis. En 1471 les confréres obtiennent des marguilliers de l’église qu’a frais communs |!’on achéte un orgue, qui cotite quarante-quatre écus d’or. Les gouverneurs de la confrérie ont la libre disposition de l’instrument et peuvent en faire jouer quand bon leur semble®. 1. Arch. Somme G 1067, testament de Jean Charlet, bailli du chapitre de Notre-Dame: « Item, je laisse 4 ladite église de Nostre-Dame d’Amiens, pour Yentreténement des orgues illecq et les faire sonner aux jours solempnelz, deux journeux de prez. » 2. Laffetay, mém. sur les fondations de la cath. de Bayeux, dans les Mémoires de la soc. d’agric., sciences et arts de Bayeux, d’aprés une communic. écrite de M. le chanoine Le Male, de Bayeux, que m’a obligeamment transmise M. Gustave Cohen. 3. Le ms. de la Bibl. nat. frang. 7835 contient le texte du traité, fol. 1, piéce du 27 juillet 1471: « ...disoient les dites parties que pour et en augmentacion du service divin qui chacun jour est dit chanté et celebré en icelle église elles avoient et ont nagaires achecté de leurs deniers communs unes orgues qu’elles avoient fait mectre et asseoir en la dicte église... (lesquelles orgues)... avoient cousté la somme de quarante quatre escus d’or. Iceulx maistres et gouverneurs (de la confrérie) avoient une clef pour y aler, venir et en faire jouer & leur plaisir et voulenté ».

L’ORGUE AU XV° SIECLE 65 Si les chaussetiers de Paris peuvent offrir a leur église la moitié d’un orgue, c’est bien un orgue tout entier que doit pouvoir donner une corporation aussi riche que celle des orfévres, qui fait al’église Saint-Eloi des auménes considérables, ou celle des merciers, qui comble son église de cadeaux splendides. La confrérie Sainte-Barbe est certainement la donatrice de l’orgue qui se trouve en l’église des Mathurins ala fin du xv® siécle. Car lorsqu’elle y fait construire en 1524 des orgues neuves, elle se juge libre de disposer des vieilles qu’elle céde au facteur, n’ajoutant pour prix de son travail qu'une somme de vingt-six livres tournoist. Sans doute le nouvel instrument est modeste : ce n’est qu’un « trois-pieds » ; une cathédrale en ferait tout au plus son orgue de lutrin. Mais beaucoup de chapelles se contentent d’orgues de cette taille. Leur son n était pas forcément pointu et désagréable, grace au sage principe de facture qui remédiait par le nombre des sons harmoniques a la maigrcur du son fondamental et multipliait les jeux octaviants et les « mixtures » au-dessus du jeu principal. Une autre corporation parisienne puissante, celle des macons et charpentiers, qui choisit en 1476 la chapelle Saint-Blaise pour lieu de ses réunions, y fait peut-étre déja célébrer la « grande Messe avec le son des orgues tous les Dimanches et bonnes Festes de l’année » dont la coutume se constate en 1612”. Hors de Paris, les provinces riches de la France, Normandie, Bourgogne, Provence, Bourbonnais, donnent naissance a des confréries, religieuses et corporatives, dont l’activité se propose les mémes manifestations qu’a Paris. Malheureusement les documents sont rares. Nous savons seulement que deux des orgues données a la cathédrale de Toulouse par son archevéque en 1463 étaient destinées ades confréries, l'une consacrée a saint-Etienne, |’autre sous le patronage Corporis Christi. Les confréries gardaient les clefs de ces orgues, qu’elles étaient chargées de faire accorder et entretenir *. 1. Rec. d’actes notariés relat. a Vhist. de Paris, publ. par E, Coyecque, I, p- 100: marché entre Antoine Le Fevre, organiste, et les gouverneurs de la confrérie Sainte-Barbe. a. Du Breul, Le thédtre des Antiquités de Paris, 1612, p. 589. 3. F. Clément, Hist. de la mus. religieuse, p. 85.

66 LA MUSIQUE D’ORGUE Au début du xvi siécle a Lille, la confrérie de Notre-Dame de la Treille, qui a contribué a la reconstruction de la chapelle qu’elle posséde en propre dans la cathédrale, y fait établir des orgues*‘. Les organistes des églises recoivent des gratifications spéciales pour les réunions des confréres ; parfois leur traitement est payé a frais communs par la fabrique et par la confrérie?. * x * Quand toutes les classes de la société sont convaincues qu’un service religieux ne saurait se passer d’orgue, il n’est pas surprenant qu’on trouve, en cette fin de xv* siécle, des instruments remarquables dans la plupart des églises. Dans les cathédrales gothiques les orgues fleurissent, par une heureuse adaptation de forme, comme le bourgeon sur la branche. Nous en avons salué au passage uncertain nombre déja. A ceux qui existaient dés le xm siecle, a Paris, Reims, Saint-Quentin, Strasbourg, Sens, Nevers, Dijon, Semur-enAuxois, Chartres, Bayeux, ajoutons la liste de quelques orgues du xv°. A Chalons-sur-Marne Saint-Pierre et Notre-Dame’, a Dijon Notre-Dame et Saint-Etienne‘, les églises de Toul ® et de Pont-a-Mousson, de Metz et de Nancy (Saint-Pierre, Saint-Georges), d’Orléans (cathédrale, Saint-Paul), d’Avignon, Apt et Carpentras’, d’Arles (Saint-Trophime), de Perpignan’ 1. Mé& Hautcceur, La collégiale Saint-Pierre de Lille, II, p. 302. 2. A, Pirro, Notice sur Nicolas Gigault, Archives des maitres de Vorgue, tg02, p. Xil. 3. L. Grignon, Vieux orgues, vieux organistes, pp. 34 et 4g. 4. Pour Saint-Etienne, voir Arch. Céte-d’Or, G 192. Les orgues de NotreDame sont appréciées dans un de ces « blasons » si aimés du xv® s. D’aprés le Blason et louenge de la noble ville de Dyion, une église Y est dicte de nostre Dame Ou sont orgues tres singulieres Bien sonnantes et fort entieres Kt ung beau portail tout doré... (Mots dorez, fol. tv1 v°). M. Gastoué a publié d’intéressants documents sur Vorgue de Dijon au x1v® s. (L’orgue en France, pp. 41-42). 5. Arch. Meurthe-ct-Moselle, G 73 (années 1409-1414). 6. A. Gastoué, La musique a Avignon, p. 281. 7. La date de 1504, que portent les volets (aujourd’hui déposés) de l’orgue de la cathédrale, est celle de la peinture. L’instrument lui-méme a dd tre

17ORGUE AU XV° SIECLE 67 et d’Albi, de Mende! et de Carcassonne (Cité), de Bayonne, de Bordeaux?, de Saint-Jean-d’Angély *, a Angers la cathédrale Saint-Maurice, les collégiales Saint-Pierre et SaintLaud *, les cathédrales de Quimper, d’Alencon, d’Evreux, de Rouen, l’abbaye de Montivilliers*, a Lille Saint-Pierre et Saint-Maurice *, 4 Douai Saint-Aimé’, aux églises de SaintOmer *, de Cambrai (abbaye Saint-Aubert)*, a toutes les églises de Troyes, aux cathédrales de Verdun, de Tours, du Mans, etc: partout les comptes de fabrique nous montrent les chapitres ou les paroissiens occupés a construire ou a renouveler leurs orgues. Sans compter les petites villes ou nous sommes stirs, parce qu'il en subsiste des fragments, que des orgues décoraient l’église. Les buffets de Lorris (Loiret), de Levroux (Indre, mis en place en 1502), de Solliés-Ville (Var) ”, de Lamballe, peuvent se voir encore ; celui d’Hombleux (Somme) existait en 1914; il reste des tribunes a SaintAndoche de Saulieu et a Vitteaux (Céte-d’Or), a ProuillyJanvry et a Sacy (Marne), cette derniére provenant de Saint-Pierre-le-Vieil de Reims", etc. L’orgue de Vence (Alpes-Maritimes), construit au xvi’ siécle, est vraisemblaconstruit dans les derniéres années du xy® siécle. Voir planche VIII. Quant a Véglise Saint-Mathieu de Perpignan, un marché est passé le 11 février 1498 pour la construction de son orgue (Arch. Pyr.-Orient., G 678). 1. Arch. Lozére,G 1084, fol. 20>. La cath. de Mende possédait des orgues dés 1368 (F. André, Les orgues de Mende, p. 16). 2. Arch. Gironde, G 503 (chapitre de Saint-André). Juin 1428, dépenses de Vorgue payées 4 M. Jacquet de Resla; en 1438, réparation des orgues. 3. Arch. Gironde, G 318. 4. P. Marchegay, Rev. des soc. sav., 1866, p. 506. 5. Arch. Seine-Inf., G 5358. 6. On trouve mention d’un organiste & Saint-Pierre dés 1307 (M8 Hautcceur, La collégiale Saint-Pierre, 1, p. 417). 7. L’église a un organiste attitré dés 1343 (Dehaisnes, Documents, etc., I, p- 346). 8. Ibid., Il, p. 626. g- Houdoy, Hist. artist. de la cath. de Cambrai, p. 406. 10. On devrait sauver les restes de cet orgue, abandonnés dans une tribune a laquelle n’accéde plus aucun escalier. D’aprés l’abbé Gensoles (Bull. d’archéol. publ. par le com. hist. des arts et monuments, III, Paris, 18441845, p. 177), on lit sur le buffet cette inscription, avec la date de 1499 : « Ista orga(na) fecit fr(ater) Anto(nius) Hilla™ or(dinis) sanc(ti) Augus™ » (ces orgues ont été faites par frere Antoine de Hillain, de Vordre des Augustins). 11. CG. Enlart, Man. d’archéol. franc., I, 2° p., p. 877:

68 LA MUSIQUE D ORGUE blement bati sur le plan méme de celui qu'il a remplacé et qui datait du xv°'. Les monuments dont nous voyons les restes magnifiques a Gonesse (Seine-et-Oise) et a Moret-sur-Loing appartiennent déja & un temps nouveau, a ce début de Renaissance qui verra se multiplier les organiers et dresser jusqu'au fond des provinces des instruments ou se reconnait définitivement l'orgue moderne. 1. G. Serviéres, La décoration artistique des buffets d'orgue, p. 21. Dans lasommaire liste qui précéde, ainsique dans les énumérations d'orgues des chapitres suivants et, d'une fagon générale, au cours de cet ouvrage, nous avons groupé ensemble comme frangaises, pour la description de leurs orgues, non seulement les villes qui l'étaient déja aux xv® et xvi® siécles, mais aussi celles qui le sont devenues et font aujourd'hui partie de la France : villes de Savoie, d'Alsace, de Flandre, du Roussillon, etc. C'est ainsi par exemple que Besancon ou Strasbourg, villes d'empire, entrent dans le cadre du chapitre qui traite des orgues frangaises.

CHAPITRE II L’ORGUE SOUS LOUIS XII ET FRANCOIS ter

Joueurs et joueuses d’orgue portatif. — Nouvelles orgues d’église et cérémonies, — L’orgue dans les monastléres, 4 la cour de France et chez les princes. Trois précieuses tapisseries, qui font l’ornement des musées de Cluny, des Gobelins et d’Angers (ancien évéché), et qui toutes trois datent de l’époque comprise entre 1480 et 1520, s’accordent a nous montrer des dames de qualité occupées a jouer de l’orgue. La Dame a la Licorne de Cluny, autrefois au chateau de Boussac, fut tres probablement fabriquée a Aubusson vers 1490. On ne sait au juste quelle princesse y est représentée'. Dans le Concert des Gobelins, huit personnages en costume Louis XII nous peignent les amusements d’une société raffinée: le faucon, la galanterie, la musique ; celle-ci a pour champions un jeune seigneur appliqué ason luth, une joueuse de viole et la charmante organiste pour qui un barbon chauve fait office de souffleur”. La tapisserie d’Angers, qui provient du chateau du Verger, montre Pierre de Rohan et sa seconde femme Marguerite d’Armagnac. I] chante d’aprés les indications du manuscerit qu’il tient, accompagné par elle sur l’orgue portatif, et la princesse parait charmée des sons qu’elle tire de son instrument (planche III). Cette tapisserie a été faite entre 1513 et 1520’. 1. Cf. H. de Lavillatte, Les tapisseries de la Dame 4 la Licorne, Paris, 1907. 2. Reprod. dans l’Hist. de la littérature frang. illustrée de Bédier et Hazard, Loplir2; 3. L. de Farcy, Les tapisseries d’Angers, p. 57. Ces représentations profanes d’orgues n’empéchent que |’on continue 4 peindre et & sculpter des anges organistes. A Saint-Ayoul de Provins se voient, dans la chapelle des

70 LA MUSIQUE D’ORGUE Ces trois grandes dames sont-elles des exceptions parmi leurs contemporaines ? Non certes, et la coutume de « jouer d’orgues » est une occupation favorite des femmes, comme le marque Pierre de la Vacherie dans son poeme du Gouvernement des Trois Estatz du temps qui court, écrit entre 1505 et 1512'. Plus d’une pourrait servir de prototype a la donna di palazzo telle que la peindra Balthasar Castiglione dans son Cortegiano (1528; dés sa publication, ce livre se trouve entre les mains de toute Francaise cultivée® et soixante éditions s’en succédent entre 1528 et 1560). Or si, au témoignage de ce livre, les dames s’interdisent comme impropres a leur sexe tous les instruments bruyants, trompettes, fifres et tambours, il est noté que leur bon godt s’adresse aux instruments doux, parmi lesquels gl’instrumenti da tasti sont les plus agréables *. Poétes ni bourgeois ne se laissent devancer par les dames. Ymbert Chandelier continue la lignée nombreuse des poetes musiciens. Pour chasser « merencolie », incessamment il joue « de l’eschiquier, de fleustes, d’orgues » *... La dédicataire de son poéme, Marguerite de Rohan, comtesse d’Angouléme et grand’mére de Francois J*, a qui on le voit au frontispice du manuscrit offrir cet ouvrage dans une chambre meublée d’instruments musicaux, est cousine de ceite autre Marguerite qu’on trouve au centre de la tapisserie d’Angers. Ne l’a-t-elle pas devancée dans l’art de toucher un clavier ? Vorgue et le clavicorde qui parent sa chambre pourraient le faire croire. fonts, deux anges musiciens sculptés dont l'un joue du luth et autre d’un orgue portatif & quatre rangs de tuyaux — au total non loin de 50 tuyaux. On croit pouvoir attribuer ces anges 4 Germain Pilon ou & Jean Goujon. Antérieur sans doute est un retable de pierre, 4 ’Hédtel-Dieu de la méme ville, ot un petit ange porte aussi un orgue. Le retable fut donné par Alleaume de Chenoise, bailli de Meaux et Provins, et par sa femme. Des images somblables se rencontrent presque dans chaque ville de France. 1. Rec. de poésies frangoises, par A. de Montaiglon et J. de Rothschild, XII, p-82, vers 688 & 6g1. P. de la Vacherie fut gentilhomme de Marguerite, reine de Navarre. ¥ a de Maulde-la-Claviére, Les femmes de la Renaissance, Paris, 1898, p. 362. 3. Ed. de 1559, fol. 60 et 126 =>, h. Les Enseignemens d’Ymbert Chandelier, ms. fr. 1673 de la Bibl. nat. fol. ro. L’orgue du frontispice a des tuyaux décroissant de droite 2 gatiuhe:

Ill. Pie NAC. ARMAG p) D MARGUERITE ME N ET SA FEM bE Rona JERRE D P



ts LORGUE SOUS LOUIS XIX ET FRANCOIS 1°" 71 Les prétres, qui forment la majorité des organistes de paroisse, possédent souvent des orgues de maison. ‘Jean Blanche, sous-chantre de la cathédrale de Troyes, avait été trouvé propriétaire, en 1438, non seulement de lorgue de jubé de la cathédrale, mais d’ « unes petites orgues portatives & main, enchassées de bois ». Dans la méme ville le chanoine Chevriat, mort en 1460, avait laissé « unes orgues faictes de la main de maistre Jehan du Metz, de Dijon ». Le grand archidiacre de la cathédrale, Jean Verdot, transmet en 1536 a ses héritiers «unes régales qui est ung instrument de flutes en fagon d’orgues, prisée dix livres tournois »!. Souvent unclere reprend pour lui les orgues vieillies qu'une église remplace par de nouvelles. Ainsi vers 1530 léglise des Quinze-Vingts (hdpital de la rue Saint-Honoré) vend ses petites orgues, pour la somme de 16 livres parisis (20 livres tournois), a un vicaire de Saint-Eustache’. A Chartres, en 1517, les chanoines de Saint-Piat cédent « a messire Gilles Dauvers, prebstre, organiste de nostre église » les petites orgues qui servaient jusqu’alors dans leur chapelle. Dauvers s’engage a payer les douze livres que vaut l’instrument sur ses gages d’organiste*®. Chaque partie peut se féliciter de l'accord conclu: l’orgue est acquis a bon compte par maitre Gilles, et les chanoines se débarrassent d’un instrument devenu inutile depuis que Jehan de Beauce, le « masson » du clocher neuf, leur a cédé un orgue de cing jeux qu’on estime a quarante-huit livres ‘. Mais auprés de tous, l’orgue trouve des rivaux et des substituts dans les autres instruments 4 clavier, dont la liste est considérable: échiquier, dulcimer ou doucemére, cembalo ou clavecin, manicorde ou manicordion ou clavicorde, épinette, épinette organisée. En France, le manicorde et |’épinette sont les instruments que les inventaires nomment le plus fréquemment. Charlotte d’Albret, mariée le 10 mai 1499 a César Borgia, se retire au chateau de la Motte-Feuilly 1. Abbé Prévost, Les instruments, etc., p. 187. a. Arch. des Quinze-Vingts, cit. par Léon Le Grand, Les Quinze-Vingts, Mém. de la soc. de ’hist. de Paris, 1886, p. 220. En 1520 on avait payé 11 sous 4 deniers « & celui quia rabillé les orgues » (ibid.). 3. Arch. Eure-et-Loir, G 184. 4. Ibid.

 quand son mari est conduit prisonnier en Espagne. On trouve chez elle aprés sa mort (11 mars 1514) les instruments qui ont servi a distraire une vie mélancolique: une épinette et un manicordion'. L’inventaire du cardinal d’Albret au chateau de Casteljaloux atteste qu il possédait, au début du siecle, une épinette couverte de cuir rouge °. Divers achats d’épinettes figurent au livre des dépenses de Louise de Savoie, probablement en vue de Véducation de ses enfants *. Il est possible que Francois [* ait appris le jeu du clavier, et méme qu'il se soit exercé sur un orgue a pédales ‘. rt. E. Bonnaffé, Invent. de la duchesse de Valentinois Charlotte d’Albret, Paris, 1878, pp. 86 ct 106. 2. Havard, Dict. de V'ameublement, U1, col. 509. 3. Havard, II, 510. 4. Deux tapisseries qui ont passé en ventele 10 décembre 1926 ala galerie Georges Petit reproduisent un des thémes favoris de la Renaissance, celui qui peint l’influence des astres sur l’activité humaine (photographies aux planches 139 et tho du catalogue). Sous le signe du Soleil, qui donne la force et V’éclat, sont représentés divers jeux floraux ou athlétiques: l’empereur CharlesQuint y préside, aussi reconnaissable que Léonard de Vinci, qui se tient a ses cétés, et que Pierre Lescot. La tapisserie ot sont figurés les arts qui dépendent de la planéte Mercure montre, 4 cété du géométre, de l’astrologue, de l’écrivain et du sculpteur (lequel a les traits de Jean Goujon), le musicien, figuré par Frangois 1* touchant de l’orgue a pédales. Un page meut les soufflets. Cette attribution de l’orgue au roi de France est d’autant plus remarquable que Charles-Quint avait !ui aussi des titres 4 étre ainsi représenté: il avait tout enfant pris des legons de clavier avec son organiste, Henri Bredemers (voir chap. suivant). L’on dira qu’il peut s’agir, dans cette peinture, d’une flatterie a l’adresse du roi. Dans une certaine mesure, peut-étre. Mais l’auteur des cartons (attribués au Rosso ou au Primatice), a-t-il de propos délibéré exposé le roi au ridicule en lui supposant un talent improbable, incompatible avec ses gots? Evidemment non. I] faut que Frangois [e ait eu quelque connaissance de l’instrument qu’on lui préte. Un écusson de la tapisserie porte les armes de Louis I* de Bourbon et un cartel, la date de 1537. On pense que l’@uvre fut exécutée pour le chef de la maison de Condé dans les ateliers de la manufacture royale de Fontainebleau. — Notons qu’il était de tradition depuis un demi-siécle de représenter, parmi les figures qui personnifient la planéte Mercure, l’art de musique par un joucur dorgue. Dans les gravures astrologiques dues

4 Baccio Baldini, qui sont les plus anciennes de ce genre (cf. E. Male, L'art religieux de la fin du moyen dge, pp. 300-301 et fig. 364), on voit déja sous Vinfluence de Mercure un organiste. Ces gravures ont eu des imitateurs en France commeenlltalie. Certains éléments en demeurent, aussi bien dans les tapisseries faites pour Louis de Bourbon que dans les gravures de Hans Sebald Beham (a l'Ecole des BeauxArts; repr. par F. Raugel, Les Organistes, p. 25). Du moins est-il visible que ces deux derniéres séries s'inspirent l'une de l'autre ou d'un modéle commun. Les deux orgues sont semblables 4 quelques détails d'ornementation prés.

L'ORGUE SOUS LOUIS XII ET FRANCOIS 1° 7B) De modestes bourgeois d'Amiens laissent a leurs héritiers un manicordion: Pierre Offry, simple gressier, en 1520; maitre Pierre le Marchant, en 1524'. IIs se sont laissés devancer par la mode. Depuis que Symon Bougouyn a publié son poéme de l'Epinette du jeune prince (1508), il est de meilleur ton de jouer l'épinette, et le manicorde parait moins élégant. Les facteurs d'épinettes succeédent aux faiseurs de clavicordes. A Lyon, sil'on trouve de 1506 4 1516 un fabricant de manicordions, Nicolas Bontemps, de 1523 a 1545 Honoré de Leeuvre préfére se dire faiseur d'épinettes ®. C'est chez lui, sans doute, que la poétesse Louise Labé, qui a passé « partie de (sa) jeunesse a l'exercice de la Musique »', s'est procuré l'instrument dont elle joue. Les fournisseurs d'épinettes sont si recherchés que le Varlet a@ lower a tout faire que fait parler Christophe de Bordeaux, quand pour trouver un maitre il vante ses talents, il se glorifie de savoir faire épinettes et orgues*. De tout instrument qui s'accorde |'adroit gargon sait jouer, « tant soit nouveau ». Au reste il peut également construire harpes, vielles et guiternes, flutes et tambours, trompettes, cornets a bouquins, et « sonner la cornemuse avec le petit larigot »*, ce qui augmente son prix aux yeux d'une époque qui s'élance avidement a la conquéte de la musique instrumentale. Pour les oreilles qui commencent d'étre sensibles aux charmes des accords, l'épinette et le manicordion donnent, aussi bien que l'orgue, le moyen le plus sar de satisfaire leur gout. Le luth n'aurait pas la méme précision. On est toujours obligé d'y arpéger l'harmonie. Or Sebastian Virdung insiste sur la possibilité de plaquer les accords, sur Vinstrument a clavier, ce qui permet de jouir de la douceur des consonances *. Telle est aussi la qualité que Castiglione reconnait aux instruments a clavier, quils peuvent faire 1. Arch. Somme, FF 165 et 178. Les deux instruments sont estimés respectivement 20 et 30 sols. 2. H. Coutagne, G. Duiffoproucar et les luthiers lyonnais du XVI° s., Lyon, 1893, p. 47. 3. OEuvres de Louise Labé, publ. par Ch. Boy, I, Paris, 1887, p. 4. 4. Rec. de poésies frangoises par A. de Montaiglon, I, p. 73. 5. Ibid., pp. 81, 74, 76, 81 et 87. 6. Musica getutscht, fol. E iij.

 vibrer nettement les consonances: « hanno le consonantie molto perfette: & con facilita vi si possono far molte cose, che empiono I'animo della musical dolcezza »*. Mais quels avantages pouvaient décider un amateur a choisir pour ses exercices entre l'épinette et l'orgue portatif? Il n'est pas facile dele discerner. En dehors de l'église le répertoire était a peu prés le méme pour les deux instruments, ainsi que le prouve surabondamment le titre des livres publiés en 1531 par Pierre Attaingnant. Messes, Magnificat, motets, chansons, pavanes, basses danses, le tout est indifféremment destiné a la « tablature des orgues, esplnettes et manicordions ». On ne se faisait pas plus scrupule de jouer des danses sur l'orgue qu'on ne croyait profaner de « sainctes chansonnettes », c'est-a-dire des motets, en les réduisant sur l'épinette. Charles de Bourdigné se félicitait, dans sa Legende ioyeuse maistre Pierre Faifeu (1532), qu'une « celeste chanson » pit étre obtenue de l'épinette ou de l'orgue également suave". Si la dame du Concert des Gobelins s'est décidée pour l'orgue, ainsi que toutes les belles joueuses de portatif qui ornent les images du temps, c'est probablement qu'elles ont plus vite appris a en tirer un parti satisfaisant que de l'épinette'®. Les sons de lorgue sont plus indépendants de Vhabileté de l'exécutant ; la finesse du toucher y est moins nécessaire. L'instrument _ a cordes frappées, dira dans son Transilvano (1593-1609) Girolamo Diruta, est plus délicat; le jeu doit étre vif; il faut gonfler la mélodie de trilles et d'ornements. A Porgue, le son résiste a la durée des notes; dans les autres instruments a clavier il s'enfuit, si la rapidité et l'adresse de la main ne parent au danger par de prestes répétitions*. Aussi Pépinette et le clavicorde restent-ils réservés aux gens de 1. Cortegiano, éd. de 1559, fol. 60°. 2. Angers, 1532 ; Bibl. nat., Rés. Ye 316, fol. m1. A la fin de Pépitre préliminaire se lit la mention: « Fin de lespitre dudit Faifeu, Io. Da. org. » Quel est le rapport de l'organiste de Saint-Maurice entre 1520 et 1540, Jean Daniel, ainsi désigné, avec l'auteur du po'me? N'en est-il pas l'auteur ? Nous savons que Jean Daniel, dit « maistre Mitou », fut un versificateur abondant de noéls et de chansons. 3. Sur les longues études que demandait le jeu de I'épinette, cf. O. Kinkeldey, Orgel und Klavier, etc., pp. 82 etsuiv. 4. Il Transilvano, éd. de 1612, fol. 5>-6°.

 loisir qui, loin des soucis, sont libres de se tenir en leur étude durant de longues heures : O saincte estude, o Estude prisée, Repos sacré des Muses Pernasines Seiour tant doulx des Nymphes Cabalines. Chambre de paix, de silence et concorde, Ou le doulx Lucz et taisant manicorde Rendent leurs sons tant souefz et paciffiques *... Marot pense aussi que, « loing du tumulte, et loing des plaisirs cours », il voudrait vivre avec l’ami que lui ont réservé « nayvement les Muses eternelles » ; |’épinette et le livre, avec le chien et l’oiseau, peupleraient cette solitude a deux °. La méme année que Marot écrit cette épitre (1543), son ami Eustorg de Beaulieu retiré en Suisse lui conte qu'il passe son temps a jouer et chanter ses psaumes: J’ay oultre encor mon jeu de Manichorde, Ou les Chansons Divines je recorde, Et les tant beaux Psalmes par toy confictz *. Mais des hommes aussi occupés qu’un Nicole Pichon, protonotaire et greffier civil du Parlement de Paris (mort avant le 6 septembre 1518), c’est un orgue que l’on trouve chez eux‘. Sans grande agilité des doigts ils peuvent ainsi se procurer le plaisir d’accords longuement tenus et savourés. S’ils hésitent a choisir entre les différents instruments et s'ils veulent s’assurer diverses possibilités, ils chargeront un bon facteur de leur construire une épinette organisée, semblable a celle dont on joue devant Francois [*" a son retour de lacaptivité d’Espagne’®. Un curieux marché, conclu le 1. Les blasons domestiques (description de la maison avec ses attributs) a Paris, chez Gilles Corrozet, 1539, fol. 34> (Bibl. nat., Rés. Ye 1380). 2. Epistre a ung sien amy, publ. dans les Epigrammes de Clement Marot, Poitiers, 1547 (éd. Jannet, I, p. 259). 3. Héléne Harvitt, Eustorg de Beaulieu, a disciple of Marot (1495 ?-1552), Lancaster, 1918, p. 4g. Une épttre du méme poéte, remplie d’allusions musicales, est partiellement reproduite par M. Cauchie, Clément Janequin, Rev. de musicologie, 1923, pp. 22-23. 4. Coyecque, Actes notariés, I, p. 118, invent. aprés déceés: « Unes petites orgues portatives, garnyes de leurs estuys de boys de estre, fermant a clef, et. leurs souffletz, IIIT |. p. ». 5. La prinse et Délivrance du Roy par Sébastien Moreau de Villefranche, cité par Havard, Dict., II, col. 508-509.

 20 juillet 1535 entre maitre Antoine Protelet, prétre de Chalon-sur-Sadne, et l’organier Aimé Bugnon, expose comment sera formée |’épinette organisée qui, par surcroit d’utilité, pourra étant fermée servir de bureau. Outre huit bons jeux d’orgueaccordés avec |’épinette, il y aura un tremblant facultatif, un tambourin et un jeu de « rossignol ». Chacun des jeux pourra, de méme que Pépinette, étre employé séparément ‘. Cet instrument cotite a son possesseur dix écus, c’est-a-dire vingt-deux livres et demie. Pour ce prix on peut louer dans Paris une petite maison pour un an. Onestime au prix de cent quatre-vingts francs (environ quarante-cing livres), sans doute parce qu’elle est peinte et dorée, l’épinette organisée que laisse en 1550 le cardinalde Granvelle, quoiqu il lui manque un jeu entier et diverses piéces*. Un « eschiquier organizé » qui avait fait l’obijet d’un marché a Chartres vers 1515 avait été payé soixante-dix sous tournois’. On trouve une collection compléte d’instruments a clavier chez Guillaume Montcuyt, organiste de la cathédrale de Rouen depuis 1539: une épinette organisée, une régale, une épinette double (c’est-a-dire a deux cordes par note), une autre simple, un manicordion double, trois ou quatre simples, indépendamment d’un luth, de huit violes, etc. *. Il faut ici dire un mot des qualités qui distinguent |’épinette du clavicorde ou manicorde. Celui-ci était dés le xi’ siécle pourvu d’un mécanisme de touches: c’est le plus ancien des instruments a clavier et a cordes. Au xvr* siécle il se compose d’une caisse a 4 ou 6 cdtés, longue de 4 pieds, large de 2. A gauche du clavier, sur un plan incliné, les cordes, de laiton ou d’acier, sont fixées a l’aide de plumes en barbe de baleine. A droite se trouve le sommier, ou les cordes sont tordues grace a des fiches qui servent a les mettre au ton’. Au débutdu siécle, on commence a user de cordes non seulement doubles, mais triples pour chaque note, afin d’accroitre le volume du son qui était faible (on se rappelle Marché pour la constr. d’un orgue, Bull. archéol., 1885, pp. 102-103. Van der Straeten, La musique aua Pays-Bas, VII, p. 4d. . Arch. Eure-et-Loir, G 184. . Arch. Seine-Inf., G 2816 : inventaire, aprés décés de sa femme, des hiens de G. Montcuyt (mai 1557). 5. Gochlinger, Gesch. des Klavichords, passim. ee wr

 le mot qui s’appliquaita une jeune fille ayant entretenu un amour trés secrétement: « elle a joué du manicordion »). Quand on frappait l'une des touches, les cordes étaient heurtées légerement par la mince lame d’acier correspondante, qui se soulevait sous la pression. Dans l’épinette, une petite pointe métallique pince la corde qui, ainsi arrachée, rend un son plus fort, mais aussi plus sec que celles du clavicorde. Mersenne encore distingue le clavecin et le manicordion de l’épinette par ce que le manicordion est « plus foible de son que |’Epinette et le Clauecin plus fort pour l’ordinaire. A quoy l’on peut adjouster pour la facon et pour la forme, que le Clauier est 4 l’une des extremitez du Clauecin, et que dans |’Epinette et dans le Manicordion il est au milieu »'. Cette description est parfaitement valable pour le temps qui nous occupe. Le clavecin, ou clavicymbale, est bien connu par Virdung quand il écrit sa Musica getutscht (1511). * x * Aucun divertissement donné par les instruments 4 clavier ne porte atteinte au prestige que conserve l’orgue d’église. Sa puissance étonne l’oreille a chaque nouveau jour comme une découverte. I] est bon que ses rythmes scandent les pas du prince en visite dans la ville et que l’on introduit en grande pompe dans la cathédrale. 1] sied que ses vastes sons célébrent les noces et les baptémes des grands, les victoires des armées et les conclusions de paix. Stimulés par les fabriques qui toutes s’empressent, entre 1500 et 1540, de jeter bas leurs vieilles orgues ou de les transformer, les facteurs sont obligés de rivaliser d’imagination. D’une église a l’autre se font des surenchéres de magnificence. Lorsque les consuls de Montpellier, en 1504, confient a Jean Torrian les orgues de Notre-Dame- des-Tables, ils stipulent que l’organier doit les faire « meilleurs sans comparaison que ceulx du couvent des Cordeliers de la présente ville de Montpellier » *. Déjaen 1475 les administrateurs 1. Harmonie universelle, Traité des instruments 4 chordes, 3° livre, p. 107. 2. Hamel et Guédon, Nouv. manuel du facteur d’orgues, p. 464.

 de la cathédrale de Chartres avaient exigé que leur nouvel orgue recit un buffet « aussi bel ou plus que menuiserie qui soit en ce royaume », et ils avaient précisé que l’orgue serait de seize pieds « ou cas que les grans orgues de Saint-Pierre de Poitiers sont a double principal de XVI piez ou XVIII ou environ; et ou cas gu il sera trouvé que lesdites orgues de Poitiers ne seroient telles », on se contentera pour Chartres de huit pieds’. L’orgue établi en 1501 a Saint-Georges de Haguenau doil étre aussi agréable a entendre et environ de la méme taille que celui qui existe dans |’église des Précheurs de la méme ville ®. Les trésoriers de Saint-Vivien de Rouen ont grand désir, quand ils traitent en 1515 avec un facteur pour la réfection de leur grand orgue, que cet instrument soit construit « aussy bien ou mieulx » que celui dont Ponthus Joussaume a regu la commande pour la cathédrale*. A Alencon, les trésoriers bourgeois de Notre-Dame font batir un bel orgue en 1537. Le contrat oblige les organiers a faire les soufflets aussi vastes que ceux de l’église d’Argentan, a donner lesmémes proportions a la menuiserie et a reproduire les dispositions de la facade*. En 1538 le chapitre de Beauvais, jaloux des perfectionnements dont sont dotées les orgues de Chateau-Thierry, envoie son organiste, Jean Doublet, les examiner’. La « montre » de SainteGenevieve de Paris privera de repos les chanoines de SaintEtienne de Troyes aussi longtemps que leur nouvel orgue (1551) n’aura pas d’aussi gros tuyaux®. * * * Peu de cathédrales peuvent faire de leur orgue plus fastueux emploi que Notre-Dame de Reims quand on y sacre le roi de France. Des que Charles Villa pénétré dans l’église, le 30 mai 1484, on a commencé a sonner des orgues jusqu’a ce qu il soit entré dans le cheeur. Le couronnement achevé, . Merlet, Bull. archéol., 1885, p. 250. . M. Vogeleis, Quellen und Bausteine, p. 160. . Abbé Collette, Inaug. des orgues de Saint-Vivien, p. 8. Mme G. Despierres, Les orgues d’Alencon, Peaye . G. Desjardins, Hist. de la cath. de Beauvais, p. 74. . Abbé Prévost, Les instruments, etc., p- 101. ower wr =

 larchevéque de Reims a entonné a voix haute Te Deum laudamus, qui a été achevé « partie par les Orgues, partie a musique faite par les Chantres du Roy, et partie a plain-chant commun, pour auoir plustost fait, a cause du Service qui estoit fort long »'. Mémes cérémonies assurément pour Louis XII, et mémes pour Francois I*", avec la différence que, le 25 janvier 1515, les trompettes du roi s'unissent aux orgues de la cathédrale?. En Normandie des orgues somptueuses se dressent, dans la premiére moitié du siécle. Rouen, que protégent ses deux archevéques d'Amboise, est privilégiée. Georges I*, le légat, y vient en 1493 de Narbonne, ou les orgues de la cathédrale ont été érigées sous son épiscopat*. Georges II d'Amboise, qui reste archevéque de Rouen de 1510 a 1550, est passionné de musique; il entretient sa chapelle ct sa maitrise particuliéres. Pierre Dumarais, ou Palude, organiste de la cathédrale, recoit de sa part un traitement de cent livres, indépendant des quelque trente livres que le chapitre lui accorde *. Georges d'Amboise s'occupe personnellement de la musique a la cathédrale et fait chercher a |'étranger les meilleurs maitres pour les chanteurs et les plus brillants organistes °. C'est lui peut-étre qui adécouvert cet « organista elegantissimus ex partibus Flandriae » qui demande en 1518 a étre recu organiste de la cathédrale'. t. Godefroy, Ceremonial francois, 1, pp. 194 et 204. 2. Ibid., p. 252: « Et aprés tous les Trompettes du Roy, ensemble les Orgues de |'Eglise commencerent a sonner ». 3. L. Narbonne, La cath. de Narbonne, p. 160. 4. Arch. Seine-Inf., G 109 et 385: « Pierre Palude, organiste de monseigneur »; « a Pierre de Palude, organiste de Mgr. » (1524-1526). Dumarais fut ala fois organiste et maitre des enfants de la chapelle archiépiscopale depuis 1521 probablement, date & laquelle on le trouve mentionné pour la premiére fois. En 1537 il sert exclusivement l'archevéque (G 2155). Il est encore & son service en 1546, et c'est a titre d'organiste de « Mgr le Reverendissime cardinal d'Amboise » qu'il va, le 16 octobre de cette année, visiter les orgues de la cathédrale de Chartres en compagnie de Loys Regnault, organiste de Notre-Dame de Paris. et du facteur Francois des Oliviers (Arch. Eure-et-Loir, G 214, fol. 118; le chanoine Métais, dans sa brochure sur les orgues de Chartres, a donné le nom « Pierre de Palmes », mais c'est une mauvaise lecture pour « Pierre de Palude », ainsi que me le confirme M. Jusselin, archiviste d'Eure-et-Loir).

5. Collette et Bourdon, La maitrise de Rouen, pp. 35-36. 6. Arch. Seine-Inf., G 2149.

80 LA MUSIQUE D’ORGUE Le grand orgue donné par Robert de Croixmare décorait la cathédrale. I] avait chanté le Te Deum quand Louis XII avait fait son entrée dans la ville, en 1508‘. Mais un petit orgue manquait encore ou se trouvait insuffisant, car le chanoine Pierre Mésenge fait a ses frais combler cette lacune entre 1515 et 1520. Le renommé facteur Ponthus Joussaume est chargé de placer |’instrument, peint en azur et or, sur le jubé*. En 1515 on avait déja doré les grandes orgues et l’archevéque avait donné pour ce travail 200 écus f Pour l’église Saint-Maclou, Nicolas Castel ou Castille exécute de 1518 a 1521 un buffet d’orgues qui prend place dans la galerie occidentale *, en méme temps que l’on construit le magnifique escalier des orgues, ouvrage de Pierre Gringoire, gui reste un des plus beaux monuments de l'art flamboyant. L’orgue de jubé est un don du bourgeois de Rouen Jean Dufour, dont la femme appartient a la famille de Croixmare *®. A Rouen encore, dans l’église Saint-Vivien, Pierre de Estrada, prétre, établit en 1515 un orgue nouveau pour lequel il utilise plusieurs jeux de l’instrument qu’il remplace ®. D’autres orgues normandes datent de la méme époque. Le buffet de Nonancourt, prés de Dreux, posé vers 1530, encadrait il y a peu de temps encore quelques anciens tuyaux de bois argenté*’. On compose en 1537 de onze registres © pour le grand orgue et de trois pour le positif, avec en outre un tremblant et un « rossignol », l’instrument commandé pour Notre-Dame d’Alengon’. Caen avait un orgue au xyv° siécle, puisque le 20 octobre 1439 une messe solennelle avec Te Deum avait été chantée dans léglise cathédrale, « en musique et avec sons d’orgues », pour rendre graces de la fondation de l'Université. Au xvi‘ siécle, des orgues belles et t. Entrée du roi Louis XII et de la reine d Rouen, publ. par P. Le Verdier, Rouen, 1900, pp. 26-27 [Bibl. nat., Rés. pZ 578 (62))]. a. Arch, Seine-Inf. G a150. Ces orgues sont dites « pulchre magnificencie ». 3. G ardg. . Hill, Organ-cases, p. 36. Arch. Seine-Inf., G 6873. . Collette, Inauguration, etc., pp. 6 et suiv. Hill, ouvr. cité, p. ror. . Mme Despierres, ouvr. cité, pp. 6-7. m1 OO

L’ORGUE SOUS LOUIS XI ET FRANCOIS 1° 81 harmonieuses existent a Caen dans les églises Saint-Pierre (cathédrale), Saint-Etienne-le-Vieux, Saint-Sépulcre, SaintSauveur, Notre-Dame-de-Froide-Rue, Saint-Nicolas, des Croisiers et de l Abbaye-aux-Hommes. Toutes seront pillées, comme en un grand nombre d’églises francaises, en 1562 par les huguenots'. A Caudebec, un orgue construit en 1539 et placé en 1540 n’est probablement qu’un petit orgue: il coite seulement 750 livres*, la moitié du prix qu’a codté l’orgue d’Alencon. La tribune du grand orgue date de 155g et son buffet de la fin du siécle. Tous deux subsistent, ainsi que le buffet d’Argentan qui existait déja, comme nous l’avons vu, en 1537 %. Les deux églises de Bernay étaient pourvues d’orgues avant 1547*; Pune d’elles, Sainte-Croix, conserve ses boiseries ot les panneaux portent des musiciens. Dans la capitale de la Bretagne, nous n’avons pas trouvé mention d’orgues anciennes. Le jour que l’on couronne a Rennes le duc Francois III, fils du roi de France (14 aout 1532), c'est au son des trompettes que le prince est mené par léglise. A l’offertoire, ce sont les trompettes qui jouent, et apres la messe dite’. Faut-il penser que |’auteur de la relation a omis de mentionner une musique aussi familiére, aussi attendue en une telle cérémonie que celle de l’orgue ? I] serait étrange que la reine Anne, qui s’était chargée de la réfection compléte du grand orgue d’Angers en 1511, ett laissé la capitale de son duché manquer d’un instrument qui était devenu nécessaire 4 la belle ordonnance du culte. Cette négligence s’expliquerait d’autant moins que de petites villes bretonnes gardent encore souvenir d’orgues du xv° siecle. Hill, vers 1880, voyait etdécrivait les orgues de Lamballe (sur le jubé de l’église Notre-Dame)*® et de Dol. Des tribunes ou des morceaux de buffet se distinguent encore a 1. J. Carlez, La musique &@ Caen de 1066 4 1848, Caen, 1876, pp. 8-9 et 12. 2. Abbé Cochet, Les églises de Varrond. d’Yvetot, 2° éd., Paris, 1853, I, p. 30. 3. Reprod. par Hill, ouvr. cité, p. 99. 4. Veuclin, Les musiciens de Bernay, Réun. des soc. des beaux-arts des départ., 1892, p. 378. 5. Godefroy, Ceremonial frangois, I, pp. 62 1-623. 6. Hill, Organ-cases, I, p. 37.

82 LA MUSIQUE D’ORGUE Pontcroix, a Morlaix, a Saint-Pol-de-Léon, a Goulven. Le curieux orgue de Saint-Jean-du-Doigt date peut-étre des premiers temps de l’église, édifiée a la fin du xv° siécle. Sa décoration du moins, avec le Saint-Michel et les étoiles qui devaient entrer en mouvement quand Vorgue jouait, semble bien appartenir a la premiére moitié du xvr’. Une partie de l’instrument posé a Saint-Brieuc en 1540 demeure. A Quimper, Hervé Guillemin construit de 1524 4 1526 de grandes et de petites orgues dans la cathédrale; peu apres, le méme facteur estappelé a établir les orgues de Notre-Dame-du-Mur. Orgues de faibles dimensions sans doute, puisqu Hervé se contente du salaire de 111 livres 14 sous g deniers’. Ce prix modeste laisse croire que l’organier avait obtenu des compensations en nature, suivant la coutume du temps. I] était fréquent que l’on accordat au facteur des avantages tels que blé, vin, huile, logement, vétements pour lui, sa femme ou son « compagnon ». Le grand orgue de la cathédrale de Bordeaux, dont la construction a été favorisée par les dons de Francois I*"* et de l’archevéque Charles de Grammont(1530-1544)’, est une merveille. Au dire d’un Anglais qui le contemple en 1535, c’est la plus belle et la plus grandiose « paire d’orgues » de la chrétienté, avec les nombreux instruments dont il sait prendre la voix, et avec ces tétes de géants qui s’agitent, roulent les yeux et précipitent le jeu de leurs machoires, selon la rapidité des doigts de Porganiste ‘. Des 1510 lorgue fabriqué a l’église Saint-Michel par maitre Loys Gondet a fait entendre aux Bordelais ces imitations dinstruments qui les consolent de ne pouvoir introduire a Véglise des hautbois réels, de vraies trompettes et des oiseaux mécaniques. Deux anges, au-dessus de Vorgue, jouent de la trompe, saint Michel combat le diable; les étoiles virent et les tétes jouent quand les soufflets sont 1. Le Men, Monogr. de la cath. de Quimper, p. 323. Cette somme ne représentait guére plus, pour le facteur, que les moyens de subsister l’espace d’un an. 2. Actes deFrangois I*t, [, p. 28: promesse au chapitre métropolitain de Bordeaux que le roi subviendra aux frais de construction des grandes et des petites orgues (31 mars 1515). 3. F. Randier, Les orgues de Bordeauz, p. 10. 4. Hill, ouvr. cité, p. g, d’aprés Andrew Borde, The first boke of Knowledge.

L’ORGUE SOUS LOUIS XII ET FRANGOIS 1° 83 pleins de vent, « ainsi qu'il s’apartient a telle besogne »' Les villes du Midi ne sont d’ailleurs pas moins ae pourvues que le nord de la France. Narbonne, Montpellier, Bayonne possédent des orgues sur lesquelles nous aurons a revenir. Le buffet (qui subsiste) de Saint-Bertrand-deComminges (1536) est magnifique. A Montauban, lévéque Jean 1V décide de construire en 1536 un nouvel orgue a Saint-Martin, pour « émouvoir davantage le chapitre et le peuple a la dévotion pendant les offices » 2. Comme il dispose en 1538 des vieilles orgues en faveur de Montpezat, berceau de sa famille’, il est a supposer que les nouvelles ont été payées de sa bourse. Lectoure a pour organiste, en 15922, Eustorg de Beaulieu *. Une chronique nimoise relate qu’un grand chapitre de Cordeliers, tenu en 1474, réunit a Nimes cing a six cents moines. Pour l’ouverture, on s’en alla processionnellement « ala venerable eglize cathedrale de Nostre Dame de las cés ; etillec arrivea ladite procession et companhie, fut celebrea la grant messe par ung chanoine de ladite eglise cathedrale, bien et devotement, en orgues et chantres... Et en apres disner, furent dictes graces et vespres en grans chans et orgues » ’. Notre-Dame de Nimes n’était donc pas en retard sur les autres églises de la région. L’évéque d’Arles Jean VIII (1499-1521) comble de dons les églisesde son diocése et renouvelle les orgues de Saint-Trophime®. Claude de Tournon, évéque de Viviers de 1498 a 1542 et que l’on dit vir magnificus, fait ériger des saiches, dans sa cathédrale, la basilique Saint-vateotia Ii nous souvient que les orgues de Saint-Pierre de Poitiers rendaient jalouxles chanoines de Chartres. A Angouléme, les orgues quise trouvaient dans la cathédrale en 1530 et qui étaient « bien garnyes et accoustrées » ne résistérent point aux pillages de 1562. Guillaume de la Salle, qui avait servi . Arch. Gironde, G 2238, liasse, n° 52. . Forestié, Les vieilles orgues de Montauban, p. 9 et n. 3. . Gallia christiana, XII (1785), col. 248. . H. Harvitt, £. de Beaulieu, p. 6. . Alex. Germain, Hist, de Véglise de Nimes, 2 vol., Paris, 1838-1842, I, PP: 479- 473. 6. Gallia christiana, 1(1715), col. 588. 7. Gallia christiana, XVI (1865), col. 583: « aedem organis instruxit ». STE Hi co)

8h LA MUSIQUE D ORGUE d’organiste au chapitre durant plus de vingt ans, fut le témoin de leur destruction’. C’étaient assurément ces orgues qui avaient chanté le Te Deum a l’entrée solennelle que Francois I fit dans la ville, revenant de captivité espagnole le 30 mai 1526. Durant le mois que le roi passa a Angouléme, on fit des processions magnifiques, le cardinal de Bourbon portant le Saint Sacrement « eten la condnycte grand nombre de chantres, de trompettes et autzboys, sacqueboutes et aultres instrumens fort mellodieux »?. A Bordeaux d’ailleurs la féte n’avait pas été moindre au passage du roi délivré. A la cathédrale, des cheurs d’enfants et de musiciens l’avaient accompagné jusqu’a sa sortie de l’église: leur concert était formé de chants si doux « qu’Apollon luiméme avec ses muses n’eiat pu flatter pareiliement les oreilles des mortels? ». L’orgue de Saint-Etienne de Bourges, détruit en 1506 par la chute de la grosse tour, avait été rétabli par le facteur Guichard ; il fut ravagé en 1559 par le feu, puis réédifié et changé de place’. C’est peut-étre a la cathédrale qu’était employé au commencement du siécle, un certain « maistre Louis l’organiste » dont on a relevé le nom dans les registres de comptabilité de la ville. Sur la commande du conseil, il avait exécuté des travaux que l’on rétribue en 1502”. Une procession générale faite le 4 février 1544 pour célébrer la naissance du fils ainé du dauphin se termine a Bourges, comme dans les autres villes a l’accoutumée, par une visite a la cathédrale : tous les hommes de la ville en entrant se prennent a chanter « en faulx-bourdon, et avec les orgues Te Deum laudamus® ». Angers recoit en 1511 l’organier Ponthus Joussaume, que 1. P.deFleury, Les anciens orgues de la cath. d’Angouléme, Angouléme 1890, pp. 7-8. : 2. Entrées solennelles dans la ville d’Angouléme, rec. et publ. par E. Castaigne, Angouléme, 1856, p. 15. 3. Arch. Gironde, G 286, fol. t21 (du lundi g avril 1526). 4. Bull. d'hist. et d’archéol. de Bourges, 1867-1869, p. 210. D. Baron de Girardot, Artistes du Berry au moyen dge, Annales archéol. de Didron, 1 (1843), p. 229. 6. Journal de Jehan Glaumeau (Bourges, 1541-1562), publ. par Hiver Bourges, 1867, pp. g-10. ;

L’ORGUE SOUS LOUIS XII ET FRANCOIS 1° 85 la reine a chargé de renouveler a ses frais lorgue de SaintMaurice. Il s’occupe 4 ce travail durant deux années. Le facteur garde la tribune de 1466 mais ajoute, pour loger des tuyaux de trente-deux pieds, deux grosses tourelles de cinquante pieds environ. Deux colonnes de pierre, données par Olivier Barrault, supportent ces tourelles, si bien que le fond de la nef tout entier est désormais consacré a l’instrument et a son logis. Sur les volets qui protégent les tuyaux, on peint les portraits de la reine Anne et du roi Louis’. Les chanoines profitent de la présence a Angers d’un facteur expérimenté pour faire relever leur petit orgue, celui de la tribune au-dessus du jubé. Grace a la générosité de Jean Valin, prétre pénitencier de la cathédrale, les tuyaux de ces petites orgues sont peints et dorés ; sur les plus gros s’étalent les armes du donateur’. Aux Jacobins, qui justement batissent dans leur église des orgues neuves, le chapitre fait cadeau de |’ancienne couverture des grandes orgues de Saint-Maurice’. Le grand orgue de la cathédrale de Chartres, placé comme aujourd’hui dans la galerie, en avant du transept, avait pour écho un petit orgue a tourelles qui se dressait sur le jubé *. Le bienfaiteur du Mans, le cardinal de Luxembourg, accorde par testament (codicille du 4 avril 1518) au chapitre de Saint-Julien deux cents écus au soleil et quatre livres, pour l’ « ayder a faire les belles grosses orgues ». On les construit de 1519 a 1531°. Ce sont celles qui subsistent en partie dans le transept sud de Saint-Julien, avec leur ravissante décoration de Vertus. Toute la garniture, claviers, tuyaux et soufflets, fut détruite par les huguenots en 1562. Les chanoines firent éclater alors une grande douleur, disant que c’étaient les plus belles orgues de France et qu il leur faudrait plus de vingt mille livres pour les refaire *. Trois ans aprés néanmoins, l’instrument était reconstitué. . L. de Farcy, Not. archéol., pp. 8-11. Gia. ape 02 Ibid., p. to: . Abbé Métais, Les orgues de la cath. de Chartres, pp- 7-8. . En 1531 et 1535, le chapitre de Saint-Julien achéve de construire et augmente encore ces « grosses orgues » (Boyer, Notice sur les orgues du Mans, p. 340). 6. A. Ledru, La cath. du Mans, p. 456. Ome wb mm»

86 LA MUSIQUE D’ORGUE Non loin du Mans, la Ferté-Bernard est fief du duc de Lorraine qui s’en dit baron. Voila peut-étre qui explique la présence, dans l’église de ce bourg, d’un des orgues les plus élégants du xvr° siécle. II est bien possible qu’Everard Baudot travaille pour le compte du duc René II quand il édifie en 1501 la tribune gothique, d’un jet si gracieux, a laquelle s’ajoutera en 1536 le buffet Renaissance de Pierre Bert. Si magnifiques que fussent les orgues du Maine et de Anjou, elles devaient pourtant le céder en splendeur a celles de Touraine, dans les églises fréquentées par les rois. Dans la collégiale Saint-Florentin d’Amboise, les orgues qui crient Vallégresse générale le jour qu’on baptise le dauphin Francois (25 avril 1518)‘ sont assurément de la meilleure et plus récente facture. Celles de la collégiale Saint-Sauveur a Blois, celles de Saint-Martin a Tours ont été refaites peu avant 1510 par Ponthus Joussaume, le futur organier d’Angers et de Rouen. Le méme facteur établit aussi vers ce temps de nouvelles et somptueuses orgues a Notre-Dame de Cléry”. Cette collégiale, généreusement doltée par Louis XI, que le pape avait créé premier chanoine de Cléry, demeurait un lieu de pélerinage favori des princesses. Claude de France, Louise de Savoie y faisaient leurs dévotions’*. Orléans recevait souvent la visite des souverains, passant de Touraine, leur séjour ordinaire, a Lyon d’ou leurs troupes partaient pour I’Italie. La reine Anne y fait son entrée en décembre 1499, et en l’honneur de la princesse Claude, qui est née deux mois auparavant, la ville lui offre un Te Deum. L’orgue donné par Thibault d’Auxigny a la cathédrale doit se faire entendre a cette occasion. Eloy d’Amerval, maitre des enfants de l’éelise Sainte-Croix, et que la ville avait chargé en 1483 d’écrire le motet « pour chanter és processions qui se font chacun an » le 8 mai‘, avait di souvent écouter ces 1. Godefroy, Ceremonial francois, II, p. r42. 2. L. de Farcy. Monog. de la cath. d’Angers, II, p- 74; et Louis Jarry, Hist. de Cléry, Orléans, 1899, p. 202. Jean Hoyau, menuisier d’Orléans, avait établi le buffet. 3. L. Jarry, ouvr. cité, p. 229. 4. Arch. comm. d’Orléans, CC 669.

L’ORGUE SOUS LOUIS XI ET FRANGOIS 1° 87 orgues. I] avait appris, a leur pied, que la musique de tels instruments est L’une des choses soubz les cieulz Qui est le plus plaisante & ouyr, Pour tout humain cuer resiouir !. Dans la méme ville, un orgue de dix-huit jeux est installé dans l’église Saint-Paul en 1519-1520, et payé al’aide d’une souscription paroissiale. Depuis qu’un orgue ancien avait été détruit pendant le siége de 1428, l’église avait du se contenter d’un instrument médiocre, sans négliger toutefois d’entretenir un organiste °. Saint-Cyr de Nevers était, au xv’ siécle, pourvu d’un grand orgue aux ressources multiples et d’un petit orgue de cing registres*. A Dijon la cathédrale et les principales églises avaient servi, comme celles des autres capitales de duchés sous les princes apanagistes, de plus grandes chapelles ot les ducs venaient célébrer certaines fétes importantes. Le grand orgue de Notre-Dame était composé d’un corps principal et d’un positif dont les chanoines jugeaient la sonorité si exquise que pareille douceur n’aurait pu se trouver ailleurs sous le soleil *. On dut renouveler l’instrument sous Francois I*, car le buffet montrait encore, au siécle dernier, le style de cette époque °. Lyon, quartier général des rois durant les guerres d’Italie, et centre intellectuel de la France, se ruine par les entrées et les fétes qu’elle offre aux souverains. La cour de Louis XII s’y trouvait plus souvent qu’a Paris®. Frangois I® y fait le 12 juillet 1515 une entrée d’une magnificence inouie '. Aprés Marignan, c’est a Lyon que la reine vient le rejoindre. Nul doute que la ville ne dispose de moyens musicaux en rapport avec les cérémonies qu’on y fait. Il est probable cepen1. M. Brenet, Eloy d’Amerval, pp. 47 et 51. 2. Abbé J. Brosset, L’orgue et les organistes de Saint-Paul d'Orléans, pp. 4-5. 3. A. Gastoué, L’orgue en France, pp. 39-40. 4. Ibid., p. 41 etn. 3. 5. E. Fyot, L’église Notre-Dame de Dijon, Dijon, 1910, p. 210. 6. A. Baur, Maurice Sceve et la Renaissance lyonnaise, p. 17. , 7. Relation publiée par la Soc. des Bibliophiles lyonnais: G. Guigue, Entrée de Francois I? en la cité de Lyon le 12 juillet 1515, Lyon, 1899.

 dant que la primatiale Saint-Jean ne possédait pas d’orgue ; jusqu’a une époque récente elle a exclu Vorgue de ses offices'. Mais la plupart des autres églises en sont pourvues. Saint Paul, Saint-Nizier, les Cordeliers, les Carmes, les Augustins, les Jacobins ont leurs orgues. A Notre-Dame de Confort, chapelle des Précheurs, Vorganiste est en 1528 le bon musicien Francois Layolle, d’origine florentine. Un certain Loys d’Avignon est nommé comme organiste a Lyon de 1512 a 1522 environ. Loys de Véla sera cité en 1556 comme organiste de Saint-Paul”. En Lorraine le petit-fils du roi René conserve les coutumes de son aieul et ne protege nuls artistes autant que les musiciens. Dés son avénement, vers 1480, sa « cour de musique » méritait déja d’étre représentée en une miniature célébre (Psautier de René I, ms. 6o1 de la bibliothéque de lArsenal), ou une jeune femme tient sur ses genoux un orgue portatif (voir planche IV). En 1485 René récompensait a Paris un joueur de manicordion *. Des orgues lui sont apportées d’Allemagne en 1499 *. En 1501 Antoine de Hougarde, chantre de Saint-Dié et organiste du duc, lui présente un nouveau manicordion®. Le duc Antoine donne en 1511 trente écus d’or pour un instrument « faisant eschiquier, orgues, espinettes et fluttes ». On reconnait ici une sorte d’épinette organisée. Le facteur qui la présente au duc se nomme Loys Rodilli®. Nous Videntifierons avec le Louis Rodille qui fait en 1518 les orgues de la cathédrale de Mende et qui habite au diocése de Viviers. Dans la collégiale Saint-Georges de Nancy, qui sert aux ducs d’église paroissiale, ont successivement tenu lorgue 1. Jusqu’en 1841 d’aprés Guigue et Bégule (Monogr. de la cath. de Lyon). Cf. Gard. Bona, De divina Psalmodia, Paris, 1663, p- 4a. En 1718, la primatiale n’avait certainement pas d’orgue (de Moléon, Voyage liturgique de France, 1718, p. 5o). - Tricou, La musique 4 Lyon, pp. 8-10, 34, 35, 37. - A. Pirro, Les clavecinistes, p. 13. ; . Arch. Meurthe-et-Moselle, B ¢96. . Ibid., B toor. PE BELOTOn aot wr

 Symonnet de Billy (1481), messire Hugo, prétre (1485), Antoine de Hougarde (1493) et Jean de Sermaise'. Pierre Bury, organiste a ae renouvelle en 1508 les orgues de SaintGeorges*. Pierre le Roux, qui succéde eu 1526 a Jean de Sermaise (le jeune), et que l’on estime pour ce qu'il sait bien se conduire « au jouer des orgues », aura pour remplacants Bertrand Mittat et Mathieu Milleville, et redeviendra oree niste de la collégiale en 1933-1534 °. Metz, ville d’empire, sous les évéques Henri II et Jean IV de Vaudémont est fiere des deux orgues de sa cathédrale. Quelque haut personnage vient-il en visite par la ville, on le conduit en la grant eglise ou l’on fait, « pour l’amour de luy », jouer les grosses orgues. Ainsi est recu Philippe de Savoie, frere de la reine de France, le 6 septembre 1470. L’empereur Frédéric est accueillide méme, le 18 septembre 1473, «a grant feste d’orgue, de luminaire et de chanter Te Deum laudamus ». Pareil accueil au roi des Romains Maximilien, le 6 novembre 1492. Nouveau Te Deum, « aux grosses orgues, a chantre et deschantre », pour célébrer la paix conclue entre Charles VIII et Maximilien, le 7 juin 1493. En 1496, on féte la venue de l’évéque de Liége par « grant solempnité dez grosses cloches, dez grosses orgues et des petites » * L’empereur revint a Metz le 27 septembre 1498. Quand il pénétra dans la cathédrale, écrit Jacomin Husson, « les cloches commencérent a sonner, les orgues a juer grosses et petittes ; les chantres commencérent a chanter mélodieusement Te Deum laudamus en grant luminaire » °. Comme dans toutes les villes impériales, il est mené grande joie a Metz le jour de juin 1519 ow se publie l’élection a lempire du roi catholique, Charles. Alors « heussiez veu sonner les cloches par toutes les cités et bonnes villes d’Alle. B 7553, 7557, 8397; 1001-1014. . B roro. . B 1034, 1040, 1052 et 1054. 4. Journal de Jehan Aubrion, bourgeois de Metz publ. par Larchey, pp. 4r, 59, 312, 328, 379. 5. Chronique de Metz, publ. par H. Michelant, p. 216. Cette année 1498 les grandes orgues furent reconstruites « par ung maistre appelés maistre Pitre » ; elles étaient terminées & la fin de mars 1499 n. st. (Journal de Jehan Aubrion, p- 415). wre m

 maigne ; pareillement és églises juer les orgues, chanter Te Deum laudamus »'. Mais la visite d’un prince lorrain, la méme année, souléve parmi les Messins plus grand enthousiasme encore. Lorsque M. de Guise, fils du duc René de Lorraine, entre a Metz le 10 mai 1519, ona paré l’église « ne plus ne moin comme ce fut estés le jour de la SainctEtienne ou le jour de Noél, et encore mieulx; et y sonnoient les cloiches et les grosses orgue (sic), qui juoient, que biaulx les faisoit ouyr » ®. A Strasbourg, le renommé facteur Frédéric Krebs, d’Ansbach, avait renouvelé en 1478 le petit orgue, de 1489 a 1491 le grand orgue de la cathédrale*. En 1515 l’église SaintThomas appelle 4 son orgue, récemment paré des derniers perfectionnements *, le savant Luscinius. I] a étudié a Heidelberg, a Lyon, a Padoue, a Paris. Il a parcouru la moitié de Europe. A Vienne il a pris les lecons de l’organiste Wolfgang Grefinger, lui-méme éléve de l’illustre Hofhaimer’. Il a écouté ce grand maitre en personne et gardé des relations avec ses disciples les plus renommés °. Peut-étre le prestige du nom de Hofhaimer, et a coup str son propre talent font choisir Luscinius par la société lettrée de Strasbourg pour jouer de l’orgue devant Erasme, qu’il ravit, lorsque celui-ci passe par la ville, le 21 septembre 15147. Au double titre de musicien et d’humaniste — Luscinius est chargé, dans le méme temps qu’il tient l’orgue de Saint-Thomas, d’enseigner le grec aux enfants de la cathédrale et de prononcer des conférences sur la littérature latine —, il séduit le critique difficile qu’est Erasme. Plus tard, établi a Fribourgen-Brisgau, l’organiste retrouvera Erasme, qui vient & son tour s’y fixer. Mais c’est a Strasbourg, en 1515, qu’on a publié son premier ouvrage sur la musique, les Musicae eee du bourgeois de Metz Philippe de Vigneulles, éd. Michelant, Pp: : 2. A. Prost, La cathédrale de Metz, p. 391. 3. Martin Vogeleis, Quellen und Bausteine, pp. 122, 130 et 136. Reproduction du buffet dans F. Raugel, Les organistes, pl. 2. 4. Vogeleis, ouvr. cité, p. 183. 5. Sur activité musicale 4 Vienne & cette époque, cf. H. J. Moser, P. Hofhaimer, pp. 24 et suiv. 6. Musurgia, éd. de 1542, p. 17. 7. Vogeleis, ouvr. cité, p. 186.

institutiones, comme on y a imprimé les premiers traités musicaux |, * * * A la fin du xv° siécle, Paris commence ase relever de la stagnation causée par l’éloignement des rois. Sans doute cette ville n’a jamais cessé d’étre le grand forum ou |’on venait de toutes parts entendre les docteurs célébres, et le marché ou les musiciens s’offraient a des maitres. En décembre 1472 le chapitre métropolitain de Bordeaux, apprenant que son doyen Jean Avril se rend a Paris pour ses affaires, lui a donné commission d’en ramener un maitre habile en musique et deux enfants doués de belles voix, en leur promettant les gages accoutumés*. Mais le centre de gravité de la France musicale restait la chapelle du roi. Graduellement, au cours des trente premiéres années du xvi’ siecle, se multiplient les occasions mi-politiques, mireligieuses, qui obligent Notre-Dame a déployer ses ressources, a suspendre dans le cheeur ses grandes tapisseries’, a réunir chantres et organistes, a sonner les cloches, a faire briller tous les cierges. La cathédrale est le but invariable des « entrées ». Pour le roi, l’ambassadeur ou le légat qui pénétre dans la ville, les échafauds se couvrent d’acteurs et de musiciens sur le trajet qui méne de la porte jusqu’a Notre-Dame, ot Jacqueline et Marie, les deux grosses cloches, se mettent en branle. Le Cérémonial de \’Hétel de Ville atteste le soin qu’on prend a régler l’ordre de la fate *. En novembre 1501 on a ménagé a l’archiduc Philippe le Beau une réception qui lui permet d’entendre les orgues 1. Ibid., p. 188. Cf. infra, p. 109. 2. Arch. Gironde, G 285, fol. 87. Ce maitre dut étre un certain Jean Picard qu’on voit en janvier 1474 (n. st.) demander qu’on lui adjoigne un chantre nommé Fagot, « qui habet vocem altam ad cantandum contratenorem altum » (G 285, fol. 103). Les musiciens du nom de Picard sont nombreux 4 cette époque. Un Arnold Picart est employé comme chantre, en 1466, 4 la cour de Graz (H: J. Moser, P. Hofhaimer, p. 170). 3. « Apponatur tappisseria magna in choro », est-il commandé pour Voffice du 10 octobre 1525 (convalescence du roi). G. Fagniez, Livre de raison de Nicolas Versoris, avocat au Parlement de Paris, Paris, 1885, p. 83, n. 4. 4. Ms. frang. 18526 de la Bibl. nat. (recueil des délibérations depuis l’an 1501 jusqu’a l’an 1543).

92 LA MUSIQUE D ORGUE de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle*. L'Hétel de Ville ordonne, en décembre de la méme année, une procession solennelle pour la paix entre Louis XII et Yempereur. Le 5 janvier suivant, la reine Anne entre dans Paris; le 16 février, c'est le cardinal Georges d'Amboise, légat de France. En mars 1508 on chante le Te Deum pour la paix conclue avec Maximilien. Quand Anne de Bretagne vient, le 11 juin 1513, assister aux vépres de Notre-Dame, l'organiste en fonctions est Jean Peu'. Le 12 février suivant, ce sont les obséques de cette reine qu'on célébre. En aout, Te Deum et procession pour féter la paix avec le roi d'Angleterre. Les obséques de Louis XII en janvier 1515, l'entrée du nouveau roi dans la cathédrale le 15 février, l'entrée du cardinal de Luxembourg, légat a datere, en janvier 1517, lentrée de la reine Claude le 12 mai, déterminent des cérémonies minutieusement ordonnées par le conseil de la ville et]'église. Une variante est apportée a la musique ordinaire de pareilles solennités quand on recoit en la grant église de Paris, le 29 janvier 1517, l'ambassadeur que Maximilien a envoyé pour ratifier la paix. Les serments échangés, on entonne le Te Deum, mais « par maniére de joyeuseté et récréation honneste, y eut des trompettes et clairons sonnants tres mélodieusement... en rendant graces et donnant louanges a Dieu et ala vierge Marie »*. En l'honneur des ambassadeurs. d'Angleterre on se met moins en frais, le 4 décembre 1518. Le Te Deum est chanté simplement, comme de coutume, « a chant d'orgues et toutes les grosses cloches sonnantz »*. On n'en finirait plus de rappeler les causes nombreuses qui motivent une cérémonie a Notre-Dame. Victoires ou défaites, pluie ou sécheresse, signature de traités, maladies de princes ou leur convalescence, autant d'occasions de chants et de processions pour les notables parisiens. Le Parlement, la cour et la ville se réunissent dés le matin du 5 juillet 1530, a la nouvelle que les Enfants de France sont délivrés d'Espagne. On se rend a Notre-Dame ot I'on chante le Te Deum « a chantres et orgues » et ot se célébre une messe . Voir infra, p. 130. . F. Raugel, Les grandes orgues de Paris, p. 82. - Journ. d'un bourgeois de Paris sous Francois I*, p. 47. . Ibid., p. 76. awry

 de la Vierge. Puis l’on passe a la Sainte-Chapelle ot de nouveau l’orgue accompagne un Te Deum; on termine par une grand’messe. En méme temps, l’évéque de Paris envoie a toutes les églises et paroisses l’ordre d’accomplir de semblables cérémonies. C’est seulement quand toutes ces pleuses précautions sont prises que Messicurs de la ville se livrent, dans leur hétel, a de plus profanes joies a l’aide de « trompettes, clerons, buscines, tabours et autres instrumentz musicaulx » '. Une mention de 1530 nous apprend que le cheeur chargé, en de telles occasions, d’alterner avec le grand orgue de Notre-Dame chantait un Te Deum en choses faictes, c’est-adire composé en polyphonie, et non improvisé ?. C’est donc auncheeur de chanteurs professionnels que s’opposait, dans les circonstances importantes, l’instrument aux mille voix. Dans la longue liste des organistes de Notre-Dame qu’a publiée M. Felix Raugel’, on trouve le nom d’un des musiciens les meilleurs du temps, le chanoine Pierre Mouton, de 1527 a 1529. A l’abbaye royale de Saint-Denis se faisait le couronnement des reines. Lorsque Claude de France y est sacrée le 10 mai 1517, la messe est chantée par les chantres de la chapelle royale « au son de plusieurs instrumens » *. L’organiste de la basilique est alors maitre Jehan du Mailly®. Un nouvel orgue vient a peine d’étre achevé, sous l’administration de l’abbé Pierre III (1504-1516). Son successeur Aimar de Gouffier, abbé de 1517 a 1528, place ses armes sur le buffet, qu’il contribue peut-étre a terminer ou a embellir®. * * * Dans leurs églises consacrées moins aux cérémonies publiques qu’a la louange quotidienne de Dieu, les moines 1. Ibid., p. 413. 2. Registres du bureau de la ville de Paris, éd. Tuetey, II, p. 94 (entrée du légat archevéque de Sens Duprat, chancelier de France, le 20 décembre 1530). 3. Les grandes orgues de Paris, p. 95. 4. Dom Feélibien, Hist. de Vabbaye de Saint-Denys en France, Paris, 1706, p. 378. 5. F. Raugel, ouur. cilé, p. 161. 6. Jacques Doublet, Hist. de l’abbaye de Saint-Denys, Paris, 1625, p. 273, et dom Félbien, ouvr. cité, p. 379.

gh LA MUSIQUE D'ORGUE avaient érigé les premiéres orgues connues et s'étaient faits en grand nombre organiers et organistes. Dans le troisiéme tiers du x° siécle déja, avant qu'il ne devint le pape Sylvestre II, Gerbert écrivait 4 Raymond, abbé du monastere ou il avait été élevé a Aurillac, une lettre qui atteste qu'en Italie il y avait des orgues dans les couvents et que des moines les jouaient'. Il est certain que les monastéres masculins abritérent des recherches sur la construction des orgues et les dimensions a donner aux tuyaux. De telles études rejoignaient les considérations habituelles au moyen age sur les propriétés des nombres. Le moine de Saint-Gall, Notker Labeo, vers la fin du x® siécle, est probablement l'auteur d'un traité de mensura fistularum in organis®. Un autre Bénédictin, Eberhard de Frise, écrit au xi° siecle un nouveau traité sur le méme sujet (De mensura fistularum, item Regulae ad fundendas nolas id est organica tintinnabula)*. Ces ouvrages répondent, sans doute, a un godt pour les objets qui s'ordonnent suivant des proportions mathématiques, mais ils ne se bornent pas a des considérations de pure théorie. Ils groupent aussi des recettes pratiques pour l'établissement des tuyaux. Nous croirons volontiers que la facture a été le domaine des moines avant d'étre prise comme métier par des artisans. C'est dans une Bible de Citeaux, copiée dans le monastére probablement a lintention de l'abbé Etienne Harding, et portant la date de 1109, que se trouve la plus remarquable figure d'orgue pneumatique du xm siécle'. Au xv° siécle, les églises paroissiales se disputent les organistes que forment les abbayes. Cordeliers, Carmes, Augustins sont recherchés comme organistes de couvents et de chapelles. En Alsace, il est si commun de voir un moine ou un prétre gouverner l'orgue des paroisses que |'on signale comme fait remarquable le choix d'un organiste parmi les laiques °. A Haguenau par exemple, l'organiste de 1502 est t. Mabillon, Annales ordinis sancti Benedicti, Lucques, 1739, HU, p-. 169. 2. Gerbert, Script. eccles. de musica, II, pp. 283-287. (3. Ibid., pp. 279-282. 4. Ms. 14 de la Bibl. de Dijon. Reproduction dans A. Haseloff, La miniature au XII° s., Hist. de Vart d'A. Michel, II, 17 p. (fig. 2277). d. A Schlettstadt, on note que lorganiste Michel von Ulm, qui meurt en

 gd un Augustin, le P. Ludwig; et celui de 1510, Conrad Frech, est un moine déchaux'. L'enseignement de la musique est une des fonctions des monastéres et l'on est surpris de voir qu'un maitre séculier, l'organiste d'Enghien Adrien, est appelé en 1521 a Cambrai pour y enseigner le jeu de lorgue al'un des moines de l'abbaye du Saint-Sépulcre'. D'apreés Erasme, les religieux n'ont autre chose en téte que prouesses musicales'. Toute musique dans les couvents n'est pas destinée a procurer la gloire de Dieu. Plus d'un supérieur imite peut-étre cet abbé de Saint-Amand, Coustel, qui pour son plaisir tenait en 1468 « chantres et enfants chantants de musique devant lui, asa table, etjoueurs d'orgue et de luth et d'autres instruments » *. Les Chartreux n'ont jamais admis l'orgue dans leurs églises. Le monocorde lui-méme est compris dans la proscription, s'appliquant a tous les instruments, qu'a décrétée le chapitre de 1326". Mais cet ordre excepté, la plupart vers l'an. 1500 possedent des orgues. Celles que l'on voit dans |'église des Précheurs de Valence sont « bonnes et belles ». Les consuls de la ville, qui cherchent a obtenir des religieux en 1505 un certain nombre de réformes, demandent que 1|'on pourvoie le couvent d'un organiste digne des orgues®. Les Franciscains de Neufchateau font construire des orgues dans leur église en 1511. Les Franciscains d'Aix, ceux de Montpellier, ceux de Chambéry en possédent également. Le grand orgue qui s'achéve le 7 juillet 1514 dans l'église des Cordeliers de Chambéry, devenue la cathédrale, dépasse en magnificence 1503, « war ein Laie » (Vogeleis, Quellen, p. 163). Son successeur est encore « ein Laie », chose qui ne parait digne de remarque que parce que l'on a coutume de voir plutét des prétres et des moines 4 Vorgue des églises. H. J. Moser remarque qu'en Allemagne aussi les organistes étaient le plus souvent des prétres (P. Hofhaimer, p. 99). 1. A. Pirro, Orgues et organistes de Haguenau, p. 12. 2. Houdoy, Hist. artist. de Cambrai, p. 384. 3. Voir infra, p. 140. 4. P. Imbart de la Tour, Les origines de la Réforme, LU, Paris, 1gog, p- 296. Guillaume Coquillart, dans un poeme satirique écrit vers 1484, parait admettre que froc, cloitre et orgue sont d'habituels associés (Rec. des poésies, par G. d'Héricault, I, p. 170). 5. Dict. d'archéologie chrétienne et de liturgie, III (1gt4), col. 1069. 6. Arch. commun. de Valence, BB 3° cahier.

96 LA MUSIQUE D'ORGUE Vorgue de la Sainte-Chapelle des duces de Savoie. Le premier organiste titulaire est un des freres, Michel Vibert'. Les abbayes bénédictines de Saint-Mihiel?, de Marmoutier'®, de Bourgueil*, l'abbaye cistercienne de Pontigny"* ont, entre beaucoup d'autres, des orgues a l'époque de Frangois I". Les Augustins de Lyon sont mécontents en 1537 de leurs vieilles orgues ; ils traitent avec deux facteurs de Nancy pour l'établissement d'un orgue de vingt registres avec un positif de dix jeux*®. Les Jacobins (Précheurs) ont pour église Notre-Dame-de-Confort, ce lieu de réunion de la nation florentine, ou des organistes italiens se font admirer. Les Carmes de Lyon ont la jouissance de deux orgues, « une grande, l'aultre petite, estant sur la turbyne duchoeur »'. A Metz aussi les Carmes ont dans leur église deux orgues, dontle plus petit est placé sur le jubé'. Dans les couvents de femmes, Michel Brenet est persuadé que les nonnes jouaient de l'orgue®. A Montivilliers nous savons qu'en 1477 labbesse et les religieuses sont en procés avec les paroissiens de leur église Saint-Sauveur au sujet de la place des orgues, que les bourgeois aimeraient a faire changer. Mais l'abbesse a gain de cause'. Les Jésuites, qui veulent faire la Réforme a J'intérieur de l'Eglise romaine, vont réagir contre les abus de la musique instrumentale. Seul le chant grégorien, pensent-ils, est a sa place dans les temples, et au début la Société sacrifiera courageusement l'urgue. Tant pis si le peuple est attiré par la 1. Dufour et Rabut, La mus. et les musiciens en Savoie, pp. 120-122. 2. F. Raugel, Les orgues de Vabbaye de Saint-Mihiel, pp. 9-10. Des réparations avaient été effectuées 4]'orgue en 1466. 3. Au pillage de 1562 par les huguenots, les orgues de Marmoutier furent « toutes rompues, brisées et cassées » (A. Salmon, Rec. de chron. de Touraine, Tours, 1854, p. cxxxm). 4. Les orgues de Bourgueil avaient été données par l'abbé Eustache de Maillé vers 1440 (A. Salmon, Suppl. aux chron. de Touraine, Tours, 1856, p- XXXvIq). 5. Un beau buffet du début de la Renaissance existait encore a Pontigny vers 1880 (Hill, Organ-cases, p. 38). 6. Tricou, La musique 4 Lyon, pp. 37-38. 7. Ibid., p. 39. 8. Mém. du bourg. de Metz Phil. de Vigneulles, p. 326. 9- La mus. dans les couvents de femmes depuis le moyen dge jusqu'd nos jours, Tribune de Saint-Gervais, IV, 1898, p. 30. 10. Arch. Seine-Inf., G 5358.

L’ORGUE SOUS LOUIS XII ET FRANGOIS 1 97 musique de cet instrument. La régle reste observée durant tout le xvi° siécle, en dépit des plaintes des fidéles, qui fréquentent moins volontiers les églises privées dorgue'. Les interdictions de ce genre devront céder a la longue sous la pression du public. Luther aussi qui, aux premiers temps de la Réforme, n’était pas favorable a la musique instrumentale pour le culte du dimanche”, fut conduit a tolérer que l’orgue jouat un prélude aprés l’introit, puis en alternance avec le chceur qu'il répondit au kyrie, au cantique qui avait pris la place du graduel, et au credo allemand. A Wittenberg méme, dans l’église paroissiale, tel était l’usage établi en 1536, au rapport de Wolfgang Musculus. Mais lorgue ne devait accompagner aucun chant et ne devait jamais apparaitre comme nécessaire au service. Pendant le caréme, conformément a une ancienne tradition, il devait étre compleétement supprimé. On sait que les insuffisances du chant obligérent lEglise évangélique, au commencement du xvu’ siécle, a permettre que les cantiques fussent accompagnés. Cette coutume était fixée en 1626. A cette date les Agenda de Cobourg recommandent seulement que |’orgue introduise le moins possible de piéces étrangéres a la liturgie, et surtout de danses. Comme musique figurée, l’urganiste choisira des cuvres qui participent de la gravité théologique, par exemple quelque morceau d’Orlando (Lassus)’. Jusqu’a la fin du xvi° siécle les calvinistes célébrérent leurs offices sans orgue. Montaigne, habitué a cette austérité des protestants francais, remarque avec étonnement, quand il assiste en 1580 a un service religieux luthérien dans la petite ville impériale de Kempten, que « a chaque verset il y avoit des orgues qui y ont esté mises freschement, tres-belles, qui respondoient en musique » ‘. 1. Bernhard Duhr,8.J., Geschichte der Jesuiten inden Lindern deutscher Zunge, Fribourg, 1907, I, pp. 443 et suiv. Les Constitutions de l’ordre proscrivaient Porgue méme comme instrument particulier dans les maisons de ses membres. 9. Joh. Wolf, Luther und die musikalische Liturgie des evangelischen Hauptgottesdienstes, Sammelb. der I. M. G., Ul, p. 669. ; 3. Codex liturgicus ecclesiae lutheranae, publ. par Herm. Ad. Daniel, Leipzig, 1848, II, p. 145. 4. Journal de voyage, p. 112.

98 LA MUSIQUE D’ORGUE L’évolution musicale des églises réformées nous apparait ainsi paralléle a celle de l’église catholique. Des deux parts on constate que les formes extérieures du culte sent, dans une certaine mesure, déterminées par le troupeau des fidéles, ° ses attraits, ses désirs. C’est un fait que les fondateurs et les théologiens d’une religion jouent, dans Vélaboration des pratiques cérémonielles, un rdle moins décisif que la foule des croyants. On modifie les dogmes plus vite que les gotits et les usages. Pour ce qui est de la musique, nul chef d’église ne peut l’empécher d’envahir les cérémonies. * * La chapelle des rois de France conserve au xvt° siécle les traditions de splendeur qu'elle a recues des siécles antérieurs. Les meilleurs compositeurs du temps — sous Louis XII, Josquin des Prés, Jean Prioris, Jean Lebrun, Jean Mouton, Antoine Le Riche (Divitis), Loyset Compére; sous Francois [*, Jean l’Archier, Pierre Colin, Pierre Hesdin, Claudin de Sermisy, Pierre Certon, Noél Cybot — appartiennent soit a la Sainte-Chapelle du Palais, soit a la chapelle ambulatoire du roi. C’est dans |l’une ou |’autre de ces chapelles que la cour assiste a des offices dont le parfait déploiement est assuré par les évéques qui les ordonnent. Assurément les rois ne manquent pas de prendre quelque part au choix de la musique et des musiciens. Nous devons savoir gré a Charles VIII de l’attachement qu’il montre a son organiste et officier domestique Evrard de la Chapelle, que les chanoines de Saint-Martin de Tours refusaient de recevoir comme trésorier en remplacement d’Ockeghem. La volonté du roi finit par triompher de l’opposition des chanoines et obtint pour son protégé l’important bénéfice’. Evrard, d’origine flamande a ce que nous apprend Guillaume Cretin’, resta l’organiste de Louis XII. Comme il 1. M. Brenet, Musique et musiciens de la vieille France, p.53. La résistance des chanoines avait pour motif la naissance illégitime d’Evrard. A NotreDame de Paris, le chapitre chassait les enfants de chceur dont on s’apercevait quis étaient batards (Arch. nat. LL 297, p. 8, délib. capit. du 1g février 1426). 2. Ms. de la Bibl. nat. fr. 2821, fol. 27. Les fragments se rapportant & maitre Evrard et & son art sont cités par A. Pirro, L’art des organistes, p. 1183.

L’ORGUE SOUS LOUIS XII ET FRANCOIS 1°" 99 était encore trésorier de Saint-Martin en 1515, on peut croire qu’il resta au service de ce roi aussi longtemps qu'il vécut. Evrard devait une partie de son succes a la faculté qu'il possédait de chanter en méme temps qu’il jouait. Peutétre un peu libertin, quoique prétre et chanoine de Cléry', et prompt a oublier ses vceux a de bons saints. De quoi il fut bien puni quand saint Mathurin de Larchant, a qui il devait un pélerinage, « pour luy monstrer ung tour du baston de quoy il frappe les foulx, luy donna sur la teste soubdain, et tel coup que sens luy faillit ». L’organiste fat demeuré fou furieux si on ne l’edt saisi et mené de force accomplir la neuvaine négligée; par quoi il fut guéri”. I] est dommage que Louis XII, par souci d’économie, ait réduit le groupe des musiciens qu'il emmenait en voyage a quelques chanteurs, un fifre et deux tambourins suisses °. Si un organiste avait été de la partie l’on edit pu voir, aprés la victoire d’Agnadel, quand le roi fit chanter le Te Deum sur le champ de bataille*, un orgue portatif répondre a la voix des chantres. Bien que sa voix fit fausse et atroce, ce roi était fort épris de musique. I] avait ramené de Milan un orchestre de six joueurs d’instruments*. N’oublions pas qu'il était, comme tous les rois de France depuis Hugues Capet, sire de Gonesse, et que l’on batit dans ce village proche de Paris, précisément sous son régne, un magnifique orgue peint et doré. Comment s’expliquerait-on pareil établissement dans un bourg qui compltait cent habitants a peine®, sinon par la générosité du roi? A moins que le jeune duc Francois d’Angouléme n’ait songé, dés 1508, a patronner |’érection d’un orgue; en ce cas sa devise, qu’on lisait sur le buffet, aurait été contemporaine de la construction. Anne de Bretagne avait entretenu dés 1492 des ménestrels bretons, parmi lesquels le joueur de manicordion Jacques Lorignier’. Plusieurs de ces musiciens étaient encore a son . L. Jarry, Hist. de Cléry, p. 201. . Chron, de Louis XII par Jean d’Auton, III, pp. 94-96 (décembre 1502). . de Maulde-la-Claviére, Louise de Savoie et Frangois I, p. 256. Thoinan, Les orig. de la chapelle-musique, p. 88. . de Maulde-la-Claviére, ouvr. cilé, p. 264. Le Beuf, Hist. de la ville et du dioctse de Paris, II, p. 262. . Leroux de Lincy, Vie privée d’Anne de Bretagne, Paris, Il, 1860, p. 191, d’aprés Arch. nat. K, fol. 53 et 89. eae ait { = BIBLIOTHECA ~~ Citavie TORS Oon”e wn» = ~I

100 LA MUSIQUE D’ORGUE ye sh service lorsque son mariage avec Louis XII fut célébré a Nantes le 8 janvier 1499. lls aidérent les chantres du roi a la messe'; l’organiste de la reine, maitre Jacques, était présent — celui-la méme sans doute qui jouaitdu manicordion. En septembre de la méme année, un inventaire fait encore mention de ce « Jacques l’organiste » 2 La reine Anne aimait assez la musique pour s’engouer d’un bon chanteur. La voix du maitre de psallette de la cathédrale lui avait tant plu, a Angers, qu'il fallut que les chanoines le lui cédassent. C’est pour les remercier qu'elle se chargea de la réfection de leur orgue, qui lui cotta quatre cents écus d’or « pour la seule facon et main-d’ceuvre » °. Il était bien juste qu’un des plus réputés parmi les compositeurs du temps, Jean Mouton, écrivit pour Anne, quand elle mourut, la musique d’une de ces déplorations qu’on dédiait ala mémoire des proiecteurs de l’art*. Louis X11 remplaca cette reine, que la musique religieuse attirait peut-étre plus que la musique profane, par la sceur de Henry VIII. Mary n’était pas moins passionnée que le roi d’Angleterre pour le son des instruments’. Elle dut se plaire au jeu des ménétriers que portaient les échafauds de mystéres, le jour de son entrée a Paris (14 novembre 1514)°. Quand elle lisait ses Heures, dans un manuscrit enluminé par un artiste parisien, elle y voyait Notre-Dame et l’Enfant avec deux anges musiciens (planche II, fig. 2)’. Dans les premiéres années du regne de Francois I°", le magnifique répertoire de musique polyphonique qu’ont créé Ockeghem, Obrecht, Josquin, Agricola, Loyset Compére, 1. Thoinan, ouvr. cité, p. 77. 2. Bibl. de Uécole des Charles, 2¢ série, LV, p. 422. 3. A. de Farcy, Monogr. de la cath. d’Angers, I, pp. 73-74. 4. Quis dabit oculis nostris fontem lacrymarum, 1@ éd. dans les Motettli de la corona, libro tertio de Petrucci, Fossombrone, 1519. 5. « The queen delights but in hearing singing, instrurnental music, and in dancing » (extr. du Journal de Sanuto, R. Brown, Venetian State papers, II, p. 209, n° 511). 6. C. Leber, Coll. des meilleures dissertations relatives a UVhist. de France XIX, Paris, 1838, p. 273. 7, Le livre d’Heures ayant appartenu & Marie d’Angleterre, et qu’elle donna en 1530 & son frére Henry VIII, est conservé aujourd’hui & la Bibl. de Lyon (ms, 1558). ‘

 Antoine Brumel, P. de La Rue, est devenu si important qu’il n’est plus possible de maintenir indistinctes les diverses espéces de musique religieuse. Les chantres exercés dans les huit modes ecclésiastiques admettent avec peine la tonalité moderne, déja franchement établie dans les ceuvres de contrepoint. D’autre part les chapelains conquis par le jeu chatoyant des accords méprisent assurément la simplicité des monodies grégoriennes. I] devient nécessaire qu’un musicien d’élite se spécialise et perfectionne ses aptitudes dans Pun ou lautre art; qu'il choisisse d’assouplir sa voix pour expression des cantilénes liturgiques, ou de se familiariser avec les signes de perfection, d’imperfection, de prolation, avec les dissonances, les diéses et les sensibles. Car il n’y a plus que les théoriciens pour croire que les mémes lois modales régissent le plain-chant et la musique figurée. Ils pourront élever jusqu’a douze, comme fait Glarean, le nombre des modes ecclésiastiques, ils ne pourront enserrer dans ces modes les richesses de l’échelle chromatique. Ils n’expliqueront les rapports harmoniques que par des mélanges de modes —- explication qui cédera bientdt devant |’évidence d’un principe depuis longtemps pressenti et appliqué. Francois I* a des conseillers qui distinguent |’état de transformation rapide ou se trouve la musique. Ce roi, qui veut ouvrir a son peuple «la porte du temple des Muses », ne peut manquer de soumettre sa propre maison aux exigences de Pévolution artistique. I] entreprend d’établir la musique asa cour sur un plan nouveau etinstitue d’abord une distinction entre la musique de la chapelle, celle de la chambre et les fanfares de l’écurie’. La chapelle elle-méme est scindée en deux groupes*. A un corps de chanteurs du plain-chant est confiée l’exécution des heures canoniales et des messes strictement liturgiques. La chapelle de musique polyphonique garde la charge de faire entendre les « choses faites », aux messes de grande cérémonie, aux vépres et saluts solennels, et aux fétes étrangéres a l’office régulier. La musique de la chambre repose sur cing d’abord, puis sur six chanteurs réunis sous la direction d’un organiste qui 1. H. Pruniéres, La mus. de la Chambre et de l’Ecurie, pp. 217-251. 2. Avant 1530. M. Brenet, Deua comptes de la chapelle-musique, p. 8.

102 LA MUSIQUE D ORGUE les accompagne avec une épinette ou un orgue positif. Divers joueurs d'instruments complétent ce groupe ' Suivant une tradition ancienne et qui vivra longtemps, c'est le méme artiste qui fait résonner l'orgue et Vinstrument a cordes frappées — épinette, clavicorde, clavecin —, choisissant l'un ou l'autre au gré des circonstances ou de |'humeur royale. Ainsi Jean des Grez?, Jean Pathie®, Roger Pathie', Antoine Delahaye et Jean Dugué" durent successivement cumuler les fonctions de joueur d'épinette et d'organiste de la chambre. Delahaye, qui portait en outre le titre de chantre, recevait en 1537 un traitement de 200 livres par an*. Un don supplémentaire de 112 livres 10 sous lui fut accordé en 1541 pour Vaider & supporter des frais de maladie'. Il était responsable des achats d'instruments: en 1538 on lui rembourse le prix d'une épinette neuve et le « racoutrement » d'une vieille 8. Delahaye survécut au roi et recut pour les funérailles de 1547, ainsi que les autres musiciens de la chambre, des draps de deuil®. La chapelle de plain-chant et la chapelle-musique avaientelles le méme organiste? C'est peu probable. Les comptes étaient séparés. On traitait les chantres et officiers de la chapelle-musique d'une part, ceux de Ja chapelle de plain-chant d'autre part. En 1538 les sommes destinées a ces paiements sont de 9584 et 2544 livres, la premiére de ces sommes dé-_ 1. H. Pruniéres, art. cité, p. 219. 2. F. Raugel, Bull. de la soc. fr. de musicologie, 1921, p. 192. « Noble homme Jehan des Grez, organiste du Roy », payait en 1530-1531 douze s. p. pour une maison sise rue Jean le Mire (paroisse Saint-Eustache). 3. Ibid. En 1530 Jehan Pathie est qualifié de « petit organiste » sur les comptes des Menus plaisirs. Cf. Brenet, art. cité, p. 14. En 1533 il est compté parmi les chanoines-chantres de la chapelle de musique (ibid., p. 4). 4. Brenet, art. cité, p. 15. Roger, frére ainé de Jean, et « natif du diocése de Cambrai », fait partie de la musique de la chambre de 1533 a 1535. Il devient ensuite organiste de la reine de Hongrie douairiére, Marie, régente des Pays-Bas. i 5. Il remplace en 1541 Delahaye malade (H. Pruniéres, La mus. de la chambre, etc., p. 41); en 1546 il est appelé organiste du roi (Actes de Frangois I**, V, p. 3, n° 14675). 6. Actes de Francois J**, VIII, p. 24, n° 29447; p. 107, n° 30226 ; p. 166 n° 30804; p. 187, n° 30999 et p. 289, n° 32000. 7. Ibid., IV, p. 238, n® 12105. 8. Ibid., VIII, p. 264, n° 31743. g. H. Pruniéres, art. cilé, p. 298.

 notant le nombre plus grand des « polyphonistes »'. Rien d’étrange a cette différence, qui correspond a la vogue des cuvres modernes. Dans chaque groupe l’un des chantres devait exercer les fonctions d’organiste. Au reste il est possible que le cheur de plain-chant ne possédat pas d’organiste en titre, car il n’est pas sir que l’on accompagnat alors le chant grégorien. . Sia peine un nom d’organiste de la chapelle nous est parvenu, c’est pour la méme raison qu’au xv° siécle. Le réle des chantres et de l’organiste étaient plus ou moins confondus. Tous étaient d’excellents musiciens, la plupart compositeurs ; tous étaient capables d’improviser a l’orgue un préambule ou un verset, et tous le faisaient peut-étre a tour de rdle. On ne leur demandait pas la virtuosité de l’organiste de la chambre, qui devait multiplier les roulades et les ornements. A la chapelle, il s’agissait moins de faire briller un mérite exceptionnel que de savoir coordonner les différentes parties de l’office avec un esprit ponctuel, soigneux et respectueux des usages liturgiques. En un temps ot le besoin de se distinguer individuellement ne primait pas les tendances des artistes, une juste appréciation de la place que doit prendre la musique a |’église enseignait peut-étre que l’effacement de homme particulier y est nécessaire et que le musicien ne peut attirer sur lui |’attention qu’au détriment du sentiment religieux dans l’auditoire. A mesure qu’avance le xvi° siécle va croitre l’empire de la virtuosité, qui mettra un soliste en évidence. Une technique de la composition pour orgue propice aux acrobates du clavier va se constituer. Dés lors on ne comptera plus |’organiste comme un serviteur anonyme dans la troupe des chapelains. Le souvenir de son talent demeurera fixé a son nom. Un des organistes de la chapelle royale sous Francois I" nous est toutefois connu grace a la relation des fétes que le roi trés chrétien donna, en juin 1520, a Henry VIII. Le chanoine de Notre-Dame Pierre Mouton avait appartenu au roi dés son avenement. Au camp du Drap d’or, il joua le samedi 23 juin 1520 pour la messe pontificale. Les musiciens des deux cours en présence avaient décidé, « quand l’Organiste 1. Cimber et Danjou, Archives curieuses, 17° séric, TL, pp. 79 et sury.

104 LA MUSIQUE D'ORGUE de France toucheroit des orgues, que les Anglois chanteroient ; et reciproquement quand l'Organiste d'Angleterre iouéroit, que ceux de France chenteroijent : Et par ainsi Maistre Pierre Mouton commenga a iouer le Kyrie auec les chantres, qu'il faisoit bon ouyr. Le Gloria in excelsis, par l'Organiste d'Angleterre », etc. En outre, le corps des sacqueboutes et des fifres du roi Francois concourait a faire « vne agreable melodie »'. Pierre Mouton fut plus tard attaché quelque temps a lorgue de Notre-Dame, en remplacement du titulaire Jean Regnault 23 * * La Sainte-Chapelle du Palais restait, sous le contrdle du roi et avec ses subventions, gouvernée par des chanoines qui veillaient a y maintenir le niveau de la musique sacrée. En 1493 ils s'étaient occupés de faire construire de nouvelles orgues, qui furent inaugurées a la Sainte-Madeleine de cette année. Leur vieil instrument n'était plus « bon ni recevable » pour une église telle que la leur, expliquent-ils aux marguilliers de Notre-Dame de Poissy lorsqu'ils leur cédent ce vieil orgue, en 1499, moyennant 4oo livres tournois'. En un temps ou les organiers ne cessent d'inventer des dispositifs qui rendent l'orgue plus puissant et plus varié, la SainteChapelle ne veut pas rester en retard sur tant de grandes églises qui font construire un orgue a deux ciaviers manuels et pédalier, donnant une échelle de prés de cing octaves chromatiques, avec des jeux de mixture bien fournis, et Yimitation des flutes, des hautbois, des trompettes, de la voix humaine. L'organiste chargé en 1509 d'animer cet orchestre est maitre Nicole du Boys, clere et probablement chanoine de la Sainte-Chapelle. I] enseigne aux enfants de cheur la grammaire. Nous ne pouvons dire a coup str qui le remplace quand il meurt, au début de l'an 1510'. Noél Cybot, chantre de la chapelle en 1522, deviendra ensuite organiste et le restera jusqu'a sa mort en 1556°. . Godefroy, Ceremonial frangois, II, pp. 745-746. . F. Raugel, Les gr. orgues de Paris, p. 82. . M. Brenet, Les musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais, p. 4h. . Ibid., pp. 50-51. . Ibid., pp. 99-100. orgs wh ew

Divers membres de la famille royale, la reine, la mére et la sceeur de Francois I*, entretiennent des chapelles distinctes. Le duc d'Alengon, premier mari de Marguerite d'Angouléme, posséde en 1517, outre huit aumdniers préposés au ministére sacré, cing chapelains dont les noms sont conservés et dont la fonction est certainement musicale. Ce sont, peut-on croire, quatre chantres et un organiste. Ce dernier, qu'on appelle maitre Guillaume, compte ainsi que l'un des chantres aunombre des valets de chambre du duc!. La maison d'Alengon parait avoir été le rendez-vous des joueurs dinstruments. Dans |'épitre que Clément Marot écrit a la duchesse, du camp d'Attigny, en 1521, il se plaint que le bruit des engins guerriers ait succédé pour lui aux accords des épinettes et des flutes qu'on entend chez sa protectrice °. Plus tard, a lacour de la reine de Navarre, se réunissent des peetes et des érudits, tous plus ou moins bons musiciens. C'est peut-étre dans ce cercle que Marot apergoit devant un clavier sa chére « Anne jouant de l'Epinette » °*. A Marguerite il faut en de nombreux cas faire remonter, estime M. Abel Lefranc, les efforts tentés par le « Pere des lettres » pour favoriser la haute culture en France'. La princesse, qui ne savait de meilleure fagon réjouir les gentilshommes que de leur offrir, avec des confitures, « chantres de musique » °, contribua peut-étre a démontrer a son frére 1. A. Lefranc et J. Boulenger, Comptes de Louise de Savoie et de Marguerite d'Angouléme, pp. 34 et 44. 2. L'Epistre du Camp d'Attigny, A ma ditte dame d'Alengon, poéme publ. dans VAdolescence clementine (1532, Paris, Roffet, fol. 35>; Bibl. nat., Rés. Ye 1532) : Souuentesffois par deuant la maison De mon seigneur, uiennent (les ennemis) 4 grand foison Donner |'aubade, 4 coups de hacquebutes, D'ung autre accord qu'espinettes ou flustes. 3. Fille du batard d'Alencon, elle était nice de Marguerite (A. Lefranc, Le roman d'amour de Clément Marot, dans Les grands écrivains de la Renaissance, Paris, 1914). Cette joueuse d'épinette épousa en 1541 Nicolas de Bernay, écuyer tranchant de la reine (Reg. des insinuations du Chdtelet de Paris publ. par Campardon et Tuetey, p. 49). 4. A. Lefranc, Le platonisme et la littérature en France, ouvr. cité, p. 110. 5. Heptaméron, nouvelle III, 1"¢ journée.

106 LA MUSIQUE D’ORGUE lutilité d’une instruction musicale sérieuse pour les clercs de chapelle. Le roi semble avoir pris souci d’établir sur des bases solides les connaissances des musiciens d’église. I] décréte en 1531 que désormais l’on ne pourra devenir chapelain de | la cathédrale de Rouen si l’on ne fait preuve de savoir en musique‘. On se rappelle que le roi avait aidé par ses dons la construction du grand orgue de la métropolitaine de Bordeaux. * x # Tous ces faits prouvent, d’une part l’inclination qui continue a porter les princes vers la musique d’crgue et vers les autres instruments a clavier, d’autre part l’association réguliere de l’orgue au culte dans les chapelles. Musique, qu’aiment les grands, doit étre agréable a Dieu: Musique la doulce et plaisante Suis de mon propre nom nommée Dont saincte eglise triumphante Iournellement est decorée. Tay par tout telle renommée Par instrumens et belles voix Que suis requise et desirée Es cours des ducz, princes et Roys ?. 1. Actes de Frangois [*, II, p. 23, n° 3954. 2. Epitheton de la noble science de musique, recueilli dans les Mots dorez de 1933, IT, fol. ga».

The text on this page is estimated to be only 49.14% accurate

Plsely. Mie prwropresrey < jo ~*~ oY ug pep ont ceuly * : C6. s}t fait {ce pfaultrer. ness SA @ COUR DE MUSIQUE)). Reneé Il pe Lorraine


ſont ceulx z celles . qui o
faut le plaulter .

CHAPITRE Il ECHANGES DE MUSIQUE VERS L’AN 1500 ENTRE LES DIVERS PAYS D’OCCIDENT

Organistes et orgues & |’étranger. — Voyages de musiciens et de princes mélomanes. A la fin du x1v° siécle l’évéque du Mans, Adam Chastellain, avait doté son église d’un orgue « a la facon d’Allemagne », c’est-a-dire probablement pourvu d’un clavier de pédale, qui lui avait couté quinze cents écus'. Un Espagnol est appelé a Bayonne en 1488 pour batir l’orgue de Péglise cathédrale®. A Notre-Dame de Rouen l’orgue magnifique de 1490 a pour auteur un Allemand’. L’église Saint-Vivien de la méme ville confie en 1515 le soin de renouveler ses grandes orgues 4 un homme dont le nom indique une origine étrangére, Pierre de Estrada‘. Les consuls de Montpellier font venir en 1504 le Vénitien Jehan Torrian pour relever l’orgue de Notre-Dame des Tables *. De tels faits at1. A. Ledru, La cath. du Mans, p. 456. 2. P. Raymond, Marché pour la constr. des orgues de Bayonne, pp. 315 et suiv. Maitre Domingo de Castelbon, demeurant 4 Vitoria, s’engage envers deux chanoines de Bayonne et deux bourgeois 4 construire les orgues de SainteMarie. 3. Arch. Seine-Inf., G 2095, du 18 juillet [1493]: « hacdio...obiit... Robertus de Croismare... Hic suis sumptibus organa predicte ecclesie (Rothomagensis), tocius orbis preciosiora et pulchriora, cum immenso sumptu, componi jussit, et incoata, paulo ante eorumdem complementum et perfectionem, sicuti eorumdem compositor Almannus obiit, que, de ipsius jussu expresso, suis sumptibus... ad complementum usque perducere feci. » Ce facteur s’appelait Oudin Hestre (G 198 et 200). 4. Abbé Collette, Inauguration des orgues de Saint-Vivien, pp. 7 et suiv. 5. Guédon et Hamel, Nouv. manuel du facteur d’orgues, p. 464.

 tirent notre attention sur l’activité des joueurs et des faiseurs d’orgues hors de notre pays et nous invitent a chercher quelles influences musicales ont pu s’exercer entre la France et les contrées voisines, au moment qu'une transformation de tous les arts va naitre d’échanges réciproques. Sans doute les rapports internationaux et les voyages de musiciens datent de loin. De nombreux chanteurs frangais et flamands ont pris, dés la fin du x1v° siécle, le chemin de I’Italie. Avant de mourir chanoines de leur ville natale d’Artois, de Picardie ou de Champagne, ils ont appartenu a la chapelle papale dont ils formaient la presque totalité. Les princes ont recruté leurs joueurs d’instruments dans toutes les régions. I] n’est que de rappeler l’origine anglaise, francaise, allemande, flamande, des musiciens de la cour d’Aragon au xiv’ siecle. Le comte de Savoie entretenait comme ménétrier dorgues, au début du xv* siecle, un Allemand et vers le méme temps Isabeau de Baviére avait une ménestrelle espagnole'. La cour de Bourgogne accueillait les musiciens portugais, espagnols, néerlandais. Dans la seconde moitié du xv® siécle, les excursions de compositeurs, de chanteurs, de théoriciens et d’instrumentistes se développent. De grands virtuoses de l’orgue, comme le Nurembergeois Paumann et comme le Florentin Squarcialupi, traversent les cours en soulevant l’enthousiasme. De larges courants s’établissent et tendent a créer un gout général a quoi chaque pays apporte sa contribution. Par certains mariages princiers, le personnel musical est drainé d’une cour vers l’autre. Enfin les guerres mémes favorisent la propagation des ceuvres et les voyages d’artistes. D’ou lunité assez remarquable de Ja technique et du style en musique, tant instrumentale que vocale, au début du xvi° siécle. Le maitre incontesté de cette époque, Josquin des Prés, a montré l’exemple a ses nombreux disciples en offrant ses services succéssivement ala chapelle pontificale, a celle du cardinal Ascanio Sforza, a diverses.cours italiennes puis a celle de France. Il a écrit sur l’ordre de Louis XII, mais ila - Dufour et Rabut, La musique en Savoie, P 1g, et Vallet de Viriville, Isaee de Bavitre, p: 3h.

L’ORGUE A L’ETRANGER 109 composé aussi une messe en |’honneur de Philippe le Beau’. Des savants, comme le théoricien brabancon Jean Tinctoris qui, des études faites a Louvain et a Paris, de ses lecons aux enfants de Notre-Dame de Chartres, porte le fruit a Naples, y enseigne la musique a une princesse d’Aragon future reine de Hongrie et joue auprés du roi Ferdinand le rdle de traducteur franco-italien® ; comme Charles Fernand, né vers 1450 a Bruges, qui a lu Térence et les poétes latins a PUniversité, qui visite Rome en 1484 et devient ensuite musicien de Charles VIII; comme |’humaniste strasbourgeois Luscinius (né vers 1480, 7 1537), qui apporte a Paris en 1508 l’expérience de Vorgue quil a prise a Vienne auprés du grand Hofhaimer, qui joue en 1514 devant Erasme et qui plus tard adapte en latin une des premiéres méthodes de musique instrumentale‘, — de tels hommes comptent parmi les agents les plus actifs du rapprochement artistique entre les peuples. Adrien Petit Coclicus, né dans le Hainaut et éléve de Josquin a Condé, parcourt l'Europe a l’exemple de Luscinius, chante chez deux papes, séjourne en Espagne, transmet aux pays qu'il traverse les lecons de son maitre dont il exprimera la doctrine, a la fin de sa vie, dans son Compendium musices (1552); quoique enclin aux idées protestantes, il est assez estimé en France pour que le roi Francois I*, en 1540, lui attribue une pension’. Glarean (1488-1563), formé en Allemagne et en Suisse, couronné a vingt-quatre ans par ’empereur pour avoir chanté devant lui en mode dorien un poéme de sa composition, visite en 1515 Pavie et Milan et 1. « Philippus rex Castille », Bruxelles, Bibl. royale, ms. 9126. 2. Il traduit par ordre du roi le livre de la Toison d’or: un ms. de la Bibl. naz. de Naples (XIV, D 20) ayant appartenu 4 Ferdinand porte la suscription : « ...li qvali articvli lohannis Tintoris doctissimo et clarissimo mysico per mandato dela Sacra Regia Maiesta ha tradvcti de lingva di Borgogna in lingva italiana » (G. Mazzatinti, La biblioteca dei re d’Aragona in Napoli, Naples, 1897, p- 167). 3. A. Renaudet, Préréforme et humanisme, p. 119. 4. Musurgia seu Praxis musice, Strasbourg, 1536 2° éd. (1542) 4 la Bibl, nat. de Paris, Rés. V 1560. Crest partiellement une traduction de la Musica getutscht de Sebastian Virdung. 5. Otto Kade, notesur A. P. Coclicus, Monatshefte fiir Musikgesch., 1897. Cf. Y. Rokseth, Josquin des Prés pédagogue musical, Rev. de musicologie, 1927, pp. 202-204.

 fonde a Bale, en 1516, un pensionnat ot il recoit trente éleves. En juin 1517, il se rend a Paris ou Francois I* lui assure un stipendium de 150 francs; ayant loué rue SaintJacques une jolie maison, il y prend des disciples. Il se lie avec Lefevre d’Etaples et passe I’hiver 1518-1519 @ converser avec Guillaume Budé. En juillet 1519, il est invité par Erasme a venir le rencontrer a Lyon, mais de retour a Paris y trouve la peste, qui le fait fuir. Il y revient au cours des années suivantes et, entre ses séjours 4 Bale, Zurich et Lucerne, passe a Paris prés de cing ans. Enfin il s’établit définitivement en 1530 comme professeur de poésie a Fribourgen-Brisgau. C’est la qu'il préparera son Dodecachordon, Youvrage de théorie musicale qui nous donne le plus de renseignements sur les usages du temps (1547)'. Le Lorrain Nicolas Wollick a étudié a Cologne et a Paris ; il fusionne dans son Enchiridion musices (Paris, 1509) * les connaissances qu'il a extraites de diverses sources. Son enseignement est le produit d’une science unifiée qui se fonde sur les régles, d’une valeur partout reconnue, qu’a édictées l’Italien Franchinus Gafor. Parmi les porteurs de culture qui aident a la diffusion des musiques de leur pays, les princesses qui se marient a létranger jouent un réle de premier plan. On a signalé voici longtemps déja l’action qu’exerga Marie de Bourgogne, par Pintermédiaire de qui la cour d’Autriche se familiarisa avec le beau chant franco-flamand*. Par la chapelle des ducs de Bourgogne, que reconstitue son mari |’archiduc Maximilien, futur empereur, les traditions musicales frangaises se mélangent aux germaniques ‘. Leur fille Marguerite passe 1. O. F. Fritzsche, Glarean, sein Leben und seine Schriften, Frauenfeld, 1890. 2. Bibl. nat. Rés. V 1501. 3. A. W. Ambros, Gesch. der Musik, 2° éd., t. II, p- 485. 4. C’est aprés la mort de Maric, en 1485, que Maximilien entreprend de réunir les éléments dispersés de la chapelle de Bourgogne qui, écrit Molinet, avait été « anéantie par tourment de guerre, tellement que les chapelains d’icelle estoient dispers et semés en diverses marches. Néantmoins il fit chercher et choisir les plus expérimentés musiciens, ayans les plus résonnantes et proportionnées voix que possible estoit de trouver, tant de cenx qui paravant y estoient, comme aultres », parmi lesquels Mayoul de Hesdin, Cordier qui avait servi le duc de Milan et le roi de Naples, Roger chanoine de Cambrai, contretenoriste, Jeannet de Valenciennes « et aultres qui par avant estoient

L’ORGUE A L’ETRANGER Lit son enfance, comme fiancée de Charles VIII, a la cour de France et conservera sans doute le souvenir des musiques qu’elle y a entendues. Elle pourra régler sur un modéle inspiré par Ockeghem les célébres chapelles qu’elle entretiendra par la suite. Le godt francais présidera probablement a Véducation musicale remarquable qu’elle fera donner aux enfants de son frére Philippe le Beau. Une autre princesse a porté au loin la musique des Franco-flamands. Béatrice d’Aragon, élevée ala mélodieuse cour de Naples, a recu les lecons de Tinctoris, qui lui dédie en 1474, quand elle a dix-sept ans a peine, son Diffinitorium musices, de méme qu'il lui offre son Complexus effectuum musices'. Devenue reine de Hongrie, c’est peut-étre sous son influence que Matthias Corvin se décide a réorganiser sa chapelle. Chapelle si remarquable qu'elle n’a d’égale, au jugement des plus experts, que la chapelle du pape”. A Visegrad le corps des musiciens du roi se sert d’un orgue dont les tuyaux sont d’argent. La facture d’orgues est développée dans toute la Hongrie, et les organistes d’église regoivent des traitements élevés*. A Budapest les musiciens étrangers sont si nombreux qu’on reproche a la reine Béatrice, apres la mort de Matthias, d’avoir dépensé a les faire venir dix fois sa dot *. Vers 1489 l’organiste de la reine de Hongrie est un certain maitre Daniel qu’elle envoie chez sa seur Eléonore, duchesse de Ferrare, apparemment pour qu'il se mette au courant des nouvelles modes musicales lancées en Italie. Le jeu de Daniel parait a la duchesse « gentilissimo », elle le caresse et lui fait bonne chére. Mais l’organiste survit peua son voyage et Béatrice est bientdt forcée de le remplacer. Elle se souvient alors qu’on lui a parlé d’un artiste merveilleux qui appartient au duc d’Autriche Sigismond, et elle fait toutes les démarches possibles pour obtenir que ce « maitre au service du roi de Hongrie ». Ces musiciens regoivent des robes vermeilles fourrées (Chroniques de Jean Molinet, t. III, p. 2). 1. Cf. K. Weinmann, Johannes Tinctoris, Ratisbonne, 1917. 2. Rapport d’un nonce du pape en 1483 (K. Weinmann, ouvr, cité, p. g). 3. L. Fékévi, Musik und musikalische Verhdltnisse in Ungarn am Hofe von Matthias Corvin, pp. 4-5. 4. K. Weinmann, ouur. cité, p. 9.

 Paul » vienne asa cour. Trop tard. Paul Hofhaimer est déj& passé au service de Maximilien, prés de qui nous le retrouverons’. = 4 * En Italie comme en France, les cours sont les principaux foyers de musique, tant religieuse que profane. Les chanteurs et les instrumentistes que les princes attirent, qu’ils échangent ou qu’ils se prétent pour un temps, font les routes plus larges entre les villes comme par-dessus les Alpes. Les papes et les cardinaux ne se laissent pas devancer par les rois niles ducs. Ils s’illustrent par le luxe des instruments quils possedent et recherchent avec ardeur les meilleurs virtuoses de tous pays. Peut-étre est-ce moins souvent qu’en France le désir de briller qui impose aux grands d’Italie !a charge d’une chapelle nombreuse. Les Italiens aiment les beaux sons pour eux-mémes. Quand un musicien excellent joue devant Léon X, voila ce pape plongé dans le ravissement, qui incline la téte, ferme les yeux, se perd dans les délices, a moins qu’il ne joigne doucement sa voix a la mélodie’. Quel appui ne donnera pas aux artistes un protecteur qui peut s’émouvoir de pareille fagon? Les sons de l’orgue sont les plus touchants, les plus variés. Aussi les organiers sont-ils |’objet d’une faveur singulire. Naples parait avoir joui, dés le milieu du xv° siécle, d’une réputation spéciale pour la facture. Le roi Alphonse d’Aragon avait attaché asa personne, en 1451, le facteur Costantino de Tanti, avec une pension annuelle de 300 ducats*. Deux swonatori d’organo étaient joints a la troupe des chanteurs de sa chapelle*. Mais Je roi n’oubliait pas d’exploiter le savoir des organiers du Nord, et c’est pourquoi Rodrigue de Bourgogne est occupé en 1453 a construire les orgues d’Alphonse* (notons que les artistes bourguignons sont nombreux a la cour de Naples: le joueur de flite Jaco1. Foékévi, art. cité, pp. 15-16. 2. L. Pastor, Geschichte der Papste, IV, 1¢ partie, p. 398. 3. Minieri Riccio, Aleuni fatti di Alfonso Idi Aragona dal 15 aprile 1437 al 31 maggio 1458, Archivio storico per le provincie napoletane, VI, p. 412. 4. Ibid., p. 439. Dem baiaa:

 tino di Borgogna est nommé parmi les musiciens du palais en 1456 et le danseur de corde est originaire du méme pays)’. Un facteur hollandais nommé Gérard s’établit a Naples et, en 1456, le roi fait acheter chez lui un petit orgue a deux registres et tuyaux de bois, que l’on décore aux armes d’Aragon *. Sous Ferdinand I, les farces et les mystéres que fait jouer le roi comportent une part importante de musique, et les joueurs d’orgue y trouvent leur emploi, comme aux mysteres francais*. Antonello Sebastiano, Stefano del Paone composent pour Ferdinand des orgues de matiéres variées, plomb, albatre‘. Mais c’est un Francais, semble-t-il, un certain « m° Perpinet », qui fournit l’orgue dont le roi veut faire présent au fils du roi de Tunis et qu’il charge son ambassadeur, Leone Cisello, de transmettre (1472)°. A la cour de Ferdinand I*", sous le patronage de ce roi qui consacre a la musique ses heures libres® et dont la culture musicale est assez développée pour que Tinctoris puisse lui dédier son livre de arte contrapuncti (1477), s'est formé Franchinus Gafor, que Ludovic le More appelle en 1484 a Milan pour lui confier sa chapelle*. Avant de devenir le théoricien qu’écoutent et copient les lettrés de tous pays qui s’intéressent a la musique, Gafurius va enseigner le rudiment aux enfants de chceur du chateau de Milan et a ceux de la cathédrale’. Déja Galéas Sforza (1466-1476) avait pourvu sa chapelle 1. Ibid., pp. 443-444. 2. P. 442: « Alfonso compra pel prezzo di ducati 3oo di Gerardo di Olanda, costruttore di organi stabilitosi nella citta di Napoli, un organo di legno alto circa 6 palmi con 84 canne con le armi di Aragona... quale organo deve servire per suonarsi nella regia in presenza di lui. » 3. Benedetto Croce, I teatri di Napoli, Arch. stor. per le prov. napol., XIV, pp-964-577. 4. Voir sur ces orgues et sur celles de diverses églises d’Italie au xy® siécle, ainsi que sur les particularités de la facture d’orgues italienne, les détails que je rapporte dans |’introduction aux ceuvres de Marcantonio di Bologna. 5. N. Barone, Le cedole di Tesoreria dell’Archivio di stato di Napoli dal 1460 al 1504, Arch. stor. per le prov. napoletane, IX, p. 243. 6. Fokévi, art. cité, p. 77. G. Cesari, Musica e musicisti alla corte Sforzesca, p. 22. 8. Damiano Muoni, Gli Antegnati organari insigni, colla serie dei Maestri di cappella del Duomo di Milano, p. 211. Gafurius reste maitre de chapelle du déme de Milan jusqu’en 1522. 8

11h LA MUSIQUE D'ORGUE de bons musiciens et de bons instruments. II avait accueilli en 1472 V'organier grec Isaac Argyropoulo, qui venait de Naples précédé d'une renommée flatteuse '. Le duc lui avait commandé un orgue pour sa chapelle et |'avait nommé son joueur de clavicorde (gravacymbolo). Bientét, le Gree s'étant rendu insupportable, Galéas se résolvait a emprunter le maitre des orgues de la duchesse de Savoie, Yolande de France. Cette princesse faisait alors établir les grandes orgues de son chateau de Chambéry par le facteur Jean Piaz. Elle ne put sans doute laisser longtemps cet artiste au duc de Milan qui, en 1475, confia a Giorgio di Gerardo les travaux de facture d'orgues dans son palais °. Parmi les organistes de Galéas Sforza, deux Espagnols, Johanne Andrea et frére Mathias, lui apportaient les secrets de leur pays'. Au Dome, le pére de Galéas, Francois I* Sforza, avait fait installer en 1463 un nouvel orgue par Bernardo d'Allemagna, orgue qui dut étre complétement transformé en 1490 par Bartolomeo Antegnati, le chef de la plus illustre famille de facteurs connue en Italie au xvz° siécle *. Chez tous les Médicis la musique tient une large place. Pierre I* entretenait des relations personnelles avec le chanoine de Cambrai Guillaume Dufay, le plus grand nom de la musique entre 1420 et 1470°. Laurent le Magnifique, qui posséde dans son palais cing orgues, a pour organiste et pour protégé Antonio Squarcialupi, qui a inauguré en 1436 le premier orgue de Santa Maria del Fiore. Quand celui-ci écrit a Dufay, le Magnifique le charge de transmettre au compositeur l'expression de son estime®. Son maitre de chapelle, le Flamand Heinrich Isaak, est organiste du Baptis1. Selon Mattheson (Grundlage einer Ehren-Pforte, 1740, p. 9), cet Isaac devait étre bon musicien. Il était le fils de Jean Argyropoulo, le protégé de Cosme de Médicis et le traducteur d'Aristote. 2. G. Cesari, art. cité, pp. 12 et suiv. 3, Ibid., p. 49. 4. D. Muoni, art. cité, pp. 193 et suiv. a F. X. Haberl, Wilhelm du Fay, Vierteljahrsschrift fir M.W., 1, pp. 436437. 6. Stainer, Dufay and his contemporaries (1888), p. 5. Cf. G. Vasari, Le vite de'pit eccellenti pittori scultori ed architetti, éd. G. Milanesi, t. II, Florence, 1878, pp. 170 et for.

Ses ~~ MELOZZO DA FORLI. — La Musraue.



The text on this page is estimated to be only 34.88% accurate

7 = 5 ane, Wy tas 4 va

L’ORGUE A L’ETRANGER 115 tere. On peut supposer que c’est lui qui enseigne a Jean de Médicis, le futur Léon X, les éléments de l’art de composer et le jeu des instruments, ou ce pape excellera. Florence est d’ailleurs réputée, ainsi que Naples et Venise, pour l’habileté de ses organiers. Sur l’ordre de Matthias Corvin, en 1483, un prétre nommé Etienne vient s’y instruire dans la facture d’orgue'. Le pape Léon X est, avant toutes choses, « excellentissime musicien »*. Si le roi Ferdinand le Catholique peut un jour lui reprocher de n’étre bon qu’a jouer du luth®, ce n’est pas qu'il dédaigne le clavier. Etant cardinal il gardait en sa chambre un instrument toujours prét a exprimer ses idées musicales *. Son palais de Sant’Eustachio résonnait sans cesse de musique’. Ses godts nous sont assez bien connus. D’une part il a composé une chanson francaise conservée sous le titre Cela sans plus, qu’a publiée le premier F. X. Haber! °. D’autre part l’on sait que Léon X avait pour compositeur préféré le Francais Jean Mouton, dont il appréciait les messes. La premiére publication, dédiée au pape, que lance en 1516, quelques mois apres |’obtention de son privilége, léditeur Andrea Antico, est un recueil de messes ; presque toutes sont d’auteurs francais, et deux sont les wuvres de Mouton‘. Dés son avenement Léon X nomme ses musici secreti *, qu’il r. A. yon Reumont, Lorenzo de’ Medici, 2¢ éd., Leipzig, 1883, I], p. 352. 2, Relation de l’ambassadeur vénitien Marin Giorgi, citée par Baschet, La diplomatie vénitienne, p. 178. 3. Lettre de l’ambassadeur vénitien en Espagne, datée de Valladolid, 16 septembre 1513 (R. Brown, Venitian State papers, Il, p. tho). 4. Pastor, Geschichte der Pdpste, LV, 1, p. 398. 5. Reumont, ouvr. cité, I, p. 353. 6. Eine Komposition des Cardinals Jo, de Medicis, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1888, pp. 39 et suiv. Cette ceuvre, & cing voix, se trouve dans un ms. des archives capitulaires de Modéne qui contient aussi des compositions de Josquin, Brumel, Penet, Verdelot, Agricola, etc., bref de tous les contemporains franco-flamands du pontife (cf. A. Catelani, L’archivio di musica della caltedrale di Modena, Gazzetta musicale di Modena, XIX (1861), n° du3 novembre), ainsi que dans plusieurs autres manuscrits italiens. 7. Liber XV missarum(exemplaire & la Bibl. Mazarine sous la cote 1170 S). Les messes de Mouton, Alma Redemptoris et Dittes moy touttes voz pensées, se trouvent aux fol. xxx et .xxx1. Le frontispice montre l’offrande du livre au pape. 8. Haberl, Die rémische Schola cantorum, p. 65.

116 LA MUSIQUE D ORGUE prend parmi les Francais, les Allemands, les Espagnols, les Flamands ou les Italiens indifféremment, envoyant aux cardinaux des brefs dans l'intention spéciale de se procurer les virtuoses qu'il souhaite posséder. Il a choisi pour maitre de chapelle le Frangais Eléazar Genet dit Carpentras, mais les « tedeschi delli organi » ont aussi ses faveurs'. Maitre Aloysius de Spiritu, organiste de Saint-Pierre, a qui le pape dés 1513 fait donner une pension, est né dans le diocese de Bourges. Aloysius servait déja Alexandre Borgia, quand ce pape entretenait dans sa chapelle, non pas un, mais deux organistes francais. Louis d'Armelly, contratenor et organiste, devait alors remplacer a l'occasion maitre Aloysius, organiste principal'. A Ferrare la famille d'Este fait de son palais le rendezvous des musiciens francais et flamands. Hercule I* avait fondé en 1471 une chapelle qui faisait |'admiration des auditeurs'. Un organiste y était attaché, mais la duchesse, Eléonore d'Aragon, profitait en outre, pour entendre jouer l'orgue, de tous les artistes qui passaient par sa cour. Lucréce Borgia, Isabelle d'Este marquise de Mantoue, le cardinal Hippolyte, tous sont connus pour leur amour de la musique. Hippolyte d'Este fait construire en 1515 un orgue a son usage par le facteur Giovanni Battista da Brescia '. Nous n'avons pas trouvé de noms d'organiers francais en Italie ailleurs qu'a Naples. Dans le Nord se rencontrent quelques Allemands: fra Filippo teutonico a Orvieto a la fin du xiv° siécle*®, Bernardo d'Allemagna a Milan; a Trente, maitre Caspar qui, vers le méme temps qu'il fait les orgues de la cathédrale Santa Maria Maggiore, établit aussi celles de la cathédrale de Brixen (Bressanone) *. Le gout italien ne se plait pas en général aux timbres éclatants qui sont recherchés par dela les Alpes. Les facteurs de Prato ou de Brescia savent mieux que les étrangers construire les jeux doux, clairs, argentins que désirent leurs compatriotes. i. Pastor, Gesch. der Pdpste, IV, 1, pp. 398-399. 2. Haberl, ouvr. cité, pp. 51 et 65 (comptes de 1492 et 1913). Dés 1405 Benoit XIII (Pierre de Lune) avait pour organiste de sa chapelle particulidre d'Avignon un prétre du dioctse de Limoges, maitre Raymond (ibid., p. 25) 3. G. Gruyer, L'art ferrarais 4 l'époque des princes d'Este, 1 p- ao ms i 4. R. Lunelli, L'organo di Trento, p. 10. 5. S. Debenedetti, Il Sollazzo, p. a1. 6. R. Lunelli, ouvr. cité, et Scritti di storia organaria, pp. 28-35.

L’ORGUE A L’ETRANGER 119 Aussi voit-on que des organiers italiens signent la grande majorité de ces instruments a la sonorité diaphane dont un certain nombre subsiste, la plupart en Toscane. En r4a1 Matteo da Prato construit les orgues de la cathédrale de Pistoia, en 1424 celles de’ Serviti de la méme ville, vers 1430 celles de San Francesco a Lucques, avant 1436 les deux orgues de Santa Maria del Fiore a Florence. Lorenzo di Jacopo da Prato fait en 1454 le ravissant orgue de la cathédrale de Sienne, dont certains jeux existent encore‘; de 1470 a 1474 il renouvelle les orgues de San Petronio a Bologne. Domenico di Maestro Lorenzo établit de 1480 a 1484 l'un des orgues de la cathédrale de Lucques. En 1486 commence le regne des Antegnati. Bartolomeo construit a cette date Yorgue de la cathédrale de Crémone, puis celui de Milan (1491), celui de Mantoue, ceux de Cédme et de Bergame, celui de Castelleone. Son deuxiéme fils, Giov. Francesco, dit le Michel-Ange des organiers, établit celui du Déme de Salo. Giovanni Giacomo, le troisiéme, ferales orgues de Santa Maria delle Grazie a Brescia (1533), de Sant’Eustorgio a Milan (1540) et plus tard renouvellera l’orgue du Déme de Milan. Innombrables sont les instruments composés par leurs successeurs, Graziadio et Costanzo Antegnati. Ils couvriront a la fin du siécle les provinces de Brescia, de Mantoue, de Bergame, de Crema et Crémone, de Pavie, Lodi et Parme, le Milanais, la Vénétie, Vérone, Vicence et Padoue. Pas une paroisse, pas une église de moines ou de nonnes qui n’ait alors son orgue signé d’un maitre’. Si les facteurs sont plutét pris parmi les Italiens, par contre les organistes des églises et des chapelles sont souvent choisis entre les musiciens francais. Un des plus renommés est ce Roger Saignand (Ogerio di Borgogna), originaire de Dijon, qui reste organiste de Bologne durant prés de 50 ans. II était frére a ’hépital de San Spirito in Sassia, 4 Rome, et sans nul doute déja connu pour son talent quand, l’organiste ordinaire de Saint-Pétrone, Don 1. Enrico Bossi, Di alcuni organi antichi della Toscana, pp. 82-83. 2. Voir les références données dans notre introduction aux ceuvres de Marcantonio; R. Lunelli, art. cilé, et la liste des orgues construites par Costanzo Antegnati qu’il a publiée dans son Arte organica, dialogo tra Padre et Figlio... (Brescia, 1608 ; exemplaire au Liceo musicale de Bologne).

 Battista di Nicolo, étant mort, on le fait venir a Bologne le 23 juin 1474‘. Le 28 juin, il signe avec le primicerius de léglise et avec l'official de la fabrique un traité qui oe a jouer de l'orgue tous les dimanches et fétes ainsi quia leurs vigiles, eta matines aux jours accoutumés. Il doit recevoir chaque mois trois ducats d'or. Mais progressivement son salaire s'éleve au cours des quarante-huit années qu'il reste au service de Saint-Pétrone avec le titre de premier organiste. Dés le début de son engagement, on lui a offert la jouissance d'une maison située prés de celle des enfants de la maitrise. Cette maison est enrichie, avec les ans, de meubles confortables par lesquels l'église s'efforce de retenir un serviteur précieux. Quand Roger meurt, en juillet 1522, on ne peut trouver d'épitaphe assez élogieuse pour transmettre a la postérité le souvenir de son génie musical. § Ne serait-ce pas sur le désir et par l'entremise de Roger Saignand que l'on fait venir a San Petronio comme maitre de chapelle, en 1495, un autre Bourguignon, « Jacopo de Francia » ou « de Burgundia » ? Toujours est-il que ce Jacques reste maitre de chapelle jusqu'en 1512 et que pendant toute cette période les musiciens de la grande basilique sont des Frangais. Apres Roger, l'organiste qui fait résonner, de 1528 a 1562, le bel instrument du facteur Lorenzo — e'était un « vingt-quatre pieds » avec pédales > —, se trouve étre de nouveau un Frangais, maitre Pierre *®. Pendant prés d'unsiécle, a part une courte interruption, Vorgue de SaintPétrone avait été entre des mains francaises. I] est permis de croire que notre ancienne école d'orgue, dans la mesure ou elle se distinguait par des traits particuliers, a exercé une influence sur les Bolonais qui assistaient aux fétes de leur basilique. Certainement Marcantonio, qui publie en 1523 la premiére tablature d'orgue italienne contenant des piéces religieuses*, a entendu jouer Roger 1. G, Gaspari, La musica in San Petronio, p. g et suiv., et L. Frati, Per la storia della musica in Bologna, p. 44g et suiv. 2. Ch. Mutin, L'orgue, Eneyel. de la musique, 2° partie, II, p. 1058. 3. G. Gaspari, ouvr. cité., p. 12. En méme temps quel'on paie comme organiste « m° Pier francese », en 1540, on régle le traitement de Spataro comme maitre de chapelle. 4. Recerchari, Motetti, Canzoni composti per Marcantonio di Bologna, 4 Venise chez Bernard de Verceil, avril 1593.

 Saignand. Peut-étre a-t-il recueilli dans son ceuvre et nous a-t-il communiqué quelques-uns des ornements chers au Bourguignon, ou certains de ses tours mélodiques. * * x Les petits instruments a clavier, clavicordes, manicordions, épinettes, font la joie des dames italiennes comme ils servent a divertir les frangaises. On les préfére assurément a l’orgue pour jouer les frottole en tablature qu’a publiées en 1517 Andrea Antico. Des facteurs de ces instruments sont établis dans la plupart des villes. A Florence Giov. Cellini (né vers 1460, + 1527), a Pavie Lorenzo entre 1497 et 1510, a Modéne Alessandro Tantini et Pasi, fabriquent des gravicembali, des clavicordes. Au début du xvi® siécle, Francesco di Portalupis et Bastiano, tous deux de Vérone, construisent des épinettes et des cembali. Domenico da Pesaro fait en outre, a Venise, des manicordions*. En peu de pays se rencontre a la méme époque pareil nombre de facteurs, si ce n’est peut-étre dans les grandes villes de Flandre. Est-ce par hasard que la ville de Lyon devient aussi, a partir de 1510 environ, un centre pour la facture des petits instruments a clavier®? Rappelons-nous qu’au cours du xv° siecle Lyon a attiré de nombreux marchands transalpins. Les Florentins y viennent avec leurs familles et y forment une importante colonie. Ils tiennent leurs réunions religieuses dans l’église des Jacobins, Notre-Dame-de-Confort, qui a été construite a leurs frais au cours du xv° siécle. Ils y font placer, « a leurs propres coutz et despens », « unes belles et somptueuses orgues » et choisissent presque toujours les organistes parmi leurs compatriotes °. Par tant de Florentins, de Lucquois, le gout italien gagne la seconde capitale de la France, dans le temps que les guerres font de Lyon le quartier général des rois. Les femmes lyonnaises, au contact des Italiennes et les premiéres de France, cherchent a s’afliner et a étendre leur culture. Pernette du Guillet (née vers 1520, + 1545) se rend « parfaictement asseurée en tous instrumentz musiquaulx, soit 1. Gohlinger, Geschichte des Klavichords, pp. 54-55. a. H. Coutagne, G. Duiffoproucar et les luthiers lyonnais au XVI° sizele, p. 47. 3. G. Tricou, La musique é Lyon, p. 36.

120 LA MUSIQUE D’ORGUE au Luth, Espinette, et aultres, lesquelz de soy requierent vne bien longue vie ase y rendre parfaictz, comme elle estoit, et tellement, que la promptitude qu'elle y auoit, donnoit cause d’esbahissement aux plus experimentez » *. L’inclination que les poétes qui ont habité Lyon ou y ont séjourné, Marot, Eustorg de Beaulieu et la belle Cordiére Louise Labé — elle écrit des sonnets en italien’aussi facilement qu’en frangais — ont montrée pour la musique et en particulier pour le jeu de l’épinette, s’est peut-étre développée dans cette ville sous Vinfluence italienne. Un résultat de cette influence, partout ot elle pénétre, est que l’on voit l’exercice de la musique se généraliser parmi les gens du monde. Jusque-la les musiciens étaient restés, en France plus qu’en Italie, une classe séparée, marquée d’un caractére professionnel. L’excellence des musiciens de carriére rachetait d’ailleursl’ignorance d’un public qui leur prétait une oreille heureuse mais peu déliée. En Italie, au contraire. Ces joueurs et joueuses d’instruments qui ornent toute réunion mondaine appartiennent le plus souvent a la bonne société. Les demoiselles d’honneur, et non des officiers a gages, exercent aupres des princesses le réle de musiciennes. On peut en voir le témoignage dans les Asolani de Pietro Bembo, dédiés en 1504 ala duchesse de Ferrare Lucréce Borgia ’. Les comparaisons empruntées ala musique viennent familiérement se joindre aux propos d’une noble compagnie, si l’on en croit les dialoghi du temps. Ainsi les images musicales — montent facilement aux lévres des personnages que fait parler Balthasar Castiglione, le conseiller d’Isabelle d’Este a Mantoue’. Au reste, les personnages moins élégants que met en scéne Folengo ont eux aussi des gestes qui révélent des musiciens‘*. 1. Antoine du Moulin aua dames lyonnoises, épitre dédicatoire placée en tétc des Rymes de gentile et vertueuse dame Pernette du Guillet lyonnoise (Lyon, 1545), éd. Scheuring, Lyon, 1864, p. 2. 2. Venise (Alde), 1505 ; cf. on particulier aux fol. a5 recto et verso (Bibl. nat., Rés. Z 1469). 3. Il libro del Cortegiano ; voir entre autres les passages sur la musique, aux fol. 23°, 24>, 607461», 1262-> de D’éd. de 155g. 4. Histoire macaronique de Merlin Coccaie, prototype de Rabelais (ate éd. a Venise en 1517); éd. revue et corrigée sur la premidre traduction francaise de 1606 par P.-L. Jacob, Paris, 1859: p. 155, Berthe « joué des orgues avec ses

 Dans les églises, d’innombrables concerts d’anges, peints aux voutes ou sculptés aux bas-reliefs des portails', sont la pour que l’on imagine plus vivement la joie des bienheu9 reux” C’est dans ce pays tout voué aux lettres et ala musique que tombent les compagnons d’armes de Charles VIII. Ces gens qui n’estiment que la gloire guerriére — telle est du moins la réputation qu’on leur fait en Italie > — , et leur roi qui passe tout son temps a jouter, chasser et jouer a la paume‘, restent émerveillés lorsqu’ils apprennent que les maitres de l’Italie, princes ou cardinaux, échangent de longues lettres pour obtenir les uns des autres un chanteur ou un organiste, que tous rendent un culte a la musique et passent des heures a en commenter ensemble les effets. Sans doute le roi trés chrétien, en partant pour son expédition de Naples, s’est fait suivre de sa chapelle *. Mais plumenus doigts sur la main du compagnon » ; p. 240-241, les nymphes « jouént de divers instrumens, harpes, manicordions, espinettes, luths »; p. 35g, Balde « forme son gosier comme si c’estoit un gros tuyau d’orgue ». II faut rapprocher de la premiére de ces citations un passage de Rabelais, au Quart livre de son Pantagruel: « Eusthénes sus yne Couleurine iouoit des doigtz, comme si feust un Monochordion » (ch. x11, éd. Marty-Laveaux, IT, p. 493). Le deuxieme texte de Folengo a peut-étre inspiré a Rabelais la liste bien connue des instruments qu’il donne aapprendre 4 Gargantua: luth, épinette, harpe, flutes d’Allemand eta neuf trous, viole et sacqueboute (éd. MartyLaveaux, I, p. 88). 1. H. Leichtentritt donne la composition d’un grand nombre de ces orchestres (Was lehren uns die Bildwerke des 14-17. Jahrhunderts). Dés 1400 la cappella dei Pellegrini, 4 Assise, posséde une fresque d’Antonio da Foligno avec un orgue portatif (art. cité, p. 329). Au portail de San Bernardino de Pérouse (vers 1461), un portatif est également confié a]’undes anges musiciens (p. 327). 2. Telle est explication que Tinctoris donne des peintures d’anges musiciens (Tractatum effectuum musices, Coussemaker, Script., [V, p. 193): « Pictores, quando beatorum gaudia designare volunt, angelos diversa instrumenta musica concrepantes depingunt. Quod ecclesia non permitteret nisi gaudia beatorum musica amplificari crederet. » 3. Castiglione écrit dans son Cortegiano : « Oltre alla bonta, il uero e principal ornamento dell’animo in ciascuno, penso io che siano le lettere: benche i Franzesi solamente conoscano la nobilta delle arme, e tutto il resto nulla estimino » (éd. de 1528, fol. c iiij r°, éd. de 155g, fol. 37 v°). 4. Rapport des ambassadeurs

vénitiens Contarini et Capello, cité par Baschet, La diplomatie vénitienne, p. 325. 5. Thoinan, La chapelle-musique, p. 75.

 idt par soumission a la coutume, apparemment, que par besoin personnel. I] se laisse pourtant gagner par la frénésie italienne. I] engage, parmi les « gens de mestier » qu il fait venir « de son royaume de secille, pour ediffier et faire ouvraiges 4 son deuis et plaisir, ala mode d’ytallie », maitre Johanne de Granna, prétre, faiseur d’orgues, qui recevra un traitement fixé a vingtlivres par mois’. I] rapporte a Amboise des orgues prises a Naples, qui font probablement partie du convoi de « tapisseries, librairie, pierre de marbre et de porphire et autres meubles » qu'il a saisis dans le palais d’Aragon et que Nicolas Fagot transporte en 1495°. Des « orgues apportez de Naples » figurent dans un inventaire établi en 1499 sur l’ordre d’Anne de Bretagne au chateau d’Amboise ®. Pour les nombreux seigneurs qui accompagnent en Italie les rois de France, on ne saurait douter que la découverte de ce pays ne soit une révélation. La musique qui se méle a toutes les fétes est réglée avec une fantaisie et une imagination sensuelles bien propres a troubler leurs espriis. Certes les capitaines de Louis XI n’ont jamais rien vu de semblable au banquet que leur offre dans son jardin, le 23 juin 1501, le cardinal Ascanio Sforza, protecteur de Josquin des Prés. Parmiles citronniers, les orangers, les grenadiers et les fleurs odorantes de diverses espéces, chantres et ménestrels exercent leur « joyeux mestier » ‘. Un orgue, positif ou portatif, est certainement caché en quelque bosquet. Car en Italie plus que nulle part ailleurs, lorgue appartient aux réunions gaies, aux danses, aux festins. Le respect religieux y est moins sévere encore qu’en France, moins stricte la frontiére entre le sacré et le profane. Un orchestre d’anges sculpté au portail du temple que Sigismond Malatesta dresse a Rimini, vers 1450, en l’honneur de sa belle Isotta, est chargé d’accompagner le chant des poésies amoureuses du prince *. Un orgue 1. Etat des gages des ouvriers italiens employés par Charles VIII, publ. par A. de Montaiglon, Arch, de Vart frangais, I, 1851-1852, pp. 107 et 111. 2. G. Mazzatinti, La biblioteca dei Re d’Aragona in Napoli, pp. cxv et cxv1. 3. Bibl. de l’école des Chartes, 2° séric, IV, p. 422. 4. Chronique de Louis XII par Jean d’Auton, If, p. 34. 5. Agostinodi Duccioestl’auteur, entre 1446 et 1457, de ces anges musiciens. Le ravissant joueur de portatif présente la face postérieure de son instrument a 23 tuyaux. Son attitude grave contraste, 12 comme dans les monuments fran

LORGUE A L’ETRANGER 123 y figure. En France, les themes profanes ou ceux de l’antiquité paienne n’ont guére appris encore, au temps qui nous occupe, a voisiner avec les motifs chrétiens. Mais s'il sert souvent les desseins du monde, lorgue, méme en Italie, n’oublie pas qu’il est le symbole musical du culte. « L’organo, col qual si loda Iddio », écrira Lanfranco dans la dédicace de ses Scintille di Musica'. Une miniature du Bréviaire Grimani, qui représente dans un merveilleux encadrement de fleurs et d’insectes les Onze mille Vierges, met entre leurs mains les emblémes de la priére : au premier plan, ’une des jeunes filles présente une église, une autre parait suivre l’office dans un livre; la troisitme tient un portatif a double rangée de tuyaux’. * * OK Les diverses réunions de couronnes ou partages de territoires survenus dans la famille de l’empereur Maximilien |” étaient de nature a mélanger les nations musicales et a fusionner les goits par de communes admirations. Déja_ héritier par son premier mariage de la chapelle de Bourgogne, Maximilien recoit en 1490, avec l’administration du Tyrol, la maison compléte de l’archiduc Sigismond, y compris sa chapelle. De Bourgogne lui étaient venus Busnois et l’organiste de Charles le Téméraire, Pierre Beurse ou Burse. Ce musicien multiple, qui donnait chaque joura Marie de Bourgogne une lecon de clavicorde, agréait tant au prince que, durant une maladie qu’il fit a La Haye en 1480, Burse fut mandé par Yarchiduc Maximilien pour jouer en sa chambre « tant des orgues comme des fleutes, du Jeut et autrement » °*. Avec la chapelle d’Innsbruck, Maximilien prend le déja célébre Paul Hofhaimer (1459-1537), que Sigismond avait gais, avec le sourire des anges qui jouent de la harpe (reprod. dans |’Hist. de Vart d’André Michel, IV, 2° p., p. 93). lig. TAS lng Breceia, 1533, fol. 3 r° (Bibl. du Conservatoire de Paris). 2. Rented. en héliotypie dans l’Arte italiana decorativa (Milan, 1910), planche 46, d’aprés le ms. de Ja Bibl. Marcienne de Venise. II faut avouer que ce manuscrit, vendu au cardinal Grimani en 1520, avait ¢té enluminé par des Flamands. 3. Van der Straeten, La musique aux Pays-Bas, VII, pp. 196 et 214.

 nommé a l'4ge de vingt et un ans son organiste a vie *. Le roi des Romains s'attache fort 4 son nouvel organiste. Devenu empereur (1493), ille méne avec lui partout ot l'appellent ses affaires: a Linz, a Ratisbonne, 4 Vienne ou a Augsbourg. Hofhaimer assure le service des chapelles que l'empereur entretient dans les diverses villes ou il se trouve résider. Un organiste stable est en outre attaché a chaque palais. Jakob Kellergraf tient Vorgue d'Augsbourg en 1496; de 1504 a 1509 Gregor Accot est organiste de l'église d'Innsbruck. Hans Sattler lui succédera jusqu'a sa mort en 1524". Non seulement Maximilien est grand amateur de musique, non seulement il attire 4 sa cour tous les « princes des musiciens », comme le déclare Cuspinianus*. Lui-méme est loin dignorer les mystéres des sons. En 1496, il ordonne que Wolfgang Reichenauer, en réparant les orgues de la chapelle d'Innsbruck, donne plus de vent aux cors et aux trombones: « dass er den Hérnern vnd Pusaunen mer Winds gebe, dan er bisher getan hat» *. Souci qui montre un gout précis pour les timbres brillants. Maximilien apprécie cette ressemblance avec un orchestre de cuivres que l'on commence alors de demander a l'orgue. Il est curieux de jeux nouveaux, et des instruments inconnus jusque-la s'inventent autour de lui; Hofhaimer luiméme en compose un. Des régions occidentales de l'empire (ex Rheno), on avait apporté aussi un instrument qui imitait . les oiseaux — imitation alors extrémement recherchée par les amateurs d'orgue (les jeux de « rossignol » et de « petits oiseaux » entrent fréquemment dans la composition des orgues frangaises). De tous ces instruments Hofhaimer touchait a ravir devant l'empereur °. Voila pourquoi le célébre Triomphe de Maximilien, suite de gravures attribuées a Albert Durer, montre maitre Paul jouant du positif sur un char qui porte encore une régale et un clavicytherium, cet 1. Waldner, Musikpflege am Hofe zu Innsbruck unter Kaiser Maximilian I, p. 6. Cf. H. J. Moser, Paul Hofhaimer. 2. Ibid., pp. 8, 23, 24, 37, 42, 46 et 47. 3. De Caesaribus atque imperatoribus romanis, éd. de Bale, 1561, p- 614 (Bibl. nat., J 1127, in-fol.). 4. Waldner, ouvr. cité, pp. 26-27. 5. Cuspinianus, ouvr. cité, p. 630.

 instrument dont les cordes étaient dressées au-dessus du clavier dans une caisse verticale’. La chapelle d’Autriche, fort nombreuse, comprenait 4 la fin du xy° siécle quarante personnes: dix-huit chantres adultes, sept enfants, huit joueurs de trombone, trois joueurs de flite ou de cornet (Pfeifer) et quatre personnes occupées aux orgues — probablement deux organistes et deux souffleurs ou porteurs des instruments”. En 1509, les musiciens de la chapelle impériale sont au nombre de quarante-neuf. Quand ils voyagent ala suite de leur maitre, ils ne manquent pas d’emporter le positif qui sert a leurs études : en 1513 le maitre de chapelle Georg Slaktonia doit se procurer un laissez-passer pour les coffres qui transportent les hardes de son personnel, leurs livres et leur positif’. Le soin que prend Maximilien d’assurer la splendeur de son culte domestique ne lui fait pas oublier d’organiser le service ordinaire dans les églises qu il visite. En 1497 il régle les occupations du cheeur et de l’organiste de Saint-Nicolas de Halle, du cheeur et de l’organiste de Notre-Dame dans la méme ville, ou se célébre journellement unsalut avec orgue *. En 1512 la guerre, la peste, la pauvreté qui s’ensuit ne l’empéchent pas de se préoccuper du mauvais état des deux orgues de]’église paroissiale a Innsbruck. Il voudrait confier leur réfection au facteur renommé Hans Behaim. Le manque d’argent met alors obstacle a la réalisation de ce projet. Mais en 1515 un meilleur état des finances impériales permet de faire construire deux belles grandes orgues’, celles assurément que le cardinal Louis d’Aragon, au cours de son voyage de 1517, admire dans l’église d’Innsbruck. L’un des instruments surtout, pas trés vaste, mais pourvu de jeux admirables qui imitent les trompettes, les fifres, les cors, les storte (cromornes), les cornemuses, les tambours. I] simule le chant des oiseaux avec une telle exactitude qu’on ne peut faire de distinction entre ces voix et celles de la nature. De 1. Cette gravure est reproduite dans l’art. de H. Quittard, Eneycl. de la mus, 17@ partie, ILI, p. 1200. a. Waldner, ouvr. cité, p. 33. By 1S (Ae Ite, Se By ye TE BBY,

126 LA MUSIQUE D’ORGUE toutes les orgues que le cardinal voit durant son voyage dans Vempire et en France, c’est le plus parfait *. Méme le grand orgue d’Angers, dont le secrétaire de Louis d’Aragon rapporte avec complaisance les dimensions extraordinaires, ne semble pas l’avoir charmé au méme point. On a reconnu, dans la composition de cet orgue d’Innsbruck, avec ses trompettes, ses cors et ses tambours, la préférence de Maximilien pour les jeux qui imitent les instruments hauts. * * x La plupart des enfants et petits-enfants de Maximilien I* apprennent a toucher les instruments a clavier, et c’est toujours sous la direction de l’organiste de leur chapelle domestique. Marguerite d’Autriche a étudié avec Gomar Népotis (de Neve), organiste de son frére Philippe le Beau’. Quel Francais lui avait enseigné les premiers éléments de |’art musical avant le dédaigneux renvoi de Charles VIII? Nous ne pourrions faire que des conjectures. Aprés Népotis, l’organiste de l’archiduc Philippe, nommé en février 1500, est Henri Bredemers, qui accompagne son maitre dans ses voyages d’Espagne et devient a sa mort organiste et précepteur musical de ses enfants*. Journellement il enseigne a l’archiduc Charles et ases sceurs — Eléonore future reine de France, Marie future reine de Hongrie et Isabelle future reine de Danemark —, le jeu du manicordion. Ses gages de professeur s’ajoutent a ceux qu’il regoit comme organiste de leur chapelle, et jusqu’en 151511 prend a cet enseignement « grant peine et traveil »*. En outre ila pour tache de former un « jeusne filz » nommé Etienne Diedeghem, tambourin des archiduchesses, au jeu « des fluytes, leut et clavicordium, orghes et autres instrumens », afin qu’il en puisse 1. Voyage du cardinal d’Aragon, publ. par L. Pastor, pp. 93-94 (mai 1517). Pour son propre usage, le cardinal avait acheté un orgue 4 Brixen (Bressanone), ibid., p. 14. 2. Van der Straeten, La mus. aux Pays-Bas, VII, p. 199. 3. Arch Nord, Ch. des Comptes de Lille, B 3334; B 2218, fol. 107 ; 8B 2222. Durant le voyage d’Espagne, Henri l’organiste est payé comme les chapelains-chantres, Pierre de La Rue, Braconnier, Alex. Agricola, 12 sols par jour. 4. Arch. Nord, B 2250.

L’ORGUE A L’ETRANGER 127 jouer devant ces dames pour leur plaisir et passetemps'. Marie d’Autriche, fiancée a Louis II Jagellon, et Anne de Hongrie, promise al’archiduc Ferdinand, sont élevées, apres les engagements de 1515, a Innsbruck, 0 Maximilien leur fait donner une éducation soignée. L’organiste Hans Sattler a pour éléve l’infante Marie, tandis que la princesse Anne recoit les legons de Guillaume Hofhaimer, fils du grand Paul®. Aux oreilles des jeunes filles résonnent encore, sans doute, les brillants accents que magister Paulus a lancés sous les votites de Saint-Etienne de Vienne, le jour ou se sont célébrées leurs solennelles fiangailles. Les promesses échangées, labénédiction et les indulgences données, la voix des trompettes s’est élevée, soutenant celle des chantres quientonnaient le Te Deum. La réplique, a l’orgue, leur était donnée par « celui quin’a pas son pareil dans toute la Germanie » °. C’est a cette occasion que l’empereur, pour témoigner a son organiste une reconnaissance déja longue, l’a anoblien lui conférant le rang de chevalier de la Toison d’or, qu’a sanctionné en l’armant le roi de Hongrie. On sait que Maximilien, toujours besogneux, trouvait économique de s’acquitter envers ses artistes préférés en leur accordant des lettres de noblesse. Hofhaimer est ainsi traité comme |’ont été Jean Molinet, historiographe de Bourgogne, et Albert Durer. On aura remarqué que Marie de Bourgogne, sa fille et ses petits-enfants prennent leurs lecons de musique sur un clavicorde ou manicordion. En Flandre comme en France il était aisé dese procurer un de ces instruments. Mare Moers, de Lierre, avait fourni en 1508 « ung manicor » a |’archiduc Charles. Antoine Moers livre en mars 1516 un clavicorde pour l’archiduchesse Eléonore *, qui semble avoir cultivé 1. Pinchart, Archives, I, p. 10. a. Waldner, Musikpflege, etc., p. 5g et n. 3. 3. Diarium Ioannis Cuspiniani, suite au De Caesaribus, p. 630: « Et in organis magister Paulus, qui in universa Germania secundum non habet, respondit. » 4. Pinchart, Archives, p. 7. M. Pirro a reproduit dans son livre sur les Clavecinistes, p. 23, un portrait que l’on présume étre celui de la future femme de Francois 1°, assise devant son instrument.

 avec prédilection le jeu de cet instrument. Les organistes des princes possédent aussi des clavicordes pour s’exercer, oua occasion pour suppléer l’orgue. Gomar ou Godefroid Népotis, organiste de Philippe le Beau, légue en 1496 a tel ami son positif, a tel autre son meilleur clavicorde ’. Quand le culte doit se célébrer en un lieu dépourvu d’orgue, un manicordion est réguliérement admis a remplacer |’instrument liturgique. Henry Bredemers offre & son maitre Varchidue Philippe, avantle départ pour l’Espagne, un « grant instrument en maniére d’un manicordion, pour jouer, quant on chante les messes devant mondit s', en sa chambre au Faufelt »®. Van der Straeten a pensé que ce manicordion avait été acquis en vue du voyage. Il est possible en effet qu’on ait recherché un instrument qui put étre chargé a dos de mulet ou d’homme, pour passer les montagnes espagnoles, plutét qu’un orgue dont seules la Flandre et la France du Nord, avec leurs nombreux canaux, rendaient facile le transport par eau. Mais des considérations de ce genre n’arrétaient pas longtemps les princes et, en tous cas, un orgue fit partie de l’expédition, puisque Jean Bauwens accomplit les deux voyages d’Espagne en portant a pied, « a grant painne, traveil et forche de son corps », des orgues pesant plus de 80 livres. De plus, il soufflait ces orgues durant les offices 3, * * * Si Phéritier du tréne espagnol apporte avec lui ses orgues, ce n’est pourtant pas qu’il soit privé d’en entendre en chaque ville ot il séjourne. Les cathédrales d’Espagne avaient été des premiéres a posséder de magnifiques instruments. Ceux de Salamanque (construit vers 1420), de Saragosse (vers 1413 a lacathédrale, vers 1420 4 San Pablo), de Calatayud (Santa Maria, San Pedro et San Andrés vers 1420), de Daroca (méme date), d’Alcala de Henares, en restent un témoignage*. Les rois d’Aragon et de Castille s’étaient dés 1. L. de Burbure, Rech. sur les facteurs de clavecins, Bull. de UVacad. royale de Belgique, 2° série, V, 1863, p. 349. : 2. Van der Straeten, VII, p. 146. 3. Ibid., pp. 171 et 173. 4. Hill, Organ-cases, p. 43.

WORGUE A L'ETRANGER 129 longtemps fait connaitre comme protecteurs de l'orgue. Sanche IV de Castille, en 1293, avait un maestro de los organos'. Sous Ferdinand et Isabelle, et a l'imitation des souverains catholiques, leur entourage posséde de nombreux instruments a clavier, orgues, clavicordes, clavi-orgues *. La reine Isabelle, vers la fin de sa vie, entretient dans sa chapelle plus de quarante chanteurs et deux organistes: Rodriguez de Brihuega et le compositeur Lope de Baena *. Son fils don Juan, le premier mari de Marguerite d'Autriche, est si ami de la musique que chaque jour a la sieste il se fait donner un concert par les enfants de sa chapelle et leur maitre, chante avec eux, garde en sachambre des orgues, un clavi-orgue, des clavecimbanos et un clavicorde. En outre, des instruments a vent et aarchet. « E en todos esos instrumentos sabia poner las manos* ». Un renommé facteur maure de Saragosse, Moferrez, a construit son clavi-orgue, le premier qu'on ait vu en Espagne, ou cet instrument a trouvé grande faveur'®. De plus modestes amateurs pratiquaient en Espagne le jeu du clavier. Un Castillan établi a Barcelone, et qui y exercait pour vivre le métier de coutelier, donnait des lecons de musique. I] fit paraitre en 1497, a Barcelone, une méthode pour les instruments a clavier qui s'est conservée grace a la traduction latine qu'en rédigea, peu aprés, quelque moine. Le petit traité, intitulé Avs pulsandi musicalia instrumenta, a été retrouvé au siécle passé dans un manuscrit musical de la bibliotheque des Capucins de Gérone par un lettré espagnol °. Quoiqu'il ait existé au xv° siécle de nombreux échanges 1. Ambros, Gesch. der Musik, II, p. 219 et n. 1. 2. Barbieri, Cancionero musical de los siglos XV y XVI, Madrid, 1890, introduction, p. 14. 3. Ibid., p. 12, et F. Pedrell, Hispaniae schola musica sacra, III, introduction, niVis 4. Gongalo Fernandez de Oviedo, Libro de la Camera, cité par Barbieri, Cancionero, p. 12. 5. Ibid. Le clavi-orgue possédait & la fois des cordes et des tuyaux. Sans doute est-il proche parent de l'épinette organisée. Les deux instruments répondent également bien 4 la définition que Praetorius donne du claviorganum (De Organographia, éd. moderne, p. 6). 6. P. Villanueva, Viage lilerario d las iglesias de Espafia, XIII: Viage 4 , Gerona, Madrid, 1850, p. 176. L'auteur dit avoir trouvé, incluse dans un traité 9

130 LA MUSIQUE D’ORGUE musicaux entre les Flandres et l’Espagne — une preuve en est ce vieil orgue flamand que mentionne en 1503 un inventaire d’Isabelle la Catholique’ —, le double mariage des infants Jean et Jeanne avec les archiducs Philippe et Marguerite, en 1496 et 1497, rendit ces échanges plus actifs. A l’automne de 1501, Philippe le Beau et sa femme quittérent la Flandre pour la Castille, accompagnés de leur maison musicale °. Sur le chemin, qui traverse toute la France, ils trouvent mainte occasion d’apprécier les musiciens de ce pays et de montrer aussi le talent des leurs. C’est la chapelle de V’archiduc qui chante la messe a la basilique de Saint-Denis, le 24 novembre 1501. Mais le lendemain, a Notre-Dame, messieurs de l’église se chargent d’organiser la musique et recoivent l’archiduc avec un Te Deum « de voix humaines et de orgues mélodieusement résoné, come pour la persone du roy »?. De méme a la Sainte-Chapelle. Dans les villes de France ou les princes s’arrétent et ot! Philippe craint que la musique religieuse ne soit de qualité moins sire qu’a Paris, il emméne a l’église du lieu ses chantres et son organiste. Ainsi a Etampes le 30 novembre’. Car l’archiduc, comme tous les princes du temps, entend chaque jour une grand’messe chantée. Le 8 décembre il est 4 Blois, ot réside le roi Louis. La messe est célébrée pour les visiteurs dans l’église du chateau, ow les offices sont admirables*. A Lyon, qui prépare en Vhonneur des archiducs une « entrée » brillante, on leur de musique théorique et ala suite de considérations sur la musique instrumentale, une petite ceuvre intitulée: « Sequitur ars pulsandi musicalia instrumenta edita a magistro Ferdinando Castillo communiter dicto lo Rohorer, Yspano, nunc vivo, et civi pulcherrime civitatis Barchinone anno salutis 1497, 25 die augusti. » Dans le prologue il est dit que le traducteur se propose de mettre en latin Pceuvre que le coutelier a écrite en vulgaire ; on cite divers éléves de ce maitre, et en particulier un fils nommé Joannot qui aurait continué l’enseignement de Ferdinand. Il serait trés utile de retrouver ce traité manuscrit, l'une des premieres méthodes instrumentales signalées. Mais l'accés aux bibliothe¢ques conventuelles d’Espagne n’est pas aisé. 1. Van der Straeten, VIL, pp. 214-215. 2. Arch. Nord, B 3334, fol. 1 r°. 3. Gachard, Voyage des souverains des Pays-Bas, 1, pp. 131-102. 4. Ms. fr. 4318 de la Bibl. nat., fol. 39>. 5. Témoignage du secrétaire du cardinal d’Aragon en 1517 (Voyage, trad. M. Havard de la Montagne, p. 194).

’ r L ORGUE A L’BTRANGER 131 offre le 15 mars 1502, dans la maison de l’archevéque, un concert qu’exécutent Amal Poncet, « joueur des orgues », et trois autres musiciens‘. Enfin arrivée en Castille, la chapelle flamande va pouvoir se mesurer avec celle des souverains catholiques. Le 7 mai 1902, les héritiers de Castille entrent a la primatiale de Toléde, ot ils sont recus au son des orgues et au chant du Te Deum. Le lendemain 8 mai, le roi et la reine assistent avec eux a la grand’messe, « a laquéle chantérent de LX a III chanteurs ». Un concours de musique est ouvert le jour de la Pentecéte entre Flamands et Espagnols : les chantres du roi chantent une partie de la messe, ceux de |’archiduc l’autre partie, « avoecq lesquelz chantres jouoit du cornet maistre Augustin: ce qu/il faisoit estoit bon a oyr, avoec les chantres » ”. Ce maitre Augustin Soubinger, ou Souvinger, musicien de Philippe le Beau, nous le retrouvons en avril 1503 a Lausanne, ou il joue pendant une messe que chante la chapelle de Savoie*. Entre Marguerite d’Autriche, alors duchesse de Savoie, et son frére Philippe, comme entre elle et ses autres parents, les musiciens sont plus ou moins communs. Ils passent de Castille aux Pays-Bas ou en Savoie, chez les différents membres de la famille autrichienne. Henri Bredemers fait partie de l’héritage que l’archiduc Philippe transmet a ses enfants; il gardera service auprés de l’archiduc Charles devenu empereur. C’est lui qui accompagnera Charles-Quint en Angleterre, comme organiste de la chapelle domestique, durant une visite au roi Henry VIII A Eni 1528, l’empereur députera sa chapelle de Gand tout entiére, organiste, chantres et souffleur des orgues, vers sa tante Marguerite’. Jacques Bocquet, qui succéde a Florequin Nepotis comme organiste personnel de la gouvernante des Pays-Bas, deviendra aprés sa mort organiste de la nouvelle gouvernante, Marie, reine douairiére de Hongrie °. . G. Tricou, La musique a Lyon, p. 35. . Gachard, ouvr, cité, pp. 175-178. Van der Straeten, VIL, pp. 155 et 158. Arch. Nord, B 3336, fol. 52”. . Arch. Nord, B 2345. . Arch. Cdte-d’Or, B 385, quittance du 6 décembre 1517; Arch. Nord, aot wr ~

132 LA MUSIQUE D’ORGUE Cene sont pas seulement les musiciens qui voyagentd’une cour al’autre. Les livres de musique aussi dont on se sert dans les chapelles de tous ces princes ont un contenu semblable. De 1511 4 1529 le compositeur et copiste de musique Alamiré travaille pour la famille. Il a préparé en 1511 deux gros livres de parchemin « plains de messes de musique » que l’empereur Maximilien lui a commandés, l’un pour sa propre chapelle, l’autre destiné a « madame de Savoye pour son nouvel an »‘. Quant au chant liturgique, il est curieux de noter que les princes d’Autriche et de Castille ont conservé la coutume de leurs aieux bourguignons et continuent a suivre dans leurs chapelles les rites francais. Philippe le Beau et Jeanne, en Flandre, possédent en 1498 un manuscrit musical «a l’usage de Paris » pour servir en leur chapelle domestique’. Les messes de musique mesurée que font entendre leurs chapelains émanent au reste, pour un bon nombre, de compositeurs francais. Les « gros livres » copiés par Alamiré contenaient sans aucun doute des messes de Jean Mouton, d’Antoiné Févin, de Pierre de La Rue. Marguerite d’Autriche était la protectrice des musiciens francais. La gouvernante Marie a sur ce point les mémes golts que sa tante. Rien de plus francais que les noms de ses chapelains de 1534: Isambert Le Riche, Jehan Godissambois, Jehan de la Court, Joachim Richafort (peut-étre un frére du compositeur Jean Richafort), Cornille Brulant, Jacques Bucquet (l’organiste), etc.*. Lorsque cette reine mourra, retirée en Espagne, l’inventaire de 1558‘ fera mention, parmi ses livres de chapelle, de recueils de messes dues en majorité a des Picards, a des Frangais, a des Flamands de langue francaise. B 3472 et 3387. Florequin Nepotis était aux appointements de 4 sols par jour en 1519. Un état de maison dressé en 1525 montre que Florequin avait en outre auprés de la gouvernante Marguerite le titre de valet de chambre (E. de Quinsonas, Matér. pour servir & Uhist. de Marquerite d’Autriche, III, p. 285). 1. Arch. Nord, B 2218, fol. 337. Voir aussi le registre B 2357 (année 1929): & Pierre van Hamme, dit Alamire, 20 livres pour recueils de « messes et aultres suffraiges servans au service divin, qwil avoit escript et faict les notes y necessoires pour la chapelle de ’Empereur ». 2. Arch. Nord, B 2163. 3. Arch. Nord, B 3479. 4. Pinchart, Archives, I, pp. 241-242.

L’ORGUE A L’ETRANGER 133 * * Marguerite d’Autriche a toujours possédé des orgues. A Pont-d’Ain, ot elle habite avec Philibert le Beau durant les trois années de leur mariage (1501-1504), un inventaire établi aprés sa mort découvre encore les soufflets des orgues pres d’une des chapelles du chateau'. Elle a soin de faire ménager une tribune d’orgue par le constructeur de son église de Brou ?. En 1529, peu avant sa mort, elle fait « raccoustrer » les orgues de sa chapelle flamande par Antoine Moers *. Toute sa vie elle est restée curieuse d’instruments nouveaux. Quand elle se déplace, elle se fait suivre par son organiste. Ainsi quand elle part pour Cambrai, ou elle doit signer avec Louise de Savoie la Paix des Dames, en 1529, Jacques Bocquet l’accompagne; elle fait porter d’un lieu a Vautre, pour l’entendre a chacune de ses étapes, un de ses orgues particuliers *. L’archiduc Charles lui aussi renouvelle fréquemment les orgues de sa chapelle. En 1514 il paie 14o livres a Antoine Moers pour un instrument destiné a remplacer celui qui ne vaut « plus rien ». En 1515, nouvel achat d’une paire d’orgues®, En 1517, Henri Moers regoit encore une commande ; le prince veut un instrument plus léger que les orgues ordinaires de sa chapelle, afin de s’en servir en son prochain voyage d’Espagne®. Comme son frére Charles-Quint, la reine de Hongrie Marie a une affection spéciale pour l’orgue. Elle se souvient des études musicales qu’elle a poursuivies étant enfant, d’abord avec Henri Bredemers, puis avec Hans Sattler a Innsbruck. On connait le nom de plusieurs de ses organistes : Jacques Bocquet déja nommé, Simon Vyher ou Bierher’, . E. de Quinsonas, Matériaug, etc., III, p. 382. . Cette tribune subsiste. . Pinchart, Archives, I, p. 7. . Arch. Nord, B 2357. . Arch. Nord, B 2237, et Pinchart, Archives, I, p. 7. . Van der Straeten, VII, p. 207. . Arch. Nord, B 3338, fol. 24>: & Simon Bierher, organiste de la reine (année 1532-33); B 3355, fol. 129: a Sigmond Vyher... six philippus a cause de la Sainte-Cécile, « patronesse de la musique » (année 1531-1532). DOr ne wre a

13h LA MUSIQUE D’ORGUE Roger Pathie qui, avant de lui appartenir, avait été organiste de Francois I*'. Pathie allait sur son ordre a Paris quand il fallait acquérir un instrument nouveau”. A Bruges, pour apprendre le jeu del’orgue, elle envoyait les enfants de sa chapelle °. Pour en finir avec les fréres et sceurs de Charles-Quint, signalons que Ferdinand, roi de Hongrie a la mort de Louis IJ Jagellon, entretenait une chapelle importante : neuf chantres adultes, un maitre et six enfants en 1527. L’organiste se nomme Melle et le maitre de chapelle n’est autre que Heinrich Finck*. Quant a larchiduchesse Elisabeth, du jour ov elle avait épousé Christian IJ, la chapelle de Danemark avait été réformée et organisée, la partie musicale du culte soigneusement réglée. Le succentor était tenu responsable d’un manque de clarté dans l’exécution des chants et payait une amende pour « quelque chose de confus » (nogen Confus). Au reste, on conserve au Danemark comme en Suéde quelques orgues du x1v° et du xv° siécle’. Peut-on douter que des princes qui avaient ensemble, étant enfants, appris le jeu du clavier et qui avaient gardé le gout de la musique aient manqué a se communiquer les ouvrages théoriques, les recueils de motets et de messes, les tablatures instrumentales nouvellement parues dont on leur faisait hommage? qu’ils aient négligé de se faire mutuellement connaitre les innovations techniques qui concer-. naient leur instrument favori, l’orgue ? On dira que l’empereur avait d’autres propos a tenir, quand il se trouvait avec 1. Pinchart, Archives, I, p. 11; et M. Brenet, Deux comptes de la chapellemusique des rois de France, p. 15. 2. Arch, Nord, B 3361, fol. 2g0, année 153g: 29 livres & maitre Rogier Pathie, organiste et valet de chambre de la reine... pour une épinette servant journellement et ordinairement en la chambre de Sa Majesté, et les frais de transport de cet instrument de Paris & Bruxelles. En 1536, deux Francais apportent & Marte « unes orghes que Monseigneur de Nassau avoit trouvé en ung chasteau qu’il avoit gagné nommé Amplicourt » (peut-étre Ambricourt dans le Pas-de-Calais ; Arch. Nord, B 3358, fol. 167). 3. Arch. Nord, B 3360, fol. 149». 4. B. Hirzel, Dienstinstruktion und Personalstatus der Hofkapeile Ferdinand’s I, aus dem Jahre 1527, Sammelbdnde der I. M. G., X, p. 154. 5. Angul Hammerich, Dansk Musikhistorie, Gopenhague, 1923, pp. 54-55. Cf. C. F. Hennerberg, Die schwedischen Orgeln des Mittelalters, compte rendu du congrés de l'I. M. G., 1909, pp. gt et suiv.

Wy JAKOB CORNELISZ. — Avorartio



 ses sceurs, que de parler musique, et d’autres soucis. Sans doute. Mais les princes de ce temps étaient trés fiers de prouver leur talent sur les instruments et leurs connaissances spéciales en ce domaine. Presque tous jouaient du luth, du clavicorde ou de la fldte. Henry VIII, en outre, chantait. Comment les cuvres nouvelles n’auraient-elles pas excité dans leur cercle un attrait ou une curiosité ? Voila pourquoi il est intéressant de constater que les voyages des princes autrichiens, en les mettant en relation avec la plupart des pays d’Europe, font d’eux les agents de propagation du gout musical nouveau. Grace a eux s’unifie le type des chapelles musicales et le répertoire tant des chanteurs que des organistes. Les musiciens qu’ils emménent a leur suite ne manquent pas d’échanger des propos avec les confréres de tous pays qu’ils rencontrent. Ils parlent des ceuvres a la mode en des réunions mi-corporatives, miamicales, telles que le banquet offert par l’organiste Bredemers aux chantres de la chapelle royale anglaise, durant le voyage de Charles-Quint en Angleterre (1520) '. Assurément, aucune production notable n’était lancée dans lun quelconque des pays chrétiens sans que les cercles cultivés des autres pays n’en fussent avertis. On se tromperait donc en croyant que les cuvres des maitres se diffusaient moins vite au xvi° siécle qu’aujourd’hui. La vie du théoricien Ornithoparcus (Andreas Vogelsang) s’était écoulée en Allemagne, en Autriche, en Russie et en Hongrie; mais il n’en connaissait pas moins bien la musique des artistes familiers aux cours occidentales. Les Francais ou Flamands Ockeghem, Tinctoris, Loyset Compére, Brumel, Agricola, Obrecht, Josquin, P. de La Rue, sont cités dans ses éloges a cété des Finck, des Brack, des Czeis et des Reyn’. Que l’on regarde en Castille ou en Pologne, on trouve que les mémes maitres incontestés s’offrent en modéles aux jeunes musiciens. En Espagne Jean Mouton, Dominique Finot, Nicolas Gombert et Josquin sont, pour un siécle et plus 3, les compositeurs que l’on peut imiter en toute sdreté. 1. Arch. Nord, B 3336, fol. 52>. 2. Musicae activae micrologus, fol. i, 1. } 3. Cerone, dans son Melopeo de 1613, écrit: « Los Compositores praticos

136 LA MUSIQUE D’ ORGUE A Vautre bout de l'Europe, quels sont les auteurs qui fournissent aux organistes polonais le theme de leurs transcriptions? Nous voyons nommés un Josquin, un Verdelot, un Hofhaimer, un Tromboncino — Wallon, Francais, Tyrolien et Italien —, dans une importante tablature de 1548 1. Les recueils pour orgue de Leonhard Kleber et de Hans Kotter — un Wurtembergeois et un Strasbourgeois —, entre 1513 et 1532, contiennent une certaine quantité de chansons francaises et italiennes, et Marcantonio, Bolonais qui publie a Venise, intitule ses piéces d’orgue Madame vous aves mon cuor ou L’autre yor per un matin. Le fait que le seul exemplaire connu de la tablature de ce Marcantonio (1523) se trouve a Londres? — ou le roi Henry VIII a cette époque aimait tant la musique d’orgue —, et que les livres d’orgue publiés a Paris en 1531 subsistent seulement dans une bibliothéque de Baviére, ajoute une preuve a celle qu’apportent les musiques elles-mémes. Par des voies multiples et rapides, les compositions marquantes passent d’un pays a l’autre. Les princes pour leur chapelle, les colléges pour leurs éléves, les monastéres et les maitrises pour leurs organistes se procurent des exemplaires ou des copies des ceuvres nées au loin. * * * Mais nous n’avons pas encore terminé notre revue de pl aed : see fo Vactivité musicale en Europe, et d’autres témoignages nous attendent. Quoique nous ne possédions aucun monument imprimé? de l’art des organistes anglais au début du xvr° siécle, il est certain que cet art était florissant. La plupart des polyphonistes anglais, sous Edouard IV et Henry VII, étaient en que a mi parescer (salvo el mejor juyzio) se pueden imitar en cosa de yglesia son estos, Domingo Phinoth, Iacobo Vaet, Iuan Mouton, Nicolas Gomberth, Simon Boyli, Christoual de Morales, y a Iusquino » (p. 89). 1. Voir la table des morceaux dans Eine polnische Orgeltabulatur aus dem Jahre 1548 par Z. Jachimecki, Zeitschrift fiir Musikwissenschaft, U, pp. 206912. a. Brit. Mus., ms. 35839. 3. Le British Museum conserve un assez grand nombre de tablatures d’orgue mss. Cf. Joh. Wolf, Handb. der Notationskunde, IL, pans

L’ORGUE A L’ETRANGER 137 méme temps organistes'. Vers 1500 toutes les grandes églises: cathédrales de Lincoln, de Yorkminster et de Norwich, Sainte-Marie de Sandwich, Saint-Edmond de Salisbury, a Canterbury la cathédrale (qui possédait un orgue dés 1114) et Saint-André, Saint-Michel de Cornhill, SaintJean de Glanstonbury, la plupart des églises de Londres, d’Oxford (Magdalen et Merton Colleges) et de Cambridge (King’s et Christ Colleges) étaient munies d’orgues*. En 1491, lorganiste de Magdalen College est le compositeur Richard Davy, qui est en méme temps maitre de musique. Cette église avait peut-étre son grand et son petit orgue, car en 1500 l’on y trouve deux organistes, Richard Parker et John Hampton *. Ce n’est pas que la facture d’orgues anglaise fut trés développée. Les organiers flamands que l’on cherchait a attirer et aretenir en Angleterre n’avaient apparemment fait que peu d’éléves dignes d’eux. Pour les fixer dans le pays on leur avait donné droit de cité: de la sorte on avait attaché a Westminster, en 1436, l’organier bruxellois Guillaume Harbour, et a Londres le facteur de Nimégue Laurence‘. Cependantles orgues d’Angleterre étaient en retard sur celles du continent. Les jeux de pédale, répandus en France dés le deuxiéme tiers du xv° siécle, ne seront introduits chez les Anglais qu’au xvm°; durant tout le xvi’ on s’est contenté d’un seul clavier manuel*®. Les amateurs n’en étaient ni moins nombreux ni moins passionnés. Les Anglais, dont le caractére, tel que le dépeint |’ambassadeur vénitien Soranzo, était déja fortement marqué °, donnaient sans doute a l’orgue, dans leur vie sociale et privée, cette grande place qu’ils lui ont gardée. Pourtant il est peu probable que, par leur technique, les organistes anglais aient apporté une contribution impor1. Van den Borren, Les orig. de la mus. de clavier en Angleterre, p. 10. 2. Dictionary of Organ and Organists, Londres, 1921, passim. 3. W. Nagel, Gesch. der Musik in England, Il, p. 23, et H. Riemann, Handb. der Musikgesch., II, 1¢ p., p. 298. 4. And. Freeman, English Organ-cases, Londres, 1921, p. 14. 5. J. E. West, Old English organ music, Sammelb. der I. M. G., XII, 213). ‘ 6. La description qu’en donne Soranzo parait encore pleine d’actualité (Baschet, La diplomatie vénitienne, p. 123).

138 LA MUSIQUE D'ORGUE tante a l'art européen de |'époque qui nous occupe. Ceux gue Henry VIII fait entendre, le 1° mai 1515, a |'ambassadeur vénitien Giustiniani sont jugés pitoyables par le secrétaire Sagudino. Leur toucher est faible, leur mesure hésitante. Sagudino ne les dépréciera pas ouvertement, mais il fera venir de Venise les compositions de Zuane Maria, ancien organiste de Saint-Marc, et lui-méme, musicien aux doigts habiles, jouera ces ceuvres devant le roi'. La comparaison fera éclater devant les yeux de Henry VIII la valeur supérieure de |'école italienne. De fait, dés qwil eut entendu cette musique et regu la révélation de ce style, le roi n'eut de cesse qu'il ne se fut procuré pour la musique de sa chambre unorganiste vénitien, de méme qu'il avait déja, comme joueur de luth, fixé a sa cour un Brescian'. Mais en attendant que fra Dionisio Memo, jusque-la organiste d'un des orgues de Saint-Marc, se soit libéré de ses fonctions et qu'il vienne s'établir a la cour d'Angleterre, Henry VIII prend pour organiste le germanique Benoit de Opitiis *. Ce compositeur, né a Constance mais élevé ala cathédrale d'Anvers comme enfant de cheeur, lui apporte donc a la fois des traditions flamandes et celles de lécole rhénane dont Hofhaimer est le chef. Enfin Dionisio Memo arrive aupres de Henry VIII. C'est un éléve de Hofhaimer '. Dés l'abord, il remplit le roi d'une admiration si vive qu'on le fait délivrer de ses voeux de moine afin de le placer a la téte des musiciens de la chambre *. Henry le donne a entendre a tous les étrangers de marque qui le visitent. Quatre heures de suite l'organiste fait les délices du roi et de sa compagnie le jour (5 juillet 1517) que l'on féte le serment de la Ligue. Bientdt Dionisio devient grand favori, inséparable du roi et son conseiller 1. R. Brown, Venitian State papers, II, p. 248, n° 624, lettre de Sagudino a Alvise Foscari. D'aprés Caffi (Storia della musica sacra, I, p. 54), Zuane Maria tint le premier orgue de Saint-Mare de 1504 a 1507. 2. Ibid. 3. Benoit de Opitiis, de son vrai nom Herzog ou Ducis, avait pour devoir, en 1516, de se tenir aux ordres de Henri VIII, en sa chambre. Il vécut plus tard 4 Vienne et finit pasteur d'un village proche d'Ulm. 4. Moser, P. Hofhaimer, pp. 4o et suiv. 5. R. Brown, rec. cité, Il, p. 325, n° 780 (lettre de Giustiniani 4 la Seigneurie, datée de Londres, 30 septembre 1516),

 secret. Pourtant le triste exemple de Zuan da Leze, qui se pendit pour n’avoir pas su plaire a Henry en jouant de l’orgue devant lui (novembre 1525) fait peur au Vénitien, qui s’enfuit au Portugal'. On retrouve Memo a Compostelle en 1526 °. En 15309, il était organiste de Saint-Jacques’. Qui le remplaga comme organiste de la cour anglaise? A partir de 1525 leurs noms ne nous sont plus connus. Nous avons la liste des facteurs d’orgues du roi; les ambassadeurs vénitiens nous ont laissé les renseignements qu’on a lus sur quelques organistes de sa chambre. Mais les documents font défaut au sujet des organistes de sa chapelle. Car la coutume n’est pas disparue d’énumérer dans les comptes, tout au long, les musiciens profanes — trompettes, harpistes et autres —, et de jeter a la suite en un seul bluc Je nombre et le salaire des chapelains, organistes compris. En 1550 encore, les comptes de la cour d’Angleterre détaillent avec complaisance les noms des seize trompettes, des deux luthistes, des deux harpistes, des six joueurs de sacqueboute, des huit violistes, du joueur de rebec et des trois joueurs de virginal, etc., que l’on emploie. Ils mentionnent distinctement deux facteurs d’instruments, l’un pour les orgues (William Beton), lautre pour les régales (William Treforer). Puis ils annoncent trente-deux gentlemen of the chappell, sans spécifier leur réle, ténor, basse ou organiste ‘. En Angleterre comme en France, c’est donc le sort des chapelles qu’il faut considérer si |’on veut savoir quelque chose des organistes. Comme en France, les grands organisent fastueusement leur musique religieuse, et avant tous le roi. Déja Henry V avait tenté d’éblouir les envoyés francais qui venaient négocier son mariage avec Catherine de France en faisant chanter en leur présence, le 1° juillet 1415, une messe solennelle par ses vingt-huit chapelains °. Sous Henry VII, lord Oxford entretenait douze enfants de cheur. 1. Méme recueil, II, pp. 326 (n° 783), 402 (n° g20), et n°* 958, 973, 987, roro et 1220; t. III, p. 515 (lettre de lambassadeur Lorenzo Orio). 2. A. Pirro, Les clavecinistes, p. 19. 3. Art. de H. Anglés dans la Festschrift fiir P. Wagner, cité par H. J. Moser, P. Hofhaimer, p. 42. 4. Burney, A general History of Music, III (1789), pp. 4-6. 5. Religieux de Saint-Denis, Chronique, V, pp. 514-515.

tho LA MUSIQUE D’ORGUE En 1512, ala cour du comte de Northumberland, se trouvaient dix chantres et autant d’enfants. La chapelle du fameux Wolsey, favori de Henry VIII, comprenait vingt-deux chantres et dix enfants'. Erasme désapprouve vivement cette transformation du culte religieux en concert et, de son voyage en Angleterre, il rapportela sévérité qu’on lui connait en matiére de musique d’église. I] ne convient point dintroduire a |’église les instruments du théatre, et de marier les voix humaines aux trompettes, aux sacqueboutes, aux luths et aux flites. Voila, dit-il, qu’on paie grassement les organorum opifices, qu’on réunit des troupes d’enfants qui vont perdre leurs vies a des criailleries au lieu d’apprendre des choses utiles. Jusqu’aux moines qui, surtout en Angleterre, ne font rien d’autre que chanter, comme s/ils croyaient qu’on plait a Dieu par des hennissements lascifs et par un gosier souple’”. Il est aisé de s’expliquer les rigueurs d’Erasme et ce qu’il découvre d’excessif dans la musique religieuse anglaise, quand on étudie la liste des personnes que Henry VIII se propose d’emmener avec lui au camp du Drap d’or. Chacun des évéques, des ducs, comtes et chevaliers dont il entend se faire accompagner doit lui-méme entrainer des dizaines, des centaines de gentilshommes et de serviteurs. Tous auront leur chapelle qui se monte, pour les plus grands d’entre eux, a douze personnes. Quant au roi, il sera suivi de nombreux chapelains, au milieu de quise distinguent les meilleurs compositeurs anglais du temps, l’organiste de SaintAlbans, Robert Fairfax, William Cornish maitre des enfants, Davy Burton*. Dix enfants de chur voyagent pendant 62 jours avec les membres de la chapelle‘. Voila un train musi1. W. Nagel, Geschichte der Musik in England, I, p. 119. 2. Commentaire sur la I¢ épitre de saint Paul aux Corinthiens, In novum teslamentum Annotationes, p. 350. Le méme Erasme attribue aux Anglais la palme de la musique quand il énonce les qualités dont chaque peuple se glorifie; en leur faveur les Frangais n’ont que la politesse, les Parisiens en partiticulier la science théologique ; les Italiens, !’éloquence et le gout des belleslettres; les Allemands, la haute stature et la connaissance de la magie (Moriae Encomium Erasmi Roterodami Declamatio, éd. de Strasbourg, 1512, fol. D 7> et 82; Bibl. nat., Rés. Y? 942). 3. J. S. Brewer, Letters and Papers of the reign of Henry VIII, (Ul, 1re partie, pp. 235 (n° 702) et 245 (n° 704). 4. W. Nagel, Annalen der englischen Hofmusik, p. 15.

L’ORGUE A L’ETRANGER 141 cal bien digne de rencontrer celui, non moins formidable, du roi trés chrétien. Car la brillante organisation musicale de la cour anglaise ne peut que donner une idée plus haute des soins que Francois I* consacre a sa chapelle. Le roi Henry a constamment les yeux tournés vers Francois et désire ne pas se laisser dépasser en magnificence. De méme qu’il envoie chercher a Florence de grandes quantités de drap d’or quand il se dispose a rencontrer le roi de France’, de méme qu'il envoie en 1518 acheter des chevaux en Italie « parce qu’il est sur le point de rencontrer le roi trés chrétien et c’est pourquoi il fait de grands préparatifs »*, ainsi doit-il prendre soin d’égaler sa chapelle a celle de France. Il sait comment sont réglés les offices, ce que l’on y chante et ce que l’on y joue. A son tour Charles-Quint a probablement la pensée, sinon d’étonner le roi d’Angleterre, du moins de rivaliser avec lui lorsqu’en mai 1522 il dresse la liste des officiers qui l'accompagneront dans sa visite a Henry VIII. Pour la « grande chapelle », il emménera 47 personnes, parmi lesquelles 16 chantres, 6 enfants de chur, un maitre des enfants, 3 prétres de la grand’messe, un organiste et un souffleur de l’orgue. Pour la « petite chapelle », il se contentera de 26 personnes’. Aussi bien et plus que l’empereur, le roi d’Angleterre est doué pour la musique. II revendique le titre de compositeur et s’exerce nuit et jour sur les instruments a clavier. Aux princes qu'il veut honorer, il donne des auditions ot il manifeste son double talent de chanteur et d’instrumentiste *. 1. Par exemple en 1515 avant l’entrevue de Calais (R. Brown, Venetian State papers, II, p. 231, n° 585). 2. Ibid., p. 474, n° 1104. 3. J. S. Brewer, Letters and Papers, III, 2° partie, n° 2288. 4. R. Brown, rec, cité, Il, p. 248 (n° 624) et p. 139: en présence de Marguerite d’Autriche, devant Tournai qu’il assi¢ge, Henry chante et joue de trois instruments différents. La culture musicale est de tradition chez les rois d’Angleterre. Henry V (1413-1422) composait. Deux fragments de messes de lui sont conservés (W. Barclay Squire, Notes on an undescribed collection of XV‘ century music, Sammelb. der I. M. G., U, 1901, p. 345, et V. Lereder, Heimat und Ursprung der Mehrstimmigkeit, I, 1906, pp. 132-143).

tho LA MUSIQUE D'ORGUE Certainement Henry VIIJ soumet les membres de sa chapelle & un contréle sévére, et c'est ainsi qu'il est parvenu a former un groupe de chanteurs dont les voix sont plus divines qu'humaines : tel est le jugement de l'ambassadeur Giustiniani quand, en avril 1515, on célébre une grand'messe pour faire honneur aux Vénitiens °. Plusieurs organiers de Henry VIII sont connus. En mars 1514 avait été nommé a ce poste William Lawes, qui regut d'abord un traitement annuel de 100 shillings, porté a 200 en 1517. Son titre était celui de gardien (keeper) des instruments du roi?. Il travaillait encore pour Henry VIII en 1538. Mais, a cété de lui, on trouve deux autres facteurs occupés aux instruments royaux. Ce sont John de John, prétre, qui recoit 5o shillings par trimestre en 1526, et Grégoire Estamproy '* peut-étre un Francais, tout au moins d'origine, a en juger par son nom. En 1518 on avait acheté et délivré entre les mains de Benoit de Opitiis une régale apportée par l' Allemand Siegmund Skeyf*. Mais qui nous dira l'auteur de cet orgue d'argent enrichi d'or que Henry avait emporté en France en juin 1520? Au camp du Drap dor il se trouvait placé pres dela chapelle et ceux qui entendaient l'excellent organiste du roi d'Angleterre jouer sur un tel instrument en concevaient la plus vive admiration °. William Beton, qui est payé comme facteur de la cour en 1537, s'occupe en 1542 de réparer la régale de la princesse Mary®. La future reine avait été formée ala musique dés son plus jeune age. A dix ans elle jouait de tous les instruments 7 et resta toujours habile sur le clavier. En Ecosse, ou le roi Jacques IV (1488-1513) joue du clavicorde, on trouve établi un organiste qui construit et qui répare les orgues du roi ®. . R. Brown, rec. cité, II, p. 247 (n° 624). . Nagel, Annalen, p. 12. . Ibid., p. 16. JA R. Brown, rec. cité, II, p. 65 (n° 83) et p. 70 (ne 88). . Dictionary of Organ and organists, p. 26. . R. Brown, rec. cité, HI, p. 471, n° 1096. - Dictionary of Organ and organists, p. 24, d'aprés les comptes de la maison du roi: « To Gilleam, organist, maker of the Kingis organis, for the expenses maid by him at the said organis ». SH ONE ww a

L’ORGUE A L’ETRANGER 143 * * OF Dans les pays rhénans, les destinées de la musique sont moins qu’ailleurs confiées aux chapelles princiéres. Le got musical n’y est pas le privilége d’une aristocratie et le peuple dans ses églises exige des artistes. Les éléves de Paul Hofhaimer, dont l’influence domine le Tyrol, la Suisse, |’ Alsace, les pays badois, sont pour la plupart au service d’une église publique. Johann Buchner joue Yorgue de la cathédrale de Constance; Hans Kotter reste plusieurs années organiste de Fribourg en Suisse ; Othmar Nachtigall (Luscinius) tient l’orgue de Saint-Thomas de Strasbourg, le fils de Buchner, Konrad, celui de Fribourg-en-Brisgau', puis de Constance*; Leonhard Kleber est organiste et vicaire A Pforzheim, aprés l’avoir été a Horb et a Esslingen*. Au Déme de Spire, maitre Conrad Brumann‘, a la cour de Stuttgart, Georg Schapf propagent le méme enseignement. Tous ces organistes nous ont laissé des cuvres dont |’imposant ensemble, tel que le présente entre autres la tablature rédigée par Kleber, prouve la vitalité et l’unité de style de Vécole qu’avait formée Hofhaimer. Jusqu’a Trente, par le Tyrolien Taenzl da Schwaz que l’on engage en 1536 comme premier organiste de la cathédrale nouvelle* — choix d’autant plus remarquable que Trente est une ville en partie italienne —, Vinfluence de maitre Paul pénétre. Une tablature due a son école, et peut-étre apportée par Taenzl son éléve, en reste un témoignage a la Bibliothéque civique de Trente’. Le cercle des pays rhénans, soumis au rayonnement de Hofhaimer, n’échappe cependant point a l’action des contrées voisines. Mais le contact entre eux et la France ne s’opere guére, al’inverse des échanges entre les autres pays, par 1. Communication personnelle de M. le Prof. Gurlitt. 2. Moser, P. Hofhaimer, p. 184. 3. Il n’est pas certain que Kleber ait regu directement les legons de Hofhaimer (cf. H. Léwenfeld, L. Kleber u. sein Orgeltabulaturbuch). 4. Nom déterminé par H. J. Moser, P. Hofhaimer, pp. 184-185. On trouvera dans cet ouvrage quantité de noms d’organistes germaniques de la période qni nous occupe, pp. 84-995. Seritti di storia organaria, p. 113. Il est probable que le nom de ville « Schwaz » représente Sboz, prés d’Innsbruck. 6. N° 1347, 2 (Scritti di storia organaria, p. 17).

14h LA MUSIQUE D’ORGUE Vintermédiaire des musiciens de cour. Sans doute, la maison de Lorraine est un point de rencontre pour les artistes venus des contrées voisines. Le réle principal est pourtant joué par les humanistes qui, fixés a Bale, a Fribourg, a Strasbourg, a Metz, ont gardé a Paris un point d’attache et des relations. Ils s’y rendent en voyages d’études et d’amitié. Ils apportent les traités quis’impriment dans les villes ot ils résident et grace a eux des copies de musique peuvent circuler. A Bale, les presses sont chargées plus qu’en toute autre ville de traités musicaux. En 1489 on y a publié le principal ouvrage de Gerson ayant trait a la musique, le De canticorum originali ratione. Sebastian Virdung y donne en 1511 sa Musica getutscht. Glarean vient s’y établiren 1514, y vit dans l’intimité d’Erasme dont il recoit les conseils (on se rappelle qu’Erasme avait été a Utrecht |’éleve d’Obrecht pour la musique), et il publie en 1516 chez Frobenius son Jsagoge in musicen. Le De principiis musice extrait de la Margarita philosophica de Gregor Reisch (1496) parait a Bale en 1508, son de Musica en 1523'. En ce début de xvi* siécle, qui est pour Bale la plus brillante période de son histoire, musiciens et humanistes s’attirent réciproquement. Les amateurs d’orgue peuvent entendre a la cathédrale les deux instruments qui la décorent depuis bientét deux cents ans”. Magnifiquement réparé en 1484 par Mathias Kern, de Strasbourg, le plus grand de ces orgues, va recevoir, a la veille de la Réforme, les volets de Holbein’. Saint-Martin, Saint-Pierre, l’église des fréres Précheurs ont fait rebatir, dans la deuxiéme moitié du xv° siécle, leurs orgues. Le facteur balois Hans Tugi se fait appeler au loin pour édifier ou relever les instruments des cathédrales. Il est a Constance en 1489, a Mayence vers le méme temps, a Berne en 1517. Pour l’ami d’Erasme et de Holbein, Boniface Amerbach, qui posséde plusieurs instruments a clavier et qui copie ou fait copier la musique des grands compositeurs de son temps, on écrit des chansons qu’on lui dédie*. Johann Kotter forme 1. K. Nef, Die Musik in Basel, Sammelb. der I. M. G., XI, p. 540. 2. Ibid., pp. 535-537. 3. Aujourd’hui, restaurés, au musée des Beaux-Arts de Bale. 4. K. Nef, art. cité, p. 541.

L’ORGUE A L’ETRANGER 145 son recueil de tablature pour lui en faire hommage et | ’organiste de Fribourg Johann Hiissler échange avec lui des lettres qui traitent d’instruments et de préludes’. A Constance, l’orgue sur lequel Buchner fait entendre ses savants contrepoints est l'un des plus grands du monde. C’est un « trente-pieds » de 3400 tuyaux, qui peut imiter treize instruments. Le cardinal d’Aragon, qui le contemple aprés celui d’Innsbruck, est surpris de ses dimensions, auxquelles il ne trouve a comparer que celles de Vorgue d’Angers, plus petit cependant’. A l’exemple des villes d’Alsace, de Lorraine et de la région rhénane, nombre de villes allemandes sont le foyer d’une activité musicale ardente, sinon toujours trés raffinée. Les maisons assez riches pour entretenir une troupe d’excellents musiciens sont rares dans]’Empire et ne peuvent guére diriger la production artistique. Ici ce sont les exigences plus modestes des bourgeois qui imposent au talent sa ligne. Il est probable que l’organiste de petite ville exerce, dans son église, l’autorité qui appartient en France aux organistes des princes. Faut-il expliquer par le discernement moins fin du public la virtuosité souvent proche du mécanisme des premiéres tablatures allemandes? S’il s’agit d’éblouir un auditoire populaire, les longs traits ou la quantité des notes lemporte sur leur ordonnance, les roulades plus brillantes que significatives, dispensent le musicien de chercher des harmonies plus miries. Quand nous comparerons les cuvres qui se composent en France et dans les pays germaniques entre 1510 et 1531, leur tenue plus ou moins ferme, plus ou moins élégante, nous remettra en mémoire la qualité différente des publics. Quoi qu’il en soit, s’il est un trait par lequel l’Allemagne se distingue, c’est par la quantité de joueurs d’instruments qu’on y peutaller chercher. Ils forment des troupes ambulantes qui viennent en France donner des concerts. Charles d’Orléans avait écouté et récompensé, en décembre 1463, de ces ménestrels d’Allemagne « passant pays »’. Son fils, le futur Louis XII, recoit en octobre 1497 la visite d’un orchestre d’Allemands 1. Cf. Monatsh. f. Musikgesch., VIII, p. 7. 2. Voyage publ. par Pastor, pp. rox et tr. 3. de Maulde-la-Claviére, Hist. de Louis XII, I, p. 111, n. A. 10

 voyageurs, parmi lesquels une fille joue du manicordion’. C’est aussi en Allemagne que la mécanique de l’orgue est le plus développée. Les timbres y sont plus riches, plus divers. Dans son Miroir des Organiers et des Organistes, ou il nous donne les renseignements les plus circonstanciés, Arnold Schlick semble admettre que la plupart des orgues allemandes, vers 1510, possédaient deux claviers manuels et un de pédale — chose encore réservée en I’rance aux plus grands instruments. Les piéces qu’il compose lui-méme pour l’orgue sont trés probablement destinées a un instrument muni de deux claviers et d’un pédalier, ce quileur donne un caractére trés différent de celui des tablatures francaises. L’organiste de l’électeur palatin présente aussi comme normal un type d’orgue pourvu de jeux d’anches, jeux que l’Italie ignore encore. I] est donc certain que les orgues de Nuremberg : Notre-Dame (1445), Saint-Laurent, Saint-Sebald (deux orgues en 1463), celles de Hambourg (Saint-Nicolas, 1445), de Dortmund (Marienkirche), de Nordlingen (Saint-Georges, 1450-1466), de Brunswick (Saint-Gilles, 1456), d’Erfurt, de Bamberg (1483), de Leipzig (Saint-Thomas, 1489), de Stralsund (Notre-Dame, 1493), de Litheck (Saint-Jacques, 1504, Marienkirche, 1518)’, de Spire, Cologne, Francfort, Augsbourg, etc., élaient plus vastes et plus sonores que les orgues du méme temps dans la plupart des autres pays. A la limite de !’Europe civilisée, la Pologne n’est pas tenue a l’écart des courants qui propagent les nouveautés musicales. Cracovie, qui donne naissance al’auteur d’une importante tablature écrite en 1540, abrite dans la premiére moitié du xvi’ siécle un organier célébre nommeé Joseph. Le roi Sigismond-Auguste envole cet organorum structor et magister organorum réparer ses instruments de Vilna. Deux autres fabriques d’orgues existent en 1512, l’une a Gnezno, l’autre a Brzesc de Kouj awy. L’Europe presque entiére nous donne donc le méme spectacle que la France de la Renaissance. Partout nous voyons la musique d’église servie par le son des orgues, et dans toutes les villes de quelque importance un facteur exercer son industrie. 1. Laborde, Les ducs de Bourgogne, II, p. 448, n° 7247. 2. G. Serviéres, La décoration des buffets d’orgues, p. 25. 3. M. Ryb, Notes sur la musique polonaise, Encycl. de la musique, 17 Dish 5 p- 2570.

CHAPITRE IV ROLE DE L'ORGUE DANS LES CEREMONIES RELIGIEUSES

Parts respectives du chant et de l'orgue & la messe et aux vépres. — Ordonnances ecclésiastiques concernant l'orgue.

Une difficulté surgit quand on veut déterminer la part que prenait l'orgue aux offices religieux du moyen age. Les théoriciens de la musique et les autorités ecclésiastiques emploient les termes organum, organizare, cantus organicus, vox organalis et autres semblables en un double sens qui a prétéa confusion parmi les exégétes modernes. On a souvent cru quil s'agissait de Vinstrument a tuyaux en des textes qui, au contraire, s'appliquent a la forme de contrepoint qu'a primitivement décrite Hucbald a la fin du 1x° siécle — contrepoint, du reste, indifféremment vocal ou instrumental. Que la diaphonie hucbaldienne ait été désignée par le méme nom qu'on donnait par excellence a l'orgue, le choix s'explique. L'organum est un chant a la quinte, et l'orgue carolingien possédait probablement un jeu sonnanta la quinte ou a la deuxiéme quinte du jeu principal. Mais comme la forme vocale de lorganum se répandit beaucoup plus vite que l'instrumentne pouvait faire, organizatio devint bientdt synonyme de chant improvisé a plusieurs voix paralléles et méme, plus tard, de contrepoint en général. Ramis de Pareja encore (1482) n'entend désigner que diverses espéces de chant quand il distingue le contrepoint que les anciens appelaient organizatio du chant figuré quils nommaient organi cantus*. Cette derniére expression se re

Musica practica, p. 4.

148 LA MUSIQUE D'ORGUE maintient en Espagne durant tout le xvi° siecle. Juan Bermudo donne des conseils pour transporter a Yorgue les livres de canto de organo '. En latin d'église, musica organisata signifie le plus souvent musigue a plusieurs voix. En avril 1529, une bulle de Clément VII accorde dix bénéfices de la cathédrale de Rouen a des cleres « cantoribus in musica figurata et organisata, voce et arte compositis et expertis » ?. C'est & peu prés le méme sens qu'offre expression organizari. Un texte lu par l'abbé Le Beuf dans un Ordinaire de Saint-Martin de Tours datant du xm® siécle ordonne que « debent organizari Invitatorium, versiculi Responsorium et Prosae ». Eclairé par la coutume liturgique, l'abbé Le Beuf avait fort bien discerné gu'il ne peut étre ici question d'orgue, car cet instrument n'a jamais été touché avec les pieces liturgiques « que des Chapiers députés exprés dans le Cheur doivent chanter, tels que sont des versets de Répons, de Graduels et d'Alleluia » *. Dans le texte cité par Du Cange ou le verbe organisari s' oppose a decantari, il s'agit pour une raison analogue de chant a plusieurs voix sous diverses espéces, Pun (déchant) mesuré, l'autre (organum) non mesuré *. La distinction entre les divers sens du mot organum et de ses dérivés n'est pas toujours aussi facile a faire. Pour échapper a l'équivoque, qu'avait reconnue dés la fin du xu siécle VAnonyme IV de Coussemaker*, les théoriciens eurent 1, Declaracion de Instrumentos, commentée par O. Kinkeldey, Orgel uw. Klavier, pp. 20 et 98. 2. Arch. Seine-Inf., G 2092. 3. Trailé sur le chant ecclésiastique, p- 82. 4. « Jubemus quod in omni missa, cujuscumque solemnitatis sit, ut puta trium lectionum, dierum ferialium et novem lectionum, duplicium et annualum, semper officium, responsorium, alleluia, offertorium et post-communio discantabuntur, et similiter Kyrie eleison, Gloria in excelsis, prosa, Sanctus, Agnus, nisi Organisentur » (ordonnance de la Sainte-Chapelle de Bourges, 1408 ; Glossarium, t. IV, 733, art. organum). 5. Coussemaker, Script., I, p. 354: « Sciendum quod organum verbum equivocum est ; quando dicitur organum purum : velutin Judea et Jerusalem ; in duplo : Descendit de celis, vel Gaude Maria, etc. Alio modo dicitur organum velut in instrumenta organorum, sicut, propheta dicit : in cordis et organis. Quandoque dicitur alio modo, ut in organo triplo, quamvis improprie, ut in: Posui adjudilorium... Est et aliud organum, prout universales antiqui nominaverunt, et hoc est prout concordaverunt sonos

cum sonis. Et iste universalis modus omnium ex copulis simplicibus conductis et cujuslibet mensure, cujuslibet cantus...» etc. Cf. p. suiv., n. 2.

L’ORGUE A L’EGLISE 1hg beau désigner par le mot au singulier la forme de chant, réservant le pluriel (organa, instrumentum organorum) pour Vinstrument, ils ne réussirent pas a éviter toute ambiguité. En général ils ont cependant recours a cet artifice. L’Anonyme déja cité, lorsqu’il parle d’un livre de chant, dit « liber organi » ; mais: « in fistulis organorum ». L’auteur du Speculum musice manque rarement de limiter! et le francais primitif traduit ce pluriel dans son expression « unes orgues ». Toute équivoque n’a pourtant pas disparu, ce qui nous oblige a n’interpréter qu’avec la plus grande prudence les textes antérieurs au xrv* siécle ou il est question d’organum’. La géne ou nous mettent les différentes acceptions de ce mot n’est qu’une sorte particuliére de l’embarras que donne la musique du moyen Age tout entiére, si avare d’indications pratiques concernant |’exécution des ceuvres. Aucun signe spécial, dans les textes musicaux, ne désigne les parties jouées et celles qui étaient chantées. Jusqu’a la fin du xv° siecle — mis a part les genres bien tranchés de la chanson a 1. Cf, par ex. Coussemaker, Script., HU, p. 294.-I] ne nous importe pas ici de savoir si l’auteur du Speculum est Jean des Murs, Parisien, comme on |’a cru jusqu’a ces derniéres années, ou si ce n’est pas plutdt, ainsi que Vaffirme M. H. Besseler (Studien zur Musik des Mittelalters, I, p. 180 et suiv., in Archiv fiir MW., 1925), Jacques de Liege (Jacobus de Leodio), qui Paurait rédigé peu apres 1330. 2. La question se complique encore si lon reconnait avec M. Ludwig (Repertorium organorum recentioris et motelorum vetustissimi stili, I, Halle, 1910, p. 1) que le mot organum dans la langue des 1x®-x® s. pouvait signifier « chant de féte ». M. Ludwig fait allusion aux traductions de textes bibliques par la Vulgate : « canentes Domino in organis », « scientes orgamis canere » (J. Paral., XXIII, 5, et IJ. Paral., XXXIV, 12). Ce sens se rapproche de celui que signale Du Cange, et qui est simplement celui d’office : « Organa officii ecclesiastici pars... praecipua censebantur, ut Organi nomine significaretur Missa, aliaque, quae ad cultum divinum spectant, officia » (Glossarium, IV, 732). Crest en ce dernier sens qu'il faut interpréter deux textes concernant les Eglises de Meaux ct de Lyon ot il est prescrit qu’en raison de certaines circonstances, organa suspendantur. D’ou lon a conclu a tort que les cathédrales de Meaux en 1221 et de Lyon en 1347 étaient pourvues d’orgues. Cette preuve n’est pas valable. De méme la lettre de saint Louis, datée de 1263, qui ordonne de rétablir les orgues et Vusage des sacrements dans la cathédrale de Chartres (L. Merlet, Bull.

archéol., 1885, p. 247), ne désigne autre chose que les offices. D'apres Du Cange, un tel emploi du mot organum par VEglise se rencontre encore cn 1462.

150 LA MUSIQUE D’ORGUE voix seule et du chant grégorien —, aucune musique n’est expressément destinée aun groupe fixe d’instruments ou de voix. Le compositeur écrit une musique abstraite, une musique « en soi », et il laisse aux circonstances d’en décider le mode de réalisation. I] peut assurément conseiller Vemploi de tel ou tel moyen, mais il ne saurait choisir un instrument a l’exclusion des autres. Ainsi Guillaume de Machaut, envoyant a sa dame la ballade qu il vient de composer pour elle, lui suggére que la piéce sonnerait également bien « sur les orgues, suz cornemuses Ou autres instrumens » '. Autant le musicien tient a ce que l’on respecte ses intentions pour Vexactitude des notes et de la mesure, autant le choix d’un instrument spécial parait lui étre indifférent. Rares sont les indications — on en compte deux ou trois pour tout le xv’ siécle — que les auteurs ont jointes a leur musique pour demander un instrument plutdt qu’un autre. C’est par des considérations de style et en nous aidant des descriptions littéraires et des monuments figurés que nous parvenons aujourd’hui a batir des hypothéses sur l’exécution ancienne. Sil est presque certain que l’ars nova florentine, que les chansons et les motets franco-flamands du xv’ siécle ont reposé sur la contribution des instruments, cette certitude a été obtenue par des voies indirectes. Pourquoi cette imprécision des textes ? Nos ancétres n’étaient-ils pas sensibles a la variété des timbres ? On ne peut le prétendre ;: n’ont-ils pas inventé une quantité d’instruments qui présage déja toute la richesse de notre orchestre moderne ? Peut-étre, faute de les entendre jouer fréquemment ensemble de vastes symphonies, l’oreille .n’était-elle pas formée aux différences de timbres et n’en jouissait-elle que grossiérement. On percevait surtout les différences d’intensité et on divisait les instruments en forts et faibles, hauts et bas. Peut-&tre aussi le discrédit ot les gens doctes tinrent assez longtemps la musique instrumentale, réservant pour le chant leur estime, prévint-il les esprits contre)’analyse de ses effets. Les instruments étaient considérés par les cleres et les philosophes comme des remplacants inférieurs et moins nobles de la voix humaine. Ils se développent long1. H. Quittard, Notes sur G. de Machaut, p. 125.

L’ORGUE A L’EGLISE IDI temps en marge de la musique savante et sont abandonnés aux ménestrels. Mais tandis qu’au sein de l’Eglise se perd peu a peu l’art vocal raffiné des premiers siécles grégoriens, dans le monde profane la technique instrumentale progresse ; ear les bourgeois adorent la virtuosité. Au xtv°siécle les barriéres se rompent entre les deux mondes, un art instrumental en pleine vitalité envahit l’église et n’a pas de mala supplanter dans une large mesure le chant en décadence. Sans doute il n’acquiert pas du méme coup droit de cité; il reste le serviteur, le suppléant dont on s’attache peua distinguer la physionomie propre. Jusqu’a la fin du xv siécle, les divers instruments sont interchangeables. Méme au xvi‘, les livres de musique se publient « per cantar o sonar con ogni sorte di stromenti ». Les Ricercari de Jacob Buus, en 1547, sont « da cantare e suonare d’organo e altri stromenti », et les recueils de Susato, a Anvers, sont déclarés « propices a tous Instrumentz Musicaulx »’. La hauteur nouvelle ot s’est élevé le chant polyphonique dans les chapelles princiéres, a la fin du xv° siécle, a rendu moins nécessaire la participation des instruments. Pourtant, chez Charles le Téméraire, des joueurs de hautbois, de viole et de luth faisaient partie de la chapelle a cdté de l’organiste *; chez Maximilien I*" nous avons trouvé en outre des joueurs de trombone. Aux sacres de nos rois, aux Te Deum solennels, nous avons remarqué que la clameur des trompettes et le bruit des tambours se joignaient aux sons de l’orgue*. Mais la plupart des églises n’admettent les instruments qu’aux fétes exceptionnelles. Non que leur emploi paraisse indécent. Tinctoris déclare que le rebec et la viole l’inclinent a la piété et qu’a son gré ces instruments sont les mieux appropriés au culte divin’. Mais l’orchestre au complet est réservé aux offices somptueux des églises 1. Le Premier livre des chansons (1543) contient 31 chansons « conuenables Tant a la Voix comme aux Instrumentz »; le Dovziesme Livre, de 1550, déclare ses 30 chansons « Propices a tous Instrumentz Musicaulx ». 2. Cf. supra, p. 47. 3. De méme & Pesaro en 1475, quand on célébre les noces de Constanzo Sforza avec Camille d’Aragon (O. Kinkeldey, Orgel u. Klavier, p. 166). 4. « Hec itaque duo instramenta mea sunt... quaeque ad contemplationem gaudiorum supernorum cor meum inflammant. Quo mallem ea potius ad res sacras.,. reservari » (K. Weinmann, Joh. Tinctoris, pp. 45-46).

 princiéres ou cathédrales. C’est le réve d’une réalisation splendide qui est dessiné au frontispice d’un recueil de Missx solemnes, en 1539, ot l'on voit cornets, trombones, basses de viole, épinette et luth soutenir la voix de quelques chanteurs'. Déja Obrecht écrivait dans Vintroduction a sa messe Fortuna desperata: « Hine sancta Ecclesia cantus, cymbala, caeteraque id genus admittit et organa » Communément l’orgue est le seul instrument dont on dispose a l’église. Les paroisses de campagne n’ont pas méme toutes un orgue et le remplacent par des instruments de fortune. Souvent un ménétrier quelconque substitue ses airs aux chants liturgiques. En 1519, l’autorité ecclésiastique de Rouen est obligée de poursuivre sept paroissiens de Montherlent qui ont, contre le gré du curé, fait jouer a l’église deux ménesitrels ambulants®. Le synode réuni a Meaux par lévéque Louis Pinelle en 1511 signale que des « mimes » s’introduisent dans certaines églises du diocese quand on célébre l’office : « utuntur tympano et fistulis, cantando Hymnos, Symbolum Misse, et caetera sicuti organa solent in aliis ecclesiis ». Ona soin d’interdire désormais toute musique de ce genre, méme durant le temps de |’Offertoire*. Luther aimait a raconter que, dans sa jeunesse, disant la messe dans une paroisse de campagne, il avait eu la surprise de voir le sacristain s’avancer avec son luth pour jouer le Kyrie et le Patrem ®. Lorsque l’influence vénitienne et celle des sonate da chiesa pour toutes sortes d’instruments pénétreront dans la musique religieuse frangaise, il n’y aura done qu’un changement de style et non de personnel musical. Montaigne joue le paysan quand il s’étonne que des violons, au déme de Vérone, accompagnent l’orgue durant la messe®. Depuis qu'il existe des violons, on n’a jamais cessé de les faire paraitre a Péglise. 1. H. Quittard, L’accompagnement instrumental des cuvres de musique déglise au XVI° siecle, L’Ouest-Artiste, Nantes, 1898, n° du £2 mars, [Do Be 2. P. Wagner, Geschichte der Messe, I, p. 138. 3. Arch. Seine-Inf., G 373. 4. Statuta synodalia Ludovici Pinelle, publ. par dom Toussaints du Plessis, Hist. de Véglise de Meaua, II, Paris, 1731, p. 552. 5. Luthers Tischreden, cités par Rietschl, Die Aufgabe der Orgel, p- 1d. 6. Journal de voyage, p. 15g.

 On ne cessera plus. Dans son diocése, ou il avertit les joueurs de violon du « peril extreme de leur profession », Bossuet n’osera trancher le cas de ceux qui jouent durant le service divin‘. Pour l’époque qui nous occupe, des précisions sur les parties qui, dans la musique sacrée, échoient au cheur, aux soli de chant, a l’orgue et aux autres instruments sont donc difficiles a obtenir. Le répertoire est commun 4 tous; il se compose de messes et de motets dont le texte ne porte niindications de ¢empo, ni nuances d’aucune sorte et seulement en de trés rares cas note le rapport des solistes au cheur’. Les distinctions que les compositeurs n’ont pas faites, ils ne pensaient qu'il fit utile de les faire. Ils écrivaient pour des chapelles instruites des usages et de la coutume liturgique ; le goat de Pauditoire, le nombre des exécutants et la nature de leur talent décidaient probablement en chaque occasion de la réalisation possible. Les données concernant le réle de lorgue ne nous font pourtant pas totalement défaut. D’une part nous savons que dans les maitrises les organistes occupaient une place importante. D’autre part les décisions de conciles, les décrets pontificaux, les instructions paroissiales indiquent en quelque mesure ce que devait jouer l’orgue et a quels moments du service, quand il lui était permis de suppléer les voix et quand il devait se borner a les accompagner. Enfin et surtout les témoignages musicaux conservés sous la forme des tablatures achévent de définir les fonctions de notre instrument. La coutume ecclésiastique nous livre plutét un aspect négatif des faits. Elle nous enseigne ce que Von défendait a lorgue de jouer, sans exprimer nettement ce qu’on attendait de lui. Comme nous I’avons déja fait remarquer, |’Eglise n’a pas elle-méme invité la musique instrumentale a ses céré1. Statuts synodaux de Jacques Bénigne, évéque de Meaus, publ. par dom du Plessis, ouur. cité, II, p. 607, § vi et vir. ; 2. Il est exceptionnel de trouver, comme dans un Gloria de Bourgeois, les indications pueri... chorus... (Denkmdler der Tonkunst in OEsterreich, 61® vol., n°? XX XVIII).

 monies. Elle s’est contentée de régler, d’épurer, de restreindre toute musique différant du simple chant liturgique. Elle s’est surtout défiée des nouveautés. Mais ni les princes temporels, quiaimaient a se glorifier d’une chapelle somptueuse, niles hauts dignitaires de lEglise qui vivaient a Vimitation des grands, ni le peuple qui se plaisait aux offices brillants, ni naturellement les musiciens professionnels, intéressés au développement et a la complication croissante de leur art, n’étaient disposés a sacrifier leurs gouts aux voeux d’un pape ou d’un concile. Personne n’avait écouté les docteurs du xu° et du xmm® siécles lorsqu’ils avaient condamné lorgue d’église, représentant pour eux la musique instrumentale. Méme insoumission quand plus tard on lui reproche de se solidariser avec la musique polyphonique, qui partout se substitue au chant traditionnel, et de tomber dans les mémes fautes. L’orgue sans doute, comme le contrepoint vocal, prend des chansons populaires pour theme de ses variations. Pourquoi se priverait-il d’exploiter les themes profanes puisque la chapelle de Jean sans Peur chantait réguligrement aux cérémonies des virelais et des ballades'? Il est possible que la mode de jouer des chansons a |’orgue soit venue d’Italie ot elle devait étre fort répandue. Le Confessionale de saint Antonin de Florence (1389-1459) met dans la liste des questions que le confesseur doit poser a un musicien, s'il a joué sur l’orgue des dallate a l’église: ce serait péché mortel, tant pour celui qui joue que pour celui qui fait jouer’. Ce manuel de confession était entre les mains de la duchesse de Ferrare, Eléonore d’Aragon*; mais il est bien peu probable 1. L’inventaire de la librairie de Bourgogne fait en 1420 signale dans la chapelle « ung grant livre plat, noté, de Plusieurs Motez, Virelaiz et Balades... Item ung autre livre de Motez, Patrem, Virelaiz, Baiades et autres choses, ot Ven chantoit aux grans festes en la chappelle » (Invent. de la « Librairie » de Philippe le Bon, publ. par G, Doutrepont, Bruxelles, 1906, p. 28, n°s 64 et 65). 2. « ...over se in gliesia ha sonato in organi ballate, per che penso questo essere peccato mortale, si in colui che sona, como in quello o quelli che fa sonare » (Léo Jordan, Ancienne trad. italienne du Confessionale de saint Antonin de Florence, dans les Mélanges offerts 4 M. Chabaneau, Paris, 1907, p. 640). 3. Giulio Bertoni, La biblioteca estense e la coltura ferrarese, 1471-1505, Turin, 1903, p. 233 : « Uno confessionale vulgare del beato Antonio, arcivescovo di Fiorenza » (inventaire de 1493).

La Summa confessionalis de saint Antonin fut imprimée dés 1472, & Mondovi.

L’ORGUE A L’EGLISE 155 qu’a la cour d’Este l’organiste ait pu éviter un péché que commettaient ses confréres de tous pays. Les écrivains de la Préréforme vont prendre scandale de telles pratiques. Ils remarquent avec amertume que dans les églises romaines les croyants sont détournés de la priére par des mélodies «obscénes »; ils critiquent avec fougue les abus d’ornements, de vases, de lumiéres, de cloches et d’orgues que font les prétres dans les cérémonies '. Erasme signale qu’on joue a l’église d’infames chansons d’amour”. Ulrich von Hiitten, dans ses Epistolae obscurorum virorum, redouble d’ironie chaque fois qu’il fait allusion a un organiste; en particulier quand il décrit « quidam juvenis, in crispis crinibus, qui organizavit » dans un divertissement de carnaval®. Les premiers musiciens luthériens voudraient, par réaction, chasser toute musique des temples et réserver a Dieu un culte purement spirituel ‘. De fait, les exces sont fréquents. La fureur de danse emporte le peuple au point qu’on doit luiinterdire de danser dans les églises et les cimetiéres’; aux ecclésiastiques il faut défendre de chanter |’épitre en habit de fou, ou d’aller danser sur la place au lieu de célébrer |office®. L’on « transmue les grandz festes en dances», comme le remarque la Pronostication de aly Habenragel’. Comment |’organiste seul 1. Corneille Agrippa, De incertitudine et vanitate scientiarum g artium, fol. xiv et Lxxvi>. 2. « amatoria foedaeque cantilenae » (In novum testam. annotationes, p. 350). 3. Ed. Bécking, Leipzig, 1864, t. I, lettres x11, xt1x et Lv (pp. 20, 77 et 372)) 4. Sebaldus Heyden, dans ses Musicae id est artis canendi libri duo (Nuremberg, 1537), affirme que « Musicae nullus est usus in templis » ; il ajoute : « quapropter templariam quoque Musicam, non aliter, quam ludum spiritus tum usurpemus, cum grauioribus ac magis seriis sacris satisfecerimus » (p. 4). 5. Synode tenu a Angers en 1493 par Vévéque Jean de Rely (Abbé Tresvaux, Hist. de l’église et du dioc. d’Angers, 1, Angers-Paris, 1858, p. 317). 6. Arch. Seine-Inf., G 357, 362, 369, 371, 373, 378, 384 (années 14974 1520). 7. A. de Montaiglon, Rec. de poésies frangoises, VI (1857), p- 17. Un rondeau de la Fleur de toutes ioyeusetez (6d. de 1538, fol. 1,8) critique les mémes abus : Chantres farceurs, qui laissez la musicque Pour ensuyvir desormais la praticque De songecreux, en iouant ryme ou farce, Ayez esgard qu’on ne s’en mocque ou farce... etc.

 résisterait-il a la passion générale? Les themes joyeux que fredonnent clercs et apprentis tombent sous ses doigts quand il improvise. Cependant lEglise s'inguiéte de la licence générale. A l’organiste elle recommande avec insistance de ne jouer ni danses ni chansons. En 1528 le concile de Sens rappelle que lorgue ne doit faire entendre a l’église aucune musique impudique ou lascive, «sed sonus omnino dulcis, qui nihil praeter hymnos divinos et cantica spiritualia repraesentet »*. La méme assemblée repousse des temples les mimes ct les histrions qui viennent y jouer du tympanon, de la harpe ou d’autres instruments”. En Allemagne, le concile provincial de Cologne (1536) s’exprime presque dans les mémes termes*. Le concile de Trente fera entendre au loin une protestation identique‘*. Ces objurgations seront si mal écoutées qu’en 1564 le concile de Reims*, en 1565 celui de Cambrai’, en 1583 celui de Bordeaux’ devront les répéter: « vitetur lasciva musica... moderetur organorum usus ». 1. Decreta morum, XVII. Mansi, Amplis. coll. concil., t. 32, coi. 1190. 9. Decr. morum, XVI; ibid. En 1531 Vofficial de Montivilliers fait la méme défense quand il visite le 25 janvier l’église Saint-Martin d’Harfleur, interdisant « omnibus tympanizatoribus sive histrionibus ne, durante divino servitio, aliquos tumultus sive grandisonas vocalitates de suis instrumentis faciant » (Arch. Seine-Inf., G 5297). 3. Concilia Germaniae, éd. Schannat et Hartzheim, VI, Cologne, 1765, p. 255. 4. Session XXII (1562), Mansi, t. 33, col. 133 : « Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo, sive cantu, lascivum aut impurum aliquid miscetur... arceant... ». 5. Mansi, t. 33, col. 1314 : « Item quod juxta sanctorum patrum decreta quantum fieri poteril vitetur lasciva musica. Item quod sic moderetur organorum usus, ut solum permittatur in prosis et hymnis cantandis, angelici autem hymni, Gloria, Sanctus, et fidei professio vocaliter decantentur. » 6. Coneilia novissima Galliae a tempore concilii Tridentini celebrata, Paris, Bechet, 1646, p. 129 : « Organorum usum in Missis sic servari statuit sancta synodus, uti Concilio Tridentino mandatum est: id est, ne modulationes lascivas cantiones imitentur. Gaecterum quae in Choro cani debent ad instructionem, ea canantur voce, ut intclligantur mente: non autem organis, quae sic aedificare nequeunt ut viva vox, piae mentis interpres, et nuncia. Tamen ad ornatum cultus divini liceat his modulis organicis uti in Prosis, Offertorio, Sanctus et Agnus. » 7. Mansi, t. 34, col. 752 : « Ab organis, & omni ecclesiastico cantu, quaevis musica,

lascivam quippiam & vulgares cantilenas, aut levitatem similesque ineptias referens, omnino arceatur... In symbolo & passione Domini nulla penitus adhibeantur organa, neque etiam musica, nisi admodum simplex, et fusa, quaeque talis sit, ut singula verha intelligantur. »

L’ORGUE A L’EGLISE 159 * * Ox Chansons et danses, voila donc ce que l’Eglise interdit a lorgue de jouer. Mais ses obligations positives, quelles sontelles? Ilest regrettable que nous ne possédions pas le « liber organizatoris » que l’on se transmettait & Notre-Dame et ou le musicien trouvait sans doute ses devoirs indiqués dans tous leurs détails’. Le « petit livret, appelé organier », que le chapitre de Troyes avait fait établir en 1386 a l’intention de son organiste, pour l’avertir de tout ce que «les orgues doivent dire le long de l’année », est également perdu. Ce livret, qui avait été rédigé par messire Pierre de Campaingne, et noté pour la musique par messire Yvonnot”, nous ferait savoir a quelles fétes et pour quels offices l’organiste montait a sa tribune, quelle sorte de réplique il donnait au cheur et combien de temps il pouvait dérouler ses préludes. Mais avant de chercher d’autres précisions, distinguons les fonctions respectives du grand et du petit orgue. Dans les églises les plus importantes on trouve ces deux instruments, le premier accroché aux piliers de la nef ou du transept, le second proche du cheeur et qui dépasse rarement les dimensions d’un positif®. A Chartres en 1357 existaient déja ces deux orgues, l’un placé probablement sur le cété de la nef principale, au méme lieu qu’il occupe encore, le petit sur le jubé*. Personne ne conteste que le grand orgue ait toujours eu pour mission, les jours de féte solennelle, de jouer des préludes, des intermédes et des conclusions, et d’alterner avec la schola de chant pour un certain nombre de parties de la messe et des vépres. Il est a peu prés certain aussi que le petit orgue remplissait le méme office les jours de féte moin1. En 1416 ce livre est devenu si vieux qu’on doit le faire renouveler : « Ordinatum est quod liber organizatoris propter eius vetustatem inutilis reparetur, id est de novo refficiatur expensis fabrice. » Arch. nat. LL 112 (reg. capit. de Notre-Dame), p. 102, séance du 18 mai 1416. 2. Abbé Prévost, Les Instruments de musique, etc., pp. 86-87. 3. En 1662 encore le Gaeremoniale Parisiense dira: « ...duo Organa, maiora nempe et minora, gallice Positifs dicta » (4° p., ch. vi : De organista et organis, p. 537). 4. Abbé Clerval, La maitrise de Chartres, pp. 121-122.

 dre, quand |’église moins remplie ne devait point résonner si haut. Mais ce petit orgue servait-il en outre a VPaccompagnement du cheur? Question controversée. M. G. Durand, auteur d’une monographie documentée sur les orgues de Notre-Dame d’ Amiens, remarque qu’au xv’ siécle le petit orgue de cette cathédrale était placé a Vextrémité du deuxiéme bas-cété nord du cheur et que cette position, si elle se prétait au remplacement du grand orgue par le petit aux jours de petite féte, ne permettait pas l’accompagnement du chant’. Conclusion qu’1il ne faudrait pas, méme juste, généraliser. Ou l’on renoncerait a Vhypothése si vraisemblable suivant laquelle la musique polyphonique du xv° siécle était souvent, en partie, interprétée par l’orgue. Que la psalmodie des chanoines se passat de soutien, cela est probable. Mais les chantres qui exécutaient une messe de Dufay ou de Dunstable ne s’assemblaient-ils pas autour d’un orgue, surtout quand ils étaient en nombre insuffisant pour assurer la plénitude et la justesse parfaite des sons? Le volet droit du célébre retable de SaintBavon a Gand porte l’image d’un tel groupement. Mais le plain-chant lui-méme n’était-il jamais accompagné? A. de la Fage a soutenu qu'il avait le premier, en 1829, introduit la coutume d’accompagner a l’orgue le chant grégorien”. Peut-étre, s'il s’agit d’harmonie par accords. Mais le Caeremoniale Parisiense de 1662, qui déclare recueillir les usages recus de tout temps dans le diocese, reconnait que lorgue se touche avec le plain-chant: «tam ad Missam, quam ad horas, pulsanda sunt Organa in cantu plano, ad dirigendum Celebrantes, Choristas, caeteros officiarios et totum Chorum in sacris Caeremoniarum actionibus, ne cacophonia et vocum dissonantia huius rei defectu oriantur. Cantus planus igitur pulsatur in Missa, ad primum et ultimum Kyrie eleison, ad Et in terra pax..., ad prosas, ad primum Sanctus», etc.*. Nul doute done que l’orgue n’ait soutenu les voix. En effet, c’est un point sur lequel l’Eglise insiste que tous les premiers versets des chants, tant a la messe 1. G. Durand, Les orgues d’Amiens, p. 13. 2. Dom Lucien David, L’orque suppléant le chani au Kyrie de la messe, Revue du chant grégorien, XVII, p. 47. 3. Caeremoniale, p. 536.

L’ORGUE A L’EGLISE 159 qu’aux autres offices, doivent étre clairement prononcés par la voix et non confiésa l’orgue seul’. Elle ne pourrait done demander sans contradiction que le premier Kyrie, le premier Sanctus, les proses, etc., soient joués par Vorgue, a moins qne celui-ci n’ait d’autre réle que d’accompagner le chant. Si vers 1500 déja le petit orgue n’avait pas eu cette fonction, on s’expliquerait mal que les Te Deum aient exigé l’action simultanée de deux orgues. La chronique de Metz de Jacomin Husson signale qu’a la venue de l’empereur Maximilien, le 27 septembre 1498, désson entrée a la cathédrale, les orgues « grosses et petites» commencérent a jouer et les chantres achanter le Te Deum’. Evidemment, suivant la coutume séculaire, le petit orgue donne un accompagnement aux versets impairs, tandis que le grand orgue exprime seul les versets pairs. Divers passages de la méme chronique apportent d’autres preuves. Le 1° mai 1503, les chantres et les ménétriers de Maximilien, amenés par lui, chantent Ja grand’messe dans la cathédrale. Un enfant de dix ans joue de petites orgues de bois, « aussy parfaitement bien que homme du monde les sceut juer avec les chantres et menestrez»’. En 1515, quand le prédicateur du Caréme fait dire |’Ave Maria, le jour de Paques, «les chantres de l’esglise sur les petites orgues commencérent a chanter moult mélodieusement Regina; et a la fin du sermon les grosses orgues commencérent a juer bien longuement, tant que les gens furent hors » ‘. 1. « Regulare est, siue in Vesperis, siue in Matutinis, siue in Missa, vt primus versus canlicorum et Hymnorum, & pariter versus Hymnorum, in quibus genuflectendum est, qualis est Versiculus Te ergo quaesumus ctc. & Versiculus Tanlum ergo sacramentum etc. & similes, cantentur a choro in tono intelligibili, non autem ab organo: sic etiam Versiculus Gloria Patri etc. etiam si Versiculus immediale praecedens fuerit a choro pariter decantatus ; idem seruatus in yltimis versibus Hymnorum » (Caeremoniale Episcoporum iussu Clementis VIII P. M., Rome, 1600, p. 112). Ce qui est prescrit pour les hymnes et les cantiques vaut 4 plus forte raison pour les antiennes, répons et invocations, dont le contenu a plus d’importance encore. 2. Chronique de Metz, p. 216. 3. Ibid., p. 231. 4. Ibid., p. 295. L’entrée de Charles VIII 4 Troyes en 1486 nous a valu plusieurs mentions de Te Deum accompagné a l’orgue. Quand le jeune roi se présente aux portes de la ville, une jeune fille chante, tout en s’accompagnant

160 LA MUSIQUE D ORGUE Un tel récit met en évidence les fonctions des deux orgues. Le grand joue préludes et sorties, il alterne avec le chant, verset par verset. Le petit préside le chur: accompagnement harmonique, simple doublure des voix ou suppléance de certaines parties du contrepoint; de toutes facons il se borne A maintenir l'ordre dans le chant. Mais aux fétes simples ow il se trouve seul en service, il cumule les devoirs des deux instruments. Dans les petites églises, l'orgue unique tient a la fois tous ces roles. Les dimanches ordinaires, on n'a pas coutume de faire intervenir le grand orgue. Son concours n'est demandé qu'a vingt-trois fétes solennelles: ainsi en juge le chapitre de Notre-Dame de Paris quand il engage magister Henricus de Saxonia «in organizatorem ecclesiae » le 1g mai 1415 (l'on vient tout récemment de réparer les deux paires d'orgues de 'église, l'ancienne et la neuve)'. Ces vingt-trois fétes ne correspondent pas a la série compléte des doubles de premiére et de deuxiéme classe; elles doivent comprendre Noél, l'Epiphanie, Paques, l'Ascension, la Pentecédte, la féte Corporis Christi, les quatre fétes doubles de la Vierge, la SaintJean-Baptiste, la Saint-Pierre, la Saint-Louis, la Saint-Michel, la Saint-Nicolas" et huit fétes d'apdtres. L'église cathédrale d'Angers célébre avec le grand orgue, elle-méme, « un agreable Te Deum ». A la cathédrale, Les belles orgues d'ung chant doulx entonné Avec les chantres ont chanté Te Deum. (Grosley, Ephémérides, I, p. 144). 1. Arch. nat. LL rr2, p. 52 : « Magister Henricus de Saxonia receptus est in organizatorem ecclesie ad vadia xxvil. p. annuatim et tenebitur ludere in xxut festis sibi declaratis, in primis vesperis, in missa Kyrie, Gloria in excelsis, sequentia, Sanctus, Agnus, et reparare ipsa organa usque ad summam xz solidorum p., cum indigebunt reparatione, et capitulum solvet residuum si plus decustent ad reparandum... ». Cf. aussi méme registre, p. 38, ot il est parlé de Porganier que maitre Reginald de Reims, organiste de Péglise, a présenté pour réparer les deux orgues. 2. La Saint-Nicolas était des plus populaires dans le diocése de Paris, et Porgue de Notre-Dame jouait certainement 4 cette féte, comme le prouve un texte qui raconte l'élection de Guillaume Chartier comme évéque de Paris, le mercredi 6 décembre 1447; le chanoine de Vabbaye de Saint-Victor qui célébre la messe 4 cette occasion dans la cathédrale entonne le « Gloria in excelsis organis cantantibus propter sollemnitatem sancti Nicolai » (ms. de la Bibl. nat. lat. 14687, fol. 225). M. Gastoué (L'orgue en France,

p. 58) a donné une traduction de ce texte d'aprés M. l'abbé Fourrier-Bonnard.

L’ORGUE A L’EGLISE 161 en 1463, dix-sept fétes: les six mémes du Christ, lAssomption, la Nativité et la Purification de la Vierge, la Saint-Jean, la Saint-Pierre-et-Paul, la Toussaint, et cing fétes de saints spécialement vénérés dans le diocése: René (deux fétes), André, et les patrons d’Angers, Maurille, Maurice et leurs compagnons*. Ne dédaignons pas ces détails qui nous renseignent sur la dévotion des gens du xv’ siécle. Lune des fétes que le peuple préfére et chdme le plus joyeusement, c’est la féte de la Dédicace. Quand le bourgeois de Metz Philippe de Vigneulles arrive en 1510, au cours d’un voyage, pres d’Aix-la-Chapelle, il apercoit autour de la cathédrale de grands feux de joie, « pource que le lundemain estoit la dédicace de la dite église et pource estoit toutte alumée par dedans et par dehors, qui estoit piteuse chose a veoir et a oyr le businement des... grosses cloches avec les orgues qui juoient». Si émouvantes sont les cérémonies que tout le monde tremble du grand bruit des cornets et du cri des hommes et des femmes qui crient miséricorde. Trois ans plus tard, le dernier dimanche de juillet, Philippe assiste a Metz a la dédicace de |’église paroissiale de SaintJacques: « Nous avions les menestriers et couple de la ville, lesquels juairent de leurs instrumens a l’offertoire de la grant messe de s' Jaicque... »?. La Dédicace est une des fétes qui exigent la présence de lorganiste, a Saint-Georges de Haguenau. Quand l’église engage en 1511 un moine déchaussé, elle lui donne mission de jouer le grand orgue aux fétes suivantes que le contrat désigne: les quatre grands jours, Noél, Paques, Ascension, Pentecdte (y compris probablement les deux premiers jours de leur octave); la Saint-Georges, la Saint-Jean, la SainteTrinité, « toutes les fétes de Notre-Dame ot cela se doit»; Yoctave Corporis Christi; octave de l’Assomption, toutes les fétes d’apdtres et la Dédicace de |’église’. Aux messes des défunts, il n’emploiera que le petit orgue’. En dehors des fétes du cycle liturgique, l’orgue doit encore 1. L. de Farey, Not. archéol., p. 30 ; compte de fabrique de 1463 lu avec quelques erreurs faciles 4 rectificr. 2. Mémoires de Philippe de Vigneulles, pp. 174, 176 et 249. 3. Vogeleis, Quellen, p. 172. 4. A. Pirro, Orgues et organistes de Haguenau, p. 12.

 résonner pour les mariages et aux jours de saints et patrons « que l'on célébre », c'est-a-dire aux fates de corporations locales. A Schlettstadt (Bas-Rhin), l'organiste monte a sa tribune pour la messe, pour les premiéres et les deuxiémes vépres de fétes dont la liste est 8 peu prés semblable 4 celle de Haguenau; en outre, pour les jours de la Circoncision, de Epiphanie, de saint Mathias et de saint Michel archange'. Chose nouvelle, l'organiste de 1510, a Schletistadt, doit jouer tous les dimanches, sauf en Avent et en Caréme. Ce devoir n'est pas encore général dans les églises de France. I] n'est pas imposé a l'organiste de Montauban qui, en 1518, ne touche l'orgue qu'a la grand'messe et aux vépres des grandes fétes®. Non plus a l'organiste de la cathédrale de Beauvais en 1533°. L'Alsace témoigne d'un godt pour la musique d'orgue que prouvent au reste les beaux instruments que l'on dresse alors en de petites villes. Dés 1494, l'erganiste de Saint-Georges de Haguenau était obligé de jouer, non seulement aux premiéres et deuxiémes vépres, ainsi qu'a la messe et aux complies de tous les dimanches et fétes; mais encore le samedi, jour de Notre-Dame, a la messe et au Salve*. D'ailleurs les coutumes different sur ce point d'une région a autre, puisque dés 1430 l'organiste de la métropolitaine de Bordeaux était tenu lui aussi de jouer tous les dimanches et jours de fétes ainsi que pour les anniversaires. Aussi le traitement de Raymond Tuiher, ou Tuihet, était-il élevé pour l'époque: vingt-quatre livres par an'. A Paris, Vhépital du Saint-Esprit ne faisait venir son organiste, au début du xvi° siecle, qu'aux fétes « qu'on tient chappe ». Mais ayant institué le lundi une messe avec orgue, le peuple y afflua en si grand nombre que l'on décida de 1. Vogeleis, ouvr. cité, p. 173. 2. Voici comment les consuls de la ville déterminent son réle: « Per nos toqua e per fa bufa (souffler) los orgues de nostra glieya de Sent-Jacme, tant a las mesas hautas que a brespas, ausi que le acostumat de far a onor de Diou et de nostra dona et de tot los sants e santas del Paradis... » (Ed. Forestié, Les vieilles orgues de Montauban, p. 8). 3. G. Desjardins, Hist. de la cath. de Beauvais, p74. 4. A. Pirro, Orgues et organistes de Haguenau, p. 12. 5. Arch. Gironde, G 503, comptes des années 1429 et 1435.

L’ORGUE A L’EGLISE 163 célébrer la messe du dimanche avec la méme pompe'. La coutume de jouer l’orgue tous les dimanches se propagea si rapidement qu’elle était établie dans la chrétienté entiére sous le pontificat de Clément VIII. Le Cérémonial édicté par ce pape en 1600 transforme la coutume en loi: tous les dimanches et jours chémés, il convient que l’on entende dans les églises le chant des orgues et des musiciens. Les dimanches de Caréme et de |’Avent sont exceptés ; toutefois le quatriéme dimanche de Caréme, qui est appelé Laetare, et le troisiéme de l’Avent, qui est dit Gaudete, Vorgue sera permis’. En fait nous trouvons que dans la petite ville de Chevreuse, en 1596, l’organiste Jean Gervays est tenu de « bien et deument faire sonner les orgres... toutes les festes de l’an commandées de l’église et les dimenches depuys le jour des Rameaulx, iceluy compris, jusques au dernier jour de juillet ensuivant, et depuys le premier dimanche des Advens de Noél jusques au jour de quaresme prenant »*. L’organiste prenait des vacances d’été. Le Cérémonial bénédictin de 1625 accorde les mémes permissions que celui de Clément VIII, en ajoutant un mot qui nous intéresse: « Quod si, 0b paucos cantantes, alijs quoque Dominicis Aduentus et Quadragesimae, Organum interponere, minus opus esset... »*. L’orgue est donc autorisé méme en Avent et en Caréme, si le nombre des chanteurs est insuffisant ; on l’admet comme substitut des voix manquantes. I] n’est guére douteux, en effet, que le devoir de l’orgue ala grand’messe et a vépres n’ait dépendu étroitement de la composition du cheeur. Quand une chapelle nombreuse et bien exercée, sire de son répertoire, comme pouvait |’étre la chapelle du roi de France ou la maitrise des grandes 1. A. Pirro, Notice sur Nicolas Gigault, Arch. des Maitres de l’orgue, IV (1902), p. XIII. 2. Caeremoniale Episcoporum, p. 113. 3. Invent. somm. des Arch. de Seine-et-Oise, série E, 5° vol., p. Lxxv1. 4. Ecclesiasticum Caeremonirationale : iuzta tum normam S.R. Ecclesiae tum Regulam S. P. Benedicti, auctore R. P. D. Victorino Totinio, a monte S. Sabini, Camalduldense, Bologne, 1625, lib. II, p. 107 (Bibl. nat., B 1879).

 cathédrales, chante une des innombrables messes polyphoniques qui sont publiées entre 1502 et 1540, l’orgue offre sans doute a peine aux voix un léger soutien. Craint-on la faiblesse des basses ou des ténors, l’orgue double leur partie avec moins de réserve. Aux cérémonies dont le luxe plus que la dévotion régle l’ordonnance, divers instruments s’ajoutent aux voix. Dans l’orchestre qu’a peint le maitre de la Glorification de Marie (Worms, collection von Heyl), deux groupes de musiciens représentent les figurants de pareilles fétes : d’un cdété, trois chanteurs sont accompagnés par une flite, qui double probablement la voix supérieure, et par une harpe qui pince simultanément les autres parties. Un second orchestre, symétrique du premier, le renforce. L’orgue et le psaltérion, dominés par le soprano de deux flites, y réduisent en accords les mélodies (planche VII). Beaucoup d’abbatiales, de collégiales et, en fait, la plupart des paroisses ne chantent pas en contrepoint. On n’y entend, dans les meilleurs cas, qu’une schola de plain-chant. En ces conditions, l’usage s’est depuis longtemps établi de confier a l’orgue seul, en alternance avec le cheeur, l’exécution d’une partie des themes liturgiques. Il y méle trop souvent, au témoignage des conciles, des variations sur des themes profanes. On écrit méme des versets pour orgue sur des ordinaires farcis : les missae tres ad organum choro alternante décrites par A. de la Fage, d’aprés un manuscrit du xvi’ siécle, dépendent de ce genre’. Elles sont done presque stirement antérieures au concile de Trente. Certaines parties de la messe — introit, graduel, alleluia ou trait, offertoire, communion — constituent l’office propre de chaque féte ; elles se composent de chants trés ornés que Von réserve & un petit groupe de chanteurs. Le grand orgue, a titre de soliste faisant échoal’ensemble du cheur, n’intervient que dans les chants de l’Ordinaire : Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus; en un mot dans ceux qui, par tradition, portent le caractére de piéces alternées entre la schola et la foule des fidéles. Trois de ces chants, le Kyrie, le Sanctus et Agnus Dei, ont dans les temps anciens appartenu a la communauté : du vu au x® siécle, le peuple entier les 1. lssais de Diphthérographie musicale, pp. 261-271.

The text on this page is estimated to be only 40.23% accurate

iN Lye GY a)q07 ap quawbo if) & TY] ad NOIL VO IALTHOTX) VI ad re TULIV IA cle MH Wipes. “e



Le Maitre de la Glorification de Marie (*Fragment de tableau*)

The text on this page is estimated to be only 25.54% accurate

™ « = = ——— © a a —— — 7 = - Sen —_ —) , on - = < > a : . > as ap >< os 2 rn _ = eA : 1. o |

L’ORGUE A L’BGLISE 165 chantait aprés l’intonation du prétre*. On pourrait dire que Yorgue s’est substitué, avec le temps, au peuple défaillant, qu'il s’est chargé d’exprimer le message des ignorants, des incultes, a leur Dieu. Il a prété sa voix aux malhabiles. Une cinquiéme partie de l’Ordinaire, le Credo, plus récente a sa place que les autres, n’est pas régulierement partagée entre le chant et lorgue. La coutume différe selon les églises. En 1416, Notre-Dame de Paris n’admettait pas que Yorganiste en fit chargé. Il ne devait alterner avec le cheur qu’aux quatre autres chants de l’Ordinaire et aux séquences ”. Mais par la suite il devient fréquent que Porgue réponde a lintonation lancée par le célébrant en jouant le verset Patrem omnipotentem, et ensuite qu’il proclame un verset sur deux tout au long de la confession de foi. Les missae tres qu’a vues La Fage offrent a l’organiste des versets pour le Credo. Les tablatures imprimées en 1531 a Paris viennent aussi prouver que l’usage d’alterner le Credo entre le cheur et lorgue était fort répandu’. Le concile de Trente et aprés lui, inlassablement, les assemblées qui répétent ses injonctions, devront recommander que le Symbole, destiné a Vinstruction des fidéles, soit tout entier énoncé d’une voix claire. Deux moitiés du cheur doivent s’en partager la récitation; ou bien, que la schola s’oppose au peuple *. Une autre prescription n’obtient qu’aussi difficilement obéissance. Les cérémoniaux plus tard auront a y insister de nouveau : jamais l’orgue ne doit exprimer le verset initial d’aucun chant. De ce premier verset, qui oriente l’esprit des fidéles, les mots doivent étre clairement prononcés. De méme il importe que les versets auxquels on s’incline, c’esta-dire ceux qui ont un contenu précieux, comme le Gloria Patri ou VHomo factus est, soient chantés et non réduits par lVorgue*. Cependant, nous voyons dans les messes publiées par Attaingnant que l’orgue entonne le Kyrie, le Sanctus et l’Agnus ; a lui est aussi confié le verset du Credo . P. Wagner, Gesch. der Messe, pp. 6-15. . Cf. supra, p. 160, n. 1. . Cf. nos Deus livres d’orgue, pp. 13 et suiv. . Cf. p..156, n. 5, 6 et 7. . Cf. supra, p. 159, note 1. ore wpy »

166 LA MUSIQUE D’ORGUE Et incarnatus, avec |’ Homo factus est. Dans la pratique, on tient donc faible compte des défenses de l’Eglise. Ou plutét l’on trouve des excuses pour se dispenser d’y obéir''. Il est un moyen pour l’organiste de se conformer aux ordres en question sans rien sacrifier de son jeu; mais ce moyen, peu sont capables de l’employer faute de la force physique nécessaire. I] s’agit de chanter soi-méme la partie principale du verset que l’on joue. Maitre Evrard, l’organiste de Louis XII, s’accompagnait ainsi lui-méme 2. Nos tablatures de 1531 ont plus d’un verset qu’il ne serait pas impossible de jouer tout en chantant le ténor grégorien. Du moins l’un des choristes de l’église pouvait-il faire entendre ce plain-chant. Le théoricien espagnol Bermudo enseigne au jeune organiste comment il pourra superposer une partie chantée a une piéce en tablature®. Toutefois le Cérémonial de Clément VIII n’ose pas ordonner, il conseille seulement qu’un chantre joigne sa voix a l’orgue pour les versets qui reviennent a cet instrument’. L’hymne et le cantique de vépres offrent a l’orgue de nouvelles occasions de résonner. « L’orgue est permis aux hymnes et aux proses », dit le plus sévére des conciles, celui de Reims, en 1564°. Ici comme dans les chants de la messe, lorgue ne doit intervenir qu’en seconde ligne et laisser le cheur entonner le premier verset ou la premiére strophe. Mais la aussi les principes qui réglent la part de Porgue doivent étre souvent oubliés. L’excuse est facile a trouver : il fallait bien que la voix des chantres fut guidée et que le ton s’imposat fortement a eux grace ala puissance de Porgue. Toujours est-il que les synodes et conciles sont obligés d’insister et de rappeler sans cesse que les premiers versets appartiennent au chant, les versets pairs seuls a Porgue. Méme aprés la réforme tridentine, ils auront a remettre 1. « Sed & Symbolo ipsi Organum misceri, minus absurdum esset, si pauci essent cantantes » (Eccles. Caeremonirationale, pp. 109-110). 2. A. Pirro, qui cite cet exemple (L’art des organistes, p. 1183) donne aussi le nom d’autres organistes qui chantaient en jouant. 3. O. Kinkeldey, Orgel und Klavier, p. at. 4. « Ab aliquo de choro intelligibili voce pronuncietur id, quod ab organo respondendum est. Et laudabile esset, vt aliquis cantor coniunctim cum organo voce clara idem cantaret » (Caeremoniale, p. 112). 5. Cf. supra, p. 156, note 5.

 lorgue a son rang. Remarquons toutefois que Porgue n’entonne jamais les piéces que le célébrant lui-méme doit commencer a l’autel, Gloria in excelsis, Te Deum, Veni Creator, etc. Lorsqu’a l’occasion de la peste se célébre a Laon, le 19 juillet 1504, un solennel office, c’est l’évéque Charles de Luxembourg qui chante le verset initial du Veni Creator, que poursuivent l’orgue et les chantres'. * * * Cherchons donc a nous représenter une cérémonie lorsqu’a occasion d’une féte carillonnée les deux orgues d’une cathédrale s’affrontent. Au début des premiéres vépres, la veille de la féte, le plus grand des deux instruments fait durer un prélude aussi longtemps que le cortége d’entrée s'avance. Il s’interrompt quand les célébrants sont préts a commencer l’office. Le petit orgue alors donne le ton des antiennes et des psaumes, soutient le chant des hymnes aux versets impairs. Les versets pairs des hymnes et du Magnificat sont repris en écho par le grand orgue. Enfin celui-ci joue seul durant que le clergé et le peuple quittent Péglise. Des l’aurore du jour consacré, a l’office de matines, |’organiste est présent pour répondre au chant du Te Deum dont il émet un verset sur deux. Cette hymne est une de celles ou lalternance entre deux groupes distincts de musiciens est dictée par la plus ancienne tradition. II n’est plus utile, apres les mentions que nous en avons rencontrées au cours des chapitres précédents, de faire remarquer que ce chant est un des plus populaires et de destin privilégié. I] résonne dés qu’une grande joie publique cherche a s’exhaler. Quand un événement apporte un avantage insigne a la chose publique, dit]’Elucidatorium ecclesiasticum de 1516, tel que paix, victoire, nouveau choix d’un pasteur ou chose semblable, tout le peuple accouru au temple rend solennellement et publiquement graces a Dieu par ce cantique illustre®. Des le siécle de Dante, lorgue avait une part incontestée au chant de cette hymne. Quant le poéte, arrivé 1. Chan. Bouxin, Notre-Dame de Laon, p. 169. 2. Elucidatorium ecclesiasticum ad officium ecclesiae pertinentia planius exponens, par Judocus Clichtoveus, Paris, Henri Estienne, 1516, fol. 81. .

 a entrée du Purgatoire et tandis que la porte s’entr ouvre, croit entendre des voix mélées au « dolce suono », il songe aussitét au Te Deum avec orgue, ow tour a tour l’on distingue ou non les paroles’. Avant la messe solennelle, le grand orgue accompagne le défilé des prélats, des dignitaires ecclésiastiques, puis Varrivée de l’officiant avec ceux qui l’assistent. L’introit s’éleve, chanté par la schola et soutenu par le petit orgue. Les neuf invocations du Kyrie, puis le Gloria sont partagés entre le plain-chant et le grand orgue alternatim ; ce dernier instrument peut aussi jouer quelque bréve mélodie apres la lecture de l’épitre® ; mais l’accompagnement du graduel et de Valleluia incombe naturellement au petit orgue. Au Credo, nous avons vu que le plus souvent l’organiste du grand orgue fait entendre, au lieu des versets Patrem, Visibilium, etc., de libres variations sur les themes grégoriens correspondants, ou parfois des airs de chansons et de danses. A Voffertoire, la liturgie concéde a l’organiste qu’il fasse valoir son talent de soliste. Puis il supplée le premier et le troisiéme Sanctus, le Benedictus (les deux messes d’orgue de 1531 donnent le Benedictus a l’orgue), le premier et le troisiéme Agnus. I] occupe encore loreille des fidéles pendant |’Hlévation®: en cette partie de la messe ot le chant se 1. Purgatorio, canto [X, v. 139 et suiv. : fo mi rivolsi attento al primo tuono, E Te Deum laudamus mi parea Udire in voce mista al dolce suono. Tale imagine appunto mi rendea Cid ch’io udiva, qual prender si suole Quando a cantar con organi si stea ; Ch’or si, or no s’intendon le parole. 2. « In Missa solemni pulsatur alternatim, cum dicitur Kyrie eleison & Gloria in excelsis etc. in principio Missae ; item finita Hpistola ; item ad offertorium ; item ad Sanctus etc. alternatim... » (Caer. Episc., p. 112). 3. « item dum eleuatur Sanctissimum Sacramentum grauiori & dulciori sono ; item ad Agnus Dei etc. alternatim, & in versiculo ante orationem post Communionem ; ac in fine Missae » (ibid.). — Avons-nous le droit de nous servir des termes du Cérémonial de Clément VIII pour en induire l’état des choses au début du xvi® siécle? Il n’est pas trés hardi d’admettre que les décisions ecclésiastiques au sujet de cérémonies ne font que reccnnaitre des usages déja fortement établis par la dévotion des fidéles. On ne peut contester sans doute que le Cérémonial de 1600 n’enregistre les coutumes recues au siécle de Léon X.

 tait, la musique instrumentale est, en de grandes occasions, permise. Quand on a consacré Notre-Dame-des-Fleurs a Florence, en présence du pape Eugene IV, le 24 mars 1436, « ubi consuetae canendi pausae fiebant », c'est-a-dire durant lElévation, la musique des instruments s'est élevée si haut que tous les recoins de la basilique renvoyaient leurs accords'. Entin le grand orgue répond a l'/te missa est de J officiant par un Deo gratias et il joue pour la sortie jusqu'a ce que Péglise soit vide. Parfois ces fonctions importantes ne lui suffisent pas et sa contribution tend a dépasser celle que lui fixent les réglements. Pour abréger la préface et]'oraison dominicale, il arrive que l'on confie ces chants a l'orgue*. Comme en outre il se présente a l'occasion comme un remplacant du cheeur polyphonique, il joue éventuellement un rdle dans les introit, les graduels et les communions qu'on écrit « en parties ». Les manuscrits de Trente contiennent de ces propres a plusieurs voix*®. En 1528 Etienne Gaynard publie a Lyon un livre de Contrapunctus seu figurata musica super plano cantu missarum solemnium totius anni ot figurent des introit, des graduels, des offertoires et des communions pour les principales fétes, a quatre voix, avec cantus firmus continu, le plus souvent dans la partie de ténor''. Suivant qu'on admet I'hypothése de M. Schering ou celle de M. P. Wagner quant a l'interprétation de telles pieces, on pourra considérer qu'elles représentent soit des soli de chant avec accompagnement d'orgue', soit un cheur dont Vorgue renforcerait la partie de ténor'. Et méme si lon y voit des cuvres purement vocales, il faudra convenir qu'a l'occasion l'orgue était obligé d'y jouer un rdle de soutien. 1. Haberl, Bausteine, III, p. 34. . « Praestiterit... (cani) Praefationem et Orationem Dominicam, quam caer relinqui organis, sicut magno abusu alicubi consuetum est fieri » (Etats ecclésiastiques d'Augsbourg, 1550 ; Concilia Germaniae, éd. Schannat et Hartzheim, VI, Cologne, 1765, p. 756). 3. Voir par sxeniple dans le t. Vit des Denkmédler der Tonkunst in OEsterreich, les n° 269, 281, 287, 293 du catalogue. 4. Raym. Schlecht, art. des Monatshefte f. MG., II (1870), pp. 118122. 5. Nous reviendrons au chapitre suivant sur les théories de M. Schering. 6. P. Wagner, Gesch. der Messe, I, p. 85.

170 LA MUSIQUE D’ORGUE De toute facon il est extrémement probable qu’entre le temps ot le got général introduit des orgues dans toutes les églises et celui du concile de Trente (1545-1563), la musique de l’orgue, ou des chants mariés a l’orgue, ne s’interrompt qu’en de brefs instants de la messe. L’office est d’un bout a l’autre un concert. Michel Chevallier, chanoine de Chartres, fonde vers 1540 une messe solennelle pour la veille de l’Assomption : il demande que l’on y sonne les orgues et la cloche Gabriel depuis le commencement jusqu’a la fin de ladite messe'. Son veu n’a rien d’irréalisable et ne va pas contre l’usage. Quelques offices ont autant que la messe et les vépres la faveur du peuple. Le salut du samedi aprés-midi en l’honneur de la Vierge attire les gens dévots. On y entend souvent lorgue grace a une fondation qui a fourni les subsides nécessaires. A l’hépital du Saint-Esprit de Paris, chaque samedi, on chante vépres de Notre-Dame et salut, pour lesquels l’organiste recoit une gratification a part’. Henry Bredemers, organiste de l’archiduc Philippe le Beau, jouait tous les jours au salut de Notre-Dame d’Anvers’*. Le salut solennel que Pierre Certon, éléve de Josquin et maitre des enfants de la Sainte-Chapelle durant trente ans, fonde a Notre-Dame de Melun (il est chanoine de cette église) comporte certainement le jeu de l’orgue *. En Vhonneur de la Vierge s’ajoutent assez souvent, a la messe ou au salut, une hymne, une prose ou un motet dont l’exécution a été assurée par une fondation. Ainsi a partir de 1498 la Sainte-Chapelle chante le jour de l’Annonciation une messe avec orgue fondée par un certain Fournier ; aprés quoi, « in organis cantabitur Jnviolata »*. Cet office rapporte a Yorganiste la somme énorme de cinq livres tournois et au souffleur 18 sous, tandis que les chanoines ne recoivent pour leur assistance a l’office que 3 sous, et le sonneur des cloches 18 deniers. . Arch. Eure-et-Loir, G 197. . A. Pirro, Notice sur Nicolas Gigault, p. x1. - Van der Straeten, La musique aux Pays-Bas, VII, p. 213. . B. de la Fortelle, Hist. de Notre-Dame de Melun, p. 4h. . M. Brenet, Les musiciens de la Sainte-Chapelle, p. 43. On wnNy

L’ORGUE A L EGLISE 71 La prose /nviolata alternée entre Vorgue et les chantres a la suite d’une procession avait été prévue par le testament de Jean Toupineau a Chartres en 1493'. Noél Cybot, quand il meurt en 1556 organiste de la Sainte-Chapelle, fonde aussi une procession qui doit se terminer par |’/npiolata avec les orgues®. Il semble que la piété envers Marie ait été l’origine de diverses institutions auxquelles l’orgue trouve son bénéfice. La premiére messe avec orgue établie par un abbé de Saint-Albans, dans le premier tiers du xv° siécle, avait été une messe de la Vierge’. De petits offices, qu'il faut renoncer a énumérer, sont suivis avec ferveur et la dévotion populaire y fait admettre Yorgue. Ainsi les antiennes O, qui se chantent aux jours précédant Noél, composent un office notable. Dans tout le royaume, s'il faut en croire l’abbé Le Beuf, on les chantait au xvi° siécle « in musicalibus sive discantu, et cum organis » *. Chaque fois, en somme, que doit chanter a)’église un cheeur de musique figurée, l’orgue a sa place dans la cérémonie. I] n’est pas seulement |’instrument qui accompagne et qui donne le ton, il est le remplagant, le substitut qui prend la place des voix humaines quand leur nombre est insuffisant. I] est aussi l’interpréte du peuple et joue en son nom les versets qui, en des temps plus reculés, étaient chantés en alternance par le cheur et les fideles. Toutes les ceuvres de musique polyphonique vont donc appartenir a l’orgue, a ce titre de suppléant des voix déficientes. Les messes, les Magnificat, les hymnes et motets, qui forment les trois espéces principales de la musique religieuse’, il en disposera en partage avec les cheurs. En outre, des tablatures qui avant toute autre musique utilisent 1. Abbé Clerval, La maitrise de Chartres, d’aprés Arch. Eure-et-Loir, G 1470. 2. M. Brenet, ouvr. cité, p. 100. 3. W. Nagel, Gesch. der Musik in England, I, p. 26. 4. Traité sur le chant ecclésiastique, p. 88. 5. En 1521-1522 le duc de Lorraine fait donner 25 écus « soleil » 4 un « compagnon qui a fait trois livres de musique, l’un de messes, l’autre de motets, le troisitme de Magnificat et d’hymnes pour la chapelle » (Arch. Meurthe-et-Moselle, B 1028). Tel est bien le vade-mecum de tout groupe choral d’église.

E72 LA MUSIQUE D’ORGUE la notation moderne lui offriront un répertoire propre. ll s’en servira surtout aux offices ot il doit faire écho a une schola de chant liturgique. A son double réle, suppléance et alternance, correspond donc une double série d’ceuvres dont la seconde nous intéressera particuligrement ici puisqu'elle seule est concue a !’intention spéciale de notre instrument.

CHAPITRE V REPERTOIRE DE L'ORGANISTE AVANT 1530

Les trois genres de la musique d'orgue : transcriptions de motets, compositions sur cantus firmus liturgique, préludes libres. Aucun des livres composés a l'usage des organistes, antérieurement a 1531, dans les pays qui forment aujourd'hui la France, n'a été retrouvé jusqu'a ce jour. Qu'il en ait existé, cela est certain. Dés 1380 Simon Bonnebrok, organiste a Saint-Aimé de Douai, recevait un paiement de la fabrique « pour escrire et noter plusieurs Gloria in excelsis et plusieurs sequenses et aucuns Kiries as II petis kayers servans as orghenes »*. Les chapitres de Troyes et de Paris tenaient, il nous en souvient, des livres spéciaux a la disposition de leurs organistes *. Des copies manuscrites devaient circuler et répandre dans les provinces, tantles cuvres des artistes célébres que des morceaux adaptés au service liturgique. Tous ces recueils ont disparu. Méme la premiére tablature imprimée en France, que publia en 1531 |'éditeur Attaingnant, ne subsiste apparemment qu'en unique exemplaire, et les musicologues ne connaissent son existence que depuis soixante ans a peine, aprés un oubli de trois siécles. Mais la perfection de ce monument ne pourrait s'expliquer s'il notait les premiers tatonnements d'un art naissant. J] représente a coup sar le chainon avancé d'une série d'ceuvres 1. Ms" Dehaisnes, Documents, I, p. 570. 2. Un « livre des orgucs » existe encore 4 la cathédrale de Rouen en 1557-58, puisque le chapitre paye Jacques Bryant, « escripvain », pour y avoir nolé « les féries du lendemain de Pasques, Pentecote et Noél, avec autres sequences » (Arch. Seine-Inf., G 2553).

174 LA MUSIQUE D'ORGUE ou s'est élaborée la technique du contrepoint instrumental et de la variation pour orgue sur théme liturgique. En l'absence de documents francais qui nous renseignent sur l'art des organistes au xv° siécle, nous ne sommes pas toutefois sans données de quelque sorte. Ii est légitime en effet de considérer les ceuvres laissées par les organistes italiens et germaniques comme parentes, en une certaine mesure, des ceuvres frangaises du méme temps. Nous avons montré que des courants d'échanges existaient entre les musiciens de divers pays. D'autre part toutes les églises chrétiennes, avant la Réforme, imposent al'organiste des devoirs pareils. Les livres de musique qui se sont perdus, les méthodes francaises d'orgue, avaient sans doute un contenu analogue a celui des livres que les écoles étrangéres nous ont légués. Quand on compare les tablatures de toute provenance, vers 1530, on constate que les similitudes y sont plus fortes que les différences. Ce sont les mémes auteurs que l'on transcrit, les mémes modeéles que |'on imite, les mémes ornements et traits dont on charge le dessin musical. Des 1448, frere Adam Ileborgh, recteur de Stendal en Saxe, avait rédigé une collection de préludes dont certains demandaient a étre joués a l'aide de pédale'. Peu apres (1452-53), le Fundamentum organisandi de maitre Conrad Paumann se présentait comme une méthode complete, avec un choix d'exercices et l'adaptation a l'orgue de piéces vocales. Dans ce formulaire, l'apprenti organiste pouvait trouver des recettes pour joindre un contrepoint animé au mouvement d'une basse par secondes, par tierces, quartes, etc. (ascensus per tercias..., descensus per quintas...). Paumann enseigne aussi a établir des variations sur le plain-chant d'un Magnificat? ou d'un Kyrie', a transcrire chansons et motets, enfin a composer des préludes (praeambula). Il nous fournit méme un exposé des principes de la notation proportionnelle. 1. Manuscrit aujourd'hui conservé dans une collection anglaise particuliére. Voir le fac-similé des deux premiéres pages de musique dans Joh. Wolf, Handb. der Notationskunde, II, p. 11. 2. Locheimer Liederbuch, etc., p. 69 de Voriginal, Magnificct sexti toni. De Paumann aussi un Magnificat octavi toni dans ie Buaheimer Orgelbuch, qui en contient quatre au total. 3. Buxheimer Orgelbuch, n° 150, 152 & 155, 157, 251.

REPERTOIRE DE L'ORGANISTE AVANT 1530 179 Plusieurs manuscrits nous ont transmis lenseignement de Paumann ; leur contenu se recouvre partiellement et se complete. Le plus estimé peut-étre, connu sous le nom de Buzheimer Orgelbuch (Bibliothéque de Munich, manuscrit mus. 3725) et partiellement publié par R. Eitner', présente des versions a trois voix de piéces dont l'autre manuscrit offre des arrangements pour deux voix seulement. Ce dernier, le Locheimer Liederbuch und Fundamentum organisandi magistri Conradi Paumann (Bibliotheque princiére de Wernigerode, ms. Zb 14) a été publié en transcription moderne par Arnold en 1867' et en fac-similé par K. Ameln en 1925'. Grace a l'heureuse chance qui a réuni sous la méme reliure l'ceuvre de Paumann et un livre de chansons a une, deux et trois voix, nous possédons a la fois les thémes dont l'illustre aveugle s'est inspiré et l'interprétation qu'il a donnée de ces chansons. Les livres en tablature qui conservent la musique de Paul Hothaimer et deson école sont au nombre de quatre principaux. Johann Kotter, Leonhard Kleber, Hans Buchner et son éléve Fridolin Sicher se connaissent et l'ensemble de leurs recueils forme un tout. Le premier écrit entre 1513 et 1532, et dans l'important volume qu'il destine a l'humaniste Boniface Amerbach*', on trouve ses ceuvres, celles d'Isaak, de Hofhaimer, de Buchner et de Hans Weck, organiste a Fribourg-en-Brisgau. Les pieces dont Kotter veut constituer le répertoire a l'usage de l'organiste sont des transcriptions de chansons italiennes, allemandes et frangaises, de quelques motets latins (un Sicut malus de Pierre Moulu dont les organistes parisiens donnent en 1531 un arrangement est aussi transcrit, vers le méme temps, par Kotter'); il y ajoute huit danses et dix piéces libres. La tablature de Kleber, formée entre 1520 et 1524°, se . Beilage der Monatshefte fiir Musikgeschichte, années XX-X XI (1887-88). . Chrysanders Jahrbuch fiir Musikwissenschaft, II (1867). . Ed. Walbing, Berlin. . Université de Bale, ms. F IX 22, complété par le ms. F [X 58. . Cf. Y. Rihouét, Un motet de Moulu et ses transcriptions pour orgue, compte rendu du Congrés de musicologie, Bale, 1924, pp. 186 et suiy. (Breitkopf et Hartel, 1y25). 6. Bibl. de Berlin, ms. mus. Z 26 ; transcription manuscrite par A. G. Ritter (1879) au Conservatoire de Paris. opPpwbr ew

176 LA MUSIQUE D’ORGUE compose de deux parties, la seconde seule faisant intervenir expressément le jeu de la pédale. Comme celle de Kotter c’est une anthologie, ou la plupart des éleves de Hofhaimer sont représentés : Luscinius et Buchner, Georg Schapf et Conrad Brumann de Spire. Sicher fait place au méme groupe de musiciens'. Par contre, c’est exclusivement des ceuvres de Hans Buchner, organiste a vie du Dome de Constance dés 1512, qu’on a composé le Fundamentum qui porte son nom’. Son métier d’organiste d’une cathédrale catholique l’a obligé a composer de nombreux versets pour répondre au chceur sur le plain-chant des messes ; ces piéces donnent au Fundamentum son principal intérét. En outre, une introduction théorique, inspirée par Llenseignement du maitre de Constance, fournit sur son art et sur les coutumes des organistes les indications les plus précieuses. La tablature d’Arnold Schlick, qui était organiste du comte palatin, est le premier livre d’orgue imprimé en Allemagne (1512)*. L’auteur n’y publie que des piéces de sa propre composition. En face de la cohorte des Paulomimes, des imitateurs du grand Paul, il offre la figure d’un isolé, qui a peu emprunté et s’est fait peu d’éléves. Aucun fragment de Schlick ne parait avoir été reproduit dans un des recueils formés au cours des années suivantes. On dirait que Kleber et Kotter l’ont ignoré. Ce n’est pas que sa renommée ait été petite. Schlick avait joué a plusieurs reprises devant l’empereur, qui l’appréciait. Quand Ornithoparcus lui dédie le quatriéme livre de son Micrologus, celui qui traite du contre1. Sa tablature est conservée & Saint-Gall, Stiftsbibliothek, ms. 530. Sicher était né en 1490 a Bischofszell et devint en 1505 V’éléve de Hans Buchner & Constance. 2. Deux manuscrits nous ont transmis ce Fundamentum (Zurich 284 et Bale F 18). Le second, daté de 1551, est une copie exécutée pour B. Amerbach. Karl Pasler l’a partiellement publié, ainsi que Vintroduction théorique qui représente ’enseignement de Bachner, dans la Vierteljahrss. fiir Musilwissenschaft, V (1889). Les versets liturgiques sont en majorité dans ce recueil, tandis que les trois pieces de Buchner contenues dans les mss. de Kotter sont des danses. La tablature de Kleber offre sous la signature de Hans Buchner 10 piéces (n° 8, 32, 4o, 71, 75, 85, go, 93, 100 et 106), dont une transcription pour orgue de la célébre chanson Fortuna desperata (n° 93), et en outre un Praeambulum (n° 56). 3. Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein uff die orgeln und lauten. etc., rééd, par G. Harms, Klecken, 1924.

 point, il le fait sans marchander les éloges'. L'aveugle de Heidelberg s'était probablement mis a part en adoptant une technique spéciale; ses compositions, solides et séveres, dédaignent de recourir aux ornements multipliés par lesquels cherchent a plaire les disciples de Hofhaimer. La simplicité forte des lignes qu'il préfére semblait peut-étre archaique aux amateurs de roulades, de mordants et de « fleurs ». En Italie, les premiers éditeurs de musique se préoccupent, dés qu'ils sollicitent leur privilége, d'obtenir licence pour la publication de musique instrumentale. Petrucci le premier. Dés le 25 mai 1498, il recoit du Conseil de Venise le droit d'imprimer des tablatures d'orgue. A-t-il usé de ce droit? Nous l'ignorons puisqu'aucun recueil de ce genre signé par lui ne subsiste. En 1516 c'est le pape Léon X qui autorise Andrea Antico a publier de la musique d'orgue, et dés janvier 1517 sortent les Frottole intabulate da sonar organi libro primo. Peut-étre ce premier livre a-t-il été suivi par d'autres qui se sont perdus. En 1523 a Venise, chez Bernard de Verceil (Venetia apud Bernardinum Vercelensem) parait limportant recueil de Marcantonio Cavajono (ou Cavazzono), sous le titre de Recerchari, Motetti, Canzoni composti per Marcoantonio di Bologna et dédié « al molto magnifico Cavaliere, Messer Francesco Cornaro, Procuratore di San Marco ». Il s'agit la aussi d'un libro primo dont la suite est inconnue de nous. Ces ceuvres sont parmi les plus accomplies du style d'orgue jusqu'a celles que publie en 1542-1543, toujours a Venise, le fils de Marcantonio, Girolamo Cavazzono. Ces tablatures italiennes n'ont pas seulement avec les francaises le point de contact de procédés communs ; a !'inverse des tablatures allemandes, elles emploient un systeme de notation analogue, en principe, a celui des organistes 1. « Spectabili, nec non industrio viro magistro Arnoldo Schlyck, Musico consummatissimo, ac Palatini Principis Organistae probatissimo... » (Micrologus, fol. N 1). Et plus loin : .. Corporea cares lampade, fulget lux aurea mente, extra nec quisque cernis, intra te omnia conspicis... ctc. (ibid., fol, N 2).

 francais. Les parties musicales y sont groupées, comme dans les livres d’Attaingnant, sur deux portées, et il importe peu que ces portées, au lieu de cing lignes, en comportent $ix (Marcantonio) ou sept (Girolamo). A Vaide de ces diverses musiques, nous allons tacher de discerner quel idéal guidait le jeu de l’organiste francais avant que l’éditeur Pierre Attaingnant ne lui offrit le secours de ses tablatures. oe * L’art de Vorganiste, lit-on au début du traité théorique basé sur la doctrine de Hans Buchner, se raméne a trois chapitres essentiels. D’abord il doit savoir improviser avec assurance des préludes ; connaitre ensuite le moyen de mettre les compositions polyphoniques sous la forme propre a lorgue, laquelle s’exprime par la tablature; savoir enfin comment l’on fait entrer un plain-chant quelconque dans un concert de deux, trois ou plusieurs voix, suivant des régles qui constituent le fundamentum des organistes’. Improvisation de piéces libres, reproduction instrumentale d’ceuvres vocales, variations sur théme de chant liturgique, voila done les trois genres ou s’exerce tout organiste d’église, comme le sait par expérience le maitre de Constance. Ces devoirs different peu d’un pays a l'autre et ne se transforment que lentement. Les théoriciens espagnols de qui les traités, écrits vers 1550, ont été analysés par M. Kinkeldey montrent le souci de préparer les jeunes musiciens & la méme triple fonction. L’art de préluder trouvera son emploi dans |’introduction aux cérémonies, durant les défilés de seigneurs ou de dignitaires, et dans les transitions entre les diverses parties du service. Quand l’organiste devra suppléer une chapelle de chant et en sa place exécuter une messe ou un motet, il fau1. Le texte est ambigu et je ne donne ma traduction que sous réserves : « Tria sunt summa capita, quibus omnis organistarum ars absolvitur, quorum primum complectitur certam, eamque brevem ludendi viam : secundum, rationem transferendi compositas cantiones in formam organistarum, quam tabulaturam vocant : tertium autem, veram ac brevissimam rationem quemvis cantum planum redigendi ad iustas duarum, trium aut plurium vocum diversaram symphonias, quam rationem uno nomine fundamentum dicunt, de quibus ordine » (Vierteljahrss. f. MW., V, pp. 18-19).

 dra que le livre de cheur lui soit d'une lecture aussi aisée que sa tablature : facilité qu'il acquerra en réduisant au clavier les ceuvres a plusieurs voix. Enfin, lorsqu'il alterne avec une schola de plain-chant, on lui demande que ses accords prennent pour base le theme grégorien auquel ses versets font écho. Dans tous ces devoirs il a des devanciers et il suit les reégles que ses ainés ont établies. Dans l'ordre didactique, la premiére tache que les maitres imposent a l'éléve, parce que c'est la plus facile, est la transcription de piéces vocales'. I] faut non seulement les approprier aux ressources de l'instrument, mais aussi les paraphraser. On les ornera en compliquant le dessin mélodique de certaines figures dont la liste est plus ou moins arrétée. De tous ceux qui incombent a l'organiste, ce travail est celui qui exige la moindre part d'invention, puisqu'il est guidé le plus étroitement par des recettes qu'on se transmet. Mais il suppose une habileté de déchiffrage acquise par de longs efforts. Le musicien doit suivre simultanément les différentes voix que le livre de cheeur présente séparées, écrites en regard les unes des autres sur deux pages, si méme elles ne sont pas portées par quatre ou cing livres distincts. Ce n'est donc pas l'organiste qui pourrait, a l'exemple de maint luthiste, ignorer tout de la théorie musicale et se contenter de jouer d'aprés le chiffre de sa tablature (les tablatures, dit Sébastien Virdung, sont le moyen qu'on a inventé pour permettre a celui qui ne sait pas le chant, c'est-a-dire la musique, de jouer un instrument particulier suivant la nature propre de celui-ci)*. L'organiste au contraire doit savoir le chant mieux que les chanteurs puisqu'il doit lire ensemble toutes leurs parties. Est-ce pour les jouer toutes sans les modifier, et remplacer bonnement quatre voix chantées par un morceau d'orgue a quatre voix ? M. Arnold Schering le soutient. A son gré, le plupart des messes et des motets antérieurs a Palestrina, ou tout au moins a Josquin, ont été écrits pour l'orgue. La musique tant religieuse que profane du xv° siécle est tout entiére congue pour les instruments, ou pour une voix accom1. O. Kinkeldey, Orgel u. Klavier, pp. 85 et suiv. 2. Musica getutscht, fol. D 4.

180 LA MUSIQUE D'ORGUE pagnée d'instruments. La messe, depuis Guillaume de Machaut! jusqu'a Josquin des Prés 2 est destinée ordinairement A une voix ou aun cheur chantant a l'unisson le cantus firmus, tandis que l'orgue exécute les trois autres parties de Voeuvre. Comme il arrive que le cantus firmus passe, au cours d'un méme morceau, successivement en diverses voix, M. Schering admet que l'orgue accompagne tantot un solo de ténor, tantét un solo de soprano ou de basse, au cours d'une méme piéce'. II va sans dire qu'aucune indication des manuscrits ne justifie pareille explication. Déja Hugo Riemann avait émis l'hypothése que la plupart des ceuvres laissées par les xiv' et xv° siécles se distribuaient entre un chanteur et des joueurs d'instruments ; dans le méme morceau et sur la méme ligne mélodique, certains fragments étaient chantés, d'autres joués. Dés que la musique prenait de l'animation, le chanteur aurait compris qu'il devait s'interrompre et l'instrumentiste, percevant que son tour était venu, achevait la phrase commencée'. I] ne faut pas trop généraliser cette vue, qui attribue a l'intelligence des exécutants un réle peut-étre exagéré; des phrases musicales commencées par l'un, terminées par l'autre, vacillent et l'exécution manque de streté. Dans le cas seul ot un chanteur s'accompagnait lui-méme sur un instrument polyphonique — clavier, luth, harpe —, il parait possible qu'il ait entrecoupé son chant d'épisodes instrumentaux. Quand on remplacait 1, A. Schering, Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento, Sammelb. der I. M. G., XIII, en particulier p. 186 (interprétation de la messe Se la face ay pale de Dufay) et Studien zur Musikgeschichte der Frihrenaissance, passim. a. Id., Die niederlindische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin, passim. C'est souvent faute de distinguer avec assez de soin entre les deux sens du mot organum, que nous signalions au début du précédent chapitre, que M. Schering s'égare. Quand il trouve mention de mattre Aloysius, « organorum pulsator » du pape Alexandre V1, il s'émerveille comme si cet artiste avait été chargé, a Saint-Pierre, de deux orgues (ouvr. cité, p. 42), alors qu'il s'agit d'un orgue unique, instrumentum organorum. Un jeune homme étant dit « in organo cantanti per totum annum », au service du méme pape, M. Schering veut trouver 1a une confirmation de sa these sur les messes d'orgue avec cantus firmus vocal, tandis qu'il s'agit évidemment d'un jeune chanteur de contrepoint. 3. Voir les transcriptions conformes & sa thése que M. Schering joint 4 son livre Die niederl. Orgelmesse. 4. Voyez les

arrangements que Riemann propose dans son Handbuch der Musikgeschichte, 11, 1, pp. 22, 26, 54, etc., et dans sa Musikgeschichte in Beispielen.

 par des flites ou des violes les voix humaines, — substitution fréquemment pratiquée, — c'était assurément en faisant correspondre partie par partie les instruments aux voix. Exception faite, sans doute, pour certaines pléces ou interviennent dans la voix principale des fragments a caractére si tranché de ritournelle qu'on peut sans inconvénient les traiter en interludes. Gardons-nous, surtout, quand nous considérons la musique du xv° siécle, de trop préciser les réles et de fixer le mode d'interprétation d'une piéce; il restait toujours plus ou moins indéterminé et variait avec les commodités de l'heure. Mais écoutons les arguments de M. Schering. Le style des ceuvres pré-palestriniennes, dit-il, est instrumental. A notre point de vue sans doute de modernes, qui connaissons des musiques mieux appropriées a la voix humaine (pourtant, que de tournures instrumentales dans les airs de Mozart, de Rossini, chez Wagner!). La distinction du vocal et de |'instrumental n'existe pas au moyen 4ge, ni a la Renaissance, ou pour mieux dire toute musique savante porte alors les marques du style que l'on dit instrumental. Que l'on examine Vars nova florentine ou frangaise, que l'on remonte jusqu'aux chansons des troubadours, jusqu'aux antiennes et aux alléluias grégoriens, un grand nombre' de chants présentent de ces mélismes aux retours multiples sur une seule syllabe, de ces longues gammes, de ces séquences indéfinies, et cette indifférence a la distribution commode des respirations ou M. Schering voit autant d'indices d'ceuvres destinées aux instruments. Le chant des clercs et le chant courtois a toujours di son prestige au grand nombre de ses ornements vocalisés. Les Meistersinger jugeaient de la beauté d'un chant ala quantité de « fleurs » qui le surchargeaient. Méme la chanson populaire subit de ces adjonctions*. N'est-ce pas un échec pour la thése de M. Schering que extension des mélodies grégoriennes ? A ses yeux, toute partie vocale qui outrepasse les limites d'une dixiéme doit étre considérée comme instrumentale. Par exemple, la messe UV Homme armé de Josquin, comme les voix y embrassent 1. J. Tiersot, Hist. de la chanson populaire en France, Paris, 1889, pp. 340ote

182 LA MUSIQUE D’ORGUE des intervalles de onzieme et de douziéme, elle doit étre regardée comme une messe pour orgue avec cantus firmus chanté'. Or les cantilénes liturgiques, dont personne ne songe a dire qu’elles aient été composées pour les instruments, proposent volontiers aux voix des ascensions de onzieme ou de douziéme en un bref espace de temps. Voyez la séquence Lauda Sion (2° moitié du xm® siecle), aux mots umbram fugat veritas *: ou des chants usuels comme le Kyrie et le Gloria de la messe IX (Cum jubilo), qui ont un ambitus de onziéme. Les intervalles difficiles a chanter (3° critérium du style instrumental, § a, d’aprés M. Schering*), abondent dans les mélopées grégoriennes ; citons-en quelques-uns au hasard: ao EDS Trait De profundis. & = « terdentes i Graduel Benedictus Dominus. es S=== justitiam Les tritons mélodiques, a peine déguisés, n’y manquent pas Graduel Adjutor in, quoniem non_ Répons Tenebrae factae sunt. 4 = =F ep a reliquisti___ et in-cli-na-to—_ Quant aux séquences (3° critérium, § c, de M. Schering)‘, 1. Die Orgelmesse, 1* critérium, pp. 4-5. 2. Je transcris les mélodies grégoriennes d’aprés les éditions rythmiques des Bénédictins de Solesmes et suivant les principes de ces savants religieux. 3. Die Orgelmesse, p. 5, a. 4. Ibid., p. 5, 3° critérium, c; et p. 30, 4°.

 elles sont nombreuses sans doute chez Josquin, chez Obrecht, chez Pierre de la Rue, mais on en trouve également dans la musique liturgique : Graduel Respice Domine. SS En somme, si les mélodies grégoriennes, qui occupent un des plus hauts sommets de la musique, manquent a toutes les regles que M. Schering prescrit a « une mélodie vocale idéale »', c’est sans doute que cet idéal n’existait pas au moyen age. Il ne s’est formé qu’au temps de Palestrina. Toute la musique des xiv* et xv° siécles est marquée des « instrumentalismes » que dénonce M. Schering. Pourtant on ne saurait nier qu'elle ait été le plus souvent exprimée par les voix humaines. Qu’aurait chanté une maitrise excellente et nombreuse comme celle de Cambrai, a qui un grand orgue faisait défaut?, sinon les messes de Dunstable et de Dufay? Qu’auraient fait les quinze chantres de Charles d’Orléans auprés de son unique organiste et du harpiste de sa chapelle, si ces derniers n’avaient demandé au chant gu’un concours réduitet suffisaient presque a assurer la musigue des offices religieux? A quoi bon quatorze choristes pour la messe journaliére de Charles VII si lordinaire que Yon chante — les manuscrits de Trente témoignent qu’il existait des ordinaires polyphoniques pour toutes les fétes et méme pour les jours fériaux : missae Apostolorum, missae de Martyribus, de beata Virgine, de Confessore, Dominicale majus et minus, paschale, feriale, etc. — est un simple solo de chant accompagné par l’orgue? A la cour de Francois I", W. J. von Wasiclewski a déja noté que le corps instrumental était faible en regard du nombre imposant des chanteurs’. Certes une maitrise moins stire d’elle peut recourir a l'aide 1. Ibid., p. 6, régles a et b. 2. En 1529 il n’est fait mention d’aucun orgue dans la relation des cérémonies qui accompagnent la signature de la Paix des Dames, dans la cathédrale de Cambrai. 3. Gesch. der Instrumentalmusik im XVI. Jahrh., Berlin, 1878, p. 99.

 éventuelle de l’orgue, mais comme a un remplacant dont ce n’est point le rdle propre de suppléer le chant. Certes Vorgue peut prendre sa part a l’exécution des messes polyphoniques. Mais que ces messes aient été pensées pour orgue, comme le veut M. Schering’, c’est la chose douteuse. Il nous parait inadmissible qu’un compositeur du xv° siécle ait pensé sa musique précisément pour un instrument donné — tablatures mises a part. Au reste le caractére ornemental du style musical, quia pu faire douter de sa destination a la voix humaine, les auteurs cherchaient-ils a |’éviter ? N’y trouvaient-ils pas au contraire le principal mérite de leurs compositions ? L’enrichissement de la polyphonie ne s’est fait dés l’origine que par addition d’ornements a une mélodie primitive. C’est en ajoutant des diminutions au rigide contrepoint note contre note que le déchant du xu® siecle a gagné sa souplesse. Si aprés un siécle les cuvres de Pérotin le grand se faisaient encore admirer, c’était pour le grand nombre de colores et pulchritudines qu il y avait inséré’. L’art frangais de la fin du xiv? siecle et du début du xv° apprend a former la voix supérieure d’une composition — voix qui devient alors la plus importante — par le développement ornemental d’un cantus prius factus*. Cette ancienne mélodie liturgique, on en polit les aspérités ; on la recouvre de broderies qui remplissent les lacunes du tissu: les larges intervalles mélodiques sont comblés par des gammes, les récitations monotones sont variées par le procédé des échappées, les contours s’arrondissent par la substitution de tracés sinueux aux angles. En un mot, le musicien se donne pour tache de multiplier les notes d’un chant préexistant. A certains égards l’art musical du moyen age n’a donc 1. Studien zur Musikgesch. der Frithrenaissance, p. 141: « Es bleibt nunmehr noch der Nachweiszufiihren, dass...diese dreistimmigen Kompositionsgruppen... des Dufay-Zeitalters tatsichlich zunachst fiir Orgel gedacht sind ». a. Anon. IV de Coussemaker, Script., 1, p. 360: « Est quoddam volumen continens quadrupla... que composuit Perotinus magnus, in quibus continentur colores et pulchritudines... Est et aliud volumen de triplicibus majoribus... in quo continentur colores et pulchritudines cum ahundantia. » 3. Cf. R. Ficker, Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen, Studien zur Musikwissenschaft, 7° fasc., 1921, pp. 5-47, et A. Orel, Hinige Grundformen der Motettkompositions im 15. Jahrh., ibid., pp. 48-101.

 progressé que sous l’influence de modifications ornementales qui se présentaient au début comme de simples surcharges. Leur excés, a vrai dire, efit conduit a la mort. II appelait le style simplificateur qui débarrasse l’art des éléments superflus, et qui intervient périodiquement. Mais ce dernier ne lance pas l'art sur des voies neuves ; il accomplit, achéve et résume les grandes époques, il ne les ouvre pas. Palestrina est venu purifier, assagir l’abondance des Ockeghem et des Josquin, mais cette abondance avait préparé la richesse musicale du xvr° siécle. Ces mélodies grégoriennes elles-mémes, que tout le moyen age paraphrase, elles ne sont pas primitives sous |’aspect si fleuri qu’elles revétent a cette époque. Leurs formes typiques, qu’ona pu par la suite imiter, sontle fruit muri et velouté par les siécles d’un art trés ancien, nourri au terroir populaire. Cultivé par les amateurs de pulchritudines, cet art est allé se compliquant jusqu’a ce qu’on lui préfére Part, plus compliqué encore et plus touffu, qui l’a réduit au réle d’armature et l’a entouré ason tour de motifs ornementaux. On pourrait croire que les musiciens de la grande école franco-flamande, en écrivant des cuvres qui paraissent aujourd’huiimpropres a la voix, offraient du moins aux instrumentistes un répertoire tout prét. Nullement, et c’est ce qui nous confirme dans la pensée que les messes et les motets de |’époque josquinienne s’adressent aux voix comme 4 leurs interprétes normaux. Quand un organiste veut jouer ces cuvres, il ne les prend pas telles quelles ; il faut qu'il les adapte a son instrument: c’est la raison d’étre des tablatures. Les « traits » et passages des compositions vocales ne lui suffisent pas et il en ajoute encore ; aux cadences il seme 4 profusion les trilles. Pour transformer, suivant le mot de Buchner, « compositas cantiones in formam organistarum », il n’est pas assez d’en changer la notation. Il faut les recouvrir de mordentes et faire foisonner les notes de la mélodie fondamentale : c’est ce qu’on appelle la « diminuer ». Les maitres d’orgue donnent la liste de toutes les figures qui peuvent servir a varier le dessin primitif. Ils en

 seignent aussi a les improviser a mesure qu’on déchiffre. Car l’art des organistes — autrement dit l’art des ornements! — est essentiellement un art d’improvisation®. La tablature n’est que le soutien des débutants pour Vacquisition d’une pratique qui, une fois maitrisée, dispense les bons musiciens d’aucun livre spécial. Dés le x1v° siécle, au témoignage d’Arnulphe de SaintGilles, certains clercs étonnaient leurs auditeurs par les traits rapides qu’ils improvisaient a l’orgue*. La vélocité parait étre le plus grand mérite des organistes et c’est pourquoi la premiére tablature connue (écrite dans le Sussex vers 1330)‘, dans les transcriptions qu'elle donne d’ceuvres vocales, divise la plupart des valeurs longues en notes plus bréves, les diminue. Broderies par les notes voisines, remplissage des intervalles mélodiques au moyen de notes de passage, et diverses sortes de battements y sont employés a réduire les durées. Au xv° siécle, les traditions des organistes touchant les 1. Martin Agricola, & la fin du 2° chapitre de sa Musica instrumentalis deudsch (1529), ou il explique que « die Organistische art und Coloratur die beste vnd billich auff allen Instrumenten zu gebrauchen sey », veut enseigner cet art de la coloration et des mordants. I] conseille 4 l’apprenti de n’importe quel instrument, viole, flite ou luth, d’imiter les coutumes des organistes, « die Orglische art »: c’est en effet la meilleure fagon de traiter les coloratures (éd. de 1545, fol. 52 verso). Dans le méme esprit, le luthiste Hans Newsidler, qui publie en 1536 & Nuremberg une tablature de lvth (Bibl. royale de Bruxelles, fonds Fétis, 2894) annonce dans sa préface qu’il adapte au luth les ornements organistiques: « Also sein dir, gunstiger licber Leser, in disem andern thei] meines Lautenbuchs, sonderlich den erfarnen und getibten der Lauten, vil schéner kunstreicher stuck auff mancherley art, von mercklicher organistischer Coloratur, zum theil wie es die Organisten prauchen, fiirgezeigt und dargehen, der hoffuung, solche meine angezcigte stuck werden denen, so lust zur Musica haben, zu gefallen reichen. » Et voici comment il présente un morceau arrangé pour luth d’aprés un original d’Alexandre Agricola : « [es]ist... scharpf colorirt, mit der allerbesten Organistischen coloratur oder laiflein... » 2. O. Kinkeldey, ouvr. cité, pp. 12 2t 125: « Der gute Spieler musste auch schaffender Kiinstler sein. » 3. Gerbert, Scriptores, II, p. 316: « ... Nonnullos videmus clericos, qui, in organicis instrumentis, difficillimos musicales modulos, quos exprimere vix praesumeret vox humana, adinveniunt atque tradunt, per miraculosum

quoddam innatae in eis inventivae musicac prodigium. » 4. Ms. add. 28550 du British Museum ; cf. Joh. Wolf, Gesch. der Mensuralnotation, 1, pp. 357-364, II et IT, n° 78. Cf. aussi Ch. van den Borren, Les origines de la musique de clavier en Angleterre, pp. 5-9.
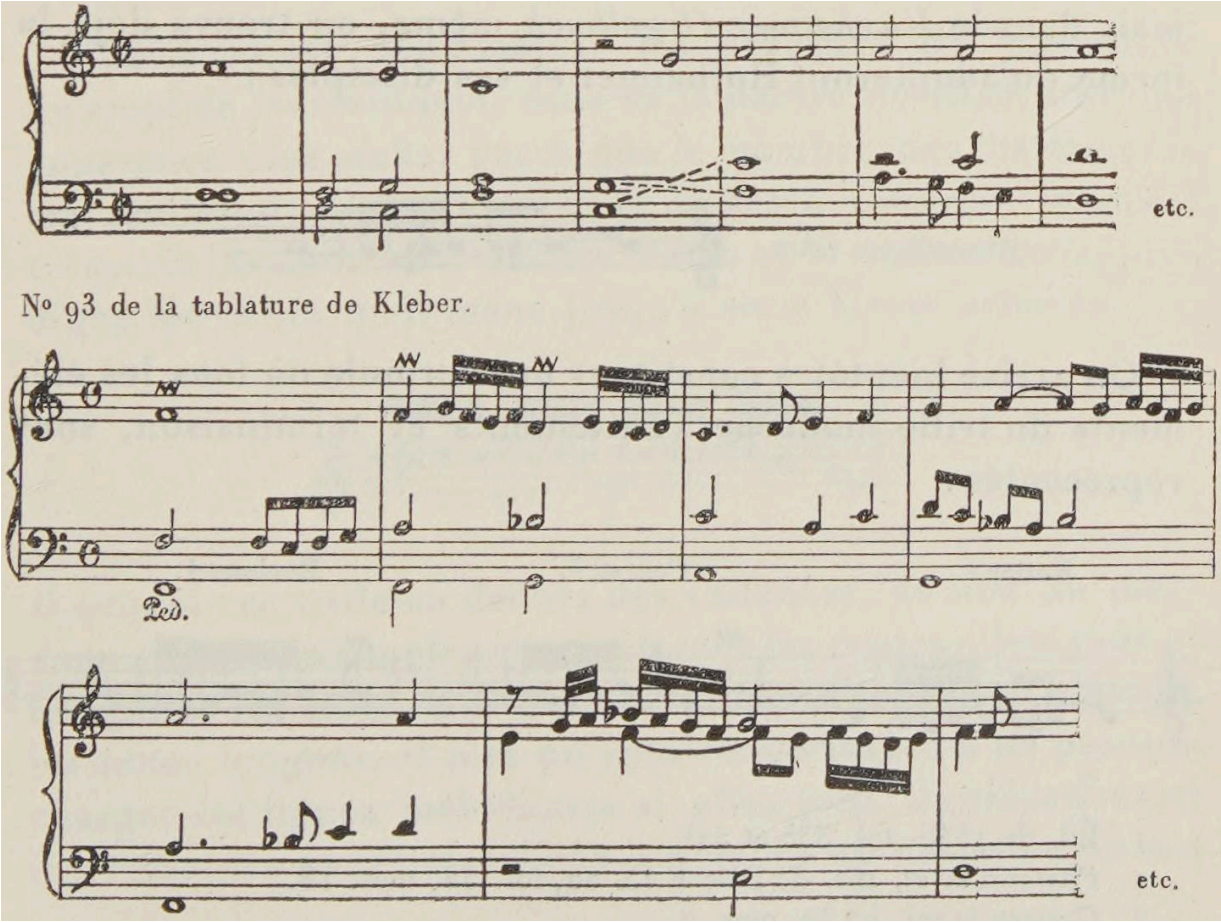
 « fleurs » qu'il fallait superposer a un original vocal sont codifiées par Paumann dans les deux premiéres parties de son Fundamentum. Aidé par sa facilité de prodigieux virtuose, il classe et fixe les figures qu'il a recueillies et les procédés d'exécution que les organistes de divers pays se passent depuis un siécle'. I] incorpore a sa méthode les conquétes florentines de l'ars nova instrumentale. M. Schering a prouvé quel étroit rapport existait entre la technique de Paumann et celle des piéces qui forment le chansonnier transmis par Squarcialupi'®, piéces dont M. Kinkeldey a bien établi le caractére instrumental*. Le Paumann des tablatures se présente ainsi comme l'héritier de Landino et son continuateur. Par lui se ferme la chaine dont les madrigalistes florentins et l'école de Hofhaimer forment les anneaux extrémes. Les formules qui s'établissent sous son influence se transmettent a tous les pays d'Europe et déterminent l'art de l'orgue tel qu'on en trouve les traits fixés au commencement du xvi' siécle. Quels sont donc ces ornements préparés par un siécle et demi de travaux et d'essais, tels que nous les rencontrons dans les tablatures de la Renaissance? Ils sont de deux sortes. D'une part les groupes brefs et trilles, que les tablatures germaniques indiquent par un crochet placé sous la note; ce sont les flores du moyen age, les mordentes de l'école de Hofhaimer, les redobles et quiebros des Espagnols. D'autre part, les traits de remplissage et fragments de gammes: cursus, diminutiones, glosas des Espagnols. Pour ceux-ci on n'use d'aucune abréviation graphique. L'ornement bref est formé essentiellement de plusieurs répercussions alternées de deux notes voisines, avec inflexion parfois vers une note inférieure. On lui donne pour 1. Weitzmann-Sciffert, Gesch. der Klaviermusik, I, pp. 3-6. 2. Florence, Bibl. Medicea Laurenziana, ms. Pal. 87. Ce manuscrit, 'un des plusimportants qui contiennent les ceuvres de l'ars nova florentine, apres avoir appartenu & l'organiste des Médicis, Antonio Squarcialupi (m. vers 1470), fut donné vers 1512 a Julien de Médicis. Squarcialupi y puisait, croit-on, les éléments de son répertoire (J. Wolf, Gesch. der Mensuralnotation, I, pp. 228 et suiv. ; dans le méme ouvrage, t. II ct III, sont publiées de nombreuses piéces du ms.). 3. Ouvr. cilé, pp. 100-102.

 ancétre le strophicus grégorien. Cette figure, qu’Aurélien de Réomé définit : plusieurs petits coups de voix a l’instar d’une main qui frappe, était caractérisée par des ondulations de la voix, qui fléchissait sur certaines notes Lease théorie des flores, telle que la présente Jéréme de Moravie, vers 1250 (« est autem flos armonicus decora vocis sive soni celerrima procellarisque vibratio’ »), semble coincider avec celle des strophicus. Jérome de Moravie y voyait l’une des figures les mieux appropriées a l’orgue puisqu’il expose la maniére de l’exécuter sur cet instrument. Si l’on veut par exemple « fleurir » la note sol, on fera entendre cette note en méme temps que l’on fera vibrer soit la note inférieure fa, soit, de préférence, la note supérieure /a’. Buchner dans son Fundamentum donne une définition analogue des figures qu’il nomme mordentes, avec la différence que les vibrations se portent toujours vers la note inférieure. 1] les indique, comme faisait Paumann, par une petite crosse renversée placée sous la note*. Kotter donne le méme nom au méme signe’. I] est probable que ce mordant s’accrut trés vite d’une « terminaison » inférieure et s’étendit non plus sur deux notes, mais sur trois. C’est ce que prouve la comparaison de deux notations différentes d’une méme piéce, le Tandernack de Hofhaimer, notations que fournissent les deux tablatures de |’Université de Bale F IX 22 (Kotter) et F IX 57. Sur l’une des versions, tel passage porte le signe de mordant (curvata linea de Buchner), 1. Dom A. Mocquereau, Le nombre musical grégorien, I, pp. 336-338. 2. Coussemaker, Script., 1, p. g1. Jéréme vécut dans la premiére moitié du xi1® s. & Paris, au couvent des fréres Précheurs de la rue Saint-Jacques (Coussemaker, Hist. de l’harmonie au moyen dge, p. 35). 3. Ibid.: « Quando enim aliquem cantum tegimus in organis, si aliquam notam ejusdem cantus florizare volumus, puta G in gravibus, tunc ipsa aperta immobiliter detenta, non sui inferiorem immediate, puta F grave, sed potius superiorem a, scilicet acutum, vibramus : ex quo pulcherrima armonia decoraque consurgit, quam quidem florem armonicum appellamus. » 4. Vierteljahrss. f. MW., 1889, p. 32: « Memineris igitur eas notas quae curvatas habent lineas vocari mordentes, ubi observandum semper duas esse simul tangendas : ea videlicet quae per lineam curvatam signatur medio digito, proxima vero inferiorque indice digito, qui tamen tremebundus mox est subducendus. » 5. Il Pécrit « murdantes » (ms. de Bale F IX 29, fol. 2, od se trouve la liste de tous les signes employés dans cette tablature).

 sur l’autre la figure se trouve développée (peut-étre en outre le si bémol était-il doublé par un battement) : Tandernack, mes. 60. De la sorte, le mordant s’assimile a un groupe qu utilisait Paumann au début de ses compositions. La plupart de ses piup transcriptions de chansons‘ sont amorcées par ce groupe : et vingt-six piéces du Buxheimer Orgelbuch, sur soixante-. trois qu’a publiées Eitner, prennent ainsi leur élan?. La consonance initiale s’en trouve avivée, comme dans la piéce de Johann Gotz (Buxheimer Orgelbuch, n° 52, fol. 26°): Cette forme d’ornement est celle qu’emploient tous les organistes germaniques sur les notes qu’ils désirent marquer d’un accent. Les éléves de Hofhaimer l’utilisent pour mettre en évidence les syncopes aussi bien que pour ouvrir un morceau. Hofhaimer lui-méme met ce groupe, sous sa forme 1. Voiraussi dans 1’éd. en fac-similé de K. Ameln, citée plus haut, le début des piéces d’orgue n° 17, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 27, 29. 9. Fortune curieuse que celle de ce gruppetto, dont on peut suivre l’évolution a travers quatre siécles de musique : Kleber (1°" Preambalon). Mozart.

190 LA MUSIQUE D’ORGUE ascendante, au début de Ain frélich Wesen', ce qui annonce les figures que l’on trouve fréquemment au commencement des piéces francaises de 1531: Hofhaimer. Attaingnant 2, Isaak emploie aussice groupe, mais le plus souvent sous une forme légérement modifiée : Arnold Schlick est moins prolixe que les autres maitres, et moins prodigue en groupes d’ornement. Son contrepoint reste fier et continu. Toutefois il substitue volontiers aux tournures simples’: 2 ws or? : ces figures, ot il utilise les formules de ses devanciers, et ot lon retrouve méme un écho des musiques florentines du Trecento : La piéce de Luscinius (avec pédale) que nous transmet la tablature de Kleber* montre chez cet humaniste une certaine modération dans l’usage des mordants. Si petit que soit leur nombre, on peut néanimoins constater qu'ils sont placés conformément aux habitudes de |’école rhé1 Publ. par Moser, P. Hofhaimer, supplément musical, p. 36. 2. Deux livres d’orgue, pp. 15 et 37. 3. N° 79.

 1gi nane et servent, en particulier, a accentuer les syncopes : In paciencia vestra. mes, 27. Cette formule nous présente le type de cadence que l'on rencontre chez les « coloristes » de tous pays entre 1480 et 1530: un mordant sur la note retardée et un autre, avec terminaison inférieure, sur la pénultieme. Si Luscinius est économe de ses couleurs, par contre le mordant et les diverses sortes de groupes suffisent a peine a Johann Buchner quand il traduit pour l'orgue une chanson ; avec quelle générosité il les dispense, on en jugera par ce début de sa composition sur Fortuna desperata, célebre chanson qu'on trouvera également dans les tablatures francaises de 1531°: Original vocal. 1. Cf. nos Treze Motetz, introd., et original entier de la chanson.



192 LA MUSIQUE D’ORGUE Quand Martin Agricola écrit sa Musica instrumentalis (1529), le mordant a pris un développement si considérable qu’il donne pour modéle, parmi les figures qu'il propose au flitiste qui veut « colorirn mit mordanten », la formule suivante' : Le battement bref avec terminaison inférieure, peut-étre issu du quilisma grégorien, s'est également amplifié au cours des années. C’est l’ornement propre aux cadences. Déja les cantilénes liturgiques le placent le plus volontiers sur la note qui précéde soit la dominante, soit la finale du ton. Paumann présente le trille cadentiel sous la forme typique du xv° siécle, avec descenite sur la tierce inférieure avant la finale : Buxheimer Orgelbuch. « Ascensus cum descensu ». mais dans le Buxheimer Orgelbuch méme, on trouve déja la forme qu’adopteront Hofhaimer et ses disciples : Wiinschlichen schon. On arrive bient6t a constituer une formule ow tous les éléments du trille moderne, battements et terminaison, sont représentés : Kotter 2. Conrad 3. Buchner 4, Ed. de 1545, fol. 33” et 34». : Fantasia in ut, ms. de Bale F IX 92, fol. 38, mes. 18. Carmen in sol, n° 39, mes. 8. Spaniol M. Hans von Constantz, ms. de Bale F 1X 58, fol. 6, mes. 19. oOo A

 Mais la plus ample, la mieux ornée de ces cadences est celle d’Isaak!: Je n’ai allégué ces exemples, fastidieux par leur ressemblance, que pour mieux faire ressortir l’unité du style des organistes — unité qui deviendra plus surprenante encore lorsque nous aurons examiné les tablatures francaises de 1531 et que nous trouverons a chaque page plusieurs fois les mémes formes d’ornements : Mordant en mouvement descendant : Mordant en mouvement ascendant : Battement des cadences, avec terminaison : Fonciérement semblables, les procédés de coloration qu’emploie Marcantonio, dans sa tablature de 1523, ont une apparence plus riche, parce que le nombre des battements est multiplié. Le protégé de Francesco Cornaro, lorsqu’il transcrit les deux motets Salve Virgo et O stella maris, prodigue les trilles qu'il méne jusqu’a cette forme achevée : Il emploie ce trille en dehors des cadences, au lieu du mordant ou groupe simple, que préférent les écoles allemande et francaise. Au reste, si le Bolonais nourrit de ce tremblement les notes longues, il met un soin remarquable a ne pas surcharger les lignes mélodiques si elles sont significatives et intéressantes par elles-mémes. Le début en imitation de son 1. Die priinlein, die da fliessen (6d. Wolf, p. 13g, mes. 11 et 19). 13

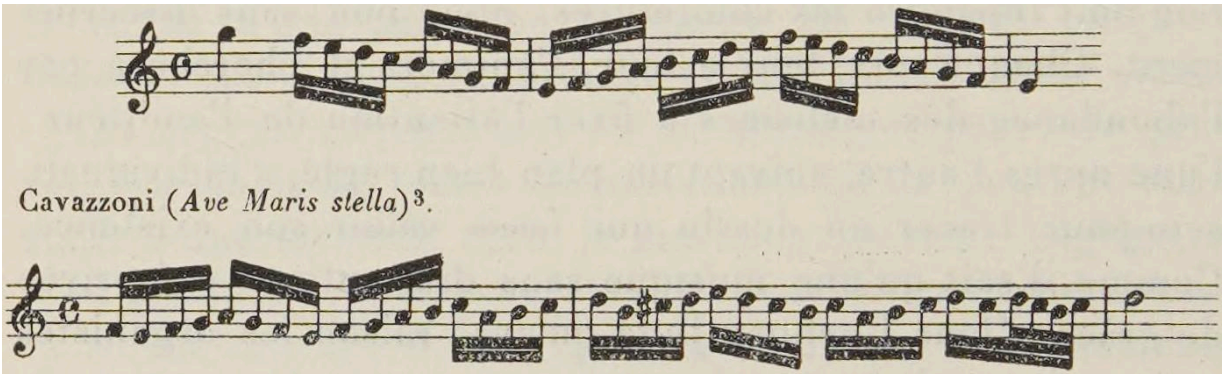
194 LA MUSIQUE D’ORGUE motet Salve virgo est gardé sous une forme pure que Pon sent proche de l’original vocal. Marcantonio ne recouvre de broderies que les parties de transition, les conduits maladroits de son modéle. Un remplissage heureux, et qui honore l’agilité des doigts italiens, est ce double battement a la main gauche, dans le motet Stella maris (mesure 53 Jie Notons que Marcantonio nest pas si distant des artistes du Nord qu'il n’emploie comme eux, et fréguemment, la forme ordinaire de l’ornement terminal : SS Cavazzoni donne aux trilles des cadences une figure libre, souple, arrondie, capable parfois de s’interpréter avec un certain lyrisme, comme dans cette finale d’un verset (Magnificat primi toni) : ou uncertain rubato expressif semble impliqué dans la forme de Vornement'. Un dosage plein de modération répartit dailleurs les groupes dans l’ceuvre de Cavazzoni, qui les répand avec moins de profusion que ses contemporains des autres pays. Avec lui seulement le groupe commence a s’incorporer intimement a la mélodie, a laquelle il préte un accent que n’imaginaient sans doute ni Paumann ni Hofhaimer. Aprés lui c’en est fini du type invariable d’ornement t. Girolamo Cavazzoni detto d’Urbino, Intavolature per organo, transcrites par G. Benvenuti, Magnificat (1919), p. 8.

 qui rend les tablatures de 1531 si monotones. Andrea Gabrieli, Claudio Merulo, Giovanni Gabrieli s’efforceront de varier la formule des cadences ; cependant tout le xvi® siécle, et en particulier Annibale Padovano, dont les ceuvres paraissent en 1604, se servent encore du vieux trille francais : Le Polonais Jean de Lublin, vers 1540, nous raméne vers le passé ; l’ancienne forme de cadence est celle qu’il écrit le plus volontiers*, et Jacob Buus, dans ses Ricercari da cantare et sonare d organo (1549), utilise encore une forme analogue du trille. Au reste, Jean de Lublin estime que les organistes font, de son temps, un abus des diminutions qu’il est urgent de réprimer. Depuis un siécle en effet, le godt pour les ornements n’a cessé de croitre. Le petit groupe dont Paumann décorait ses compositions a doublé de longueur : groupe de Paumann. redoble de Sancta Maria. Juan Bermudo adresse le méme reproche aux organistes (154g)*. Ils brodent avec exces. Croient-ils qu’ils puissent ajouter de la beauté aux cuvres des grands maitres? Pourquoi l’organiste se permet-il d’orner des compositions que les chantres et les joueurs d’instruments (ministriles) n’osent jamais varier sans la permission de l’auteur ? * x * Mais c’est surtout la deuxiéme espéce de figures ornementales, les cursus ou traits, que vise Jean de Lublin quand il 1. Chybinsky, Polnische Musik, p. 498. a. Kinkeldey, Orgel und Klavier, p. 22.

196 LA MUSIQUE D'ORGUE blame les organistes de multiplier les notes superflues et, croyant plaire aux auditeurs, d'offenser l'art. Ce qui oppresse la musique d'orgue au point de l'étouffer, ce sont ces gloses qui mettent en valeur l'agilité des doigts. De ces brillants passages la fortune était ancienne. Peu aprés que l'on eit superposé une partie d'organum a une voix fondamentale, on chercha a l'enrichir de diminutions par broderies et notes de passage. C'est probablement ce que laisse entendre l'auteur d'un traité anonyme de Milan quand il écrit que « l'organum est une voix qui accompagne rapidement une voix préexistante » et qui « court » au-dessus de la mélodie'. L'anonyme IV de Coussemaker, qui s'appuie sur lexemple de Léonin (organiste de Notre-Dame de Paris au xn¢ siécle), enseigne a diminuer les notes longues a l'aide de currentes'. Frangere cum currentibus, selon son expression, c'est rompre le calme d'une cantilene composée de valeurs longues, émietter ces durées, les réduire en une poussiére de notes. Les organistes possédent au xv° siécle, et peut-étre plus tot, des tables de toutes les variations qu'ils peuvent faire subir a une mélodie. Mais le musicien créateur néglige, a n'en pas douter, d'observer toujours ces tables et cherche de nouvelles colorature. Car son invention, que les ornements brefs laissaient bridée, peut dans les diminutions, s'éployer librement (au reste les fleurs — mordants, groupes et trilles — restent aisément comprises a |'intérieur des diminutions ou coloratures ; nous trouvons méme dans les temps anciens une certaine confusion entre ces divers genres d'ornements)'. 1. Traité dorganum publ. par Coussemaker, Hist. de V'harmonie au moyen dge, pp. 225-243. « Organum est vox sequens praecedentem sub celeritate » (p. 230) et; Cum autem diapente et diatessaron organizamus Succincte et egregie curramus (p. 235). 2. Coussemaker, Script., 1, pp. 337-338: « Non ponimus quatuor (currentes) pro brevi in voce humana, sed in instrumentis sepius bene fit. » 3. Dans son traité De musica mensurabili positio (Coussemaker, Script., I, p- 115-116), Jean de Garlande comprend sous le nom de colores la répétition de notes qui donnera naissance au trille (florificatio soni) et la répétition de motifs par la méme voix ou par des voix différentes (repetitio ejusdem vocis vel diverse). J. de Garlande enseignait & l'Université de Paris vers le temps que Pérotin était organiste de Notre-Dame (début du xu1° s.).

 L’organiste improvisateur ne se contente pas d’accentuer telle note par une vibration, de marquer d’une arabesque conventionnelle la chute de la mélodie. I] substitue une ligne mélodique a une autre. I] transforme, il rajeunit une structure trop connue; il la renouvelle au point de donner un autre visage a une forme que les trilles et les mordants couvriraient & peine d’un masque. Quand il voudra s’essayer au prélude libre, il aura pour soutien les idées mélodiques qu'il aura trouvées en tachant a varier les themes des autres. I] aura en outre appris 4 équilibrer les diverses voix de ses compositions. Car lescoloraturx ne s’appliquent pas, comme les ornements brefs, a la voix supérieure principalement. Elles doivent faire lever la pate entiére de l’ceuvre musicale. « Omnibus vocibus possunt et debent colorature aspergi », déclare Hermann Finck': sur toutes les parties du contrepoint l’on doit répandre les coloratures. Mais non sans discernement. Chaque voix, tour a tour, s’animera et cherchera par Vabondance des mélismes a fixer l’attention de l’auditeur ; lune apres l’autre, suivant un plan bien réglé, s individualisera pour tracer un dessin qui fasse valoir son existence. Comme il sait qu’une musique sans diminutions est privée de grace, Hans Buchner juge qu’avec raison les organistes ont coutume d’ajouter des colores a toutes les parties de leurs compositions et il leur propose des modéles qui montrent comment peut s’amplifier chacune des quatre voix’. Le talent qu’ils possédent de répartir avec égalité sur toutes les voix les diminutions distingue sans doute, vers 1530, les grands organistes des petits intavolatori. Les transcriptions des maitres, homogénes et bien équilibrées, prennent en conséquence presque l’aspect d’cuvres originales, tandis que les adaptations des musiciens de second ordre demeurent un alliage d’affectation et de naiveté ; les ornements y sont trop visiblement plaqués sur la voix supérieure, sans remaniement profond de la masse harmonique. On trouve de tels contrastes dans une anthologie comme celle de Kleber. 1. Cité par Ambros, Gesch. der Musik, III, pp. 138-139. 9. « ...Nullam (planus cantus) habet gratiam, ideo organistae addunt cuique voci suos colores, quos cuivis facile est invenire exercitato: sequentur quoque abalae ex quibus petere colorandi rationem licebit (Pasler, art. cité, p. 46).

198 LA MUSIQUE D’ORGUE Paumann ignorait l’agrément qu’il ett donné a ses longs traits s’il les edt fait rouler d’une voix a l’autre plutot que de les accumuler dans la voix supérieure’. Ses successeurs ont appris de l’organiste de Maximilien a faire rebondir leurs gammes d’une région a l'autre du clavier. Hofhaimer n’a-t-il pas inventé cette maniére de jouer vive et chaleureuse ol « rien ne languit », mais au contraire ot tout bouillonne et ou la merveilleuse souplesse des doigts sert a rendre le chant « aimable et fleuri »”? De méme que les coloristes allemands et frangais, Marcantonio et son fils courbent sur le clavier une abondante moisson de notes. Leur souffle présage les rafales de traits qui s’abattront dans les ceuvres des Gabrieli et des Merulo : Marcantonio (Recercare primo). Il ne serait donc pas exact de dire que l’orgue, parce qu’il emploie en les transformant des ceuvres vocales, se contente aux xv° et xvi° siécles d’un répertoire de seconde main. Méme quand l’organiste se borne a transporter sur Porgue un motet ou une chanson, il peut lui donner un caractére de 1. Voir les deux Praeambula super f, Buxheimer Orgelbuch, n°’ 195 et 234. 2. Gest Luscinius qui décrit ainsi le jeu de son maitre (Musurgia, pp. 1516). 3. Comparez ce passage du « motet » francais sur Consummo (mes. 29-30) :



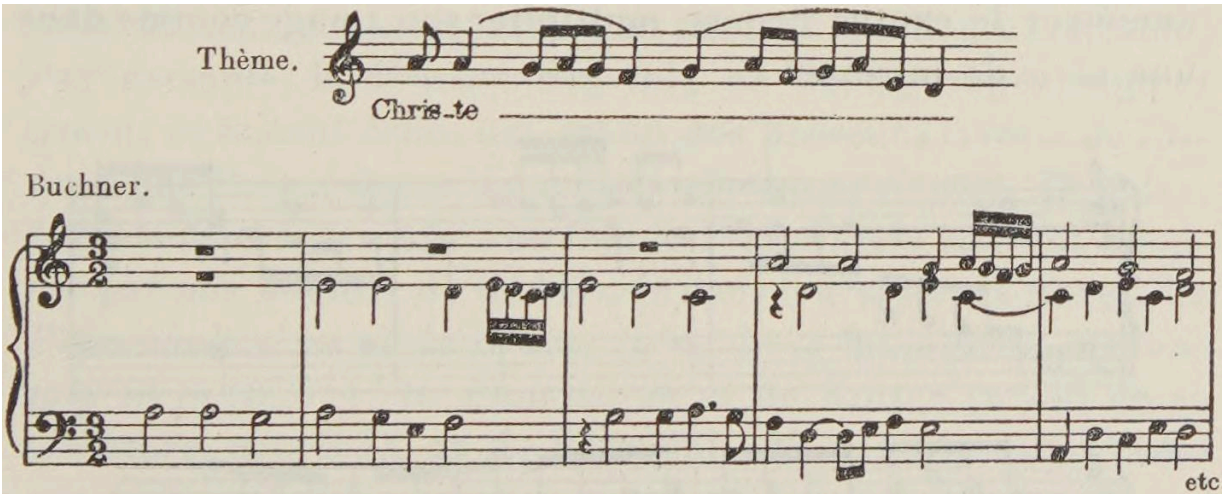
 création originale par les développements qu il lui préte. La fortune de certains organistes, les Hofhaimer, les Evrard de la Chapelle, les Pathie, les Dumarais, ne leur est sirement pas venue pour leur talent a exécuter sur leur instrument de la musique de chant. Ils rendaient cette musique méconnaissable sous ce qu’ils croyaient étre des embellissements. Leur éducation d’artistes les rendait capables d’inventer de telles variations au cours de leur jeu. Leur mémoire, spécialement cultivée, mettait a leur disposition une réserve de procédés tels que s’en fabriquent, de nos jours encore, tous les organistes, pour qui l’improvisation reste le plus str moyen d’atteindre a la célébrité. Les organistes des princes et des évéques devaient séduire et s’attacher leurs maitres par la fertilité qui leur faisait trouver, pour les thémes favoris de l’époque, des transformations a chaque fois nouvelles et différentes. L’éléve qui avait appris a réduire pour l’orgue des motets a plusieurs voix n’était pas encore apte a composer des fantaisies libres. Une nouvelle tache devait le préparer a la composition de préludes. Avant de se risquer a tirer de son fonds les quatre voix d’un morceau, il devait trouver a un théme de plain-chant liturgique les contrepoints convenables. Il va sans dire que sa science des flores et des coloraturx avait la son application et qu'elle l’aidait a rendre ses versets plus alertes et brillants. Ce nouvel exercice était établi par les usages les plus anciens. Batir une composition sur une mélodie liturgique prise pour tenor, autour de laquelle des voix ornementales font entendre leurs mélismes, ce procédé remonte presque aussi loin que la musique polyphonique méme. Au xm° siécle on chantait aux grandes fétes des alléluias, des graduels, des répons construits de cette maniére. Au xuir® sont composés selon ce mode quantité de motets a trois voix, bientét a quatre. Dans tous les motets et conduits de l’ars antigua, c’est-a-dire jusque vers le milieu du xiv’ siécle, le tenor (en francais la teneur) reste la voix sur laquelle, dit Jean de Grouchy, toutes les autres s’établissent, de méme que les différentes parties d’une maison reposent sur les fondations,

200 LA MUSIQUE D’ORGUE La teneur régle les autres voix comme la grandeur du squelette détermine la taille de ?homme't. Mais dés les premiéres tentatives de contrepoint rythmé, on s’était heurté a un obstacle. Dans la souple ligne grégorienne, Ja durée des notes échappe a une fixation rigoureuse. L’élan de la voix sur les montées de la mélodie, son appui sur les accents expressifs gouvernent les rapports de valeurs de facon si subtile qu’on ne peut les mesurer. Les notes d’ornement et les notes retardées (épisématiques des manuscrits de Saint-Gall) introduisent des irrégularités dans ce rythme sans coupe symétrique. Comment appuyer sur cette base flexible des contrepoints simultanés ? I] fallut donner aux themes que l’on voulait « organiser », c’est-a-dire accorder avec des parties complémentaires, des durées fixes. Ce qui équivalait a les dénaturer. A ce prix seulement on pouvait les associer & d’autres mélodies. On tailla donc les cantilenes grégoriennes suivant lun des six modi rythmiques reconnus — diverses combinaisons des longues et des bréves —, et sous cette nouvelle forme on les inséra en des composés polyphoniques. Les motets frangais dont nous conservons |’imposant monument dans les manuscrits de Bamberg, de Montpellier, de Paris, montrent les divers découpages rythmiques auxquels on soumet le plain-chant. Avec le temps, on prit la liberté d’articuler avec quelque souplesse — quoique toujours suivant les lois de la musique proportionnelle — les themes liturgiques, quand ils devaient entrer dans une messe ou dans un motet mesuré. Seules les ceuvres des organistes continuérent a les présenter sous une forme réguliére, celle du rythme iambique ou trochaique parfois, mais le plus souvent selon]’uniformité de valeurs pareilles. Quand l’organiste, au Kyrie, au Sanctus, au Magnificat, alternait avec le cheeur de plain-chant, nous savons en effet que son jeu devait s’inspirer de la mélodie qu’il suppléait. 1. « Tenor est illa pars, supra quam omnes aliae fundantur, quemadmodum partes domus vel aedeficii super suum fundamentum ; et eas regulat et cis quantitatem dat, quemadmodum ossa partibus aliis » (Joh. Wolf, Die Musiklehre des Johannes de Grocheo, Sammelb. der I. M. G., 1, p. 108). Vers le méme temps, l’Ars discantus per Johannes de Muris donne la théorie compléte de la composition sur plain-chant : « Quicumque voluerit duos contrapunctus sive discantus super unum tenorem debet, etc. » (Coussemaker, Script., II, p. 92).

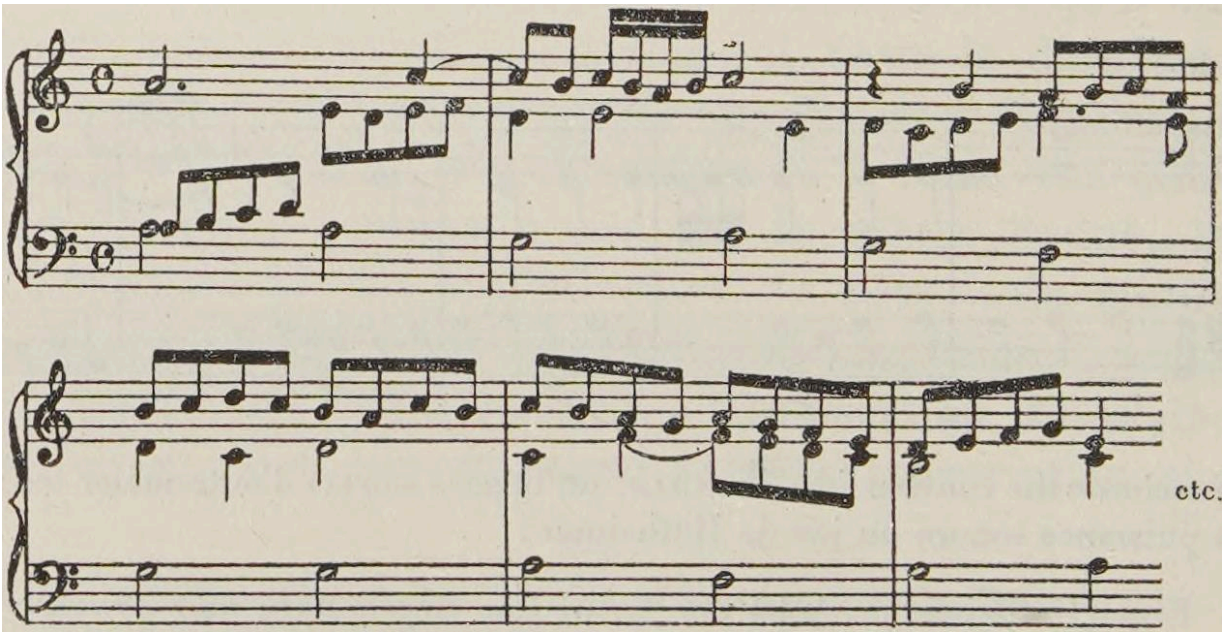
 Des versets d’orgue sur les différents Ordinaires de la messe et sur les huit tons du Magnificat furent probablement composés en grand nombre au xv’ siécle, bien qu'il n’en subsiste guere que dans le Buzrheimer Orgelbuch. Si leur témoignage s’était conservé, nous verrions de quel modus rythmique les organistes se servaient habituellement pour « mesurer » le plain-chant et en faire une teneur convenable de leurs variations. Il semble que seuls ils aient maintenu l’usage d’employer ce theme en valeurs longues et égales, sans ornement ni paraphrase. Ce qui est str, c’est que Hofhaimer (Salve Regina, Recordare), que Schlick, les Francais de 1531, Cabezon encore vers 1560, et méme Titelouze tranchent le cantus planus en série de notes de méme durée (une note par mesure le plus souvent). Les ceuvres de Schlick sur teneur liturgique — cing versets pour le Salve Regina en alternance avec un cheeur, et un Da pacem — divisent le plain-chant en notes longues au milieu desquelles ne se glisse que rarement quelque broderie. Des échappées (Eia ergo, ad finem) n’empéchent pas que tous les éléments du theme ne se placent sur les premiers temps des mesures. Et quand ces notes se répercutent, suivant un rythme trochaique (premier verset du Salve), c’est encore en réservant une mesure entiére a chaque élément du cantus firmus. Au reste, une tradition incline peut-étre les organistes a couper selon ce mode ternaire le début du Salve. Un verset d’orgue que Kotter construit sur le méme motif, avec le plain-chant au ténor cmome chez Schlick, présente la méme répercussion des notes. On comparera avec intérét cette version de Kotter (ms. de Bale F IX 22, n° 24) avec celle de Schlick. On verra que Kotter se permet de varier légérement le théme : Schlick. Kotter,

202 LA MUSIQUE D’ORGUE Si les organistes distribuent ainsi aux temps forts des mesures les notes du cantus firmus, ne serait-ce point afin de permetire a un chanteur de prononcer clairement, en méme temps que l’orgue les joue, les paroles liturgiques, selon la demande de |’Eglise ? Peut-étre les euvres de Schlick et celles des Francais autorisent-elles encore une exécution de ce genre. D’autres organistes a vrai dire, les péres de la lignée allemande, commencent déja a diminuer la partie de plainchant elle-méme. Un chanteur ne pourrait les suivre avec le theme nu sans introduire des frottements, des dissonances intolérables. Hans Buchner, compositeur habile et organiste spécialisé dans les arrangements de themes grégoriens, donne dans sa tablature un premier verset de Kyrie’, ou il annonce que le cantus firmus est au tenor. Mais c’est une teneur ornée, qui met des fleurons et des « feintes » sur les notes de plain-chant. Au premier Christe qui suit, quand le théme est au superius, le musicien ne peut se retenir de multiplier les groupes, sous lesquels disparait la mélodie traditionnelle. Nous voyons les organistes germaniques, vers 1530, abandonner lesimple travail d’ornement autour d’un plain-chant pris en valeurs longues et uniformes, pour une variation ou le theme sert de prétexte a des entrées canoniqnes, a diverses imitations et méme a des développements. Il est trés agréable, dit Buchner, que le contrepoint commence par une fugue ou l’on trouve déja un avant-gott du théme, avant qu’il ne soit révélé complétement par la voix qui entre la derniére. C’est ce que le maitre de Constance appelle les « allusions » des voix secondaires a la voix principale’. Dans ces allusions, l’organiste déforme a son gré le theme donné, le traite par augmentation et diminution, le nourrit de motifs ornementaux; il en fait objet d’un développement organique. Toutes les voix coopérent a l’explication du plainchant’. C’est ainsi que Buchner prépare la variation sur 1. Kyrie angelicum sollemne; n° 18 a de la transcription de Pasler. a. « (Artis fugandi) sume sequens hoc exemplum, in quo Bassus et Tenor correpondentes sibi invicem alludunt ad cantum quem planum in discantu reperies » (Vierteljahrss. f. MW., 1889, p. 47). 3. Les contemporains mémes de Buchner ont reconnu sa supériorité quant

REPERTOIRE DE L'ORGANISTE AVANT 1530 203 cantus firmus a la haute destinée qui l'attend et qui se manifestera pleinement avec les préludes de chorals de JeanSébastien Bach. Jusqu'a la division du theme en segments que séparent de longs silences sera fournie au grand Cantor par le vieil organiste de Constance (rappelons-nous Vater unser, Wir glauben all' et tant d'autres chorals). Dés les essais de Buchner, la variation sur theme liturgique acquiert la structure sans lacunes, |'équilibre des différentes voix, la densité, qui resteront l'idéal du choral pour orgue en Allemagne. Cavazzoni, si aisé, si abondant en mélodie, tellement plus libre que les Francais contemporains, se laisse dépasser sur ce terrain par Buchner. Quand ils traitent tous deux le méme motif, la musique du Germain semble avoir une dimension de plus. Reconnaissons néanmoins que Cavazzoni sait lui aussi mettre en valeur mélodique un theme. Bien que celui-ci prenne tout son épanouissement dans la voix supérieure, les autres voix le portent aussi, elles l'évequent, le suscitent, le multiplient. Reconnaissable, mais pourtant modifiée dans un sens lyrique, chaleureuse mais pourtant sobre, la mélodie donnée se dégage de tout le contrepoint et flotte a sa surface. Voici le début des versets de Buchner et de Cavazzoni sur le Christe de la messe Cunctipotens 5s a la richesse du contrepoint. En 1515, on oppose son art d'entreméler les voix 4 la puissance sonore du jeu de Hofhaimer : Einer(Hofhaimer)... blast die Syrinx (= Orgel) stark und gewaltig, tausend Stimmen zugleich und rasenden Wagen vergleichbar, wihrend der andere (Buchner) vier neumatische Stimmen verbindet. (cité par H. J. Moser, P. Hofhaimer, p. 32).



204 LA MUSIQUE D’ORGUE Cavazzoni, Ce mode sérieux et pertinent de traiter un theme que les Allemands appellent « Durchimitation » devait étre par la suite négligé de plus en plus par les organistes catholiques et tomber dans l’héritage des organistes luthériens. Italiens ou Francais, la plupart des contrepointistes de l’Eglise romaine devaient pencher vers l’application a l’orgue des formes de la musique de chambre et contraindre de s’y soumettre les cantilénes liturgiques, tandis que le Choralvorspiel en style d’imitation reste a la base de Vart des organistes allemands. Déja dans l’arrangement du méme verset de la messe Cunctipotens traité par Buchner et par Cavazzoni, les Francais de 1531 se servent du plain-chant comme d’une simple basse harmonique, et ce theme n’impregne en aucune facon l’ensemble de la substance musicale. Les voix de contrepoint se livrent a des fantaisies gracieuses oi se révéle sans doute quelque imagination mélodique, mais elles se soustraient ala tache que voulait leur confier Buchner : encadrer, annoncer le cantus firmus, multiplierson image comme dans une série de miroirs!: 1. Deus livres d’orgue, p. 20. Un nouvel et intéressant élément de comparaison serait ici fourni par Cabezén, qui écrit également une série de versets pour le Kyrie Cunctipotens (Pedrell, Hispaniae Schola Musica sacra, t. III.).



 Ces ceuvres parisiennes entr’ouvrent déja une porte au « cromorne en taille » de Nicolas de Grigny sur le méme motif, et ason « Dialogue sur les grands jeux » ot le theme grégorien disparait derriére les graces et les recherches de timbres'!. On verra mieux encore: les effets d’écho d’André Raison et les imitations de cors de chasse dont il orne un Qui tollis peccata?. C’est seulement aprés qu il aura appris a enrouler ses guirlandes autour d’un plain-chant que lorganiste pourra aborder la composition de préludes. Assurément le formulaire gu’il s’est constitué au cours de ses travaux antérieurs va trouver ici son emploi. Les tournures qu’il s’est rendues familigres provoqueront dans ses ceuvres personnelles des réminiscences. Les modéles qu’il a cent fois transcrits se reproduisent dans les compositions qu’il croit siennes, car il s'est habitué a ne former desidées musicales que sur la base d’un canevas proposé a ses broderies. Voila qui explique la ressemblance du Preludium publié par Attaingnant® avec le célébre Ave verum corpus de Josquin, en son début. C’est aussi pourquoi l’on découvre que divers procédés d’un usage fréquent dans la musique vocale aux premiéres années du xvi° siécle sontimités dans les ceuvres instrumentales du méme temps, avec une adresse d’ailleurs variable. Par exemple, la division des voix en deux groupes, aigu et grave, se faisant écho, qui est un des procédés favoris de Josquin des Prés (voyez les motets Christum ducem, Tu solus, lilibata Dei virgo nutrix ou Gaude Virgo *), est souvent adoptée par nos auteurs de tablatures dans leurs piéces libres. Le Preambulum in ut de Kleber (n° 1 de sa tablature), sa Fantasy in fa(n°37); la Fantasia in ut de Kotter (n° 55 de sa tablature, ms. F IX 22 de Bale, fol. 38 verso), son Prohemium in re (fol. 5g verso, mesures 22-27), son Carmen in sol (fol. 66, mesures 8-14) montrentdes applications de ce procédé. 1. Livre d’orgue contenant une Messe et quatre Hymnes (1711); rééd. par A. Guilmant avec une notice d’A. Pirro, 1904. 2. Livre d’orgue, éd. Guilmant, p. 22. 3. Deus livres d’orque, p. 29. 4. Okuvres, éd. Smijers, Motets, I, pp. 21, 56, 114 et 140.

reproduisent fidtlement a l’orgue la méme disposition des parties, quand ils la rencontrent dans le motet Sancta Trinitas de Févin ou dans le Si bona suscepimus de Claudin de Sermisy. D’un excellent effet aux voix, trés curieux a l’orgue quand on pouvait réserver deux claviers différents 4 chacun des faisceaux de voix, cet arrangement devait étre moins heureux au clavicorde, substitut fréquent de l’orgue, dont le registre grave résonnait plus faiblement que l’aigu. Dans les compositions libres se retrouvent les mémes éléments qu’on employait dans les variations sur plain-chant : imitations mélodiques d’une voix par elle-méme et entre les diverses voix, traits, séries d’accords plaqués, fragments de pur ornement, trilles, mordants; mais dans ces préludes les gammes et passages peuvent se donner un cours plus libre. Peu de motifs thématiques d’un dessin accentué. Pour cet appel a l’attention du public qu’est le prélude, pour cette prise de contact avec le clavier, l’organiste ne cherche point de mélodies caractéristiques. Et c’est avec raison que, pour le service d’église ot le prélude est demandé comme musique d’introduction ou de transition, l’on ne se met pas en peine de trouver des idées musicales cohérentes. [] est inutile de charger ce prologue d’un contenu trop lourd. Les fidéles doivent, par cette musique, se laisser acheminer vers l’essentiel de la liturgie et ne pas y trouver une satisfaction actuelle. Les morceaux qui occupent l’oreille durant les actes préparatoires au service divin ont pour mission esthétique l’annonce d’un état musical parfait qui s’établira aux moments les plus importants de l’office et coincidera avec |’émotion religieuse la plus intense. I] ne s’agit dans les préludes ni de réaliser l’unité, ni la densité de la composition, mais de mettre les assistants en état d’attente. Ce caractére de préparation, de suspension, cette volonté de créer l’attente sans la combler se montre dans les préludes des diverses tablatures. Un des plus longs de ceux qu’a dictés Paumann, son Preambulum super C (n° 232, fol. 128 verso du Buxheimer Orgelbuch), ne comporte guére qu’une succession de roulades et de gammes que déclame tumultueusement la voix supérieure, interrompant pour ce bavardage la marche des autres voix. Jusqu’au bout l’on aurait tort

 d'espérer quelque chose de plein, de définitif : Pespérance est contrariée par des rythmes plus haletants a mesure que la fin approche. La plupart des préambules de Paumann offrent ce méme aspect de divagation, que rend plus sensible a la vue, dans un certain nombre de piéces, l'absence de barres de mesure'. Le sérieux Schlick n'a pas laissé de préludes. Kleber en réunit dix-sept (dont onze manualiter et cing pedaliter), ainsi que deux fantaisies, deux carmina et deux finales, outre un exercice (cursus manuale). Celles de ces ceuvres qui lui appartiennent en propre cachent malsous quelques fleurons la faiblesse de la structure. De grands gestes y tournent court. Les motifs succincts que l'auteur croit renforcer en les promenant d'une octave a l'autre ne multiplient que notre ennul. L'auteur ne sait évidemment conduire ses motifs que de proche en proche et n'a jamais dominé a |'avance le plan deses morceaux. Ces défauts sont surtout manifestes dans Vassez long Preambulum in ui (n° 1) ot Kleber semble dresser le catalogue de ses pauvres artifices. A l'opposé, le prélude avec pédale en sol (mineur) n° 56, avec son début en longs accords qu interrompt soudain un trait bref, puis les suites pressées d'harmonies qui, aprés cet exorde pompeux, ont une allure éperdue, répondent bien au caractére que nous attribuons au prélude d'orgue, celui d'un appel et d'une préparation aux mysteres. Entre ces deux formes extrémes du préambule chez Kleber se placent l'arabesque un peu sommaire et nue du prélude en fa (n° g), le rigide mais du moins bref prélude in sol dur (signé M., n° 10), le prélude in sol b moll (n° 11) ot se remarque une série d'accords accumulés, d'une allure trés libre, et qui finit par un long récitatif ; 'intéressante fantaisie en ré" qui se situe a mi-chemin entre le motet adapté a l'orgue et le ricercar, etc. Ilest permis de conjecturer que ces piéces, assez chétives de substance, étaient jouées dans un rubato perpétuel et qu'elles produisaient alors un effet assez agréable. Les plus simples gammes sont matiére plastique a qui sait les alanguir, les accélérer, leur donner un tour expres1. Par ex. dans le Preambulum super G du B. O. (n° 53), dans le Preambulum super f (n° 195), les nes 202, 216, 232, 234 (éd. Hitner, pp. 85-go). 2. Cette piéce est publ. par A. G. Ritter, Gesch. des Orgelspiels.

208 LA MUSIQUE D'ORGUE sif. La répétition de motifs est un essai timide, mais non sans mérite, de développement thématique. Sur l'instrument a deux claviers dont dispose vers 1520 l'organiste d'une grande église, le pouvoir qu'a l'orgue de transfigurer par l'abondance de ses ressources les plus modestes compositions devait s'exercer déja. Les piéces libres de Kotter, qu'il nomme une fois harmonia, une fois fantasia, deux fois prohamium, deux fois preludium, une fois anabole, deux fois preambulum et une fois carmen, montrent une entente de la composition, un sens de l'équilibre des parties et une diversité de moyens beaucoup plus grande que les morceaux du méme genre chez Kleber. Elles s'ordonnent généralement en plusieurs sections, comme les ricercari italiens, et chacune de ces sections répond a un dessein net. Le Preludium in la (ms. de Bale F IX 29, fol. 46) est, comme l'a remarqué M. W. Merian', la premiére piéce écrite pour orgue qui rejette complétement le joug du style vocal — sans toutefois se réduire a de simples montées et descentes le long du clavier. D'un bout al'autre il se compose d'accords, au début solennels, bientét maintenus stables au milieu de l'animation que prend tour a tour chacune des diverses voix. Kotter a tenté d'imposer a ce prélude une unité. Il a soudé fortement les quatre parties de l'euvre, ménageant habilement les transitions, introduisant avec soin chaque élément nouveau dans la trame du fragment qui s'achéve et faisant lentement croitre lintérét jusqu'au dernier quart de la composition, lequel s'affaisse un peu. Avant 1530, on ne trouve guére d'autre wuvre écrite pour orgue ot l'écriture verticale soit plus franche, si ce n'est un morne preambalon manualiter de Vorganiste du duc de Saxe, Georg Schapf (n° 48 de Kleber), qui se présente avec toute la sécheresse d'un exercice d'école. A vrai dire, il y a des séries d'accords, dés 1508, dans les ¢astar de corde et les ricercari de J. A. Dalza; mais ce sont 1a des ceuvres de luth '. L'anabole in fa de Kotter est batie, plus briévement, sur un plan analogue a celui du prélude en Ja. Une volonté 1. Die Tabulaturen des Organisten Hans Kotter, p- 96. 2. Joanambrogio Dalza, Intabulatura de Lauto, Libro quarto, Petrucci, 1508 (Bibl. roy, de Bruxelles, fonds Fétis, 2893).

 moins ferme préside a la tenue des préambules et des prohémes, qui nous raménent a limitation de motets transcrits et semblent tissés de réminiscences. Le carmen in sol porte nettement la ressemblance d'une transcription (carmen, dans la langue du théoricien Wollick, ést employé pour désigner toute composition vocale en contrepoint'). Il parait calqué sur une ceuvre polyphonique de style francoflamand, avec ses entrées canoniques, ses deux sections, marquées par l'arrét d'un point d'orgue (signum mantionis, dit A. Petit Coclicus), ses effets d'écho entre les voix supérieures et inférieures. A bon droit M. Merian fait allusion, a propos de ce carmen, aux chansons francaises mises en tablature, dont le rythme caractéristique est reproduit ici. On peut regarder cette composition comme |'annonce des canzoni alla francese per Vorgano dont Andrea Gabrieli, ses successeurs a Saint-Marc et aprés eux toute I'Italie feront un genre apprécié de la musique d'orgue. Ce carmen excepté, la plupart des cuvres libres antérieures a 1530, de quelque facon qu'elles se nomment, ne se distinguent les unes des autres par aucun trait absolument propre quant a leur forme. Les deux ricercari de Marcantonio ne répondent pas encore a la définition du ricercar telle qu'on pourrait la dériver des compositions des Buus, des Willaert et des Gabrieli — série de themes fugués. Sans doute l'on y remarque des imitations thématiques, mais mélangées aux éléments de la future toccata, ceux-ci en plus grande quantité. Le ricercare primo de Marcantonio a quelque rapport avec le preludium in la de Kotter. Plus riche en moyens rythmiques et plus varié dans les cadences, sa mélodique nest pourtant pas différente par essence. La gamme en forme |'élément le plus fréquent. Mais cette gamme franchit de longs espaces avec une hardiesse pleine d'aisance. Elle se transporte d'un étage a Vautre de l'échelle sonore avec une liberté ot l'on sent l'épanchement d'une force. Marcantonio est probablement le premier organiste qui exploite l'effet de ces exhaussements successifs vers l'aigu, finissant en un cri, 1. Enchiridion musices, fol. 1 iv°: « ... cuiuslibet carminis principia per concordantias perfectas sumantur ».

210 LA MUSIQUE D’ORGUE dont Monteverdi connaitra bien le pouvoir pour la musique dramatique. Encore nulle voix humaine ne pourra-t-elle bondir comme de terrasse en terrasse sur les divers plans de la mélodie avec un souffle égal & celui du Bolonais : Recereare primo, mes, 107 et suiv. Il est aussi le premier organiste qui sache (début du ricercare secondo) la majesté d’accords denses ot les voix moyennes se meuvent lentement a la recherche d’une harmonie stable, tandis qu’une tenue de la voix supérieure les guide. Peu de procédés sont plus chers, aujourd’hui encore, aux organistes. Jusqu’a Marcantonio les luthistes avaient été seuls, dans leurs ¢astar de corde, a les employer. Si nous pouvions lire les Frottole intabulate da sonar organi publiées par Andrea Antico en 1517, nous y trouverions sans doute les prémices du style « vertical » tel qu’il s’ébauche dans le ricercare secondo de Marcantonio et qu'il régne dans le preludium in la de Kotter. Les chansons italiennes en rythme de danse, villanelles et frottole, ont les premiéres établi le mode d’écriture par accords qui s’oppose au contrepoint linéaire. A leur suite, les auteurs des chansons francaises ! et les organistes contemporains de Francois I font passer la recherche des accords dans leurs intentions. Tous ces essais inspirent Zarlino quand il entreprend, par ses I/stituzioni harmoniche (1558), d’établir une théorie de la composition sur des bases harmoniques, au sens moderne de ce terme. Peut-on d’ailleurs affirmer que les premiéres notions de Vharmonie aient attendu la fin du quinziéme siécle pour se former? Et les premiers contrepoints note contre note ne sont-ils pas déja commandés par un sens de l’harmonie ? Sans doute, l'accord n’aura d’existence légale que du jour 1. Qu’on se rappelle la structure de la chanson de Janequin Ce moys de may (Trente et une chansons musicales, Attaingnant, 1529, rééd. par H. Expert, Maiires musiciens de la Renaissance, 1897).

 ou la théerie de ses renversements sera faite. Mais on voit sur sa piste dés le commencement du x11° siécle les musicographes qui, dans leurs traités d’organum ou de déchant'*, donnent les régles des mouvements réciproques que doivent observer les parties chantantes et s'empressent de distinguer les consonances des dissonances. Quand Marchettus de Padoue écrit son Lucidarium musicae planae*, Vart du déchant a déja atteint un état ow les rapports de notes simultanées sont mis en valeur. Et l’on peut dire que toutes les « régles de contrepoint » édictées entre 1475 et 1530 par les Tinctoris, les Gafor et leurs épigones sont du méme ordre que celles que nous appelons « régles d’harmonie ». Elles gouvernent les mouvements relatifs des voix. * * * Nous allons désormais consacrer notre attention aux ceuvres frangaises publiées par Attaingnant. Mais une question peut se poser au préalable. Si l’on a écrit en France avant 1531 des tablatures analogues a celles des pays germaniques, pourquoi n’en retrouvons-nous pas trace ? Pourquoi les manuscrits destinés a la pratique ecclésiastique de Yorgue sont-ils sans exception perdus? Et pourquoi un exemplaire unigue des livres d’Attaingnant a-t-il échappé a la destruction ? Il faut qu’on ait considéré ces ouvrages, non comme des cuvres d’art, mais comme des objets de simple utilité, — sortes de guide-Ane pour l’organiste peu doué. Aucun prince n’a placé de tablatures manuscrites dans sa bibliothéque, comme il faisait les romans et les recueils d’homélies. On dira que les musiciens de profession auraient pu les sauver. Mais les ceuvres musicales sont soumises a la mode. I] est certain qu’une génération musicale méprise la précédente et ne cherche pas a préserver son legs, qui n’est parfois sauvé que par la profondeur des « librairies ». 1. Cf. les petits traités publ. par De Coussemaker dans |’Hist. de l’Harmonie au moyen dge : traité d’organum du début du xu° s., traité de déchant en langue romane, Discantus vulgaris positio, etc. 2. On acru jusqu’ici qu'il fallait dater cet ouvrage de 1274. M. Ludwig prouve que le Lucidarium et le Pomerium de Marchettus ont été tous deux écrits aprés 1309 (Archiv fir MW., V, p. 289, n. 2 [Die Quellen der Motetten dltesten Stils]).

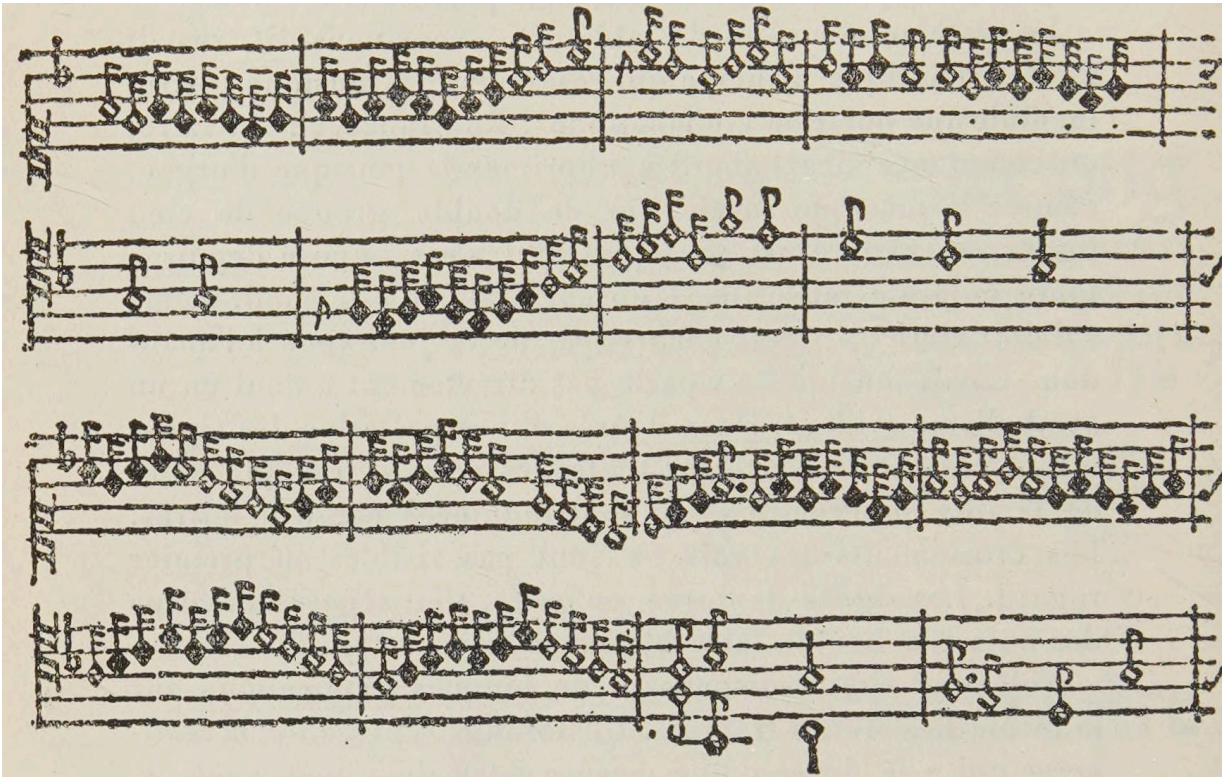
 Dans le cas des tablatures d’Attaingnant, il semble qu elles aient été protégées par l’ombre d’un couvent bavarois. Avant d’appartenir a la Bibliotheque nationale de Munich, qui les conserve aujourd’hui sous la cote Mus. pract. 232-238, elles se trouvaient a Eichstaett. Mais quand la Bibliotheca aulica du prince-évéque de cette ville fut sécularisée, en 1803, elle ne possédait pas encore ces livres. Les catalogues de 1740 et 1800 n’en font aucune mention. II est donc probable qu’ils furent introduits dans la collection entre 1803 et 1870, venant soit de la bibliothéque d’un des couvents de la ville : Augustins, Dominicains, Bénédictins, Jésuites, soit du chapitre du Déme ou méme d’une bibliothéque privée. Aprés 1870, la Bibliotheque royale de Munich usa sans doute du droit qu’elle avait recu de s’approprier les ouvrages conservés a Eichstaett dont elle ne possédait pas d’exemplaire '. C’est ainsi que nous devons aux organistes obscurs de quelque monastére allemand d’avoir longtemps gardé pour nous ces musiques, que nous interrogerons comme les premiéres ébauches d’un art instrumental francais. C’est a Eichstaett que le musicologue Raymund Schlecht découvrit la collection oubliée de tous : sept petits livres de musique, reliés en cuir poli et ornés de dorures, de format oblong (157 >< 109 millimétres), ou les titres imprimés en lettres gothiques portaient la marque de Pierre Attaingnant, libraire a Paris, rue de la Harpe’. Cet éditeur, le premier qui ait en France imprimé de la musique, avait commencé en 1528 a lancer des recueils de chansons, de motets, de tablatures pour le luth. Au début de 1531, dans les quatre premiers mois de cette année, paraissent les sept livres en tablature « d’orgues, espinettes et manicordions », dans Yordre suivant qui se déduit aisément de la continuité de la foliotation : 1° Janvier 1531 (nouveau style): Dixneuf chansons musi1. Je dois ces renseignements & l’obligeance du bibliothécaire d’Eichstaett, M. J. Kraus, et j’ai profité des suggestions de M. le Prof. von Werden, d’Eichstaett, par l’intermédiaire de M. le Prof. W. Gurlitt, de Fribourg-en-Brisgau. 2. Larue de la Harpe, ob Attaingnant avait repris la boutique de son beaupéere, l’éditeur Pigouchet, était presque paralléle a la rue Saint-Jacques, Elle avait ses deux extrémités a la porte Saint-Michel et ala rue de la Boucherie, Cf. Y. Rihouét, Note biographique sur Altaingnant, Revue de musicologie, 1924, p- 70.

 cales reduictes en la tabulature des Orgues, etc. Idibus Ianuarii 1530. 2° et 3° Février 1531: Vingt et cing chansons, ete., et Vingt et six chansons reduictes en la tabulature, etc. Kal. Februarii 1530 et Non. Februarii. 4° Sans date, mais certainement février ou mars 1531: Quatorze Gaillardes neuf Pauennes sept Branles et deux Basses Dances, le tout reduict de musique en la tabulature, etc. 5° Sans date, mais probablement mars 1531: Tabulature pour le teu D'orgues Espinetes et Manicordions sur le plain chant de Cunctipotens et Kyrie fons, Auec leurs Et in terra, Patrem, Sanctus et Agnus dei le tout nouuellement imprimé a Paris par Pierre Attaingnant demourant en la rue dela Harpe pres Veglise sainct Cosme. Auec priuilege du Roy nostre sire pour trois ans. 6° Mars 1531 : Magnificat sur les huit tons auec Te deum laudamus, et deux Preludes, le tout mys en la tabulature, etc... Kal. Martii 1530'. 7° Avril 1531: Treze Motetz musicaulx auec ung Prelude, le tout reduict, etc. (voir le fac-similé page suivante). Aprés la description sommaire de Schlecht', les historiens de l'orgue purent étudier la musique de ces recueils et en publigrent quelques fragments. A. G. Ritter, en 1884, reconnait la supériorité des organistes frangais, manifestée en ces ceuvres, sur leurs contemporains allemands. L'accent naturel, frais et libre de leur musique le frappe. Leurs morceaux ne sont ni frivoles, ni austéres; ni trop longs, ni écourtés; sans surcharge d'ornements, sans monotonie'. En 1914, les quatre livres de chansons et de danses furent publiés en fac-similé par les soins du musicologue suisse Eduard Bernoulli'. Une transcription des versets d'orgue pour les messes et les Magnificat a paru en 1925 sous les auspices de la Société francaise de Musicologie. Enfin nous publions présentement le dernier des sept livres, qui contient 1. Voir dans nos Deus livres d'orque les fac-similés des titres de ces deux derniers livres, pp. vi et vu. 2. Parue dans les Monatsh. fiir MG., I, 1870, pp- 122-127. 3. Zur Gesch. des Orgelspiels, p. 5g. 4. Chansons und Tdnze, etc., Munich, 1914, 5 vol.

214 LA MUSIQUE D’ORGUE onze fantaisies instrumentales sur la base de compositions vocales a texte latin — deux originaux seulement sont des chansons italiennes —, et un prélude. L’euvre entier des organistes francais se trouve désormais a la disposition de chacun et il devient facile d’en évaluer importance. Irref TrezeNRorerzmuficauly suecong P2clude/le tour reduict enla cabulature Des Degues Cfpiucttes et Aanicordrons et cels (emblables inftruments ump2eimes a waris par Pierre Attamignantlibeawe danourant ev la rue dela Harpe pres. leglife faint Cofme Detquels la table fenfupt. jaal. Bpaie. 1531 Alpice domine folio.cri vos ofsdirafitis pviam — cviti Bonciefy duleiffime igert parce domine crvit Benedictus Feur revit 4drclude. cEig Confumino cry §=Stcut nalue Irirtr @Dulete amica evi §Gancta trinttas eit Fortuna oefpcrata Irretit, =GSibona fulceptmus € Zan? tue one fecerunt ine Ixrgf = =Sicut Ulin ¢ Slucc prutlege ou Koy noftre fire pour trois ans. Titre pes Treze Motetz. & Gea f I] n’entre pas dans notre plan de juger le contenu des quatre livres profanes, qui s’adressent plutét aux instruments de salon qu’al’orgue d’église. Mais avant d’analyser les trois ouvrages de musique religieuse, nous présenterons encore quelques bréves remarques sur la notation de nos tablatures. * se Les caractéres dont se sert Attaingnant pour la premiére série de ses impressions musicales sont ceux qu’a fondus pour lui le graveur Pierre Haultin'. On les a formés sur le 1. Haultin demeurait dans la grande rue Saint-Jacques, « 3 la Queue de Renard » (P. Renouard, Jmprimeurs parisiens, libraires, etc., Paris, 1898, Pp: 177):

 modéle de ceux qu’employait a Venise, dés 1501, Ottaviano de’ Petrucci. Mais, innovation considérable du typographe francais, chaque note de ces caractéres est attachée au fragment de portée correspondant, tandis que Petrucci imprimait séparément les lignes des portées et les notes. Le systéme allemand de tablature, avons-nous dit, restait fidéle a l’antique principe qui réservait a la musique instrumentale une notation alphabétique'. En France, aucontraire, on commence dés l’abord a imprimer la musique d’orgue, comme la musique vocale, sur ce double groupe de cing lignes, si clair et si pratique qu'il s’est imposé depuis a toute notation musicale. L’obscur systéme allemand, méme s'il doit vivre un siécle encore, est de ce jour voué a l’abandon. Car la musique n’y parle pas directement a |’@il en un symbolisme évident. Deux degrés d’interprétation des signes y sont obligatoires puisque toutes les notes — excepté celles de la voix supérieure — y sont indiquées par des lettres. Les croisements des voix ne sont pas visibles au premier regard. Les signes de durée, en outre, sont séparés du corps des notes au lieu de faire bloc avec lui. Notre fac-similé dispensera de longues explications sur la forme des signes frangais. Un losange représente la semibreve qui a la durée d'une mesure normale a quatre temps. Elle équivaut a deux minimes. Celles-ci ont la méme téte losangique évidée, mais sont pourvues d’une haste. Les semiminimes équivalent a nos « noires »; elles sont formées comme les minimes, avec l’addition a leur hampe d’un crochet. Les valeurs plus petites, l’une blanche avec deux crochets, l’autre semblable mais a téte noire, se nomment tantét crochues et fredons”, tantdt fuses et demi1. On sait que le principe de la tablature est aussi ancien que celui de la notation des mélodies vocales. Les Grecs avaient, 4 cété de la notation diastématique, qui cherchait aimiter graphiquement les mouvements ascendants ou descendants de la voix, une notation propre aux instruments, laquelle était alphabétique (cf. Gevaert, Hist. de la musique dans l’antiquité, I, pp. 395 et suiv.), A chacune des notes de l’échelle instrumentale était attaché un signe particulier. Tout le moyen Age emploie des lettres pour indiquer 4 Vinstrumentiste la situation des doigts sur la corde ou sur le clavier. C’est en parlant de ces signes que Jean des Murs dit des tablatures: « habent sua propria signa notarum » (Gerbert, Script., III, p. 214). 2. Tres breue et familiere introduction pour entendre... la tabulature du Lutz, Attaingnant, 15.9.

216 LA MUSIQUE D’ORGUE fuses'. A la fin des piéces se présente une note carrée (reve), qui doit étre tenue la valeur de deux mesures. SPECIMEN DE LA NOTATION. Aucun signe de mesure au début des pieces. Les lignes supplémentaires sont trés rares; l’auteur change de clef chaque fois qu'il le faut pour laisser les notes a l’intérieur de la portée. Ainsi toutes les clefs d’ut (sauf wt 5° ligne) sont a tour de réle employées a la main droite, avec l’aide des deux clefs de sol (1 et 2° ligne). A la main gauche, les clefs d’ut 4° et 5° ligne sont les plus fréquentes, bien que lon rencontre quelques fragments écrits en clefs d’u¢ 3° ou 2° ligne. Quelques erreurs de clefs déplacent un passage musical etle transposenta la tierce inférieure cu supérieure’. Les dissonances ou les platitudes qui, a l’exécution, résultent 1. Maximilien Guillaud, Rudiments de musique practique, reduits en deux briefs traictez, Paris, Du Chemin, 1554, fol. B i> (Bibl. nat., Rés. V 1516). 2. Voir le motet Si bona suscepimus, mes. 22-23 et 31; la messe Cunctipotens, dernier Kyrie, mes, 10; Magnificat primi toni, 2° verset, mes. 18.



 de ces erreurs avertissent vite un musicien, et nous les avons toutes rectifiées dans nos transcriptions. Les accidents sont parfois représentés par les signes conventionnels du bémol et du diése ancien (croix double de Saint-André). Mais le plus souvent, en particulier au courant des traits et des trilles, un point placé sous ou sur la note signifie l'altération chromatique, — l'ascendante de la méme fagon que la descendante. Ce point n'est, aussi bien, qu'une abréviation, et on lui préfére, quand la place ne manque pas, le signe complet'. Visiblement ce point a pour utilité de sauver de la place, c'est-a-dire du papier : souci d'économie qui se manifeste dans toute la notation. Il explique que l'on néglige toujours de superposer les notes qui doivent résonner ensemble. On les accumule dans chaque mesure avec le principal souci d'exploiter les espaces libres. On ne prend point peine de noter une altération quand sa nécessité ne fait doute pour personne. En général, le bémol du mi qui est placé contre un st bémol est superflu. Ce n'est que pour les anes, dit Tinctoris, qu il faut mettre le signe du bémol quand il s'agit d'éviter le triton : « asininum esse dicitur »?. Ainsi le mi (mesure 3) du petit prélude des Trese Motets ne porte-t-il dans l'original aucun signe d'altération. Le plus ignorant des musiciens sait qu'on ne peut faire entendre durant une mesure presque entiére un accord de quinte diminuée. Rappelons que le procédé du point pour indiquer |'altération est commun aux Italiens (Marcantonio, Cavazzoni) et aux Franeais. Par contre, toutes les tablatures allemandes emploient pour marquer un accident chromatique, dans la voix supérieure, une petite croix ou un crochet placé sous la note. Signalons aussi qu'a Venise et a Paris l'on trace réguligrement les barres de mesure, que Schlick et Kleber négligent. Tel signe toutefois, semblable par la forme a notre signe moderne de mordant, se met chez tous a la fin des lignes pour indiquer que le morceau continue ; sa forme est identique chez Schlick, Buchner et les organistes francais. 1. Cf. le premier Kyrie de la messe Cunctipotens ; a la mes. 8, le diése est représenté par le signe ordinaire, & la mesure g par le point abréviatif. 2. De natura et proprietate tonorum, Coussemaker, Script., IV, p. 22.

CHAPITRE VI LES TABLATURES FRANGAISES DE 1531

Anonymat des ceuvres. — Leur style général : procédés de transcription dans les Treze Motetz ; compositions sur plain-chant liturgique ; traits principaux des préludes. Les ceuvres d'orgue réunies par Attaingnant ne sont pas signées. Quand leurs auteurs transcrivent un motet vocal, ils désignent parfois le compositeur de cette ceuvre, mais ils ne se nomment pas eux-mémes. IIs n'attendent pas la gloire de leurs travaux imprimés: le succes probablement que leur talent obtient prés de leurs auditeurs ordinaires suffit a les contenter. Car les trois livres de musique religieuse ont été écrits, a n'en pas douter, par des organistes d'église qui chaque jour de féte se soumettaient a nouveau au jugement du public. Ils étaient experts en leur art et soumis aux conditions qu'imposait la liturgie. Leur réputation est venue aux oreilles de Péditeur, quand celui-ci a jugé que l'heure était propice a la publication de musique d'orgue. Peut-étre Attaingnant a-t-il demandé a Pierre Palude, !'excellent organiste de Georges d'Amboise, a Rouen, de rédiger les versets que souvent cet artiste avait improvisés pour son office. L'éditeur aurait été plus facilement encore tenté de s'adresser au chanoine de Notre-Dame, Pierre Mouton, qui s'était illustré comme organiste du roi et de la cathédrale, et dont la maison canoniale n'était pas éloignée de la boutique sise rue de la Harpe, en face la rue des Mathurins. Il était d'autant plus naturel qu Attaingnant songeat aux organistes parisiens que l'importance de Paris au sujet de

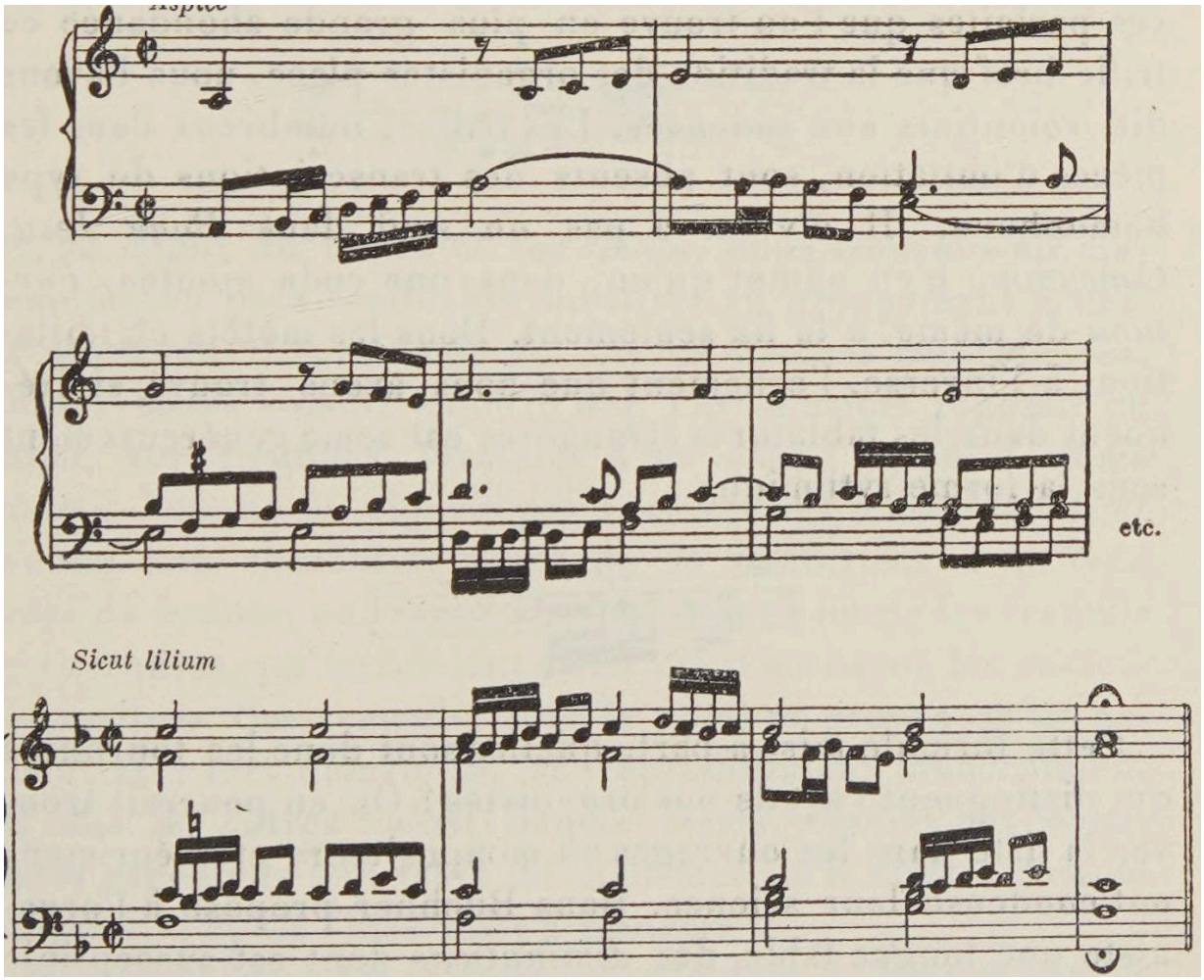
 tout ce qui touchait a l'orgue était reconnue. On y envoyait des apprentis organistes, comme fait en 1522 le duc de Lorraine'. En 1520, le légat du Saint-Siége y commandait un instrument?. Toutefois aucune indication précise ne nous est parvenue sur le ou les auteurs des piéces de 1531. Toutes ces ceuvres ne sont point pareillement heureuses. Elles semblent trahir une diversité de mains. Lorsqu'on compare les deux Sanctus de la messe Cunctipotens, Von a peine a croire qu'ils supposent le méme auteur. Dans le premier, flux monotone des notes, relachement de l'écriture ; dans le second, invention rythmique, dessin volontaire des motifs, unité de ensemble. Parmi les transcriptions, un motet comme Sancta Trinitas, o4 un travail créateur s'est appliqué a renouveler la matiére donnée, s'oppose 4 la médiocrité de Bone Jesu, fastidieux exercice d'ornementation. Cette inégalité donne 4 croire que des recueils pratiques comme ces trois livres d'orgue ont pu étre l'ceuvre collective d'un maitre et de ses éléves. Atelier comparable a ceux qui, vers le méme temps, édifient les chateaux, sculptent les tombeaux, les bas-reliefs et les pourtours de cheur. Les artistes a demi artisans qui peuplent les ateliers de sculpture ne songent pas a se préparer une renommée posthume. La gloire personnelle est réservée aux plus grands, aux chefs d'école. De méme parmi les musiciens, les plus éminents seuls signent leurs ceuvres. Ils n'exigent pas toujours que le copiste ou l'imprimeur fasse mention de leur nom. Souvent une note surajoutée par le possesseur d'un manuscrit ou d'un exemplaire est aujourd'hui le seul guide des attributions que nous tentons de faire. I] semble que, leurs compositions une fois récompensées par le mécéne pour qui les artistes travaillent, ils se soient désintéressés de leur sort. L'on s'explique ainsi que nos organistes, soit qu'ils aient senti la distance qui sépare leurs essais des réalisations parfaites du chant polyphonique traité par un Josquin ou un de La Rue, soit qu'ils aient considéré leur musique sous son aspect modeste d'utilité pour le service paroissial, aient négligé de nous livrer leurs noms. 1. Arch. Meurthe-ct-Moselle, B 1028, fol. 96. a. A. Tuetey, Invent. anal. des livres de couleur et bannieres du Chdtelet de Paris (1899), n° 1227.

 L’hypothése d’un atelier, probablement parisien, d’ou sortiraient nos tablatures n’explique pas seulement que la valeur des piéces soit inégale, mais aussi que leur technique reste, a tout prendre, suivie. C’est en appliquant les mémes préceptes que tous nos auteurs calculent la dose de séquences, de gammes, d’imitations, d’accords, de trilles, qui peuvent se contrepeser au cours de leurs morceaux. L’équilibre qu’ils obtiennent entre ces divers éléments est le plus souvent réglé sur un type dont les variétés ne sont guére nombreuses pour un genre donné. Au cours de ce chapitre, nous nous proposons d’étudier d’abord quels usages pouvaient diriger les musiciens, quelle perfection moyenne des procédés soutenait leur inspiration, en un motce qu’ils imitent les uns des autres et de maitres communs. Nous chercherons ensuite comment le lyrisme des meilleurs a pu se libérer et quelle empreinte leur cwuvre porte de leur personnalité. Le point de vue auquel nous nous placerons ici sera le point de vue historique et ce seront les caractéres généraux du style qui vont nous occuper, réservant pour le chapitre qui suivra Vanalyse plus approfondie des éléments musicaux. Et d’abord, demandons a nos auteurs sur quel plan ils ont appris a établir les transcriptions, — ces adaptations d’ceuvres vocales qui forment, nous l’avons vu, un des premiers exercices auxquels se soumettent les organistes. Les arrangements pour orgue de piéces pour cheur qui composent le livre des Trese Motets ne sont plus, comme certaines ceuvres de la tablature de Kleber, de simples copies ou lon s’est borné a accuser au moyen de coloratures les lignes de l’original. I] est rare que nos Frangais se contentent d’un simple placage d’ornements ; leurs amplifications mélodiques s’incorporent a une ligne nouvelle qui présente sous un état différent la mélodie primitive. Une réalité se forme, la méme et une autre, comme le chéne d’hiver et le chéne été. Le vrai nom de telles cuvres serait « fantaisies sur des motets ». Mais ily a encore loin de ces piéces aux canzoni pour orgue qu’écriront les Italiens de la fin du siécle. Les motets originaux appartiennent a divers genres. Les

 uns dépendent tout entiers du style d’imitation mis en honneur depuis prés d’un siécle par l’école de Cambrai : ce sont les motets Aspice Domine de Lafage, Benedictus et Sancta Trinitas de Févin, Manus tux Domine d'un maitre anonyme, O vos omnes de Loyset Compére, Si bona suscepimus de Claudin de Sermisy, Sicut lilium de Brumel et Sicut malus de Moulu. Le motet de Gascongne Bone Jesu, a lopposé, adopte l’écriture homophone par accords, ainsi que la chanson Consummo (la vita mya). Les deux compositions intitulées Dulcis amica et Fortuna ont une structure intermédiaire entre celle des deux autres groupes. Le motet d’Obrecht, enfin, sur les paroles Parce Domine populo tuo, semble avoir pour base un théme donné. Il va sans dire que ces différentes wuvres sont transformées par les organistes suivant des formules différentes. On dirait que les plus habiles, les plus hardis des transcripteurs ont été tentés par la facture serrée des huit grands motets d’imitation : c’est en effet aux originaux les plus intéressants que correspondent — chose non nécessaire ni prévisible — les transcriptions pour orgue les plus aisées, les mieux inventées. Pourtant, des principes relativement fixes président a l’ornementation de tous les motets. Le plus général de ces principes veut que, leur appliquant une méme durée de]’unité de temps, on les transforme de telle sorte qu’un nombre a peu pres égal de notes — le plus souvent entre huit et dix — soit contenu dans chaque mesure, a la voix ornée. Le nombre restreint des types rythmiques peut se ramener a quelques schémas ou le premier temps de la mesure est presque toujours fortement accentué, "7 peercererie = pperorerr leer SITBAFB > +0 FT et aux variétés possibles de ces divers groupements. Il résulte de cette loi, qu’on pourrait appeler loi de l’équilibre des valeurs rythmiques, que dans une piéce comme Fortuna desperata, écrite originellement en valeurs assez

 longues, le transcripteur a multiplié le nombre des notes. A V'inverse, le motet Sicut malus, composé dans original de valeurs bréves, ne subit que peu de changements dans la transcription. De méme la fin du Benedictus de Févin. Dans un cas comme dans I'autre, on cherche a obtenir une densité a peu prés constante du composé musical, une égale rapidité dans la succession des notes. La transformation que subit de la sorte le motet original résulte, au point de vue rythmique, d'un effort pour trouver des régularités nouvelles, propres ala musique instrumentale. Il s'agit de reconstituer, dans un mouvement plus rapide, cet équilibre des masses que le cheur trouve d'emblée avec ses notes tenues. Sil'on veut ajouter des éléments décoratifs au plan d'un monument simple, il faut découvrir la loi qui les répartit harmonieusement sans rompre l'unité du tout. Nos organistes sont visiblement a la recherche de cette symétrie plus complexe, et a diverses reprises ils réussissent a 1'atteindre. Le plus souvent, ils se contentent de charger d'un méme poids d'ornements tour a tour le plateau des voix aigués et celui des voix graves. Le tissu de remplissage dont on bourre les cadres que fournit le theme est massé tantdt dans l'une, tantét dans l'autre voix. Tour a tour, au long de l'invocation Bone Jesu, chacune des parties fournit une petite arabesque qui a pour but d'animer l'ensemble, tandis que les trois autres voix maintiennent une prise serrée sur l'accord qui forme le soutien de chaque mesure. Non seulement les morceaux de style homophone, mais aussi les fragments d'autres piéces qui sont écrits en accords (début de Sancta Trinitas, mesures 55 a 5g de Si bona, mesures 4o a 47, 53 257 d'O vas omnes, 10 et suivantes de Sicut lilium), sont traités suivant le méme procédé. Si nous examinons le début du grand motet Sancta Trinitas, nous y remarquons une distribution équitable, dans les diverses régions de l'échelle sonore, des éléments massifs et des éléments ajourés. Durant les deux premieres mesures, la main gauche de l'organiste soutient de larges accords, tandis que la main droite précipite vers le grave des gammes accélérées ; puis viennent deux mesures ot les réles sont intervertis : c'est la main droite qui plaque un accord, et la main gauche qui fait rouler ses gammes descendantes, avant
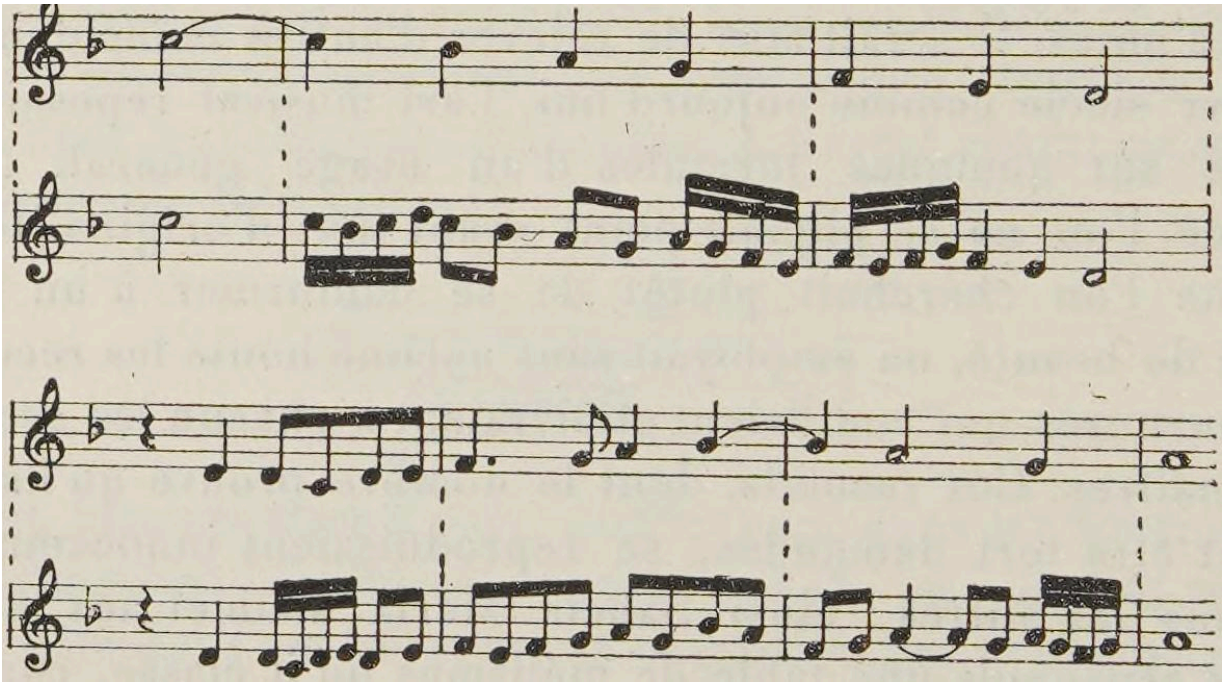
d’amorcer (mesure 5) un mouvement qui va ramener|’intérét vers la région moyenne ou, a son tour, une des voix intermédiaires sera chargée du méme dessin tombant (mesure Q). Il serait facile de poursuivre une analyse qui montrerait dans toute la piéce le méme souci de symétrie et de juste partage, la méme habileté a dévier |’intérét alternativement vers l’aigu et vers le grave, sans donner a ce balancement régulier un caractére trop mécanique. Nous trouverions dans la plupart des motets un soin pareil de ne pas accumuler les notes dans une seule voix, mais au contraire de faire correspondre a tout groupe mélodique serré dans une des parties un groupe de méme densité dans chacune des autres: de méme densité, non pas toujours de forme identique. Un ou deux exemples entre cent, le début d’Aspice Domine, et un passage de Sicut lilium (mesures 15-18) : Aspice Cette habitude d’équilibrer les éléments musicaux au moyen de symétries rythmiques engendrera plus tard, spécialement dans l’école allemande, la plus étroite sujétion. Beaucoup de compositions pour orgue du xvn® siécle parai


etc.
Sicut lilium

 tront semblables a ces jeux dé patience ot de petits morceaux de bois découpés, les vides des uns correspondant aux pleins des autres, doivent s’encastrer pour reconstituer une figure. En 1530, constatons seulement Vindépendance et la souplesse, récemment acquises, des différentes voix. Les motifs caractéristiques de l’ornementation sont peu nombreux. Divers festons autour de la note a recouvrir, des notes de passage, des gammes et fragments de gammes seraient un pauvre matériel si quelque rupture du rythme ne venait, de temps a autre, ranimer l’attention. Mais pour un trait habile, comme le début si abrupt de Sancta Trinitas, que de monotonie dans le Bone Jesu, ou une imagination peu fertile n’a su que déchiqueter un original grave et implorant ! Chose curieuse, ce n’est pas dans les wuvres ou le motet vocal est coupé de fréquents points d’orgue par des cadences parfaites que l’on trouve en plus grande abondance ce trille bref que la tradition des organistes place, nous |’avons dit, volontiers aux cadences. Les trilles, nombreux dans les pieces d’imitation, sont absents des transcriptions du type homophone. [| n’y en a pas un seul dans Bone Jesu. Consummo n’en admet qu’un, dans une coda ajoutée. Fortuna de méme, a la fin seulement. Dans les motets en imitation, a l’inverse, l’ornement que nous avons trouvé si fréquent dans les tablatures étrangéres est semé généreusement sous la forme rythmique : Cette formule mise a part, quelles sont donc les tournures qui distinguent l’art de nos organistes ? On en pourrait trouver la liste dans les ouvrages ol' compositeurs et théoriciens ont condensé leur science. Hans Buchner propose a Vorganiste une longue table des diminutions dont est susceptible chaque figure mélodique. Ce sont des flores du méme genre que nos musiciens emploient dans leurs variations. Adrien Petit Coclicus, dans son Compendium musices, indique une quantité de formules propres a varier un theme; il les présente sous l’aspect de recettes culinaires, opposant la

 « chair » nue des notes privées d'ornements a la viande agrémentée de moutarde que représentent les mémes motifs couverts de diminutions '. Hermann Finck fournit aussi une longue série de procédés ornementaux', qu'on croirait que nos organistes ont connue si la Practica Musica ne datait de 1556: mais l'ordre est sans doute inverse, et c'est Finck qui a étudié les tablatures d'orgue antérieures a lui. Pour orner les trois notes si, la, si, par exemple, Finck conseille cette formule, que l'on rencontre textuellement dans le motet Sz bona, a la mesure Oy i Une autre figure proposée par Finck pour transformer la série simple de notes mi, fa, mi, est la suivante : Or, au début du motet O vos omnes, nous trouvons un mélisme a peu prés semblable substitué au groupement primitif des notes. Il serait aisé de relever d'autres coincidences. Au xvi° siécle comme aujourd'hui, l'art musical reposait en partie sur quelques formules d'un usage général. Mais comme l'on ne se piquait point avant tout d'originalité, et comme l'on cherchait plutét de se conformer a un type avéré de beauté, on employait sans aucune honte les recueils de tournures qui codifiaient et livraient a chacun les secrets des maitres. Ces recueils, dont le nombre prouve qu'ils devaient étre fort demandés, se reproduisaient innocemment les uns les autres: ainsi Sancta Maria soumet aux organistes espagnols une table de mélismes qu'il classe, comme Buchner, d'aprés l'intervalle a franchir '. Mais quels sont les maitres qui décident de l'usage auquel va se soumettre la génération naissante? En 1530, a n'en pas douter, le précepteur de tous les musiciens est Josquin des 1. Compendium musices, 1552, fol. H 4* a [*. 2. Monatshefte f. MG., XI, pp. 151-155. 3. O. Kinkeldey, Orgel u. Klavier, pp. 48-49.

226 LA MUSIQUE D’ORGUE Prés. Pour Adrien Petit Coclicus, quiconque veut apprendre a composer avec élégance — ce qui signifie avec abondance d’ornements —, doit choisir un maitre qui, Belge, Hennuyer ou Francais, ait recu la doctrine de Josquin. La liste des amplifications mélodiques qu’il propose pour chaque theme est celle, dit-il, que Josquin enseignait « aux siens ». Comparons quelques-unes de ces formules avec les tournures caractéristiques de nos tablatures. Voici d’abord ce que Coclicus appelle « communis cantus » (A), suivi du méme, assaisonné : « caro cum sale et sinapis condita » (B)*: Et voici maintenant un passage du motet pour orgue Si bona suscepimus, accompagné de son original vocal: Refusera-t-on de voir entre ces deux exemples un rapport de modéle a chose imitée? Prenons encore la premiére des clausules enseignées par Josquin 3 son éléve, et regardons ensuite telle locution fréquente dans nos tablatures, t. Je transcris en réduisant les valeurs de moitié.

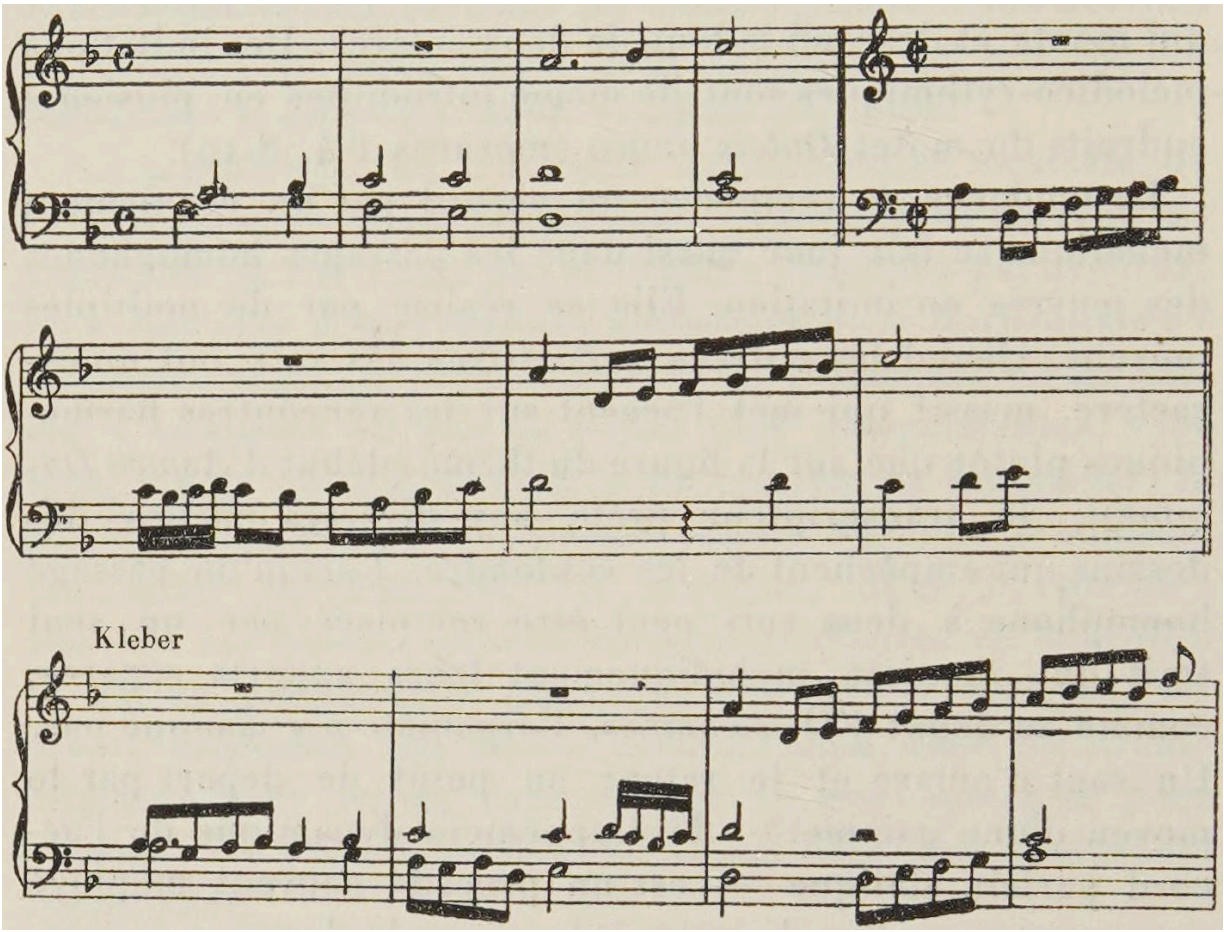


STYLE GENERAL DES TABLATURES DE 1531 PP me ; : ; : ainsi qu'elle se présente dans Dulcis amica, mesure 12: Simplex. Elegans. Coclicus. Sans doute, d'autres influences que celle de Josquin ont pu jouer sur la grammaire et la syntaxe musicales de 1530. Mais la musique de 1530 est encore |'art dont Josquin a fait son moyen d'expression ; son idéal reste celui des contemporains de Frangois I" et nul grand maitre n'a encore introduit des libertés nouvelles dans le systeme que Josquin avait adapté ason usage. En un mot, c'est son style qui continue a régner. N'est-ce pas lui déja qui a introduit la coutume d'écrire tout au long les ornements mélodiques de ses compositions ? Avant lui, les musiciens se contentaient souvent de noter les lignes principales de leurs chants, et laissaient aux exécutants le soin d'ajouter a leur gré des mélismes improvisés. Josquin ne veut plus abandonner au hasard une part si importante de son wuvre. Ou ses ainés tracaient un dessin schématique, il arrondit les contours et projette les ombres. Ainsi se nourrit le riche vocabulaire de formules d'ornement qu'il transmet a ses successeurs. Apres lui, on n'écrira plus un motet ou une chanson en se bornanta indiquer les points saillants de la mélodie: toutes les notes de liaison entre ces points, tout le tissu de remplissage que naguére les chanteurs tiraient de leur cru, les émules et les éléves de Josquin prendront la peine de les rédiger complétement. Mais ces émules, ces éléves, ce sont les auteurs de nos motets sous leur forme vocale. C'est a travers eux que les organistes connaissent Josquin et se le rendent familier. Les motets vocaux sont déja des exemples du procédé josquinien d'ornementation, qui sera repris et appliqué, pour ainsi dire a la deuxiéme puissance, dans les transcriptions pour orgue.

228 LA MUSIQUE D’ORGUE Outre les symétries rythmiques et la forme des ornements, il est un autre trait de nos tablatures que nous serons curieux de considérer. Dans les transcriptions, nous devrons reconnaitre un effort tenté pour restituer du mouvement mélodique a un groupement compact de notes. Ne semble-t-il pas d’ailleurs que l’histoire musicale de l’Occident se compose des actions, réactions et corrections mutuelles qu’exercent|’une sur l’autre l’écriture par accords, ou « verticale », et ’écriture mélodique ou « horizontale »? AVancien organum point contre point, le déchant du xm® siécle a substitué un jeu de lignes plus indépendantes. Plus tard, tandis que s’établissait la polyphonie en imitations, le faux-bourdon a miné son travail et jeté sur elle le charme des effets harmoniques. La musique, dans le premier tiers du xvi° siécle, montre les deux tendances en équilibre et qui se partagent le pouvoir, ainsi que le prouvent les divers originaux des Treze Motetz. Mais dans les transcriptions pour orgue, nous voyons un essai concerté pour accroitre la prépondérance de la mélodie sur l’harmenie instantanée. Sans doute, cet effort se manifeste diversement selon que lorigine du morceau d’orgue est un motet homophone ou une cuvre en style d’imitation. Dans le premier cas, il s'agit pour l’organiste de donner tour a tour de |’animation a chaque voix, afin de montrer qu’elle existe bien individuellement, et non pas fusionnée dans l’unité de l’accord. Voila pourquoi, dans le motet le plus homophone de tous, ce Bone Jesu dont nous avons signalé déja l’aspect un peu mécanique, de petits dessins ornementaux passent successivement dans chacune des quatre voix, de telle sorte que chacune fait preuve de vitalité. De méme, le transcripteur de Fortuna desperata s’ attache a dissocier le faisceau des voix, a libérer les unes des autres grace a des mouvements qui se font opposition. Dans le morceau d’orgue d’aprés le Parce Domine, les dessins en valeurs bréves qui diminuent Yoriginal tachent de créer des imitations, soit mélodiques (mesures 2-3), soit rythmiques

 (mesures 39-40) qui répartissent notre attention entre les différentes voix. Une double ligne continue, aux mesures 14-16, liquide épanchement de valeurs bréves, vient se substituer a des notes martelées, discontinues. Deux voix suffisent alors a suggérer les trois parties originales, puisque toutes les notes du théme sont touchées par la paraphrase qui monte et descend le long de deux octaves. Des imitations mélodico-rythmiques sont de méme introduites en plusieurs endroits du motet Dulcis amica (mesures 1-4, 8-10). La tendance a remplacer un accord par un écoulement mélodique se fait jour aussi dans les passages homophones des wuvres en imitation. Elle se réalise par de multiples moyens. Quand les entrées successives des voix ont un caractere massif qui met l'accent sur les rencontres harmoniques plutét que sur la figure du theme (début d'Aspice Domine)', le transcripteur préte aux diverses parties des dessins qui empéchent de les confondre. Lorsqu'un passage homophone a deux voix peut étre remplacé par un seul trait qui réunisse mélodiquement leurs apports séparés, comme au début d'O vos omnes, lorganiste n'y manque pas. Un saut d'octave et le retour au point de départ par le moyen d'une gamme — développement dynamique de l'accord parfait statique — est un procédé souvent employé pour mettre un flux de notes a la place de longues tenues. Les exemples pourraient étre multipliés. Citons seulement celui qu'on trouve ala mesure 78 du motet Si bona® : Original, Transcription. 1. V. plus haut, p. 223. 9. Est-ce 4 nos Francais que Jean de Lublin, vers 1540, emprunte l'idée des formules par lesquelles il conseille de remplir un accord? A la place de Vaccord parfait ut mi sol ut, d'une valeur de bréve (ronde moderne), i] propose d'écrire huit croches qui couvrent toute la gamme d'at. Pour étre substituées, a des notes longues, les figures qu'il recommande sont toutes pareilles a celles de nos auteurs ; en particulier, la formule qui doit remplacer la semibréve

230 LA MUSIQUE D’ORGUE Les organistes francais ne sont d’ailleurs pas les seuls a employer de telles formules, comme va le montrer la comparaison des premiéres mesures dO vos omnes chez Attaingnant et dans la tablature de Kleber : Attaingnant. Original de L. Compére. Isaak a, lui aussi, fréquemment recours aux gammes pour remplir, pour « étoffer » une ou deux mesures Adieu mes amors 1. (demi-mesure) est celle qu’on trouve & chaque instant dans les tablatures francaises : (Chybinsky, Polnische Musik, p. 497)1. Mes. 1-2, 5-6 et 44 (éd. Wolf, p. 135). Aux mesures 27-28, une gamme couvre 2 octaves.



 Notons aussi l’arpégement de l’accord, a la mesure 5g du motet Sancta Trinitas, qui étale dans la durée les divers éléments d’un accord statique : Original. Transcription. Cet arpége annonce tous les accords « brisés » par lesquels on s’efforcera plus tard de varier un accompagnement au clavier. Cette petite cellule ornementale est le premier ancétre de la fameuse « basse d’Alberti » a laquelle Mozart a tant sacrifié, et Chopin lui-méme. Quand il entreprend de transposer sur l’orgue une piéce polyphonique en imitations, la tache de l’organiste n’est plus de modeler des figures mélodiques sur une carcasse d’accords. II se trouve en présence d’une ceuvre ou la ligne de chaque voix est significative par elle-eméme. Dans le style polyphone, ou les accords n’ont pas d’existence stable et ne sont que les points fugitifs de rencontre des voix, tout |’intérét dépend du caractére des themes engagés et de leur conduite. Comme nos motets vocaux sont choisis parmi les meilleurs du temps, les themes y sont en général d’une ligne noble et pleine. Les transcripteurs les gatent plus quils ne les embellissent a leur ajouter des fioritures. Mais le devoir d’organiste l’impose: il faut bien que les doigts de l’exécutant puisse montrer leur vitesse. Aussi, des qu’un intervalle de quelques degrés sépare deux notes contigués du motet, ils s’empressent de boucher le trou par des fragments de gammes. C’est ici l’empire des « notes de passage ». Une tenue de moyenne durée laisse-t-elle en suspens une note de la mélodie, aussitét ils lancent a Vassaut pour |’éparpiller mordants, trilles, fleurons. Quelques-uns de ces ornements nous paraissent un pur verbiage. Pourquoi troubler cette eau tranquille, et Vagiter d'un inutile clapotage :

 Sancta Trinitas. Transcription, Mais parfois la transformation est assez heureuse et dirigée avec succés dans le sens de | instrumentalisme ; elle appelie des formules de clavier qui naitront delle; elle posséde déja la grace de certains esercizi de D. Scarlatti: Méme motet, mes. 64-66. Transcription !. Le sens de l'harmonie et des accords est done a peine né que déja le sens mélodique prend sur lui une revanche précoce. N'est-ce point a l'encontre de notre attente? Ne ecroirait-on pas gu'un instrument polyphonique va insister sur les rencontres harmoniques. ne semble-t-il pas propre a donner une existence a l'accord sil en avait mangué jusque-la, plutét qu'a la lui reprendre? N'est-ce pas grace au pouvoir quont le clavier et le luth de masser en un seul bloc les parties d'accompagnement gue le style de lair 1. Heinrich Schitz adopte ce motif quand il veut peindre la joie de Vivresse sacrée (Cantate Veni dilecie mi, ad finem, sur les mots et inebriamini).

accompagné va pouvoir se former en Italie, peu avant l'an 1600? Ces hésitations seraient justifiées siles Trese Motetz étaient destinés a l'épinette. Mais il n'y a guére de doute que ces morceaux s'adressent spécialement a l'orgue, instrument de polyphonie mélodique. C'est dans les quatre livres de chansons et danses, évidemment faits pour le clavicorde et l'épinette, que le style harmonique triomphe. La, plus d'amplification ornementale des themes. Le rythme essentiel des chansons, avec ses notes répétées, ne saurait étre masqué sans une altération profonde du genre des wuvres. Justement, l'épinette se préte a merveille aux vives répétitions d'accords. Le mouvement preste des danses n'autoriserait pas ces longues guirlandes de « coloratures », et les gammes qui roulent en vagues paisibles a la surface des motets pour orgue. L'ornement qui convient aux chansons et aux danses, c'estle trille bref, c'est la courte broderie, laissant intacts les rythmes incisifs (par exception, le début de la chanson A bien grand tort' présente quelque ressemblance ornementale avec certains de nos motets, mais c'est précisément avec les moins libres des motets homophones, Bone Jesu ou Consummo). Mais l'épinette, qui attaque vivement l'accord, ne pourrait rivaliser avec l'orgue dans un mouvement modéré. des notes. L'orgue chante, il fait durer les sons. Ilest patient et continu. I] soutient les plus longues valeurs au méme degré de tension. L'épinette frappe un complexe simultané de sons, puis laisse les vibrations s'amortir d'elles-mémes. D'ot naturellement la préférence de |'épinette pour les masses bien fournies et discontinues, celle de l'orgue pour des lignes sonores 1. Chansons u. Tdnze, I, p. 17. C'est parce que le rythme, dans le style homophone, a un aspect plus net ct plus tranchant, sans doute, que les signes de mesure sont plus soigneusement notés dans les livres de chansons ct de danses que dans les pitces religicuses. Celles-ci ne portent jamais d'indication de mesure ; au contraire, le livre des Qualtorze Gaillardes, etc., donne des chiffres de mesure au début de deux tiers des piéces. — Les changements de temps (passage d'une mesure 44/4 4 une mesure 4 3/2) ne sont marqués par aucun signe dans les trois volumes de musique religieuse ; dans les chansons au contraire, ces changements sont indiqués (chanson Celle qui m'a tant pourmené, mes. 21-23, deux mesures notées 4 3, puis rétablissement du G barré ; chanson Contre raison, mes. 17 ct 21).

234 LA MUSIQUE D’ORGUE suivies, menées de front. A l’une, pourrait-on dire, les taches de couleur. A l’autre, le dessin ferme et constant. Sous ce rapport, le luth a les mémes avantages et les mémes défauts que l’épinette. Lui aussi est impuissant a mener longuement la mélodie d’une note a autre. C’est une comparaison bien instructive que nous permettent de faire les transcriptions pour luth de deux de nos motets, transcriptions publiées vingt ou trente ans aprés les transcriptions d’orgue frangaises. Si bona suscepimus a été arrangé pour le luth par Joan Maria da Crema(/ntabolatura de Lauto, 1546), et Sancta Trinitas a été transcrit par Sebastian Ochsenkun (Tabulaturbuch auff die Lautten, 1557)'. On est frappé du fait que le luthiste ignore encore l’art, que l’organiste possédait, de renouveler et rafraichir d'un mouvement large le théme qui sert de cadre a sa composition. La monotonie des figures pour luth, comparée a la variété des procédés organistiques, surprend. Les vingt premieres mesures du Sancia Trinitas pour orgue prennent, a cété de lceuvre d’Ochsenkun, une solidité de structure, une unité de plan, une persistance trés remarquable des motifs caractéristiques. Cette supériorité, nous venons d’en dire la raison. Le style harmonique a le souffle court. Entre deux accords, luth ou épinette ne peuvent glisser qu'un ornement précipité. Au contraire, le style de polyphonie mélodique dont l’orgue est susceptible ale temps pour lui. Il est libre de développer jusqu’au bout la force incluse dans un contour mélodique — car une force git dans toute suite heureuse de sons et tend a leur adjoindre les sons propres a compléter la courbe. D’ow la vie plus ample et la maturité, pourrait-on dire, des themes destinés a l’orgue. Que de temps a autre, au sein de ce style « horizontal », Vorgue cherche a tomber sur un accord, cela lui est permis et quelque variété en peut naitre. Mais l’accord est pour lui un contréle, un soutien; iln’y trouve pas le ressort principal de son action. Les accords ne sont que les points d’interférence des rayons sonores figurés par les voix et qui, seuls, portent la lumiére dans l’wuvre. Telle est la différence essen1. Nous donnons une partie de ces transcriptions pour luth en appendice 8 notre publication des Treze Motets.

 tielle entre lorgue — analogue sur ce point a un ensemble de voix humaines ou d'instruments 4 archet — et les instruments a cordes pincées ou frappées, luth, épinette, clavicorde « et telz semblables instrumens ». I] arrive que, dans nos tablatures, les mouvements propres des parties soient sacrifiés & un effet d'ensemble. Aprés tout, la diversité de timbre des voix humaines manque a Porgue, et les entrées successives des parties, dans un motet en style de fugue, peuvent engendrer la monotonic, ou bien passer inapercues, si on les transporte sur cet instrument. Le transcripteur le sait bien. Aussi abrége-t-il parfois les entrées distinctes de l'original par une contraction du rythme; ou encore il les absorbe l'une dans l'autre et les relie par un trait. Les deux procédés sont cumulés a la mesure 47 du motet Sancta Trinitas. Comme exemple du premier, on peut alléguer les mesures 33-34 et 51 d'Aspice Domine; comme exemple du deuxiéme procédé, la mesure 10 du Benedictus, et O vos omnes aux mesures 24-25 et 55-56. De deux entrées sur le méme degré, que tour a tour un ténor et une basse feraient valoir, l'une est a l'orgue, avec raison, supprimée. La ligne des voix qui se superposent dans le contrepoint est-elle détruite par ces altérations? C'est souvent simple apparence. Un petit artifice d'écriture aurait pu en certains cas préserver l'intégrité des lignes. En fait, ces fusions d'entrées de voix n'offrent qu'un aspect particulier d'un fait général: nos transcriptions n'ont pas été établies pour l'ceil. C'est l'effet sonore du motet original que l'organiste a eu en mémoire et quil a tenté d'interpréter sur son instrument, non la ligne graphique des parties. Il s'est peu soucié de respecter la logique «visible » des voix, pourvu que leur résultante fat assurée pour l'oreille. La notation des croisements est ainsi le plus souvent négligée. Dans le Benedictus, mesures 14 et 32, le transcripteur a imité l'ceuvre de Févin de la maniére la mieux appropriée au jeu de l'orgue, sans s'inquiéter de laisser sur la ligne supérieure les notes qui appartiennent en droit a la voix aigué. L'auditeur juge que rien n'y change, ou peu. C'est la décision de l'oreille qui permet aussi de supprimer les entrées de voix qui a l'orgue ne seraient pas nettement distinguées, et de contracter en

 une seule deux entrées canoniques sur le méme degré (Benedictus; mesure 30; Aspice, mesures 51-52; Sancta Trinitas, mesures 48-49). L’abréviation se réalise aussi par suppression des silences (Bone Jesu, mesures 16, 18, 35, 37 et 43) quand le caractére spécial que ces silences prétaient au morceau vocal n’a pas lieu d’étre conservé’. A Vinverse de telles contractions, des dilatations du theme montrent que l’organiste insiste volontiers sur un fragment qui se préte a un élargissement. Aux mesures 39 et 74 de Sancta Trinitas, le theme instrumental entraine un développement plus long que le theme vocal. L’organiste n’hésite pas a détendre les liens qui le contraignent: Sancta Trinitas. Transcription. De telles libertés ne se rencontrent pas dans les livres de musique profane. On doit avouer que l’estime de nos transcripteurs pour la continuité des lignes mélodiques n’est pas si grande que parfois ils ne la rompent afin de rendre]’exécution plus facile. Manque d’espace libre sur le clavier, l’on supprime momentanément l’une des voix (exemple Bone Jesu, mesures 17, 36, 50). La réduction du nombre des parties aux passages dangereux était au reste usitée au xv° siécle. Dans le Burheimer Orgelbuch, le Preambulum super fa (n° 195), aprés un début régulier a trois voix, s’élance en un long trait de la voix supérieure, trait sur lequel il est si évident que toute I’attention de l’exécutant doive étre concentrée que la polyphonie, aussitét, s’alleége d’une voix; la période brillante terminée, le triple courant reprendra jusqu’a la fin. Et méme dés la tablature anglaise de 1330, il semble admis que sur 1. En certains cas et pour satisfaire la vue, par exemple dans le motet Sicut malus, mes. 39, temps 1-2, nous avons rétabli les notes inutiles & Poreille et pour ce négligées dans la tablature. De méme quelques silences.

 les valeurs longues une voix supplémentaire puisse s'adjoindre aux voix principales et disparaitre quand il en résulterait une complication trop grande'. Les tablatures allemandes du premier tiers du xvi‘ siécle forcent presque Vorganiste, par leur notation qui sépare sur des routes distinctes les diverses parties, 4 poursuivre celles-ci sans relache. I] ne faut pas trop regretter que la notation de France et d'Italie ait permis des irrégularités qui assurent la plénitude des accords, chaque fois qu'elle est réalisable. Andrea Gabrieli ne donnerait pas a sa Fantasia allegra tant de légéreté s'il s'obligeait a trainer avec lui d'un bout a Yautre les quatre voix dont, en principe, son concert est formé?, Nos tablatures acceptent en plus d'un lieu de ces lacunes volontaires. On trouve juste que la mélodie qui s'échappe en un bref et animé monologue soit dégagée des entraves qui Vassujettiraient. Notons d'ailleurs que les théoriciens de Vépoque veulent bien que l'on introduise méme dans le contrepoint vocal des silences destinés a rendre l'exécution plus facile. Ornithoparcus, quand il expose les divers motifs que l'on a d'interrompre les voix par des pauses, cite en premier lieu la facilité de lexécution; la commodité de l'écriture joue son réle aussi, car on a le droit, dit-~il, de faire taire une partie pour éviter les intervalles défendus ou les consonances paralléles*. Ces deux raisons expliquent les coupures que nos organistes admettent dans le fil des parties. Aux dépens de la continuité des voix, les tablatures francaises préviennent donc la maladresse de |'exécutant. Ce fait oppose une forte objection de technique a la thése de M. Schering, qui a été exposée au chapitre v. Si l'on supprime les voix qui rendent le jeu difficile, si l'on se garde d'écrire des passages ot l'écartement des parties imposerait a l'organiste des substitutions de doigts, des extensions périlleuses, 4 plus forte raison craindra-t-on de lui préparer les embiches qu'il trouverait a jouer des pieces de polyphonie continue. La plupart des morceaux ou des parties d'orgue 1. Cf. Joh. Wolf, Gesch. der Mensuralnotation, II et III, n° 78, notamment les sept derniéres mesures. 2. Torchi, L'arte musicale in Italia, U1, pp. 67 et suiv. 3. Micrologus, fol. O 6".

 publiés comme tels par M. Schering, en appendice a son ouvrage sur la messe au temps de Josquin, supposent une virtuosité sans commune mesure avec celle que demandent les tablatures d’Attaingnant’, Comme revanche aux interruptions dans la marche des parties, remarquons qu’au milieu de nombreux accords, des notes de remplissage se glissent parmi les voix réguliéres pour enrichir et compléter |’harmonie. Non seulement aux points d’orgue (O vos omnes, fin de la 1” partie), mais au courant des pieces mémes (Bone Jesu, mesures hyd; 9744, 45; Manus tuae, mesure 15), tout vide entre les diverses voix tend a se combler. La multiplication des voix sur l'accord final n’est d’ailleurs pas une particularité dela musique pour clavier. Les chapelles du xv° siécle étaient bien fournies de chantres, au nombre de plusieurs pour chaque partie, et l’on avait déja songé a diviser leurs forces sur la mesure terminale des ceuvres, pour donner a cette conclusion plus d’éclat harmonique. Ockeghem divise ainsi, fréquemment, les parties a la fin d’une piéce (messe Au travail suis, division des basses au Kyrie et au Sanctus, des ténors au Gloria; messe Cujusyvi toni, division des basses a la fin du Credo; de méme a la fin du Kyrie de la messe De plus en plus, a la fin du canon Prenez sur moi tel que le publie Glarean, etc.). * * OX Tels sont les caractéres généraux des transcriptions pour orgue. Examinons maintenant comment divers talents se manifestent dans le détail des motets. Demander A chaque auteur la nature de son émotion et comment il en concoit Vexpression musicale serait prématuré. L’idée n’en pourrait naitre que dans une téte moderne, ou s’est logée l’opinion que toute production musicale est le fruit d’un génie créateur. Ces modestes artisans que sont les organistes du xvi‘ siécle n’ont pas une imagination trés élevée au-dessus de celle d’un brodeur ou d’un orfévre. N’espérons pas découvrir chez eux des hardiesses d’écriture et des accents touchants, mais quel1. Avec les doigtés que supposent nos tablatures, il serait impossible de jouer un passage tel que la mes. 31 du Gloria d’Obrecht arrangé par M. Schering (Die Orgelmesse, p. 70, derniére mesure).

 ques petites audaces, quelques efforts pour échapper a la routine et ala tradition pratique. Audaces qui, admirées et consciemment imitées par les héritiers de ces musiciens, formeront peut-étre le noyau d'un style a venir et qui a ce titre nous intéressent au premier chef. Car si la valeur humaine ne s'attache pleinement qu'aux cuvres d'un art mur — celles qu'on nomme les chefs-d'ceuvre —, la valeur historique va chercher jusqu'aux humbles balbutiements d'un langage qui se forme. Le motet Aspice Domine est un de ceux ot le transcripteur concilie la plus riche invention avec le plus grand respect de son modéle. Respect qui tend a conserver les lignes nobles du motet de Lafage. Un gotit délicat laisse entrer dans sa simplicité, sans l'orner, la voix supérieure sur les mots et cogita (mesure 10). De méme au mot inclina (mesures 19-20), l'organiste garde fidélement l'accent que posent les trois notes répétées de l'original. La plupart des entrées de voix, dans ce motet ot la déclamation est si remarquablement juste, sont textuellement reproduites a lorgue. L'apreté de 'imploration aux mots et vide, intende, apert oculos n'est pas affadie par des roucoulements, délayée dans |'eau indifférente d'un remplissage. Et dés la premiére mesure, un éclair — cette rapide gamme ascendante — a passé dans la nue et appelé l'attention du Dieu que l'on invoque. Le rythme, rompu de soupirs, qui s'établit dés les trois premiéres mesures est si propre a faire sentir l'attente et l'angoisse de lasupplication biblique, que l'auteur semble avoir cherché volontairement cet effet. Il met une telle insistance, au cours de son ceuvre, a accumuler les entrées de voix sur temps faibles qu'on peut croire qu'il a souhaité et savamment préparé l'impression d'arrachement, de peine et d'incertitude qu'exercent de telles figures rythmiques. Quoique le transcripteur du Benedictus ait choisi, lui aussi, de se tenir prés des lignes pures du fragment de messe de Févin, il renonce a faire imiter strictement les dix premiéres mesures par les dix suivantes, comme dans son original. Peut-étre craint-il qu'une reproduction exacte, privée a l'orgue des différences de timbres, paraisse monotone. Aussi la redite a la quinte inférieure est-elle modifiée

2ho LA MUSIQUE D ORGUE par des «diminutions ». Peut-étre simplement |'organiste n'a-t-il pas senti l'intérét des imitations thématiques si nombreuses de l'original. Presque a chaque fois il les laisse échapper sans les mettre en valeur. De la mélodie a proprement parler, il n'a pas tenté d'en ajouter a une ceuvre si généreuse. Il faut remarquer en effet avec quelle aisance, dans le Benedictus de Févin, les voix se meuvent sur toute l'étendue de leur registre, le parcourant d'un pas tellement stir de haut en bas del'échelle, que l'on croit entendre des variations sur la gamme d'wt. La roulade par laquelle, a la mesure fo, se comble un vide d'une demi-mesure est une formule — ascension de la dominante a la tonique — que Vhistoire de la musique retrouve jusque chez les classiques viennois et les premiers romantiques; Beethoven et Weber en présentent mille variantes. De la supplication Bone Jesu dulcissime, regem nostrum et regnum tu conserva, salva, defende, guberna, un transcripteur maladroit, trompé par la routine, a laissé perdre Vardeur et la gravité. I] a traité ce motet comme il avait coutume de faire les frottole et les chansons en accords. Il y a découpé une série fastidieuse de mesures toutes baties sur les rythmes les plus conventionnels, dont le caractére archaique est accru par la présence du groupe de quatre notes, en téte de mesure, cher a Paumann et a son école: mesure 15: Le défaut dimagination mélodique a tenu l'auteur étroitement dans les entraves du style homophone. Jamais il ne développe plus d'une voix a la fois, conservant aux trois autres le caractére massif de l'original. Pourtant, 'ennuyeuse symétrie de ces dentelures montre que désormais l'on traite avec une égale facilité les différentes voix, sur lesquelles on distribue les colores avec équité. L'organiste de 1530 se fait

STYLE GENERAL DES TABLATURES DE I1D3I 2h un jeu d’opposer aux fleurons de la voix supérieure ceux de n’importe quelle autre partie. Le court motet Dulcis amica Dei était une piéce anonyme, déja ancienne et d’une célébrité bien assurée en 1530. Elle avait alors cinquante a soixante ans d’existence; mais sa simplicité est indigne d’un Ockeghem ou d’un Busnoys. L’auteur était peut-étre quelque éléve de Dufay, d’un talent moyen: un Caron par exemple. A trois voix, il était facile pour n’importe quel organiste d’y mettre quelque animation. Le transcripteur a réussi a établir un petit morceau sans prétention, mais aussi harmonieux que l’original, d’une maniére différente. La répercussion des figures d’ornement dans les diverses parties peut sembler lassante. Elle a parfois d’agréables effets et les mesures 15 4 20 ont un certain charme mélodique, entiérement étranger a celui du motet primitif. Comparé aux auteurs que réunit Kleber, le musicien de Dulcis amica a le mérite du godt, de la modération dans l’emploi des broderies. Il incorpore avec discrétion et bonheur les figures propres aux instruments dans la structure du motet. La tache de réduire pour l’orgue un motet a cing parties, tel que Manus tuae, parait étre demeurée au-dessus des forces d’un compositeur de 1530. Personne jusque-la ne l’avait entreprise. Schlick lui-méme, !’habile contrepointiste, n’avait écrit qu’a quatre voix. Seul Marcantonio, dont le nom revient chaque fois qu'il s’agit de hardiesse et d’innovations, écrit 4 cing voix maint passage de ses ricercari et de ses motets. Dans la réalisation pour orgue de Manus tuae, les inconséquences se multiplient. En certains endroits il devient impossible de suivre a travers la transcription le fil des voix originales ; des hiatus, des rentrées inopinées manifestent l’embarras ot s’est trouvé l’organiste. Sans doute quelques passages (début; mesures 15-22) laissent deviner la forme du motet primitif. Mais dans tout le reste de la piéce, que de motifs tronqués, hachés, ou visiblement a été disloqué l’étagement des themes! Les existences indépendantes de cing voix échappent, non al’oreille du transcripteur, qui en rend tant bien que mal l’effet, mais a ses mains, a son clavier. C’est ainsi qu’un des motets sans doute les plus admirables, celui ot le style d’imitation devait se présenter dans toute son ampleur — cuvre qui présage Orlando Lasso 16

2he LA MUSIQUE D’ORGUE et Palestrina —, aboutit a cette traduction disgracieuse et contrainte. Si l’on tente de reconstituer l’original du motet, resté introuvable, l’on reconnait que la sobriété et la tension des lignes mélodiques, la vérité de la déclamation et l’accent des images ne peuvent appartenir qu’a un maitre qui, en 1530, se trouvait l’un des premiers parmi les jeunes; Gombert peut-étre. L’arrangement pour orgue du motet de Loyset Compére, O vos omnes qui transitis, substitue des guirlandes de tierces, de sixtes et de dixigmes aux valeurs longues de loriginal. L’organiste essaie d’alléger la tristesse qu’un texte désolé fait peser sur le motet et, a l’occasion, il contracte en une seule mesure (14), que les ornements rendent presque allégre, trois mesures qui forment dans |’original une suspension mélancolique. Les gammes sont un des moyens que le transcripteur utilise volontiers pour adoucir les longs cris qui devaient émouvoir la pitié chez les auditeurs du motet vocal. Cette transformation d’aspect est frappante dans le passage (mesures 24 a 30) qui correspond aux mots sicut dolor meus, ainsi que dans les mesures 54 a 57 (vocayi amicos). Nul de nos treize motets ne montre avec plus d’évidence combien 1|’organiste se soucie peu de rappeler le sentiment qu’exprimait son modéle. Loin de représenter un élargissement du sens de l’ceuvre primitive, ces fantaisies s’en écartent d’autant plus que ce sens était plus précis. L’ornementation qui se contente de placer ici et la, au hasard des réminiscences et des habitudes, quelques motifs de décoration, bons pour toutes les occasions, ne saurait donner tout au plus qu’une ceuvre brillante et vive. Ce qu'une Ame musicienne cherche dans la musique et qu’elle appelle sa substance parait manquer entiérement. Si nous étions moins curieux des progrés technigues que les Treze Motetz ont fait accomplir a la musique de clavier, nous craindrions pour eux la comparaison avec les originaux qui les ont inspirés et dont souvent la simplicité est cent fois plus touchante que je bavardage des transcripteurs. I] faut signaler dans O vos omnes' le souvenir d’un élément 1. La tablature de Kleber contient un O vos omnes (n° 13) d’aprés le méme motet, dont le style est assez voisin du morceau francais, avec toutefois quelque chose de plus mince, de plus étriqué ; aucun passage brillant, tel que celui

STYLE GENERAL DES TABLATURES DE 1931 2h3 de style fort vieilli en 1530. C’est le vestige du hoquet, procédé créé sans doute par les organistes parisiens des xu° et xu’ siécles‘ et recueilli par les compositeurs florentins de Vars nova. La tablature d’orgue du British Museum nous en montre des exemples et, encore au début du xv° siécle, Richard de Loqueville, entre plusieurs, l’emploie dans ses chansons. ! Le hoquet est basé sur le dialogue bref et pressé de deux voix dont l’une se tait quand l’autre commence a chanter. I] se rencontre imparfait dans nos tablatures puisque la premiére voix ne s’y interrompt point pour laisser parler l’autre. Peut-étre ici un tel artifice n’a-t-il d’autre but que d’alléger la tache de l’organiste en lui évitant les difficultés du jeu lié? Mais en d’autres lieux l’on n’a pas esquivé des difficultés analogues. Il est done permis de croire que le souvenir de tournures archaiques, particuligrement usitées a l’orgue, soit venu hanter sous Francois I* les auteurs des tablatures. Les passages qui ressemblent a l’ancien hoquet ne sont, au reste, pas nombreux. Nous en trouvons aux mesures 22, 37-38, 50-51 et 63 d’O vos omnes, 55, 85 et g3 de Sancta Trinitas, 35 de Consummo et dans les messes (Kyrie fons, Qui tollis, mesures 15-16 ; Etincarnatus, ad finem ; 1 Agnus, mesure 5 ; Cunctipotens, Benedictus, mesure 17)’. Quand on aborde le Parce Domine, transcrit d’aprés un motet d’Obrecht, on est tenté de lui faire les mémes reproches qu’au morceau précédent. I] semble que les nerfs du motet original viennent s’empater dans un mol tissu graisseux. Toute variété dans les rythmes a disparu, tout accent, toute 4preté vigoureuse. Cette fois encore, ce sera la comparaison avec d’autres organistes qui sauvera a nos yeux les transcripteurs francais. Nous serons forcés d’admirer que, les premiers, ils alent conquis cette élégance qui évite les heurts, les transitions brusquées, les expansions immodestes d’une des mesures 27 & 30 dans notre motet, n’éclaire la piéce de Kleber, qui reste grise d’un bout 4 |’autre. 1. L’Anonyme IV de Coussemaker (Script., IV, p. 350), qui décrit Part des organistes parisiens de l’église dédiée 4 Notre-Dame, Léonin, Pérotin, Robert de Sabilon, présente le hoquet comme « exemplum pausationis semibrevis », tel que surent le créer « quidam Parisienses ». 2. Deus livres d’orgue, pp. 10, 14, 17, 27

 voix aux dépens des autres, qu’ils réalisent cet épanchement liquide de la mélodie ot ne se trahit aucun effort, ob pas un instant un prestidigitateur maladroit ne cherche a éblouir. D’un bout a l’autre du Parce Domine, |’auteur domine son ceuvre et la maitrise. S’il lui ajoute une courte conclusion (mesures 46-50), c'est qu'il a jugé avec raison que cette redite ne faisait pas surcharge, mais au contraire assurait la signification tonale de la piéce. Le long motet de Févin, Sancta Trinitas, fait alterner les parties en polyphonie pleine avec des passages ou les quatre voix s'unissent en deux groupes qui répétent tour a tour les mémes thémes. Ce procédé, qui met si bien en relief les qualités d’un groupe choral mixte (voix aigués de garcons, voix graves d’hommes), s'est développé, semble-t-il, entre 1495 et 1510 sous l’influence principale de Josquin des Prés. La chanson francaise du xvi° siécle, et notamment celle de Clément Janequin (cf. Au verd boys, La Guerre, etc.) trouvera dans le colloque des voix aigués et graves l’un de ses éléments les plus piquants. Cette disposition passe rapidement de la musique vocale dans l’instrumentale, probablement par l’intermédiaire de transcriptions comme la présente. On Vadopte pour les piéces libres. Plusieurs morceaux de la tablature de Kotter (Fantasia in ut, Proemium in re, Carmen in sol) en tirent parti, et elle restera l'un des moyens dé développement préférés en musique d’orgue, ou parait l’attirer la dualité des claviers. Buchner, dans ses versets sur l’Agnus de la messe de Paques ', divise aussi ses quatre voix en deux groupes. On rencontre le méme procédé chez Isaak (Niln'est plasier, La Martinella)*, chez Cabezon (par exemple dans le Benedicta es Regina coelorum a 6 voix)*, chez Antonio Valente (Verso per Vorgano)* et chez Giovanni Gabrieli (Canzone detta la Spiritata)’. 1. Vierteljahrss. f. MW,, 1889, pp. 119-123. 2. Ed. Wolf, pp. 150 et 160. Mais dans la Martinella, le groupe formé par les deux voix inférieures, tout en dialoguant avec le superius, n’en reproduit pas toujours les themes ; parfois il lui oppose des motifs différents. 3. Pedrell, Obras de Cabezén, I, p. 56. 4. Torchi, L’arte mus. in Italia, UI, p. 46. 5. Publiée par A. Pirro, L’art des organistes, p. 1191, daprés le Transilvane de Diruta.

 Le musicien francais qui adapte au clavier l'euvre de Févin songe-t-il a l'effet mystérieux de recul qu'il pourrait obtenir en rejouant dans le registre grave, sur un ton étouffé, la phrase que les voix claires viennent de chanter? A-t-il compris que les divers claviers de lorgue sont propres a éclairer différemment les épisodes symétriques d'un morceau? Nous n'oserions affirmer qu'il aconnu ces ressources de son instrument, et il est regrettable que la musique des siécles passés néglige d'indiquer la registration que souhaitait le compositeur. Si un organiste de 1531 s'est avisé de jouer Sancta Trinitas en réservant un clavier d'écho pour les passages qui correspondent aux voix graves, opposés de la sorte aux épisodes plus sonores des voix aigués, et en faisant éclater toute la force de l'orgue aux parties de polyphonie complete (début, mesures 48-58, et 78 a la fin) avouons qu'il laissait peu de chose a inventer pour ses successeurs immédiats, et qu'il tragait un chemin depuis bien fréquenté. Méme si le transcripteur n'a pas imaginé un tel mode d'exécution, il reste que Sancta Trinitas est une ceuvre résolument instrumentale, ot la transformation des formules du chant est conduite avec virtuosité. Dans les premiéres mesures, oti les accords massifs deviennent le simple soutien de gammes qui déroulent tous les éléments mélodiques du mode, l'intérét est si habilement lancé en différentes directions que l'auditeur accepte ensuite comme un repos les mesures (10 et suivantes) composées naivement par des chapelets de tierces. A vrai dire, on aimerait trouver un traitement plus nuancé, plus varié des diverses sections du motet, mais les grands traits de la fin réveillent notre attention. Ils parcourent le clavier, comme le feront les toccate italiennes dont ils sont les prémices, et concluent le morceau par un élan aussi vif que celui du début. L'exécutant qui ménagera une habile gradation d'intensité par adjonction successive de jeux au cours de ces dix-sept derniéres mesures, accentuera lVampleur du dessin et les qualités si appropriées a l'orgue de cette péroraison.) Le motet d'orgue Si bona suscepimus affecte au début une allure semblable a celle d'Aspice Domine, et l'on dirait que ces deux piéces sont la réplique l'une de V'autre. Et sans doute des techniques trés voisines ont été appliquées a ces

246 LA MUSIQUE D’ORGUE deux morceaux, mais elles se sont trouvées en face de structures originales diverses. Le motet Si bona, wuvre de jeunesse de Claudin de Sermisy, présente comme Sancta Trinitas, ceuvre probablement de la maturité d’Antoine Févin, la répartition fréquente des voix en deux cheeurs qui se font écho. On ne saurait donc attendre de cette cuvre la densité constante qui fait d’Aspice une ceuvre presque trop touffue. Au contraire, les agréments de Si bona sont Ja netteté et la variété. On remarquera que le transcripteur, aux passages du motet qui se répétaient identiques, n’a pas fait simplement correspondre des fragments copiés l'un sur l’autre. Chaque fois il a trouvé une maniére un peu différente d'imiter son modéle. Les variations qu’il applique, par exemple, aux trois séries pareilles de mesures 55 a 61,76 a 82, 83a 8g, montrent que sa palette, pour n’étre pas bien riche encore, lui offre néanmoins quelques couleurs a choisir. Si l’exécutant trouve l’art de changer la registration a chaque nouvel élément du dialogue, il triomphe de l’ennui qu’une piéce trop longue pourrait inspirer aux auditeurs. Puisque nous avons la bonne fortune de pouvoir comparer la transcription pour luth de ces deux motets, Sancta Trinitas et Si bona’, avec leurs arrangements pour orgue, ¢’est ici occasion d’insister encore sur le déploiement que les organistes donnent a l’accord, le remplacant par son équivalent mélodique, la gamme (voir en particulier le début des motets dans lune et |’autre version); les luthistes au contraire se plaisent aux successions d’harmonies instantanées dontils ne poussent pas fort loin le développement analytique. Les accords chez eux sont des masses qui se juxtaposent sans se pénétrer, tandis que ceux des organistes sont reliés par des chaines qui, passant aux points les plus sensibles de ces accords, les coordonnent étroitement. L’indigent transcripteur du Bone Jesu ne serait-il pas aussi responsable du Sicut lilium, traduction malhabile d’un motet de Brumel? On y trouve la méme lourdeur dans Vemploi de formules routiniéres, la méme inaptitude a mettre la vie sur plusieurs lignes a la fois du complexe musical (rous avons noté qu’a l’inverse le transcripteur d’Aspice et de Si bona 1. Voir appendice des Treze Motetz.

 possédait cette science). Dés qu'une voix s'anime, c'est le signal pour les autres de l'arrét et de la stagnation. Le musicien simpliste laisse échapper des occasions dont edt profité le transcripteur de Sancta Trinitas pour renouveler notre intérét. Une belle dissonance par retard dans loriginal (mesures 12, temps 1 et 2) l'effraie et il prend soin de la remplacer par une harmonie si plate qu'elle gate toute économie du fragment. La rupture de lignes qu'on voit a la mesure 23 est d'une gaucherie presque sans exemple dans nos tablatures et révéle, ainsi que tout le passage qui précéde et qui suit, un esprit dénué de Vintelligence des mélodies. Sachons-lui gré du moins de n'avoir pas prolongé sa tentative et accru notre rancune en donnant a sa transcription la méme durée que le motet primitif. A propos de Sicut malus, ceuvre imitée du motet de Pierre Moulu, nous avons déja remarqué que les courbes si gracieuses du motet original laissaient peu de prétextes a une ornementation. Un musicien de bon godt devait se refuser a multiplier les notes de mélodies déja fluides et rapides. Il n'avait qu'a suivre les errements deson modéle. C'est le parti sage auquel s'est tenu le transcripteur; il a placé aux cadences quelques groupes : usage que le temps a consacré. Le trille sur la note pénultiéme d'une phrase musicale s'est conservé a travers trois siécles et a formé l'un des traits caractéristiques de la sonate et du concerto classiques. Hans Kotter n'avait pas eu la méme modération quand il avait entrepris de « colorer » a sa maniére le motet Sicut malus (manuscrit de |'Université de Bale F 1X 22, fol. 80 v°). Il y accumule des motifs de décoration qui perdent tout sens et toute saveur de se suivre en file ininterrompue. La piéce intitulée dans la tablature Consummo a pour original une chanson italienne dont nous ne connaissons que le début du texte : Consomo la vita mya. Comme la plupart des frottole, cette chanson avait di étre le plus souvent interprétée par des instruments et on l imagine assez bien grattée sur une harpe ou sur un luth. La transcription pour orgue débute par deux mesures assez gréles qu'on retrouve presque semblables dans Bone Jesu (mesures 13 et 15). Mais aussitét l'intensité s'accroit, une activité divergente des voix semble gonfler la musique. Puis le volume sonore, dilaté

248 LA MUSIQUE D'ORGUE jusqu'a la note tenue qui franchit la cinquiéme barre de mesure, se rétracte et se résout en quelques gouttes de tierces. Si habilement éveillé, l'intérét ne faiblit plus avant la fin. A plusieurs reprises, deux voix s' ébranlent ensemble pour des broderies en tierces qui recouvrent la simplicité du réseau primitif. I] est difficile de reconnaitre original vocal dans la paraphrase qu'en offrent les mesures 13 a 15, paraphrase tout instrumentale. Ces fusées ascendantes transforment la frottola décidément en ceuvre de clavier. Ayant achevé (mesure 24) sa tache de transcripteur, le musicien reprend pour son propre compte la derniére moitié de la piéce ; avec un mélange de fantaisie légére et d'ironie, il se critique luiméme en se corrigeant. Conclusion pleine d'entrain et généreuse, qui accorde a la modeste chanson anonyme le méme traitement qu'aux nobles motets signés des chanoines Claudin ou Loyset. Des remarques analogues se justifieraient a propos de la chanson Fortuna desperata, dont la transcription au début reste un peu morne. Ce bavardage continuel, ces figures rythmiques trop bien dosées fatiguent vite. Mais l'auteur s'est reproché sa monotonie. A la mesure 46 il arréte ce flux de notes, tire tous les registres de son orgue et accompagne le reste de la chanson sur le mode majestueux. Puis, libéré de son servage, il s'échappe, court et bondit, donnea Vceuvre une fin pleine d'un sage emportement. Les sauts d'octave et de dixiéme a la basse, dans les mesures 55 259, marquent une entente singuliére de la décoration a grands traits qui convient au clavier. Les maitres italiens de l'orgue dans la deuxiéme moitié du xvi° siécle feront leur profit de cet exemple et l'on peut dire que Giovanni Gabrieli encore, dans la Toccata del secondo tono per organo, utilisera des tournures trouvées par l'organiste parisien plus d'un demi-siécle auparavant +. Cette hardiesse de l'écriture instrumentale est ce qui oppose la rédaction francaise de Fortuna et les versions de celte chanson que recueille Leonhard Kleber. Deux de ces morceaux ont pour auteur Buchner, tous deux avec pédale ; dans l'un (n° gt de Kleber, a 4 parties) 'la teneur de la 1, Toreli, L'arte mus. in Italia, UI, p. 137.

STYLE GENERAL DES TABLATURES DE 1531 249 chanson est dans une voix moyenne, comme chez Attaingnant; dans l'autre (n° 93, a trois parties), elle se trouve a la basse. Mais le maitre de Constance maintient les deux piéces étroitement dans les bornes du style de « colorature ». Point de ces longues gammes qui rapprochent la transcription francaise du genre de la toccata. Une Fortuna in ut (n° 43), peut-étre due a Kleber lui-méme, serait moins séche, moins sommaire, plus voisine du morceau frangais ; certaines mesures (notamment la premiére) sont presque identiques. Mais les traits y ont moins d'amplitude ; la liberté d'écriture y est plus restreinte. Ainsi, l'auteur francais accumule les dissonances de passage ; Kleber s'en ferait scrupule. Jamais il n'oserait écrire la neuviéme de passage que l'organiste parisien place a la mesure 12, ou la septi¢me attaquée dans Ja mesure 14 (4° temps) ', Isaak, dans l'une de ses ceuvres instrumentales, a curieusement associé le discantus de la chanson italienne avec un tenor et un contratenor qui varient le theme d'une chanson allemande, Bruder Conrat. Parmi les euvres d'orgue qui lui sont attribuées, on trouve aussi deux Fortuna in mi *. La refonte compléte que le transcripteur fait subir aux deux chansons italiennes Consomo et Fortuna desperata explique que l'on ait pu sans risque de scandale les proposer a l'organiste d'église. La plupart des auditeurs ne s'avisaient certes pas de ramener ces fantaisies, quand l'orgue les faisait entendre, aux thémes profanes qui les avaient inspirées. La transformation leur donnait un accent inoui. Les edt-on reconnues, d'ailleurs, ces chansons, que l'on ne se fit pas autrement choqué. Les défenses des conciles nous ont appris que le jeu de chansons a l'église était chose commune. Le recueil de Kleber contient une trentaine de chansons transcrites pour orgue a pédales, c'est-a-dire pour orgue d'église, car il était extrémement rare qu'a cette époque un orgue de salon possédat une pédale. La tablature de Marcan1. Kotter réunit deux Fortuna desperata transposées dans le mode phrygien de mi. La premiére est due a Isaak (publ. par Joh. Wolf avec les ceuvres de ce dernier, Denkmdler der Tonkunst in Oksterreich, XIV, 1), la deuxiéme (fol. 45 du ms. F IX 22 de Bale) est anonyme. Ce sont 1a aussi des ceuvres de « coloration » que le motet frangais laisse loin derriére Jui. 9. Kd. Wolf, pp. 73 (Bruder Conrat), et 143-144.

250 LA MUSIQUE D’ORGUE tonio est partagée & peu prés par moitié entre chansons transcrites et ceuvres plus graves. Et il ne faudrait pas jurer qu’on n’ait jamais entendu dans une église les pavanes ou. les basses danses en tablature qu’Attaingnant publie en méme temps que nos motets. En 1588, Thoinot Arbeau rappelle qu’on a coutume de jouer des pavanes « quant on meyne espouser en face de saincte Eglise vne fille de bonne maison », ou quand l’on conduit « les prebstres, le batonnier et les confreres de quelque notable confrairie » a * kx Quand l’organiste avait appris a adapter sur son instrument des ceuvres de polyphonie vocale, il devait — nous avons montré au chapitre précédent l’ordre et la succession de ces taches — s’exercer ensuite a écrire des voix d’ornement sur plain-chant liturgique®. Mais quoiqu’une tradition ancienne guidat l’organiste, il n’était pas aisé de disposer au gré de la mode l’arrangement de ces themes séculaires. Hors de France, c’est généralement le style de contrepoint en imitation que l’on adopte pour les versets de cette sorte. Jean de Lublin et Hans Buchner s’accordent sur ce point dans les régles qu’ils promulguent pour aider leurs confréres a réaliser cette partie de leur office. Le premier écrit des recettes sur les quatre maniéres d’entonner le cantus choralis. Quelques-unes ont encore été observées par 1. Orchésographie, Langres, 1589, fol. 28> (Bibl. nat., Rés. V 1631). 2. Il semble que la variation sur cantus firmus ecclésiastique ait formé depuis longtemps un des devoirs de l’organiste. La société choisie qui entoure le musicien Sollazzo une veille de Noél vers l’an 1400 (si nous prenons les sonnets de Prudenziani pour un témoignage véridique) prie Vartiste de se mettre a Yorgue. En ce soir consacré, il ne joue pas d’estampies, mais brode sur des thémes religieux. Christe Redemptor est varié de plusieurs maniéres, puis le Magnificat longuement et enfin de joyeux Benedicamus : Puoi de sonar gli orgheni gli convenne Che pregato ne fo da tutti loro. Nulla stampita ivi fo intesa, Se none ecclesiastici crdinarii Si come antifane e altri suon di ghiesa : Criste redemptor a maniere varii, Magnifica dipuoi, a la distesa, Benedicamo e puoi de’ suoni ilarii. (8. Debenedetti, Ji Sollazzo, p. 171).
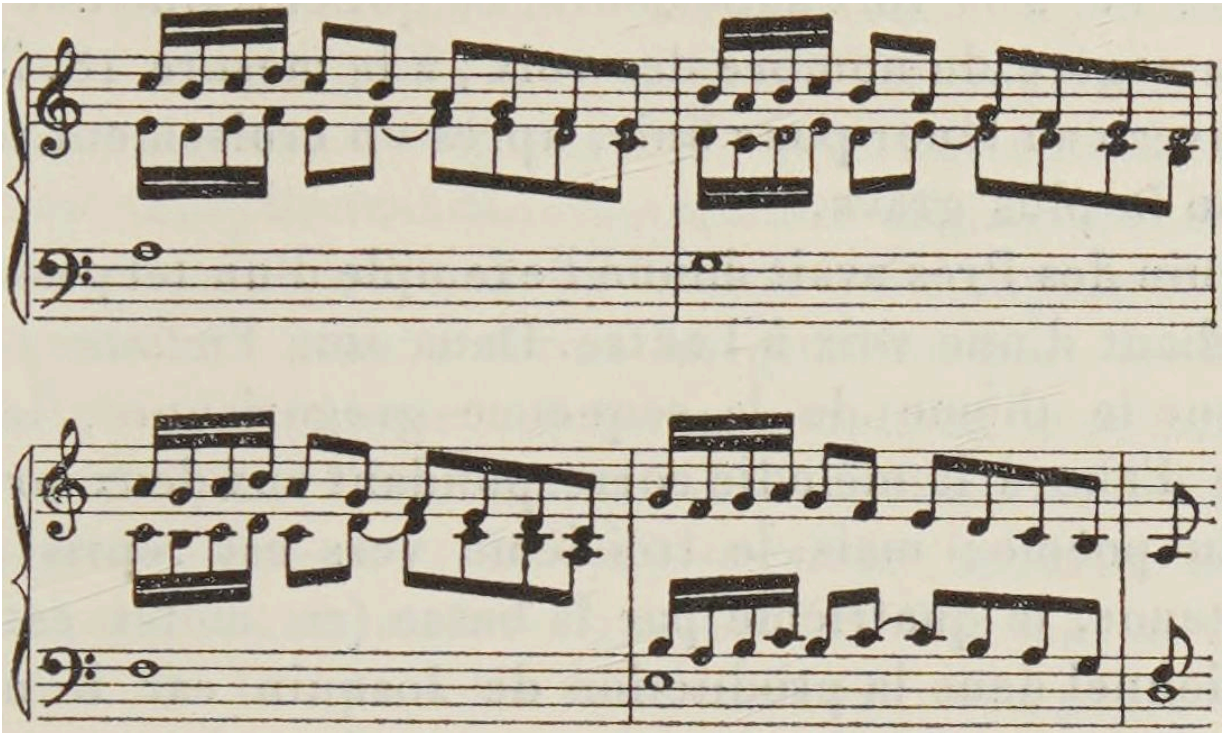
 J. S. Bach, en particulier la régle d'aprés laquelle « illa vox, in qua cantus coralis planus pulsari debet, ultimo incipiat post alias voces »'. Qu'on se rappelle en effet les nombreux préludes de chorals ot Bach fait apparaitre le cantus firmus dans la voix qui entre la derniére, soit qu'il se présente dans sa nudité (Valet will ich dir geben, Vater unser, Jesus Christus unser Heiland, Christ unser Herr zum Jordan kam, etc.), soit que ce plain-chant revéte une forme plus ornée (Schmiicke dich, o liebe Seele). Buchner prend également souci, dans son enseignement ° théorique, de vivifier par un judicieux emploi de l'imitation cette partie de la musique d'orgue*. En outre il offre le remarquable exemple de ses propres versets sur plain-chant. Dans son premier Kyrie pour la messe Cunctipotens, il cherche dans un double canon a l'octave une symétrie des voix qu'il réalise sans nuire a leur indépendance. Toutes ces voix participent chez lui a un commentaire du theme grégorien ; il en fait l'objet d'un développement organique ou les mélismes ornementaux, les groupes, les mordants, loin de former placage, font corps avec la mélodie. Chez les Frangais, la teneur liturgique est moins une source d'inspiration thématique qu'un obstacle a surmonter, une contrainte 4 vaincre. Ils s'en font un embarras au lieu d'une richesse parce qu'ils n'osent pas le traiter librement. Le seul procédé qu'ils imaginent est d'utiliser chaque note de plain-chant comme un tremplin harmonique pour une mesure ou une demi-mesure de musique sans rapport avec le theme. Tantét ce tenor est a la basse et sert d'appui aux accords successifs; tantét, a l'inverse, il fait figure d'un « chant donné » dont on doit trouver |'accompagnement. Ainsi la musique avance d'un pas sur la route qui la porte vers le style de basse continue. Les versets de messes témoignent donc d'une tendance qui s'oppose a celle des Treze Motetz. Au contrepoint mélodique des motets originaux, nous avons vu que les tablatures ajoutaient du leur et accroissaient plutét le sens polyphonique des cuvres que leur signification harmonique. La 1. CGhybinsky, Polnische Musik, p. 487. 2. Vierteljahrss. f. MW., pp. 45-51.

 composition des versets, au contraire, est réglée par la série d’accords que déterminent les notes du plain-chant. On n’y trouve guére de jeu indépendant des voix. Deux parties, si elles se mettent en branle en méme temps, c’est pour s’accoupler par un rythme identique ou pour réaliser ensemble des dessins faciles, soit paralléles, soit symétriques. Elles ont peu d’existence séparée ; captées a l’avance, elles sont logées par la raideur du plain-chant en des compartiments uniformes. Pour les organistes francais il ne s’agit pas, comme pour Buchner, de faire vivre le cantus firmus d'une vie diffuse dans toutes les voix. Ou s’ils essaient de prendre au theme méme la matiére de leur musique, par exemple dans le Benedictus de la messe Kyrie fons, c’est avec une évidente timidité qu’ils l’exploitent. En général, le tenor est découpé en éléments d’égale valeur, sans que l’on cherche a y introduire des modifications, silences ou syncopes, bien que ces facteurs de variété soient recommandés par les théoriciens'. Ainsi bien affermie en un rythme de pendule, la voix qui porte le plain-chant sert de régulatrice aux autres. Comme l’organiste du grand orgue n’était appelé a alterner avec le chant grégorien, pour |’Ordinaire de la messe, qu’aux fétes carillonnées — doubles de premiére et de deuxiéme classe —, les deux messes d’orgue publiées par Attaingnant sont précisément celles qui correspondent a ces fétes. Les éditions modernes de chant liturgique donnent a ces messes les numéros d’ordre II et IV. La messe H, désignée par le titre de Kyrie fons bonitatis, conformément aux premiers mots du trope anciennement adjoint au Kyrie, fournit aujourd’hui la musique des plus grandes fétes, tandis que la messe IV, nommée Cunctipotens genitor Deus, est en général choisie aux jours moins importants de certains saints. L’usage est un peu différent aux xv* et xvi’ siécles. Du moins la messe Cunctipotens parait-elle avoir été préférée, en ce temps, pour les circonstances les plus solennelles. La messe que Guillaume de Machaut avait écrite, _pense1. « Sciat (organizator) in arte faciendi cantum coralem moderare voces per suspirium, per semisuspiria, per punctus, per sincopationes. Nam (iisdem) moderationibus quilibet cantus colorizatur » (6° régle énoncée par Jean de Lublin; Chybinsky, Polnische Musik, p- 486).

 t-on*, pour le sacre de Charles V avait pour tenor le Kyrie Cunctipotens. Buchner appelle ce Kyrie Angelicum sollemne ; Frangois Couperin intitulera Messe solemnelle a Vusage des Paroisses sa messe d'orgue sur le méme théme (1690). Par contre, Cavazzoni présente la sienne comme Missa apostolorum et Cabezon, l'organiste de Philippe II d'Espagne, qui compose une série d'intermedios sur le méme plain-chant, désigne cette messe comme de nuestra Sefiora. Un tel flottement dans les appellations n'a rien pour nous surprendre. Les désignations des Ordinaires sont variables dans les anciens manuscrits, et tous ne sont pas composés des mémes éléments. Les noms d'ailleurs n'ont aucune importance pour nous qui nous occupons seulement de musique, et spécialement de musique d'orgue. Remarquons seulement que dans la tablature d'Attaingnant, Kyrie fons et Cunctipotens ont en commun toutes les piéces autres que le Kyrie. Nous y trouvons donc, cette piéce exceptée, deux séries de versets sur les mémes themes. Sur quarante-six versets qui composent le livre des messes, trente-sept sont écrits a trois voix, quatre a deux voix, et cing commencent a deux voix pour s'accroitre d'une troisigme en cours de route. Dans les versets du premier groupe, le cantus firmus se trouve 21 fois ala basse, 12 fois au ténor, 4 fois seulement dans la voix supérieure. La prépondérance des versets ot le plain-chant est dans une voix grave manifeste la tendance que nous avons signalée a le considérer comme une base d'harmonie. La présence du cantus firmus a la voix supérieure est une sorte de tour de force en faveur duquel le nombre des voix est réduit de trois a deux. Aussi tous les versets ou fragments de versets a deux voix seulement sontils précisément de ceux qui présentent le theme dans la Voix aigué. L'invention de mélodies qui se superposent a une basse obligée offre donc plus de facilité aux organistes de 1530 que la création d'une basse pour soutenir un chant donné. Le fait semble étrange mais peut s'expliquer. Toute guidée que soit l'oreille par le sens de l'accord parfait et de ses renversements, la théorie de cet accord n'est point faite 1. Sans preuve certaine. Cf. Ludwig, Die mehrstimmige Messe des 14. Jhdts., Archiv fiir MW., VII, p. 420 et note 2.

 encore. L’écriture 4 trois ou quatre voix n’est dirigée que par des recettes empiriques. Or s’il est aisé, ne possédant que des régles de ce genre, de constituer les différents accords possibles sur une base donnée, — en d’autres termes de choisir parmi les séries possibles d’harmoniques d’un son fondamental, — il l’est beaucoup moins de trouver le son fondamental qui convient a une note aigué considérée comme harmonique. Dans le sens ascendant des harmoniques, nos organistes savent organiser l’accord. Dans le sens descendant, ils en sont encore incapables. Il est possible en outre que l’habitude plusieurs fois séculaire chez les organistes de placer la teneur dans une voix grave donne aux musiciens du xvi° siécle une aisance quasi héréditaire dans le traitement de morceaux ainsi disposés. Notons toutefois que Hofhaimer, dans les euvres sur plainchant qui se sont conservées, écrit a trois parties méme quand le theme est a la voix supérieure. Entre le plain-chant et la basse qui le soutient, il trouve moyen de placer un contrepoint si animé, si riche (Recordare de la tablature de Kleber), qu’on saisit ce que voulait exprimer Luscinius en écrivant que, sous les doigts de sun maitre, la musique s’échappait en courants chaleureux ; que rien dans son jeu n’était froid ni compassé, mais au contraire que tout bouillonnait de force et de vie. Les piéces a trois voix ne présentent pas toujours trois parties réellement indépendantes. L’effort du compositeur se réduit le plus souvent a chercher pour le plain-chant une contre-partie harmonique, a laquelle il suspend la troisitme voix par la chaine de mouvements paralléles ou symétriques. Il est rare, dans le livre des messes, que des séries de tierces, de sixtes ou de dixiémes ne relient pas l’une al’autre, tantét la voix supérieure a la moyenne, tantét cette derniére a la plus grave. Parfois méme l’entrainement de la facilité est si fort que les trois parties glissent ensemble dans le sens qu’indique le plain-chant, avec tant d’élan qu elles n’évitent pas toujours les suites défendues de consonances parfaites. Voici l'un de ces enchainements, aux mesures :6-20 de I'In gloria Dei (p. 12)’: 1. Désormais nous nous contenterons d’indiquer par un chiffre de page le

Hofhaimer ne se génait pas pour écrire des séries analogues, dans son Recordare (mes. 13-14 par exemple) ou dans son Salve regina': Au premier verset de notre messe Kyrie fons, le plainchant, placé au début dans la position du ténor, est amené ensuite dans ses notes les plus graves (mesures 15 a 19), a prendre la place de la basse. Ce croisement des voix est assez fréquent. Toute différente est linterversion volontaire du role des voix, le plain-chant passant de l'une a l'autre avec changement d'octave, que Buchner appelle permutatio. On la rencontre dans ce méme premier verset aux mesures 10-11, ou moyennant un saut de septiéme le theme passe a la basse afin que le ténor, libéré, s'échappe en une broderie. Méme échange de parties au deuxiéme Kyrie. Au troisiéme?®, le cantus firmus, entonné par le ténor, est bientdt transmis renyoi & notre publication des Deus livres d'orgue. Du méme point de vue, cf. aussi la fin du Kyrie, p. 2, les mesures 2 a 4 de la p. 6, les mes. g 4 12 du Domine Deus, p. 8, etc. 1. Moser, P. Hofhaimer, suppl. mus., p. 9. By eed.



256 LA MUSIQUE D'ORGUE (mesure 11) a la voix supérieure, ce qui entraine une réduction passagére du nombre des voix ; a la mesure 18, il passe de nouveau au ténor pour finir, aprés un croisement, dans la position la plus grave. Josquin des Prés avait donhé l'exemple d'un tel passage du plain-chant d'une voix a l'autre. Dans son Victime paschali écrit sur le theme de la séquence grégorienne', le ténor énonce d'abord la mélodie correspondant aux deux premiers vers du poéme; mais le troisitme vers est repris par le contratenor, le quatriéme par la basse (ce motet est assez exceptionnel dans la production de Josquin car il n'y fait pas des voix de contrepoint, du moins dans la prima pars, une paraphrase du théme). Quoique le plain-chant de la messe Kyrie fons reste presque toujours, dans nos versets, représenté par des valeurs longues, ses éléments sont quelquefois transformés a |'aide d'un bref ornement dont la forme nous rappelle ceux qu'utilise Schlick dans le méme dessein. Les notes en série ascendante ré-sol-la-ut, dans le Christe (mesures 13 a 16) donnent ainsi une formule semblable a celle par laquelle Schlick varie le theme du Salve (Eya ergo, mesures 24-27)*: Attaingnant. Schlick. SSS SS SS Mais chaque fois que la voix chargée du plain-chant l'interrompt pour une broderie ornementale, une autre des voix se substitue a elle et faitentendre en valeur longue régulire la note indispensable (Christe, mesures 29 a 39; 4° Kyrie, mesure 14). Des libertés a l'égard du cantus firmus sont plus fréquentes dans le Credo. Auverset Et ex patre \'on trouve méme un essai de canon sur un motif qui enveloppe assez habilement les notes du theme liturgique. Le Benedictus est une des trés 1. Glarean, Dodecachordon, p. 368, et Okuvres de Josquin, éd. Smijers, Motets, I, p. 136. a. Réminiscence peut-étre de Schlick aussi, cette gamme ascendante par ou commencent 4 sur 5 des versets du Kyrie et qui rappellent le début du Salve Regina et du verset O pia par une gamme qui monte une octave et demie Tablature de Schlick, éd. Harms, pp. 17 et 22).

STYLE GENERAL DES TABLATURES DE I1D31 259 rares piéces avec plain-chant dans la voix supérieure qui soit traitée a trois parties. Sa richesse fait contraste avec la plupart des versets qui précédent. Le début en imitations a Poctave est exceptionnel dans la premiére de nos deux messes. Dans l'ensemble, la série de versets qui compose la messe Cunctipotens fait preuve d'une imagination plus fertile que la précédente ; le dessin est moins simpliste, le contrepoint moins sec. Le plain-chant est exprimé avec plus de souplesse : des ellipses l'abrégent, des échappées \e refraichissent, le rendent moins lourd, moins rigoureux. Si l'on met en regard les versets Et in terra des deux messes, composés sur le méme théme, l'abondance toute mécanique du premier s'oppose a la richesse expressive du second, que traversent des hésitations (mesures 6 a 8) et ot, aprés un début majestueux, les diverses voix suivent des destinées plus indépendantes. La mélodie du deuxitme Domine Deus (p. 23) est simple et claire, tandis que celle du premier (p. 8) est lourde et gauche. La supériorité du second Tu solus (p. 24), avec son entrée en canon, sur le premier, est certaine et les derniers versets achévent de prouver que le compositeur de la messe Cunctipotens était un musicien plus averti et d'un gout plus sar que celui de la messe Kyrie fons. Pour renouveler |'intérét au cours de versets qui présentent a diverses reprises des inflexions pareilles, |'artiste imagine parfois de leur adjoindre un bref prélude, une petite introduction de quelques mesures (1% Sanctus, p. 25), ou bien une conclusion qui se déroule sur la derniére note du plain-chant employée comme pédale. Les deux versets du Sanctus (pp. 25-26) et de l'Agnus (pp. 27-28) donnent du méme probléme des solutions diverses, également élégantes. Dans les variations sur Magnificat, qui ont de nombreux traits communs avec les versets de messes, les introductions qui amorcent le plain-chant et les conclusions qui le terminent sont moins fréquentes que des interludes. Ceux-ci, rompant la continuité du cantus firmus, le divisent en deux, quelquefois en trois sections. Le deuxiéme verset du Magnificat primi toni est construit de la maniére suivante : mesures a

 1a 8, exposition du theme, jusques et y compris la médiation'; mesures 8 a 11, interlude reposant sur des imitations rythmiques ; mesures 12 a 15, plain-chant brodé de la finale Euouae. Toutle reste du morceau (11 mesures) est formé par un intéressant postlude en style d'imitation a deux voix. En d'autres versets, la note finale d'une section offre l'occasion d'une variation qui dure plusieurs mesures. Ainsi dans le deuxiéme verset du 5° ton, les deux derniéres notes de la médiation (ré, uz) sont distendues et commentées pendant quatre mesures (5 a 8); aprés quoil'e u ow a e est achevé en cing mesures. Non seulement les Magnificat se tiennent moins rigoureusement que les messes a une simple ornementation, mesure par mesure, du théme liturgique, mais |'aisance plus grande de l'écriture se montre aussi dans le fait que le plain-chant ne s'y trouve jamais dans la voix de basse. Sur trente-six versets que contient le livre des Magnificat et du Te Deum, la plupart présentent le theme dans la position du ténor, quelques-uns (presque tous les versets de Te Deum) dans la voix supérieure. Sur l'ensemble, huit versets, enfin, ne font apparaitre le théme en aucune voix par valeurs entiéres, mais ils s'en inspirent pour la composition de fantaisies en style d'imitation. I] va sans dire que ces morceaux sont les plus curieux. Trois d'entre eux (Secundus versus p. 38, Tertius p. ho, Tu devicto p. 55) sont des essais timides de canon discontinu a octave ou a la quinte. L'auteur de ces versets n'a triomphé de son embarras qu'en réduisant a deux le nombre des voix. Mais la régle du jeu ainsi posée, ill'a observée d'une facon allégre, claire et suffisamment variée. Notons que lécriture a deux voix en imitation était considérée au xvi® siécle comme une des plus savantes et des plus difficiles. De Josquin a Orlando Lasso, tous cultivent le canon a deux parties. Sancta Maria prescrit aux éléves d@orgue de s'y exercer avec assiduité". Tout autre est le traitement des cing versets (2° et 3° du Magnificat VIII et, dans le Te Deum, Sanctus Dominus, Jurt. Se reporter au tableau des Magnificat des divers tons donné dans les Deux livres d'orque, p. xvit. 2. OQ. Kinkeldey, Orgel u. Klavier, p. 51.

 dex, Aeterna fac), ou le style d'imitation gouverne la piéce avec des lacunes visiblement dues a la difficulté de transposer intégralement sur Vorgue une composition vocale. Ces derniers versets different des trois autres, en effet, autant que des transcriptions d'ceuvres pour cheur peuvent se distinguer de tentatives directement instrumentales. On reconnait dans ces cing piéces les traits déformés, hachés et inconsistants, de compositions vocales, tandis que les trois autres ont des lignes suivies et cohérentes, méme si les imitations ne sont pas rigoureusement poursuivies. On sait que le Magnificat et le Te Deum étaient, pour les besoins des chapelles, parmi les formes de musique vocale les plus assidiiment cultivées. Senfl, Agricola, Pierre de La Rue ont écrit quantité de Magnificat vocaux. Les Francais Févin, Brumel, Loyset Compeére, Gascongne, Le Riche, Dulot, du Hamel, Hesdin, Jacotin, Mouton et d'autres en ont composé en si grand nombre qu'Attaingnant a pu publier des recueils uniquement consacrés a ces ceuvres. Les Bibliothéques de Bruxelles et du Vatican conservent des manuscrits, dont certains sont splendides, formés exclusivement de Magnificat datant du début du xvi° siécle '. Dans les cing versets que nous considérons, l'on reconnait le début en imitations, le traitement presque équivalent des diverses voix, qui suffiraient a indiquer la transcription d'un original vocal. Pas de partie de plain-chant en valeurs longues ; pas de point d'orgue servanta séparerles deux moiliés du verset. Un tout petit signe d'ordre graphique montre que le musicien n'ose plus prendre ici les libertés qui lui sont permises dans sa propre musique: lorsqu'une voix s'inter1. Signalons l'imposant ms. 9126 de la Bibl. roy. de Bruxelles. Le ms. 44 du catalogue Haber] de la Bibl. Vaticane contient, sur 11 Magnificat, plusieurs de l'école francaise au 1° tiers du xvi¢ s. (Brumel, Loyset Compére, Josquin, Prioris). — Remarquons, pour en finir avec les versets d'orgue de Magnificat, qu'ils répondent bien & leur destination de versets joués par alternance avec ceux que chante le cheeur. Ils observent en effet les transpositions d'usage : dans la pratique, le Magnificat du 2° ton est chanté a la quinte supérieure de la finale ré, soit sur la. De méme la finale du 7% ton devient, non plus la, mais ré. Tous les versets alternatifs pour orgue prennent ainsi égard aux cordes finales préférées par les chanteurs. Titelouze, dans sa Préface aux Magnificat suivant les huit tons de V'Eglise, fait observer quwil a transposé
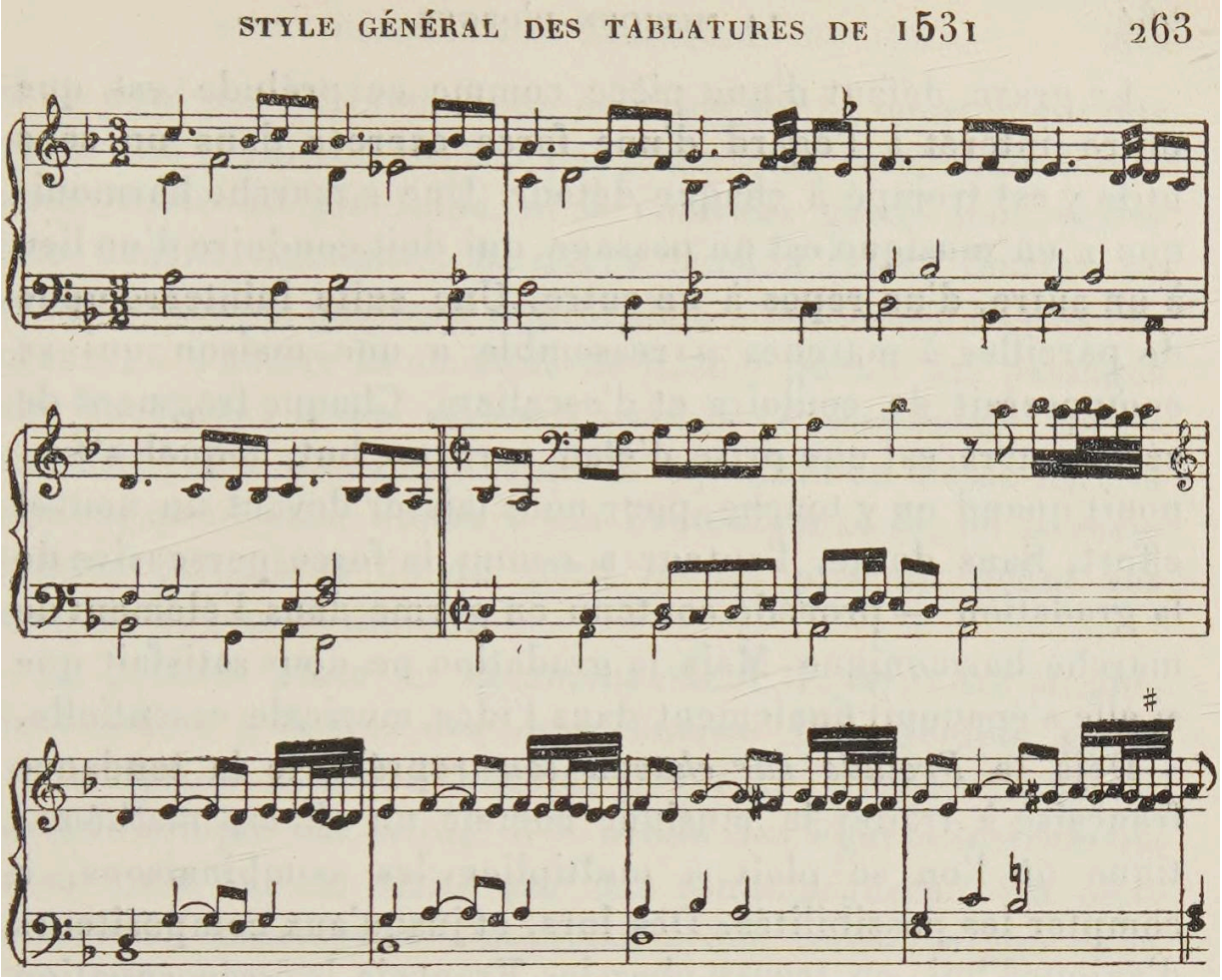
les tons II et VII « pour la commodité du Cheeur » (Arch. des mattres de Vorgue, I, p- 97):

 rompt de chanter, il note soigneusement les silences — soupirs, demi-soupirs —, qu il ne prenait pas la peine de marquer dans ses ceuvres originales. Enfin le verset transcrit se distingue du verset sur plain-chant par ces redites, ces retours sur les mémes inflexions ou |’on devine que, a la méme place du texte primitif, les voix devaient se croiser et s’imiter: imitations qui deviennent répétitions sur Vinstrument. On dirait qu’une image dont la complexité exigerait d’étre vue au stéréoscope se trouve réduite a la vision plate d’une photographie. Cette comparaison anachronique peut servir a faire comprendre la différence entre nos versets pour clavier et les ceuvres vocales qui les ont inspirées. Maintenant une question se pose. Nos organistes ont-ils de propos délibéré cherché a imiter un original polyphonique, ou plutdt des réminiscences involontaires ne se sont-elles pas imposées 4 eux? C’est cette derniére hypothése qui parait justifiée dans le cas des Magnificat. Prenons les deux versets du 8° ton ot nous trouvons les caractéres d’un style vocal déformé. I’un d’eux (secundus versus) reproduit, a quelques détails prés et en lui ajoutant les ornements d’usage, le verset Ht exultavit d’un Magnificat de Richafort*. Mais le ¢ertius versus ne refléte exactement aucun des autres versets du méme Magnificat, tout en offrant avec plusieurs d’entre eux des traits évidents de parenté. La musique de Richaforta été exploitée par l’auteur des versets d’orgue, peut-étre inconsciemment, et pour l’avoir entendu chanter par un cheur. De ces derniers versets en style d’imitation se rapproche un Magnificat pour orgue que l’on rencontre, parmi les ceuvres de Hofhaimer et de ses disciples, dans la tablature de Fridolin Sicher (ms. 530 de la Bibliothéque de Saint-Gall, fol. 43° a 44”). Mais ici, plus de coupe par versets séparés, un long morceau ininterrompu : uvre par conséquent qui n’était pas destinée 4l’alternance entre le chceur et Porgue. Chose plus remarquable encore, pas de coloratures, pas d’ornements propres au style d’orgue. Ni trilles, ni mordants, 1. Edité par Attaingnant dans le Liber Sextus XIII. quinque ultimorum Magnificat... (1534), fol. 11. Nous avons reproduit ce verset, d@aprés Vexemplaire conservé & la Bibl. du Conservatoire de Milan, dans la Revue de Musicologie, VII (1926), pp. 28-29.

 aucun trait. C'est apparemment une simple réduction pour Yorgue d'un Magnificat vocal (a 4 voix), peut-étre transcrit en tablature pour faciliter la tache de Vorganiste chargé d'accompagner un cheur polyphonique. En ce cas, il est probable que l'auteur de l'arrangement s'est tenu strictement aux lignes primitives du morceau dont il n'a fait que modifier la notation. Le Te Deum qui fait suite aux Magnificat d'Attaingnant parait étre, comme le dernier de ceux-ci, partiellement inspiré par une ceuvre vocale qu'il imite sans servilité. Son adaptation al'orgue ne s'est pas faite sans remaniement profond. Aussi avons-nous dt renoncer a lui trouver un modéle dans la musique polyphonique. Dans son ensemble, le Te Deum est d'une écriture aisée qui tient compte, mais plus souplement que les versets de messes, de la dictée du théme traditionnel. Une grande variété y régne dans le choix des moyens par lesquels la mélodie liturgique est mise en valeur. Notes de passage, précipitation ou allongement du rythme, interprétation libre de la ligne mélodique du plain-chant, ce style élargi faitdu Te Deum |'cuvre la plus parfaite des tablatures, parmi les variations sur plain-chant. Dans certains versets, toutes les voix constituent un chceur d'ou émane, on ne saurait dire au juste de quelle part, le theme consacré : il n'assujettit plus la musique, il l'aide a s'élancer (début du Sanctus quoque), a s'approfondir (Tu patris), a donner un puissant effet de convergence et de totalité (Te gloriosus, Patrem, Et rege eos). Et méme ne trouverait-on pas une intention symbolique dans ces gammes rapides qui forment le début du verset Tibi omnes angeli? ou est-ce simple coincidence si J. S. Bach représente par de telles gammes le mouvement des anges entre ciel et terre, dans le prélude au choral Vom Himmel kam der Engel Schaar? * * Reste a parler des préludes, ou l'organiste a donné toute sa mesure comme compositeur. Cette partie de notre étude devrait étre celle de la forme musicale, de la structure des compositions. Mais on doit avouer que cette structure, dans la musique instrumentale du xvi' siécle, est rudimen

 taire. Cette musique a commencé d’exister en s’appropriant les cuvres vocales quelle a chargées d’ornements. Elle reste un art d’ornementation, sans lois architecturales propres. Les tablatures d’Attaingnant contiennent trois préludes, l'un fort bref qui sert d’introduction aux Treze Moteiz, les deux autres, plus développés, en téte du livre des Magnificat. Aucun d’eux ne présente une forme concertée, un plan qui coordonne les symétries et les répétitions. Une période nettement batie ne conduit pas a une période nouvelle et différente ; elle se redit elle-eméme avec des expressions peu modifiées qui peuvent avoir leur agrément, mais qui ne fortifient pas un effet d’ensemble. De telles compositions reposent sur la juxtaposition de courts motifs, trop semblables pour que des contrastes s’établissent, trop divers pour que l’on sente une unité des thémes. On est tenté de rapprocher leur succession de la construction par paragraphes, dénués de liaison systématique et rejoints les uns aux autres par le simple mot « item », dont se contentent au xv° siécle la plupart des chroniqueurs. Ou encore on pense aux chapelets de grains et aux guirlandes conjuguées qui se substituent, Francois I* régnant, aux figures si hardies et si pleines de fantaisie de la décoration ogivale. La faiblesse de la structure n’est pas sensible al’intérieur du petit prélude des Treze Motetz; de peu d’étendue, il se borne a dérouler dans la voix supérieure la ligne pure d’une mélancolique arabesque. Mais on peut en faire un reproche grave au Prelude sur chacun ton. Ce long morceau, aprés un ample début en accords, se disperse sur vingt sentiers sans but et sans horizon, revenant sur ses traces, repartant dans le sens déja exploré, défaisant ce qu’il a fait. Peu importe qu’a chacune de ces excursions varie la forme des ornements. La lassitude nait vite de ces montées et descentes le long de l’échelle des notes. Dés qu’ur bref motif s’annonce sur l’un des degrés de Ja gamme, l’on peut étre sir qu’ilva se répéter de proche en proche sur les degrés voisins. I] va pousser sa marche en avant comme un automate incapable de s’arréter seul :

et ainsi de suite’. Le premier terme de chaque série nous amuse ; dés la deuxiéme répétition, nous prévoyons que cing ou six vont suivre et nous baillons. Le Prelude sur chacun ton gagne sonnom par ces exercices, qui font passer divers motifs successivement sur tous les degrés de la gamme. Le musicien y cherche a épuiser toutes les ressources que lui offre la série compléte des sons dans la tonalité choisie. Mais il ne sait pas contenir son enthousiasme pour le nouveau pouvoir qui lui est donné sur le clavier et, sans relache, il poursuit de degré en degré le développement de ses desseins. C’est une autre maniére pour lui de céder au vertige de la gamme, auquel il se livre sans résistance dans les motets. 1. Il semble que la musique instrumentale ait depuis longtemps pris pour sa part et son domaine ces longues déductions ot un motif est redit sans lassitude sur divers degrés de I’échelle. Une collection de danses italiennes qui portent tous les caractéres de la musique instrumentale, au jugement de M. Joh. Wolf qui les a publiées, d’aprés le ms. du British Museum add. 29987 (Die Tanze des Mittelalters, Archiv fiir MW., 1), nous en offre des exemples, en particulier l’estampie intitulée Beliche :



 Le grave défaut d’une piéce comme ce prélude est que notre intérét a l’égard d’une force exercée dans un sens utile y est trompé a chaque détour. Une « marche harmonique » en musique est un passage qui doit conduire d’un lieu a un autre, d’un repos a un autre. Une suite ininterrompue de pareilles « marches » ressemble a une maison qui se composerait de couloirs et d’escaliers. Chaque fragment de cette ceuvre est une prise d’élan vers un but, lequel s’évanouit quand on y touche, pour nous laisser devant un nouvel effort. Sans doute, l’auteur a connu la force persuasive de la gradation — procédé contenu en germe dans |’élément de marche harmonique. Mais la gradation ne nous satisfait que si elle s’épanouit finalement dans l’idée musicale essentielle. Déja le Prelude sur chacun ton représente la tendance francaise a traiter la musique comme un champ mathématique ot l’on se plait a multiplier les combinaisons, a compter les possibilités. Dés lors, et jusqu’aux compositeurs d’aujourd’hui, on trouve chez les Frangais la préoccupation de construire des cadres harmoniques avant celle de fondre la matiére mélodique qui doit les remplir. Chez les modernes, dont le vocabulaire est héréditairement riche, la petitesse de la matiére peut étre masquée par la virtuosité de l’écriture. Chez le musicien de 1530, le souci de logique tonale aboutit a ces séquences monotones : ayant répété chaque bribe de théme sur les diverses notes de la gamme, auteur est sir d’avoir épuisé tous les rapports qui peuvent naitre des situations réciproques des intervalles. Sa conscience est satisfaite. Ce prélude a toutefois des mérites. Un sens remarquable de l’équilibre musical est la contre-partie de la sécheresse mélodique. Au début, quand Porganiste arréte sur de longues durées les masses verticales de ses accords, puis quand il les ébranle et laisse s’en échapper des valeurs fluides et mobiles: A eee 290

 il ne perd pas un instant son contréle sur le mouvement des voix. Une plénitude ne fait pas place a un vide, mais a une autre sorte de plénitude, et le morceau garde tout entier une densité constante, la méme tension (cette tension ne serait peut-étre que trop semblable a elle-méme). Pas de ces creux ou s'abime la musique de Kleber quand des passages vifs succédent a des séries d'accords (Preambulum en sol mineur)'. On ne saurait appeler équilibre au méme titre la raideur que Kotter donne a son Preludium in la, ou il reste esclave jusqu'a la fin du parti qu'ont pris au début ses accords et leur rythme. Le prélude placé au commencement du livre des Magnificat différe a la fois des deux autres. Il ressemble a une transcription d'cuvre vocale. L'auteur s'est-il tracé un modéle simple sur lequel il a brodé des figures instrumentales, ou a-t-il été visité par des réminiscences? On peut admettre, connaissant l'importance des transcriptions dans léducation de lorganiste, qu'il s'est proposé une sorte de « patron » a trois voix, semblable aux cartons qui guident les ouvriers en tapisserie. A cette ébauche, soit écrite, soit simplement imaginée, il aura superposé des motifs de décoration destinés a rendre le morceau conforme au type favori des piéces d'orgue. Si nous supprimions les « coloratures » a la surface de ce Preludium, peut-étre retrouvions-nous un motet voisin de Sicut malus. Le musicien transporte ici dans la musique instrumentale un procédé inventé pour le cheur, cette répétition d'un méme théme par deux groupes de voix qui se font écho a distance d'octave. Ainsil'on retrouve aux mesures 30-31 le reflet a l'octave grave des formes présentées aux mesures 26-27. Dans l'intervalle, la méme figure s'est montrée dans une position moyenne, a la mesure 29. Mais des mélismes plus amples que ceux du motet le plus hardi distinguent franchement ce prélude d'une ceuvre vocale. La courbe élégante qui, d'un seul jet, incline la mélodie depuis le sol aigu de la mesure 24 jusqu'au sol grave, deux octaves plus bas, de la mesure OL pildanbn ta longue haleine et l'amplitude de |'instrument pour Vem1. Reprod. par A. G. Ritter, Gesch. des Orgelspiels, n° 60.

266 LA MUSIQUE D’ORGUE brasser. Aucune voix ne saurait franchir en un souffle une étendue si vaste et si accidentée. Sous les doigts prestes de Vorganiste, invités 4 courir sur un clavier désormais souple, se forme donc une phrase musicale d’une largeur et d’une vivacité toutes nouvelles. * cay ys Pour résumer les faits qu’a distingués notre analyse, voici les traits principaux du style des trois tablatures. D’abord, une écriture nette, sans bavures, solidement appuyée sur lalternance de motifs symétriques d’un tracé ferme, sous le controle de pulsations rythmiques réguligres. Kquilibre des différentes voix ; poursuite des mémes dessins a travers les vicissitudes que leur imposent les conditions modales; sobriété relative de Vornementation, qui le plus souvent entre dans un plan formé avec godt; habileté a remplir par des figures appropriées a l’instrument les valeurs longues d’un modeéle vocal, d’ot résulte une augmentation de mouvement mélodique dans toutes les parties du contrepoint. Symétrie, pondération, équilibre : tel est donc le caractére distinctif de cette musique. Pas de ces longues effusions, de ces élans indéfinis dont on ignore le but. Les tablatures d’Attaingnant répondent a un programme, suivent une ligne volontaire, distribuent équitablement les mélismes au grave et a l’aigu et font de chaque mesure une confirmation, une suite logique de celle qui précéde. Le Prelude sur chacun ton ne péche pas par défaut de logique, mais par excés; par surabondance de déductions a courte vue. Ce qui manque a ces ceuvres déja si solides, c’est une architecture tonale cohérente. Au cours du chapitre suivant, nous verrons que pourtant cette architecture est déja en voie de formation et que les fonctions essentielles de la musique moderne sont plus qu’ébauchées par les organistes de 1531.

CHAPITRE VII SYSTEME RYTHMIQUE, TONAL, HARMONIQUE ET MELODIQUE DES TABLATURES DE 1531

Si les nécessités de l'analyse nous obligent a examiner successivement les divers éléments musicaux des tablatures d'Attaingnant, nous ne méconnaissons pas qu'une telle division est arbitraire. Jamais une mélodie ne se présente indépendante d'un rythme ; et dans toute la musique occidentale depuis des siécles, la ligne mélodique comporte un sens harmonique qu'on ne peut séparer d'elle. Mais 4 moins de rester dans les généralités et les métaphores, il faut bien étudier tour a tour sous divers angles un ensemble qui dans sa totalité reste insaisissable. Certes un theme musical est un étre organique et indivisible. Les valeurs de durée et les valeurs sonores, étroitement alliées, s'y composent subtilement dans l'unité des choses qui vivent. A quel prix ces valeurs réussissent-elles a former un tel accord ? Question qui nous dépasse ici, qui met en cause toute l'esthétique et n'a pas encore été résolue. Les théoriciens ne peuvent donner la formule de |'ceuvre d'art. Les techniciens — les artistes — sentent qu ils s'élevent au-dessus de leur savoir chaque fois qu'ils créent, mais ne peuvent expliquer leur puissance. Ils ont modelé les themes de leur musique, les ont nourris de leur substance sans savoir toujours le pourquoi de leurs décisions. IIs ne reconnaissent pas dans leur ceuvre la force et l'unité méme de leur étre intérieur qu'ils lui ont communiquée. Comment d'autres hommes trouveraient-ils les raisons mystérieuses de cette réussite ? L'historien voudrait percer le mystére. Mais

268 LA MUSIQUE D’ORGUE essence de la musique lui échappe comme la vie échappe au physiologiste. Il ne peut que décomposer les ceuvres, ainsi que la mécanique distingue par artifice dans les forces un systeme de composantes. Devant I’historien de la musique en tant que tel s’évanouit cette vision intime des themes que percoit parfois l’auditeur le plus simple. Ou, s'il jouit de celte vision, il ne peut en parler qu’en quittant le domaine de l'histoire. Résignons-nous donc 4 une connaissance analytique particuligrement ingrate quand il s’agit d’ceuvres auxquelles manque toute intention expressive, ot les éléments du style sont moins les procédés qu’a trouvés un musicien pour délivrer son message que des tournures d’un usage commun. Tachons du moins de distinguer la nature de cet usage au point qui nous intéresse de l’évolution musicale. Notre ambition serait de découvrir dans quelle mesure les formes instrumentales de 1530 découlent du passé musical et comment elles préparent les ceuvres futures. Nous allons donc chercher comment le musicien vers 1530 concoit des themes destinés au clavier et quels caractéres il leur donne. Et d’abord, la matiére la plus évidente de toute musique, celle qui tombe sous le sens le plus grossier est son rythme. RYTHME DES TABLATURES. — Plusieurs éléments demandent a étre examinés sous ce chapitre. Le rythme proprement dit, qu’établissent les rapports de durée des notes, est plus ou moins modifié par divers facteurs: mesure, répétitions et imitations de figures rythmiques, caractéres particuliers du rythme dans la polyphonie, vitesse ou rapidité de succession des unités de temps (tempo). Le rythme proprement dit est constitué par V’ensemble des figures qui se forment en s’appuyant sur l’unité de durée: pied dans le systeme métrique des anciens, mesure dans le systeme musical moderne. Basé dans la poésie antique sur une succession souple de longues et de bréves, le rythme a pour fondement, dans la musique proportionnelle et dés ses débuts, l’alternance réculiére des temps levés et posés, ou légers et lourds, qui viennent a se confondre avec des temps faibles et forts — sans raison nécessaire puisqu’une nuance d’intensité n’est pas forcément liée a la

 valeur rythmique. Ces temps, dont chaque couple détermine une mesure, sont en principe des centres alternatifs de mouvement et de repos de la mélodie, un systéme d'élans et de retombées. C'est par rapport a eux que Voreille juge de la succession rapide ou lente des notes qui se présentent pour chaque unité de temps. Une musique exerce un effet d'autant plus puissant que les accents du rythme concordent évidemment avec ceux de la mélodie; les élans du rythme seraient annulés par une dépression simultanée de la ligne mélodique. Car s'il faut différencier les accents de nature rythmique, les moments d'intensité et les saillies de la courbe mélodique, le musicien doit cependant traiter ces trois éléments de telle sorte que leurs effets convergent. C'est pour obtenir cette accumulation des effets que les compositeurs du moyen Age ont été amenés a faire du temps posé, ou lourd (thesis), un temps accentué et long, tandis que le temps léger (arsis) devient faible et que sa durée est volontiers morcelée au moyen de diverses diminutions. Déja dans les motets du xm siécle, pour accuser les premiers temps de chaque perfectio (1'équivalent de notre mesure moderne), on place sur ces temps les notes du ¢enor* et l'on ajoute a tous les accents précités celui de la consonance. Dés lors la mesure au sens moderne du mot, méme s'il lui manque le signe visible de la barre, prend une importance croissante*. Son premier temps, devenu le temps fort, joue le réle de régulateur dans la phrase musicale. I] se joint aux autres temps forts pour composer un rythme d'un ordre plus vaste, que marque la série des cadences et qui tend lui-méme a la régularité de la « carrure » — parfaitement établie dans la chanson francaise et dans les danses du xvi° siécle. Sans doute, le talent des grands maitres se révéle dans art qui dissimule la rigide alternance des temps lourds et légers sous des figurations variées. Le grand compositeur du 1. « Omnia puncta imparia primi modi sunt longa et cum tenore concordare debent » (Coussemaker, Seript., I, p. 356). 2. Une définition de la mesure moderne nous est fournie par Ornithoparcus dans son Micrologus de 1517 (fol. H 3): « Tactus est motio successiua in cantu, mensurae aequitatem dirigens, Vel est quidam motus, manu praecentoris signorum indicio formatus, cantum dirigens manualiter. »

s’affranchit de la contrainte de la mesure. I] excelle a diversifier la suite des rythmes élémentaires a ce point que la périodicilé écrasante des’ temps lourds disparait. On ne trouve méme pas chez luide « posé » fixe en dehors des cadences principales. En cela il observe les régles de la bonne composition telles que les édictent les théoriciens. Son contemporain Tinctoris recommande, en toute ceuvre de contrepoint, de s’attacher avec grand soin a réaliser la variété rythmique; d’adopter tantdt tel groupement de valeurs, tel mode, telle mesure, tanté6t tels autres ; d’utiliser tour a tour syncopes, imitations, silences et ornements’. Cette variété est peu observée dans les ceuvres qui, au temps d’Ockeghem et de ses éléves directs, sont expressément destinées au jeu instrumental. La plupart des variations sur plain-chant, qui forment la majeure partie des morceaux d’orgue, ont gardé la tradition du xm siécle et placent les notes du tenor sur le premier temps de chaque mesure?. D’ot limportance que prend la coupe par mesures dans le rythme des tablatures instrumentales. Une preuve immédiate en est la présence habituelle dans ces recueils de la barre, dont l’usage ne passera dans la musique en général qu’au xvi’ siécle, a une époque ot |’empire du temps fort commence a devenir absolu, en attendant que par la musique dite classique il se rende tyrannique. Nous avons fait observer précédemment que les organistes francais de 1531, quand ils placent une note du plain-chant uniformément a la iéte de chaque mesure, emploient un procédé trés nuisible a la souplesse et a l’agrément de leur musique. En subordonnant le rythme de leurs cuvres a une série mécanique de notes longues, ils en amoindrissent le caractére artistique, car art a toute époque veut refléter la liberté. S’ils placent la note du cantus firmus toujours au début 1. De arte contrapuncti, Coussemaker, IV, p. 152. Tinctoris cite en exemple des ceuvres de Dufay, Busnois, Ockeghem, Caron, etc. 2. Ce n’est pas seulement chez les auteurs francais que nous trouvons ce découpage des themes de plain-chant. Outre les exemples que nous en avons signalés (chap. v) dans les tablatures de Kleber, Schlick et Kotter, on trouve aussi les notes du cantus firmus sur les temps « forts » en des piéces trés probablement instrumentales du ms. 1494 dela Bibliothéque universitaire de Leipzig (variations sur plain-chant dues. Adam de Fulda, Heinrich Finck, etc.)

 de la mesure, insistant sur l'aspect de temps lourd du premier temps, ils sont bien tentés de faire aboutir sur ce premier temps toutes les figures qui ont lapparence d'un élan suivi d'une retombée. Aussi la plupart des dessins rythmiques que choisissent nos organistes sont-ils disposés en ce sens. Fréquemment des valeurs bréves s'accumulent sur l'arsis, comme si elles se précipitaient vers la ¢hesis qui suit. La plupart des ornements et des trilles se placent au temps faible, sur le dernier temps de la mesure. Sur les premiers temps, au contraire, les valeurs massives. Souvent aussi une série de notes égales — par exemple huit croches avant une rende — aboutit a une valeur longue sur un premier temps. Méme dans un va-et-vient continu de gammes montantes et descendantes, le début de chaque mesure reste fortement marqué par une inversion du mouvement, comme si la barre de mesure faisait rebondir l'élan, avec ou sans appui de durée. Voici deux exemples entre cent, le Kyrie (p. 5) mesures 7 ag, et le Glorificamus (p. 7), mesures 3 a5: Sans avoir toute la force du premier temps, le troisieme prend dans la mesure a quatre temps, qui régit presque tous les versets, le rang d'accent secondaire. Dans la messe Cunctipotens, ou les notes du plain-chant sont placées sur les temps 1 et 3 de chaque mesure, |'équilibre du rythme est gouverné presque a titre égal par ces deux temps. Un groupement du méme genre se montre dans les versets du Te Deum (voyez par exemple le Te gloriosus), ot il prend un des aspects les plus intéressants que la construction par accents forts puisse revétir dans les ceuvres d'orgue, celle qui fait appel a la puissance sonore de l'instrument : nous voulons parler des grands accords appuyés, par lesquels s'ouvre aussi le Prelude sur chacun ton (cf. p. 243). S'agit-il d'imposer un cachet particulier a une cadence ou au repos final d'un morceau, un trait vivement lancé vient

272 LA MUSIQUE D’ORGUE s’arréter contre ce point, fusée qui éclate sur Je temps fort : Sancta Trinitas. conclusion. Voyez aussi la longue cadence ornée du motet O vos omnes, mesures 27-29. Un jet rapide de notes bréves venant brusquement s’arréter sur une longue est d’ailleurs une figure favorite de la musique instrumentale dés les xv° et xvr siecles. La formule rythmique élan-repos y prend toute sa valeur et attention de l’auditeur est attirée sur la note qui supporte la fin du mouvement, généralement tonique ou note conclusive. Toutes les cadences sont précédées au moins par un groupe serré ou par un mordant, afin que la légereté des notes rapides accuse la lourdeur du posé cadentiel. Cette accentuation des principaux accords a l'aide d’un groupe rapide sur le temps léger qui précéde est bien nette aussi au début du prélude de Kotter qu’il intitule Anabole Remarquons iciune différence entre les piéces profanes et les pieces religieuses des tablatures de 1531. Dans les chansons et les danses exclusivement se retrouve le début par anacrouse dont nous avons noté la présence fréquente dans les cuvres de Paumann, de Hofhaimer et de son école. Cette prise d’élan sur le temps faible, qui amorce la piéce, est rejetée de la musique religieuse malgré la vigueur qu’elle donne au premier accord complet : on juge peut-étre qu’elle contredit la gravité due aux cérémonies du culte. Ce groupe appelle la vision du pied dansant qui se léve avant le premier pas. Le rythme qui repose uniquement sur la longueur et la lourdeur des premiers temps a sans doute de la monotonie, mais il est ferme et sar. 1. Bale, ms. F IX aa, fol. 48 (n° 58).

SYSTEME MUSICAL DES TABLATURES DE 1D31 273 Nous trouvons cependant au début de Sancta Trinitas un silence sur le premier temps de la mesure dans la voix supérieure ; mais il joue lacomme une opposition al'accent lourd des trois autres voix (cf. p. 320). Une figure rythmique que nos organistes n'ont garde de négliger est la syncope. Elle est d'un grand effet quand les pulsations de Ja mélodie sont réglées par des temps lourds réguliers et se heurtent avec rigueur contre la barre de mesure. I] semble alors que cet obstacle de la barre, pour une fois, soit impuissant; qu'il ne suffise pasa briser |'élan de la syncope. Une réserve de force s'accumule et vient enfin se répandre sur la note qui termine le mouvement syncopé. Ce moyen rythmique de mettre en évidence les fins de phrase, les musiciens l'ont employé dés les débuts de lars nova (la syncope est nettement définie dans |'Ars perfecta secundum Philippum de Vitriaco, vers le milieu du x1v° siécle)*. On peut dire que toutes les cadences du xv° siécle sont appuyées sur une syncope. Glarean parlera de la syncope comme d'une figure trés fréquente : « Ea cantui ualde familiaris, magnam uenustatem adfert si quis recte ea utatur... Huius multa dare uel praecepta uel exempla, non est necesse, quando ubique obuia et nemini ignota'. » Les organistes sont parmi ceux qui exploitent l'effet des syncopes avec application. Les ceuvres que nous conservons de Hofhaimer en présentent une grande variété. Tous, Italiens, Allemands ou Frangais lui donnent a peu prés le méme role et la méme forme. Parfois, méme en dehors des cadences, elle introduit une dissonance par retard, mais que l'on n'ose prolonger plus d'un demi-temps : Manus tuae, mes, 23-24. Voyez aussi le verset Lit expecto (p. 14) au début. Mais 1. Cf. Joh. Wolf, Gesch. der Mensuralnotation, I, pp. 132 et suiv. Philippe de Vitry est mort évéque de Meaux le 3 janvier Look, 2. Dodecachordon, p. 213. 18

 dans la plupart des cas la syncope se présente aux cadences, oi son agrément est doublé par sa présence en deux voix (par exemple a la fin du Benedictus (p. 16). A la fin de ce verset, comme a la fin du Prelude sur chacun ton et du verset Tibi omnes angeli (p. 51), la syncope est a plusieurs rebondissements, ce qui renforce le caractére définitif de la cadence, quand le mouvement s'arréte enfin et qu'un équilibre stable est acquis. Le pouvoir de la mesure ne se manifeste pas seulement par les trilles, traits et syncopes qui mettent les temps forts en évidence. La coupe des phrases aussi montre la volonté, en mainte occasion, de trancher la série des mesures en groupes de quatre qui forment une nouvelle unité, plus vaste que la mesure mais tout aussi réguliére. Un theme bref s'ordonne volontiers en une phrase de quatre mesures seulement (Tu patris, p. 55). Le petit verset Patrem immense majestatis (p. 54) est formé de deux périodes. Dans la premiére, deux mesures qui vont a la cadence en ut sont étroitement jointes a deux mesures qui aménent le repos vers /a ; a cette phrase de quatre mesures répond une nouvelle période de méme grandeur qui aboutit a la conclusion. Fait plus remarquable. Dans les motets, il arrive que la transcription pour orgue fasse subir a Voriginal vocal une contraction destinée a réaliser cette symétrie carrée. Ainsi la phrase aperi oculos du motet Aspice est dite deux fois dans le motet de Lafage ; mais quatre mesures et demie, soit neuf semibréves, séparent la premiére émission du théme et sa répétition. Cette disposition impaire déplait a Vorganiste. Dans sa transcription, il supprime une semibréve, ce qui Ini permet de répéter la premiére phrase apres quatre mesures exactement: ala période qui commence mesure 30 correspond la période commengant mesure 34. Le gotit des symétries fortement accusées est, nous l'avons noté précédemment, un trait marquant des musiciens qui nous occupent. Il est facile d'y voir un signe de l'esprit francais, qui ordonne et construit, qui s'entoure de conventions pour que les démarches de la pensée, ensuite, s'imposent comme nécessaires. Le rythme binaire a quelque chose de plus strict, de plus rigide que le rythme ternaire. Aussi nos organistes en font-ils un choix a peu prés exelusif. Le rythme

ternaire, asymétrique, leur répugne et ne régit que deux pieces, le deuxiéme Sanctus de la messe Cunctipotens et le verset Tu patris du Te Deum. Encore trouvons-nous la un ternaire imparfait (prolatio minor, 3/2 moderne), ol chaque mesure est plutdt l'association de trois mesures a deux temps. On peut dire que le rythme pair domine la totalité des trois livres de musique religieuse. I] en est autrement, cela va sans dire, des livres de danses ou les gaillardes et le bransle gay adoptent la mesure a trois temps. On voit que la signification mystique qu'avait aux xm et xiv® siécles le rythme ternaire est bien oubliée en 1530. La mesure a deux ou a quatre temps, jadis apanage des danses et des chansons, prend toute l'importance qu'avait trois siécles auparavant, en musique savante, la mesure parfaite. La théologie a cessé de fournir des raisons a la musique. Ramis de Pareja traite avec dédain ces raisons symboliques' et quand Luscinius tente d'expliquer la forme des signes rythmiques, c'est ala physique qu'il demande ses arguments : la longue a la figure carrée des choses stables, tandis que la bréve, a cause de son mouvement plus rapide, a été dotée de la figure ronde (sphericex figure) des corps éminemment mobiles. Encore plus instable, la semibréve, rhombique, représente la section d'une sphére comprimée ; quant aux minimes, non seulement elles reposent sur une pointe, comme les semibréves, mais cette pointe est fixée au sommet d'une tige. Elles indiquent donc le mouvement a son maximum de rapidité °. Nos organistes manquent, c'est chose entendue, de souplesse rythmique et de diversité. Il est rare que les figures quwils adoptent forment des themes bien caractérisés, capables, en se répétant, de donner a un morceau une empreinte particuliére. Mélange de dessins élémentaires qu'interrompeat sans relache les temps lourds, leurs themes rythmiques sont monotones et trop semblables entre eux pour soutenir 1. Musica practica, pp. 80-81 : « Perfectum dicimus ternarium non persuasive nec ex comparatione, ut Johannes de Muris dicit, quia trinitas in divinis et in anima intellectiva. Nam defectus est in matheseos disciplinis per comparationem aliqua probare. » 2. Musurgia, pp. 65-66.

 l’attention. Limités dans leur développement par l’entrave des temps forts, trop brefs donc, ils se ressemblent tous pour l’auditeur et ne peuvent laisser de trace durable en sa mémoire. Toutefois, dans ces successions simples, le moindre accent prend de la valeur s’il est redit avec insistance par la méme voix; plus encore quand il est répercuté par des voix diflérentes, ou quand des accents divers s’opposent en des voix simultanées. Si nos organistes n’ont pas une imagination trés fertile pour l’invention de figures rythmiques, ils possedent un sens assez vif des effets complexes que fait naitre l’association de tracés différents. La richesse rythmique vient a leurs ceuvres non dans l’ordre linéaire, sil’on peut dire, mais dans l’ordre des superpositions. Déja une voix s’imite elle-méme avec succés quand |’accumulation des rythmes semblables s’ajoute a une gradation mélodique. On trouve au début du motet Aspice Domine cette double insistance des accents rythmiques et de la montée vers l’aigu: Quand la répétition se présente comme un écho renvoyé dune voix a l’autre, tout ’ensemble gagne en cohésion, en pénétration mutuelle des parties. N’insistons pas sur celle de ces imitations qui, dans les motets, sont calquées sur les entrées fuguées de l’original, encore que plus d’une ait son mérite indépendant (début d’O vos omnes; méme motet, mesures 54 a 56). Admirons plutot l’imagination de nos organistes quand ils inventent; par exemple au début de Sancta Trinitas, ou la voix de basse imite, aux mesures 3-4, la formule rythmique lancée par le superius aux mesures 1-2. Aux mesures 27-28 du méme motet, nous trouvons une amorce de dialogue en imitation rythmique entre les deux voix graves, a l’aide d’un groupe qui revient si souvent au cours du morceau qu'il arrive a lui donner une sorte de cachet propre. Ne croyons pas trop cependant au caractére intentionnel d’un tel groupe, qui est répandu avec profusion dans les motets, les deux grands préludes et les Magnificat.

L'imitation rythmique se présente sous son état le plus rigoureux dans les fragments de canons qui abondent dans les versets, par exemple au début de l'Amen (p. 15). Mais elle existe a quelque degré dans chaque page des tablatures. Au Magnificat V, 1, mesures 10-14, le motif Ere forme d'abord une imitation a la septiéme, puis donne en mouvement contraire un début de canon al'octave. Curieuse aussi l'imitation du Magnificat I, 2, mesures 21-23, ot un méme rythme se contrarie lui-méme : Mais beaucoup plus fréquentes que les imitations successives sont les rythmes semblables observés en méme temps par deux voix. Les exemples pourraient étre multipliés. Citons pour son étendue celui du Gloria (p. 12), mesures 16 a 20, et signalons que cette homorythmie est souvent employée dans les motets aux passages de polyphonie a deux voix (cf. Sancta Trinitas, mes. 18-20, 31-40, etc.). Elle se rencontre d'ailleurs en des ceuvres bien antérieures a nos tablatures. L'aspect le plus remarquable de la polyrythmie n'est pas celui de l'imitation. On peut attendre plus de richesse, et la musique donne une impression plus vive de profondeur, de « fouillé », quand des rythmes différents se font valoir en s'opposant. Les réussites de cette nature s'offrent a nous assez souvent dans les tablatures pour que nous réhabilitions entiérement, sur ce motif, le sens rythmique des organistes de 1531. Le Prelude sur chacun ton est rempli de tels accents alternés. Aux mesures 18 4 21 se renouvelle a quatre reprises une association de rythmes dont deux s'imitent a un temps d'intervalle sur la base d'un troisiéme nettement distinct:

278 LA MUSIQUE D ORGUE Cabezén s’est souvenu de ce theme, mais en |’assouplissant, dans son tiento du sixiéme ton': D’autres associations de rythmes bien trouvées se rencontrent dans le Prelude sur chacun ton, qui est un répertoire de toutes les figures utilisées par nos organistes. Sous forme de contretemps, les oppositions d’accents sont aussi recherchées en certains passages des motets (O vos omnes, mesures 51-53, Sancta Trinitas, mesure 85) et des messes. Dans le Qui ¢ollis (p. 10) on trouve ces contretemps, qu’on pourrait considérer aussi comme une réminiscence du « hoquet »: Si bréves qu’elles soient — plutét des ornements d’ordre rythmique, a vrai dire, que des rythmes —, toutes ces figures ont du moins quelque chose de rapide, de nerveux, d’exactement calculé, qui ne se fit pas développé sans la tyrannie du temps fort. Chaque mesure, dans son étendue restreinte, est un petit monde bien équilibré of tous les éléments ont leur réle précis, propre et coordonné. Tous ces petits individus se compensent mutuellement dans l’économie du membre et de la phrase. 1. Pedrell, Obras de Cabezén, p. 3.

 Nous revenons toujours a ce caractére d'équilibre raisonnable qui est si évident dans les tablatures francaises. Ce petit cadre de la mesure, exploité systématiquement et rempli en de justes proportions par des groupes sonores ; ces sections, ces morceaux tout entiers gouvernés par le souci des régularités, des symétries, manquent sans doute d'abandon et de lyrisme. Mais une structure nette s'y ébauche ; une forte charpente s'y prépare pour les ceuvres ou voudra se déployer, non au hasard, mais sous une forme apparentée a celle de Péloquence, un discours musical cohérent.

Maintenant, que savons-nous sur la vitesse d'exécution de ces ceuvres pour orgue ? Presque rien de certain. Nous n'imaginons la valeur moyenne de l'unité de durée avant le xvii' siécle que par des conjectures. On peut seulement supposer que la semibréve vers 1500 prenait dans la musique de chant en moyenne la méme durée que notre « noire », valant un temps d'une mesure a quatre dans un mouvement moyen. Dans la musique instrumentale, l'usage était de réduire les valeurs de moitié, en sorte que c'est la minime qui, dans les tablatures, correspond a notre unité de temps en mouvement assez vif. L'organiste Hans Buchner dit que la durée entre deux temps principaux d'une mesure doit étre égale au temps gui s'écoule entre deux pas d'un homme qui marche modérément'. D'autres, parmi lesquels Fr. Gafurius, comparent le rythme moyen de la musique a celui de la respiration ou a celui du pouls. Ces diverses analogies manquent de précision. On ne rencontre aucune indication de ¢empo dans la musique antérieure a 1600 (encore les notes de ce genre : andante, allegro, restent-elles assez vagues). Jusque-la le compositeur se fie au sentiment que doit posséder chaque exécutant du tempo giusto. Chacun n'a, dira Praetorius, qu'a examiner la chose par lui-méme et a décider, suivant le texte et I'harmonie, s'il convient de jouer lentement ou vite". C'est ce quont dd faire les organistes de 1530. 1. Fundamentbuch, cité par Schiinemann, Geschichte des Dirigierens (1913), p- 53. 2. Syntagma musicum, III, p. 51, cité par Schtinemann, ibid.: « Es kan aber ein jeder den Sachen selbsten nachdencken vnd ex consideratione Textus et harmonize observiren, wo ein langsamer oder geschwinder Tact gehalten werden miisse. »

280 LA MUSIQUE D’ORGUE Pourrait-on seulement chercher un rapport entre le tempo des motets transcrits pour orgue et celui de leur original vocal? La difficulté ne fait que reculer. Au reste, rien ne prouve que le motet se chantait avec la méme vitesse que se jouait la transcription. Il est probable que chaque piéce avait son ¢empo particulier, suivant son caractére et sa richesse en « diminutions ». De méme que les variations d’intensité (dans le cas d’un orgue a deux claviers) et que la registration, la vitesse était choisie par chaque organiste et dépendait de son habileté, de l’instrument dont il disposait, de son gott et peut-étre aussi du got de son auditoire. Ainsi un chef d’orchestre de nos jours donne aux ceuvres qu'il dirige un mouvement plus ou moins rapide selon sa race et celle du public auquel il s’adresse. * * * EcHELLE sONORE, TONALITE. — Avec le rythme, un des facteurs primaires qui déterminent la ferme de la mélodie est la nature de l’échelle sonore. Au xvi° siécle, les sons a peu prés fixes d’une échelle chromatique* et dont les douze demitons sont déja égaux” composent une matiére musicale semblable a la nétre. Mais quels sont, sur ce clavier de douze demi-tons, les points de départ des gammes diatoniques ? Quel est le sort fait aux anciens modes ecclésiastiques et dans quelle mesure la musique du xvi’ siécle participe-t-elle de la tonalité moderne ? Nos tablatures offrent un terrain de choix pour l'étude t. Dés le xe siécle, introduction des notes chromatiques dans la musique d@orgue a paru des plus nécessaires. Le texte fondamental & ce sujet est ce passage de |’Introductio musicae secundum Magistrum de Garlandia: « Videndum est de falsa musica que instrumentis musicalibus multum est necessaria, specialiter in organis. Falsa musica est quando de tono facimus semitonium ete converso. Omnis tonus divisibilis est in duo semitonia et per consequens signa semitonia designantia in omnibus locis possunt amplificari » (Coussemaker, I, p. 166). Texte analogue dans l’Ars contrapunctus secundum Philippum de Vitriaco, Coussemaker, II, p. 26. 2. Les inventeurs du clavier & 5 touches noires surélevées au-dessus des blanches (clavier du xv° siécle: se rappeler le retable de Gand) ont probablement été, dit Zarlino, en méme temps les créateurs de échelle de douze demitons égaux. Cf. Riemann, Gesch. der Musiktheorie, pp. 334-340, et O. Kinkeldey, Orgel und Klavier, p. 72.

 des transformations qu’ont subies les caractéristiques modales grégoriennes, puisqu elles nous proposent une série de morceaux concus pour mettre en valeur un théme liturgique. Ou les traits essentiels des modes seraient-ils respectés mieux qu’en de telles ceuvres? Et si nous les y trouvons déformés, si la tonalité majeure-mineure a déja faussé leur jeu, nous aurons une preuve nouvelle que la musique, en 1530, a décidément rompu ses attaches avec les modes du moyen age. Terrain de choix, avons-nous dit, et pour cette raison aussi que seule la musique instrumentale donne des indications précises concernant les altérations chromatiques. Les tablatures pour orgue, de méme gne les tablatures de luth, les premieres au moyen de signes spéciaux, les autres par leur notation directe, tiennent compte des diéses et des bémols que négligent le plus souvent de marquer les auteurs de musique vocale. Grace aux tablatures il devient donc facile d’observer le déclin du systeme modal et, suivant les progrés du chromatisme, |’établissement de la tonalité moderne majeure-mineure. Théoriquement, aucun traité avant le Dodecachordon ne signale l’existence d’autres toniques que les finales des huit modes liturgiques. On admet seulement que certains de ces modes peuvent se transposer sur divers degrés, tout en gardant leur constitution propre. Glarean lui-méme ne comprend pas encore que la musique polyphonique et tous les rapports harmoniques qu'elle a créés font éclater le moule des tons ecclésiastiques. Pour expliquer la tonalité d’une ceuvre, il y considére séparément le mode dans lequel évolue chaque voix et il interprete l’harmonie qui résulte de leur superposition comme un mélange de modes. L’accord de quinte, qui déja est a cette époque la base de toute musique, il n’y voit qu'une association de dominante modale a sa finale. Pour expliquer la relation de quinte, d’octave et de douziéme qui existe entre les voix humaines, grave, moyenne et aigué, dans les entrées en imitation, il affirme que, la basse se trouvant en mode authente, le cantus tend a adopter le mode plagal de celui-ci — c’est-a-dire 4 chanter a la douziéme supérieure. Mais il se rend si bien compte du caractére artificiel de sen interprétation qu'il ajoute que les compositeurs, dans leurs

 ceuvres, n'ont pas conscience d'utiliser ainsi divers modes. Sils le font, c'est par instinct, naturae munere'. En fait, les déformations que loreille populaire, d'une part, les conditions de la musique 'polyphonique, d'autre part, ont imposées aux modes liturgiques les ont transformés a tel point quils n'ont guére plus la valeur que d'une étiquette qui, en réalité, recouvre nos tonalités modernes a peu de chose prés'. Quels sont en effet les traits dominants des modes grégoriens ? Pour six d'entre eux (modes de ré, de mi et de sol), Vabsence de sensible ascendante sur la note qui précéde la finale (wé naturel dans le ton de ré, ré naturel dans le ton de mi, fa naturel dans le ton de sol); et dans les deux tons de fa, qui par nature ont une « sensible », puisque leur finale n'est séparée de la note inférieure mmc que par un demi-ton, présence d'une quarte augmentée ou triton sur le premier degré. Or, dés l'apparition du déchant, ces caractéres ont cessé d'étre respectés. La notion de sensible s'est imposée aux théoriciens eux-mémes dés le xm*° siécle. Toute note extréme d'un mouvement mélodique montant, reconnait Jean de Garlande*, demande a n'étre séparée que par un demi-ton de celle qui précéde ou pénultiéme. Par exemple, l'on ne chantera pas la suite de notes /a-si-ut-ré sans avoir soin de diéser Put, sur lequel le ré, en tant que conclusion de la série, exerce une attraction: ultimus tonus in semitonium convertitur. En outre, si d'une note l'on descend a celle immédiatement inférieure, pour revenir ensuite a la premiére, on n'accomplira ce mouvement qu'a l'aide de deux demi-tons diatoniques successifs. Chante-t-on par exemple soi-fa-sol, le fa doit étre diésé. A titre de tonique passageére, ce sol est un aimant loin duquel la mélodie n'est pas libre de s échapper. C'est ce que Jean de Garlande appelle subiractio toni vel soni. Inversement la note mi, finale des 3° et 4° modes, n'étant 1. Dodecachordon, p. 25t. 2. A. Machabey, dans sa thése sur l'Histoire et évolution des formules musicales du I** au XV® siécle (1928), vient de démontrer pleinement qu'au xv siécle déja tous les éléments caractéristiques de la tonalité moderne sont établis. 3. Théorie de error, Coussemaker, Script., I, p. 115.

séparée de la note immédiatement supérieure fa que par un demi-ton, ce fa prend l'aspect d'une sensible descendante qu'une force nécessaire entraine vers sa voisine inférieure. Cette notion de sensible, a laquelle ne manque que le mot pour lexprimer, se généralise rapidement. Trois types de tonalité se constituent de la sorte entre le xm et le xv° siécles. Sur les notes fa et ut prises pour bases s'établit une gamme de deux tétracordes égaux, tous deux terminés a Vaigu par un demi-ton. Elle représente exactement notre gamme majeure. Sur les notes ré, sol et la, on forme des gammes avec sensibles descendantes sur le troisiéme degré et sensible ascendante (en montant) sur le septiéme. Sur le sixiéme degré, en mouvement descendant, la sensible est descendante. Cette échelle est celle que l'on désigne aujourd'hui sous le nom de mineure mélodique: sixte et septiéme majeures en montant, mineures en descendant. En voici un exemple dans la tablature d'Arnold Schlick (voix de basse) : Salve regina, —— mes. 17-18, =e Sa Le troisieme type de tonalité est constitué par le mode de mi, qu'on emploie surtout dans les piéces sur plain-chant "église. Ce mode était dans un cas particulier. Comme sa finale avait pour voisine supérieure la sensible descendante fa, on répugnait a introduire sur le septieme degré une sensible ascendante ré diése qui eit amené deux demi-tons chromatiques successifs et l'intervalle de tierce diminuée ré diése-fa. On a donc gardé a ce mode (dit phrygien) toutes ses notes naturelles. C'est le seul représentant des modes anciens liturgiques dans la musique du xvi° siécle et on ne le transpose jamais sur une autre base que mi. Encore ce mode de mi n'apparait-il nettement en la plupart des piéces qu'a la finale, qui réunit les voix sur un accord de quinte (mi-si-mi). Au long du morceau, ce sont les cadences en wt ou en la qui dominent presque exclusivement. Les modes de mi, dans le chant grégorien lui-méme, ont d'ailleurs une incertitude qui oblige l'accompagnateur moderne a les traiter comme des tons d'wt ou de Ja; les cantilénes de ce mode ne repo

 sant sur la finale mi, fort souvent, qu'a la derniére note. Quant au triton sur le premier degré du mode de fa, il avait disparu peu a peu de la musique grégorienne elle-méme et l'assimilation de ce mode a l'échelle de fa majeur avait été Yune des premiéres a se faire, le B molle se substituant au B quadratum ou durum. Ainsi s'achevait la déformation des modes liturgiques. Cherchons dans nos tablatures les preuves de ces changements, Ce serait trop s'avancer que de classer les pieces selon leur tonalité majeure, mineure ou phrygienne bien affermie. A proprement parler la tonalité n'existera que lorsque les fonctions harmoniques seront fixées et la modulation établie suivant un plan conscient. Aucun verset des tablatures ne présente une loi tonale rigoureuse. Chaque note du plain-chant commande sur l'instant un accord que l'on peut interpréter en un certain sens tonal, mais ce sens est bientot démenti par le nouveau tour que donne au train des choses un accord voisin. Prenons au hasard le Kyrie Cunctipotens, 1 verset (p. 19). Le premier la du théme détermine un début ou les lignes souples des parties semblent se mouvoir vers un ut majeur que confirme la mesure 3; la cadence trillée a la dominante de ce ton (mesure 4) ne nous dissuade point. Mais tout aussit6t un retour a la et un fragment qui s'épanouit en ré mineur franc, avec sensible ut diése et cadence parfaite par la dominante, détourne notre sentiment primitif. Le dernier tiers du morceau évoque de nouveau les tons de sol et d'ut pour revenir finalemeni a ré mineur, avec toutes les apparences des cadences classiques en ce ton: le si bémol (voix de basse), l'ué diése, les deux syncopes qui donnent plus de poids a la résolution. Nous ne trouvons donc dans ce morceau pas de ionalité dominante. Mais nous trouvons moins encore un premier ton grégorien, avec son échelle de notes naturelles a partir de ré. Nous ne saurions d'ailleurs trouver un mode ecclésiastique pur en une piéce ot les harmonies sont réglées par le jeu des accords consonants (accords parfaits et leurs renversements) et dissonants (par notes de passage, retards, etc.). Peu importe que dans ce verset le theme ne subisse aucune altération. Le seul fait que le cantus firmus joue le réle, soit de basse continue avant la lettre, soit de chant harmonisé, et

 qu'il soit traité comme partie intégrante d'accords successifs prive ensemble de tout caractere modal. Au contraire, les cadences a sensibles diésées satisfont a tout moment notre sens moderne de la tonalité !. Pas de modulation intentionnelle, avons-nous dit, pas d'altération sciemment introduite pour déterminer un changement de ton, et surtout pas de modulations systématiques disposées en série qui s'oriente, par des détours volontaires, vers une finale inévitable. Modulations pourtant, pour le moins amorcées, que ces repos sur différentes toniques passagéres, amenées par l'accord majeur de leur dominante. Ces notes diésées traitées comme sensibles (car dans cette musique tout chromatisme se résout sur une note de repos harmonique) créent autant de centres momentanés, autant de toniques secondaires. Certaines d'entre elles sont méme reliées par une loi tonale, comme nous le verrons. Or, rien n'est plus contraire al'esprit de la musique grégorienne que la notion de sensible et d'attraction harmonique qui en résulte. Les théoriciens du moyen age repoussaient du plain-chant la sensible comme une imperfection, incompatible avec la pure musique grégorienne. Cette sensible leur faisait horreur au point qu'ils interdisaient aux mélodies du 5° ton (fa), ou se trouve naturellement un intervalle de demiton sous la finale, de descendre a cette sous-finale mi, propter subjectam semitonii imperfectionem. Afin d'éviter la sensible, les plus anciennes mélodies du 5° ton préferent avant la finale descendre ala note inférieure, ré". Le compositeur du xvi' siecle, non seulement échappe donc aux modes liturgiques dés qu'il multiplie les sensibles diésées dans les parties libres de sa musique, mais est en contradiction avec le principe méme de leur systéme. Mais il y a 1. Unchant est d'autant plus suave, écrit Ornithoparcus, quwil est plus abondant en cadences: « Omnis cantilena co est suauior, quo clausulis formalibus abundantior. Tanta enim clausulis inest vis, vt etiam dissonantias faciat consonans perfectionis gratia. Vigilent igitur studiosi, vt in cantilenis suis clausulas quam sepissime ponant » (Micrologus, fol. O 4»). C'est cette multiplication des cadences qui nous rend souvent fastidieuse, chez les compositeurs médiocres, la musique des xv® et xv1° siécles. 2. Dom A. Mocquereau, Le nombre musical grégorien, 1 (1908), d'apres les textes publ. par Gerbert, Script., II, pp. 13 et 50; III, ror et 112; et par Coussemaker, II, p. 438.

286 LA MUSIQUE D’ORGUE plus. Dans les versets sur plain-chant, le theme traditionnel lui-méme est parfois altéré dans ses éléments pour pouvoir se préter a une cadence supplémentaire. Voici par exemple les nombreux versets de Credo ot le theme se termine par les notes sol-fa-sol. Nos organistes diésent le fa (trillé) qui précéde la finale. Dans les versets de Magnificat du 4° ton, ot le plain-chant débute par les notes la-sol-la, le sol est haussé d’un demi-ton sous l’attraction du la qui suit et il s'introduit en tant que tierce majeure dans un accord de mi (voir particuligremeni le verset 5, p. 42). La tendance a multiplier les cadences aux dépens de l’intégrité du theme ecclésiastique peut se remarquer encore dans le 3° Kyrie de la messe Kyrie fons (p. 4) ot Vué du plainchant, dans le mouvement ascendant sol-si-ut-ré, est diésé pour jouer le réle de sensible par rapport a la note supérieure de la série, ré. Les éléments des motifs liturgiques, dépourvus par eux-mémes de sens tonal, en prennent donc un dans cette musique, sens qui fausse leur nature propre. Ils deviennent fonctions de toniques temporaires et se modifient en conséquence. I] n’en pouvait étre autrement dés que l’on appliquait un style harmonique aux mélodies grégoriennes. En isolant chaque note du theme, en la tirant du complexe fluide de lacantiléne pour Jui attribuer séparément une valeur dans un accord, on tendait a faire primer sa fonction dans l'accord sur sa qualité mélodique. Sans doute l’organiste n’est-il pas le premier responsable de cette transformation. Dés le haut moyen 4ge, les chantres illettrés qui chantaient de mémoire avaient accoutumé d’introduire dans la musique plane des altérations chromatiques’. Jean de Garlande, aprés avoir donné la théorie de l’error que nous avons rappelée plus tét en y voyant une théorie anticipée des sensibles, déclare que ces lois d’altération sur la pénultiéme valent surtout pour le plain-chant, puisque dans le contrepoint l’obligation des consonances peut en restreindre l’application®. Quand nos organistes mettent des 1. G. Jacobsthal, Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang des abendldndischen Kirche, Berlin, 1897, passim. 2. Coussemaker, Script., I, p. 115”: « Iste regule teneantur in cantu plane, sed aliquotiens restriguntur in discantu propter habitudinem concordantie ipsius discantus,.. »

feintes » dans les tons liturgiques, il ne font donc autre chose que suivre le courant qui entraine toute la musique vers la tonalité moderne. Sous une influence fatale, méme le mode de mi (phrygien) est en train de changer; il prend souvent l'aspect d'un da mineur, avec sensible sol diése, qui finirait sur sa dominante. C'est le fait que nous avons signalé a propos du Magnificat quarti tont. Il est également net dans le Magnificat du 3° ton et dans certains versets du Te Deum qui se terminent sur da ou sur mi (Sanctus, Judex crederis). Ainsi le phrygien lui-méme tend a tomber, comme les autres modes ecclésiastiques, en désuétude. Les modes de ré devenus ré mineur avec repos fréquent sur la dominante la; les modes de fa réguliérement dotés d'un si bémol qui suffit a les assimiler a notre majeur; les modes de sol traités, soit comme des tons d'u¢ finissant sur la dominante par une cadence parfaite, soit comme de francs so/ majeur avec sensible fa diése : que reste-t-il des modes que commentent les théoriciens ? Sans doute le xv1° siécle n'apercoit pas comme nous, qui connaissons le cours ultérieur de |'évolution harmonique, jusqu'ot devait mener |'adoucissement en sensibles des sousfinales. Ils ne prévoient pas le regne impérieux de la tonalité majeure-mineure. Ils s'efforcent tant bien que mal de concilier le seul systeme connu avec les inventions empiriques des praticiens. Mais le malentendu entre la théorie et l'expérience devient de plus en plus sensible ; le jour est proche ou le systéme modal va se fendre, se disloquer et libérer la pensée musicale, aprés que Zarlino aura publié ses réflexions sur la nature de l'accord (Istitutiont harmoniche, 1558). Il est important de remarquer que déja nos musiciens ne font pratiquement aucune différence entre l'accord parfait majeur ou mineur. La série d'accords qui ouvre le Prelude sur chacun ton montre que la notion d'accord parfait, avec la tierce qui en fait partie intégrante, est établie avec une égale force, quelle que soit la nature de cette tierce. L'artiste connait l'équivalence des deux accords, qui sont semblables, dira Zarlino, puisque leurs extrémités sont les mémes et que seule la tierce majeure change de place selon les cas. Si les versets a destination liturgique et sur plain-chant échappent a l'empire des modes traditionnels de l'Eglise, il

 est bien naturel que les ceuvres de contrepoint se meuvent sur des échelles tonales plus libres encore. Suivant Venseignement de Jean de Garlande*, le compositeur délicat (subtilis) doit hausser ou abaisser les notes de ses mélodies pour les accorder avec le chant qui les accompagne. Nos deux grands préludes sont dans un ton de fa majeur tres net. Quelques mi bémols, cing ou six au total dans les deux piéces, ne doivent pas donner le change et faire croire que nous sommes en présence d'un ton mixolydien (de sol) transposé sur fa; ces accidents s'expliquent presque toujours par l'obligation d'éviter, contre un si bémol, Vintervalle défendu de quinte diminuée. Ce sont les transcriptions pour orgue de motets qui nous apportent les plus amples révélations sur la modalité des ceuvres polyphoniques dans la premiere moitié du xvi‘ siécle, puisque l'on trouve dans les tablatures, distinctement exprimées, les altérations que la musique de cheur néglige de noter. Un motet qui, sous sa forme vocale, ne porte ni dieses ni bémols en est soigneusement pourvu dans le morceau d'orgue*. Ce n'est pas que l'organiste ait ajouté des « feintes » et corrigé son modéle. C'est que les chantres de polyphonie étaient en général de si savants musiciens qu'on ne se donnait pas la peine de noter, pour leur usage, les signes des semitonii subintellecti*®: ceux que le chanteur placait spontanément ot loreille les demandait. Certaines rencontres harmoniques, certains mouvements mélodiques entrainalent, automatiquement si l'on ose dire, l'altération des parties. On se méfie peut-étre des organistes plus que des chantres. Dans tous les cas importants, les motets pour orgue sont pourvus des signes d'altération nécessaires. Et comme dans les mémes cas, selon la coutume, les ceuvres originales destinées aux voix ne portent pas ces signes, voici que nous 1. Goussemaker, Script., I, p. 115°: « quia subtilis debet cantum saum conformare respectu superioris cantus, vel inclinare vel acuere, ut melius conformetur concordantie ». 2. Soyons francs: nos organistes eux-mémes marquent les accidents avec quelque nonchalance et s'en remettent souvent a l'exécutant, qui se fera un jeu de combler les lacunes de leur notation quand le cas n'est pas douteux. 3. Ramis de Pareja, Mus. pract., p. 66.

pouvons restituer le véritable état de ces ceuvres vocales en nous aidant de la tablature. Nous rendons ainsi au motet Aspice la sensible sol diése qui précédait, sans doute possible, toutes les cadences a la. Nous découvrons que le beau motet de Claudin de Sermisy, Si bona, ne se chantait pas, comme le vieil imprimé de 1535 pourrait le faire supposer, dans un ton de sol avec fa naturel — mixolydien —, mais qu'a toutes les cadences ce fa était diésé. Jusqu'a une date récente, du moins en France, on a réédité la musique du xvi‘ siécle sans oser y ajouter les altérations chromatiques omises dans les anciennes publications. D'ou des notions erronées sur le systéme tonal du temps. Il n'est pourtant pas douteux, si l'on consulte les écrits théoriques*, qu'en toute cadence la tonique finale n'était séparée que par un demi-ton de la note immédiatement inférieure — le mode de mi toujours excepté — grace 4a l'altération qui haussait cette note. Luscinius parmi tant d'autres le dit clairement. Aux cadences, la voix supérieure montant a la tonique l'atteint a partir d'une pénultigme qui en est distante d'un demi-ton seulement'. La raison en est claire, pense Vorganiste strasbourgeois. Si, en mouvement ascendant, les notes ont tendance a étre haussées, c'est qu'elles prennent ainsi toute la douceur qui accompagne une élévation; tandis que le poids naturel du mouvement descendant incline la mélodie, en ce sens, a adopter les sons les plus graves. Ce chromatisme, tout recherché qu'il soit, ne se répand pas gratuitement et sans but sur les divers degrés de Véchelle. Il reste lié aux formules cadentielles. Forcément, dans la premiére moitié du xvi' siécle, l'altération ascendante améne un repos sur la consonance parfaite qui la suit immédiatement. Elle n'est pas admise pratiquement sur toutes les notes et un la diése, un ré diése demeurent inusités : le pre1. Voici par exemple comment s'exprime Gafor dans sa Practica musice de 1496 (fol. ddij®): « Quando ex concordantia imperfecta perfectam petimus concordantiam tanquam cantilenae terminationem, vel alicujus partis ejus harmonicae, ad propinquiorem perfectam diversis utriusque partis motibus acquirendam concurrere necessum est... quod proprium est sextae majoris ad octavam scilicet transmeare. » 4 2. Musurgia, éd, de 1542, pp. 63-64: « ...omnis cantus ascensus, ad semitonia usurpanda, est propensior ; nimirum ob lenitatem, cui ascensus cognatus est ». Luscinius revient plus loin (p. 8g) surla méme question. We

290 LA MUSIQUE D’ORGUE mier parce qu’on n’adopte jamais le si comme tonique, le deuxiéme parce que le ton de mi est toujours traité avec fa naturel, ce qui suffit a assurer la sixte majeure obligatoire avant l’octave mi-mi. Revenons A nos treize motets et examinons ce que devient leur tonalité quand ils portent toutes les altérations qu’impliquait, aux yeux des contemporains, leur structure harmonique. Sept piéces, qui appartiennent sans aucun doute au mode majeur, sont baties sur un plan déja classique ou, a cété de la tonique, la dominante tonale joue le réle principal. Le Benedictus de Févin est en ut. La premiére phrase module a la dominante du ton, sol (précédé de fa diése), qu’elle atteint aux mesures g-r10. Puis une marche vers la dominante de cette dominante, ré (avec sensible ud diése, mesure 38), précéde un retour au ton de sol (m. 4o) avant la cadence finale sur la tonique ut. Cette marche vers les quintes supérieures qui, une fois atteintes, préparent inévitablement le voyage inverse de retour a la tonique, fait partie du systéme tonal moderne a tel point qu’on considére aujourd’hui qu’elle fortifie la tonalité principale plutét qu’elle ne laffaiblit parla modulation. La préparation d’un ton par celui de la dominante — formule élargie de la cadence parfaite — a pris force de loi pour nos oreilles et la musique contemporaine essaie vainement de se libérer de cette sujétion. Au reste, le rapport des quintes successives, l’un des plus anciennement reconnus (les Chinois, Pythagore), est aussi important dans le systéme de la musique qu’en cosmogonie newtonienne l’attraction des sphéres. Déja Paumann employait la modulation a la dominante comme moyen d’introduire dans un morceau de la variété sans nuire al’unité tonale. La piéce intitulée Ascensus cum descensu, qui repose tout entiére sur un ton franc d’ui majeur, passe par deux fois au ton de sol au moyen d’un fa diése. De méme Joh. Touront, dans la piéce qui porte le n° 162 du Buxheimer Orgelbuch'. Sur les cinquante piéces déja publiées du Chansonnier Laborde, nous avons trouvé que la cadence médiane se formait vingt et une fois au ton de la 1. Ed. Kitner, p. g2, n° 48.

dominante'. Le cadre architectural tonique-dominante-tonique était done déja tracé au xv° siécle. Au xvi°, quantité de chansons frangaises et de danses s’en serviront. Quand Kotter écrit un prélude en majeur, comme sa Fantasia in ut, il fait volontiers place 4 une modulation médiane vers la dominante. Ce qui est remarquable dans nos motets majeurs, c’est qu’aucun d’eux ne se soustrait a la coutume qui commence a simposer. Le motet Dulcis amica, qui est en fa, fait deux long repos a la dominante ut. Manus tuae, Sancta Trinitas, également en fa majeur, ont plusieurs cadences en ut. Sicut lilium, qui appartient au méme ton, fait une cadence prolongée sur l’accord parfait d’ut. Sicut malus et Fortuna se rattachent a ce méme type parfait de tonalité majeure. Les motets en mineur ont un aspect plus compliqué. Le compositeur hésite entre les diverses combinaisons qui lui permettent d’introduire la falsa musica dans | échelle mineure naturelle (gamme naturelle de la). O vos omnes, Parce Domine et Aspice finissent sur l’accord de quinte, la-la-mi-la, précédé par l’accord parfait majeur de la dominante mi-si-sol diése. Mais ce sol caractéristique du ton mineur moderne de la wapparait qu’aux cadences et en mouvement ascendant. Dans le courant des piéces, le sol est souvent naturel et échelle se rapproche dans |’ensemble du mode éolien — ce mode de da que Glarean admet dans sa liste augmentée des tons ecclésiastiques. Toutefois les résolutions parfaites entrainent sans exception, méme sur des notes autres que /a, une altération qui nie l’échelle modale naturelle. Dans Aspice Domine, la premiere cadence importante se fait au ton (Ja, mes. 18); suit un long passage en ut — relatif majeur, dirions-nous: cette modulation n’est pas rare dans les piéces en mineur de la Renaissance —, avec cadences en ce ton et en celui de sa dominante sol (mes. 37 et 5960, aprés un retour temporaire a /a). La derniére cadence sur sol prépare le retour au ton d’wt, avant la cadence terminale sur Ja. Un morceau sur finale /a, ot se rencontrent a chaque point critique des fa diéses et des sol diéses, n’appartient-il pas 4 notre ton de /a mineur? Mineur « pur » (ou 1. Trois chansonniers, I, p. 112, Nn. 1.

 éolien), sans doute, en dehors des cadences; mais mineur « mélodique », avec sixte et septigme majeure en montant, chaque fois que le repos cadentiel appelle une résolution par V’accord majeur de la dominante. Tel est aussi le cas d’O vos omnes, qui oscille entre les poles attractifs de la et d’ut, tonique du relatif majeur. La premiére partie conclut en ué. Est-il utile de rappeler que dans la sonate classique, celle de Beethoven par exemple, le ton du relatif majeur joue dans les piéces en mineur le méme role que le ton de la dominante dans les morceaux majeurs? Role de tonalité secondaire, ot le second théme de la sonate va se chercher, avant de rejoindre le premier dans la tonalité principale. Parce Domine finit sur la, aprés une cadence parfaite qu’améne l’accord majorisé de la dominante. Glarean propose ce motet comme modéle d’euvre appuyée sur une basse de mode éolien'. Mais seule cette basse se tient dans le ton naturel de da; les autres voix diésent le sol qui précéde la tonique, ainsi que le fa compris dans la formule cadentielle. Il semble d’ailleurs que la finale da de la basse ait été ajoutée par Obrecht a un théme liturgique en mode de mi (4° ton ecclésiastique). Mais si l’on admet avec Glarean que le fondement du morceau soit le ton de /a, il est remarquable que la principale cadence étrangére au ton est une cadence a la dominante mi (avec sol diése). Le motet de Claudin de Sermisy, Si bona suscepimus, assume aussi le mineur mélodique, mais transposé sur la tonique sol avec deux bémols (le si seul indiqué dans J|’armure, le mi, plus ou moins négligemment noté au cours de la piéce, mais incontestable). De la méme fagon qu’O vos omnes et Parce semblaient au début s’établir en mi et ensuite, traitant cette derniére note comme dominante, se rétablissaient en da, ainsi le motet Si bona commence en ré mineur et n’offre la premiere cadence a sol qu’a la mesure 15. Aprés divers retours vers ré mineur et son relatif fa majeur (mes. 2g et suivantes), il revient a sol (60-73), et ne le quitte que pour un brusque arrét sur le ton relatif, si bémol majeur (74). Toute la conclusion reste en sol mineur. 1. Dodecachordon, p. 259-261.

 Un seul des ireize motets, Bone Jesu, est en mode naturel de mi (phrygien). Les cadences y sont du type qui s'est conservé sous le nom de cadence plagale. L'accord final n'y est pas précédé, comme dans la cadence parfaite, par celui de la dominante tonale, mais par celui de la dominante modale (ici la). L'accord de mi est aussi parfois amené par un accord de sixte sur le fa naturel qui joue le réle de sensible descendante. Mais sila note fa se trouve entrainée dans un mouvement ascendant (mesures 10, 11, 38), alors elle est affectée d'un diése. Méme ce mode de mi, resté le plus proche des tonalités ecclésiastiques anciennes, est donc a Yoccasion altéré par le chromatisme. Consummo est une frottola. Or beaucoup de frottole présentent cette particularité que leur seconde moitié, ou seconde partie, repose sur une tonalité différente de la premiere ; elle est presque toujours a la dominante du ton primitif. Ce fait doit étre expliqué sans doute par le caractére de refrain et de couplet que présentent l'une par rapport a l'autre ces deux parties. Dans la bergerette francaise du xv° siécle, on trouve aussi que la deuxiéme partie, qui doit étre suivie par une répétition de la premiére, conclut a la dominante du ton qui gouverne cette premiere partie. Prenons pour exemple la bergerette de Busnois Je ne puis vivre'. La premiére section se termine par l'accord ut-mi-ut, la seconde par l'accord parfait de sol. C'est qu'aprés cette seconde partie |'on doit redire le refrain qui forme le début; le tonde la dominante est l'antécédent qui appelle aprés soi, doué d'une force accrue par la digression, le ton principal du morceau. La premiere partie de Consummo est, de la méme maniére, établie en wt majeur et conclut sur l'accord d'ut (dans la transcription pour orgue, ut-mi-sol-ut, mes. 16). La deuxieme section, plus bréve, se dirige vers le ton de sol, qui s'épanouit finalement en une cadence que précéde la sensible fa diése. Il est probable qu'a cet endroit de la frottola, on reprenait la deuxiéme strophe qui ramenait le ton du début. L'organiste frangais ignore cette disposition de la frottola, et que la dominante finale n'a d'autre fonction que d'annoncer la reprise du ton primitif; il ne redit pas le début du

1. Trois chansonniers, I, p. 64.

 morceau et s’arréte sur la dominante. On n’en conclura pas que l’euvre appartient au mode de sol (mixolydien). Les fa diéses des cadences y sont trop nettement marqués. Consummo se rattache aux morceaux en majeur, qui se trouvent ainsi portés au nombre de huit, tandis que trois sont en mineur mélodique et un seulement en mode naturel de ml. Le petit prélude des Treze Motetz forme une exception parmi tant d’ceuvres promises a la tonalité moderne. Il est écrit dans le ton ecclésiastique de ré avec si bémol (1 ton), transposé sur sol. La pénultiéme fa des cadences n’y est point haussée en fa diése. D’ot le charme archaique de ce morceau. Harmonie. — Il résulte de l’analyse qui précéde que les sensibles diésées ont été un facteur de premiére importance dans |’élaboration de la tonalité majeure-mineure. C’est par leur intermédiaire que musica ficta et musica falsa, dictinctes au xiv° siécle, en viennent au xvi° a se confondre'. Au début, la musica ficta était liée a la transposition des hexachordes et des modes — ala modulation. Musica falsa se disait d’accidents temporaires n’affectant pas la tonalité et introduits, soit pour rétablir la perfection des consonances (causa necessitalis), soit pour rendre une mélodie plus agréable (causa pulchritudinis)*. Mais a mesure que les lois harmoniques se firent plus stables et plus rigoureuses, la préparation des consonances parfaites au moyen d’intervalles majeurs (sixte majeure avant l’octave, tierce majeure avant la quinte) devint si coutumiére, elle prit une force si déterminante qu’inversement toute note haussée parut conduire 4 une cadence et entraina l’arrét sur une consonance parfaite, la modulation au ton représenté par cette consonance. Le grand nombre de cadences parfaites dans nos _tablatures est ce qui les fait entrer le plus avant dans le systeme musical moderne. Ces cadences sont de la forme la plus classique, basées sur la préparation de la tonique par l’accord t. Cf. Rud. von Ficker, Beitrdge zur Chromatik des 14. bis 16 Jahrh., Studien zur MW. (Beihefte der Denkm. der Tonkunst in OEsterreich, U1, 19th, pp. 5-33). 2, Anon. II de Coussemaker, Seript., 1, p. 3128.

 de la dominante, parfois avec accord de septiéme sur la dominante par note de passage : Aspice Domine, mes. 18, On rencontre aussi la formule de cadence élargie: sousdominante, dominante, tonique (exemple: Parce Domine, mes. 33-34). Souvent aussi l'accord de la dominante est préparé par un accord de sixte sur la sus-tonique: La formule compléte par les degrés VI-IV-V-I se présente plus d'une fois (Si bona, mesures 59-61, conclusion du méme motet, etc.) et sous une forme pleine, arrondie, parfaite. On trouve aussi le passage par les degrés IV-I-V-I (Prelude sur chacun ton, mesures 67-68). Les cadences retardées ne sont pas rares, et d'un agréable effet (Magnificat V, 2, mesures 6-8). Celles que nous appelons rompues, c'est-a-dire celles ot une tonalité inattendue se substitue a celle qui semblait préparée, sont habilement amenées: Sass Kyrie (p. 4), mes. 25-26. xz , oy >) Z Ces cadences, peu fréquentes (on n'en a guére d'autres exemples qu'au Te Deum, 2° verset, mesure 7 et au Magnificat IV, 1, mesure 3), sont en quelque sorte Vexception qui confirme la regle de la cadence par la dominante.

296 LA MUSIQUE D'ORGUE Avec le triomphe de la cadence parfaite se proclame celui de l'attraction harmonique, qui est la généralisation du pouvoir des sensibles, et sur quoi se fondent depuis sept siécles toutes les régles d'écriture. N'est-ce pas ce pouvoir attractif que sent le théoricien anonyme du xmr siécle qui écrit: «La sixte (de) demi-ton avuec quinte (sixte mineure) requiert apres li quinte et celle d'un ton avuec quinte (sixte majeure) requiert double (octave) apres li»', et que considére aussi Marchettus de Padoue'? N'est-ce pas lui que tentent d'expliquer Guillaume le Moine au xv° sizcle*®, Luscinius au xvi', le P. Mersenne au xvu''? Cette force qui conduit la dissonance a se résoudre sur la consonance la plus voisine, ce pouvoir dynamique des accords dissonants et, en corrélation, le pouvoir conclusif des consonances, tel est le moteur de toute musique écrite en style d'harmonie. Contrainte par Vhéritage de générations, l'oreille reconnait a la dissonance une faculté de résolution sur la consonance aussi sire quest, pour notre esprit occidental, le pouvoir des prémisses d'un syllogisme d'engendrer la conclusion. L'accord parfait sur la tonique est aussi fortement préparé par la formule de cadence parfaite que la mort de Socrate par sa qualité d'homme. Il existe dans l'accord dissonant, aun degré plus ou moins haut, une tension comme d'un ressort bandé qui demande a se relacher dans le repos de l'accord consonant, les intervalles augmen1. Anon. XIII de Coussemaker, Script., III, p. 497. 2. Lucidarium musicae planae, Gerbert, Script., HI, p. 814: « Dicitur... quando duae voces sunt in dissonantia, quae compatitur ab auditu, quod ipsarum quaelibet requirens consonantiam, moveatur ita... » Kt: « Dissonantia [est] quoddam imperfectum, requirens perfectum, quo perfici... » (p. 81»). - ©... secundum usum modernum, consonantie dissonantes aliquoties nobis serviunt, sicut dissonantia secunde dat dulcedinem tertie basse ; dissonantia vero septime dat dulcedinem sexte; dissonantia quarte dat dulcedinem tertie alte, et illa tertia dat dulcedinem quinte... » (Coussemaker, Script., III, p. 291). 4. Perfecti [soni] hac potissimum causa dicti sunt, quia in illis ueluti absolutis et pro solidis, sedes quaeritur : eo quod omne carmen per longas ambages profectum, tandem in hijs finem quaeritat... Quo contra, Imperfecti ad motum cantionis accommodati uidentur... » (Musurgia, p. 87). 5. Harmonie universelle (1636), Traitez des Consonances, livre II, p. 122 : « ... lors que les Gonsonances suiuent les Dissonances, elles sont pius agreables,

comme la lumiere plaist dauantage apres les tenebres, le doux apres l'aigre, le chaud apres le froid & la santé apres la maladie... », etc.

 tés se repliant sur les intervalles justes, les diminués se détendant sur les consonances qu ils désirent comme un état d'équilibre. C'est ce pouvoir dynamique de la dissonance qu'ont en vue les écrivains dont nous avons nommé quelques-uns. Quand Marchettus définit la dissonance comme un état imparfait qui attire l'état parfait de la consonance, il apergoit que l'harmonie combine le jeu des attractions et des répulsions entre les intervalles formés par un systéme de plusieurs voix. Cette notion est entrée dans le domaine public au début du xvi° siécle, puisque nous voyons Castiglione l'exposer a un public de gentilshommes. Nous détestons, dit-il, les suites de consonances parfaites, et nous préférons y voir méler une seconde, une septiéme, qui en elle-mémes sont dures et intolérables a l'oreille: c'est que de telles imperfections nous laissent en suspens et nous font gotter avec plus d'avidité la perfection des consonances'. Michel de Menehou pense aussi qu'une consonance imparfaite est rude et mal sonnante si la parfaite ne la suit soudainement, « comme sa propre nature le requiert»". Il n'y a rien la de nouveau ni d'inconnu. Cerone, le théoricien espagnol qui codifie toute la pratique du xvi° siécle, précise l'idée de la tension exercée par les sensibles. Une note naturelle en mouvement ascendant est, par rapport a la méme note diésée, bénigne et privée de force ; la note diésée au contraire est dure, apre, on la frappe avec énergie °. Le musicien de Philippe II discerne 1. Cortigiano, éd. d'Alde, 1528, fol. b iiij> : « nella (musica) é@ uicio grandissimo far due consonantie perfette l'una dopo l'altra, tal che il medesimo sentimento dell'audito nostro l'abhorriscie: e spesso ama una seconda o settima, che in se é dissonantia aspera, & intollerabile : e cid procede che quel continuare nelle perfette genera satieta, & dimostra una troppo affettata armonia, il che mescolando le imperfette, si fugge, col far quasi un paragone, donde piu le orecchie nostre stanno suspese & piu auidamente attendono, & gustano le perfette : & dilettansi tal'hor di quella dissonantia della seconda, o settima, come di cosa sprezzata. » 2. Nouvelle Instruction familiere, fol. B 4?. 3. El Melopeo, p. 927: « La razon porque el Fa no se puede conuertir en Mi, niel Mien Fa, es porque el Fa es voz blanda, dulce, suaue, herida sin fuerca ; mayormente al subir del Canto: por el contrario el Mi, es voz rezia, dura, aspera, herida con fuerga, mayormente al subir del Canto... »

 fort bien que l’élément actif de toute dissonance, celui qui recéle pour ainsi dire sa force de propulsion, est une sensible, c’est-a-dire une note haussée (en mouvement ascendant) de telle sorte qu’elle tend irrésistiblement vers la tonique — principale ou passagére — qui accomplit le mouvement commencé. Aussi trouvons-nous dans les tablatures de 1531 qu’un accord consonant a en général pour antécédent, pour repoussoir, une dissonance parfois assez hardie. Sans dissonances, disent tous les théoriciens, l’harmonie serait fade et ennuyeuse ; la plus grande faute en composition serait d’écrire plusieurs accords consonants a la suite l’un de l’autre sans les séparer par des dissonances qui leur donnentune saveur, et les rendent nécessaires comme détente et comme apaisement. Nos organistes entremélent donc consonances parfaites, consonances imparfaites et dissonances, en accordant aces derniéres une part prépondérante, car les notes de passage etles broderies libremeut traitées, si nombreuses en style de colorature, en introduisent des quantités ainsi que les prolongations, anticipations et appogiatures. Nul ne saurait leur en faire grief. Le sévére théoricien Franchinus Gafor, ennemi des dissonances, les autorise cependant aux syncopes ou en mouvement rapide‘. Et déja Philippe de Vitry les disait acceptables en contrepoint diminué”. Or, les morceaux pour orgue sont par tradition | le domaine des diminutions. Toutes les dissonances s’y trouvent donc a l’aise, les plus agressives comme les plus bénignes. Sans doute, tout morceau débute a l’unisson ou par l’octave, cette « reine de toutes les consonances », comme dit Glarean’. La regle était trop générale pour qu’on pit l’enfreindre. Toutefois dés le xm* siécle ona commencé de méler a l’octave initiale une quinte, et au xv° la tierce, quoique 1. Practica musice, fol. d d iij recto. 2. ©... sex species... sunt discordantes. Et propter earum discordantiam ipsis non utimur in contrapuncto, sed bene eis utimur in cantu fractibili in minoribus notis, ut quando semibrevis vel tempus in pluribus notis dividitur » (Coussemaker, Script., III, p. 27). 3. Dodecachordon, p. 21: « Diapason omnium consonantiarum regina ».

considérée comme consonance imparfaite, est entrée dans ce premier accord. Gafurius trouve une excuse a cette pratique, bien qu il soit des premiers a insister sur Vobligation d'ouvrir tout morceau par une consonance parfaite : la perfection, écrit-il, si elle est indispensable a la fin de toutes choses, est moins nécessaire au début'. Dans nos tablatures, nombre de piéces commencent par l'accord parfait complet, tierce et quinte sur tonique. On trouve méme que certaines d'entre elles, non seulement joignent une consonance imparfaite a l'accord initial, mais la font entendre seule: par exemple le verset Visibilium (p. 13) attaque pour débuter une sixte. I] est vrai que les compositeurs sont plus libéraux sur ce chapitre que les théoriciens. Jean de Lublin compte parmi les consonances parfaites, outre la quinte et l'octave, la tierce, la sixte et leurs redoublements, dont les purs théoriciens font une classe de consonances imparfaites °. Aussitét ce premier accord émis commence le régne des dissonances qui, pour étre tempéré par le mouvement rapide du contrepoint fleuri ou par le jeu des syncopes, n'en est pas moins fort étendu. La théorie des dissonances de passage est énoncée par Luscinius dans sa Musurgia au chapitre intitulé Quatenus usurpandae sint Dissonantiae*. I] permet, quand on doit passer d'un intervalle de quinte a un intervalle d'octave (ou inversement), de franchir tous les degrés intermédiaires, a condition que l'on évite d'appuyer longuement sur la septiéme. I] autorise en mouvement conjoint et rapide toutes 1. Pract. mus., d di*: « Principia uniuscuiusque cantilenae sumantur per concordantias perfectas... Verum hoc primum mandatum nonnecessarium est : sed arbitrarium : namque perfectionem in cunctis rebus non principijs sed terminationibus attribuunt. Inde et imperfectis concordantijs cantilenarum exordia Plerique instituerunt. » Voir sur le méme sujet Tinctoris (Coussemaker, Script., IV, p. 147). 2. Chybinsky, Polnische Musik, p. 4gt. On sait que jusqu'au x111° siécle et méme au dela, tierce et sixte étaient réputées dissonances. Mais en 1529 nous voyons Fogliano, dans sa Musica theorica (fol. x1) s'indigner & la pensée qu'on pourrait restreindre le nombre des consonances 4 la quinte, a la quarte et 4 Voctave. Les tierces et les sixtes majeures et mineures sont, dit-il, de véritables et trés délectables consonances. Tous les compositeurs, tous les organistes et méme ceux qui chantent spontanément sans aucun art utilisent ces consonances. 3. Ed. de 1542, p. go.

300 LA MUSIQUE D’ORGUE les dissonances qui offenseraient gravement Voreille si l’on s’attardait sur elles: seconde majeure et mineure, quarte augmentée (¢rifonus ou guarta falsa)', septieéme majeure et mineure, ainsi que tous les redoublements de ces intervalles. Cette tolérance est exploitée, et au dela, par les organistes francais. On irouve fréquemment dans les tablatures des séries d’accords qui ne se reposent sur une consonance qu'aprés trois ou quatre temps remplis de notes de passage et de broderies dissonantes : Aspe Domine, mes. 5. Peu importe, comme nous le voyons, qu'une septiéme de passage tombe sur un temps « fort » de la mesure, malgré les théoriciens et leurs recommandations. En ajoutant aux licences introduites par Jes notes de passage celles qu’apportent les ornements appelés échappées et broderies, on obtient des combinaisons ot chatoient tous les accords connus en harmonie moderne — nous n’oserions dire en harmonie d’école, car celle-ci n'admettrait peut-étre pas telle neuviéme ou telle septiéme sans préparation qu’osent écrire nos organistes. Par la droderie, c’est-a-dire par un ornement qui atteint la note voisine de la note principale sans modifier |"harmonie dont cette derniére fait partie, sont effleurés des accords 1. Luscinius ajoute la quarte juste & cette liste de dissonances, qui ainsi coincide avec celle que proposait déja Philippe de Vitry au xiv® siécle (Coussemaker, III, p. 27). Prosdocimus de Beldemandis, dans son traité du contrepoint (Coussemaker, III, p. 1g), faisait de la quarte une dissonance, mais moins dissonante que les autres, lui sachant gré de ce que les anciens la comptaient au nombre des consonances. Au xyr® siécle, les théoriciens avertis de la pratique musicale, Aron, Petit Coclicus, rangent la quarte parmi les dissonances tandis que les théoriciens & tendance mathématique et les humanistes, avec Lefévre d’Etaples, l’admettent, comme l’a fait remarquer M. Pirro dans son ouvrage sur Descartes et la musigue (p. 32), encore comme consonance.

souvent durs a loreille tels que des secondes mineures et des octaves augmentées : Bone Jesu, mes. 11-12. Voici une double broderie en mouvement contraire, d'un type fréquent dans les tablatures; elle insiste au début d'un temps sur un intervalle de neuviéme : L'échappée du la, au deuxiéme temps de la mesure qui suit, détermine un accord assez compliqué — les trois quartes superposées sur le début du 2° temps (accord ut-mi-la-ré-sol) sont bien modernes : Manus tuae, mes. 24. Dans la mesure que voici, plus de la moitié des notes forment des rencontres dissonantes : Et in terra (p. 6), 2 mes. 6, 4 1. C'est dans une formule analogue que Bach écrit une octave augmentée a la fin de la Fugue en sol majeur (mi bémol contre mi naturel).

302 LA MUSIQUE D’ORGUE La septiéme qui intervient ici sur le début du 3° temps est déterminée par ce que nous appelons une appogiature. C’est un procédé des plus communs chez nos organistes *. Voici un exemple d’appogiature double, formant sur le début d’un temps des intervalles de septitme et de neuviéme : Magnificat 1V, 2, mes. 8. Sans doute, nos musiciens n’innovent pas quand ils font ainsi place dans leurs compositions aux rapports dissonants que peuvent susciter les évolutions particuliéres des diverses voix. Le plus primitif déchant comportait des dissonances de passage. Les dissonances attaquées sans préparation sont nombreuses dans la musique dés le xm® siécle. Une des danses (estampie) publiées par M. Joh. Wolf d’aprés le ms. du British Museum Harley 78 présente les dissonances suivantes au début des sections 4 et 5?: par appogiature par broderie Ee or ee be melveee a ae Se cee eee ees La tablature d’orgue de 1330 est parsemée de dissonances du méme genre (par exemple aux mesures 11 et 12 de Tribum 1. Un exemple intéressant d’appogiature se trouve & la mes. 60 d’O vos omnes : 2. Die Tdnze des Miltelalters, Archiv fir MW., 1, p. 19.

quem)‘. Guillaume de Machaut écrit des appogiatures fort savoureuses: Felix virgo 2, : mes. 16-17. = Binchois, au xv° siécle, présente toutes les variétés de dissonances par notes de passage, échappées, broderies : début de la chanson, Jamais tant 8. Les temps 5-6 de la premiére mesure sont ici occupés par un accord de neuviéme majeure et par un accord de septiéme sur la dominante, par notes de passage ; les temps 3-4 de la deuxieme mesure (retard et broderie) sont également dissonants. Dans la méme chanson, mesure 9, les notes de passage de la basse, l’appogiature du ré au superius mettent une quinte au-dessus d’une septiéme (en position serrée, on aurait les deux quartes superposées la-ré-sol) : es Petr A la mesure 11, un accord de sixte et quinte implique le sentiment d’un échange entre la quinte et la septiéme dans Vaccord de septiéme de dominante : ees 1. Joh, Wolf, Gesch. der Mensuralnotation, III, p. 192. Ne IGE Soc 1b} 3. Stainer, Dufay and his contemporaries (1898), p. 64.

304 LA MUSIQUE D’ORGUE Signalons encore, mesure 12, l’anticipation du mi; mesure 18, les renversements d’accords de septitme mineure et majeure; la double appogiature de la mesure 22, etc. Chez Ockeghem, on relèverait un grand nombre de dissonances encore plus audacieuses, telles que celle-ci qui se produit sur le 1° temps d’une mesure : = Mais le clavier, en exigeant la multiplication du nombre des notes, multiplie aussi les occasions de rencontres étrangéres a l’harmonie consonante ; quantité de frottements de seconde mineure : Credo, Et expecto, mes. 7. de seconde majeure (Magnificat V, 1, mesure 3); d’accords de septieme. Sur ces derniers, nos organistes n’ont pas peur de rester un temps entier (Luscinius ne permettait qu'un demi-temps) ' : Aspice Domine, mes, 7. Ils ne se privent ni d’écrire une septiéme en contact avec, une neuvieme par échange : Domine Deus rez, mes. 15, 1. Exactement: une minime (Musurgia, p. go).

SYSTEME MUSICAL DES TABLATURES DE ID3I 305 ni de faire suivre des neuviemes quand elles sont amenées par notes de passages et broderies : (autres exemples: Agnus Dei, p. 18, mesures 2 et 13); ni d'écrire des septiémes consécutives d'une grande hardiesse (Agnus, p. 17, mesure 8; Consummo, ad finem ; Aspice, mesure 36 et 50). Voici un exemple de ce genre : Qui tollis (p. 24), mes. 14, Les suites de quartes s'expliquent, soit par une broderie qui autorise toutes les dissonances (Aspice, mes. 12, Manus tuae, mes. 30), soit par une réminiscence du faux-bourdon, ce procédé d'écriture qui reposait sur des suites d'accords de sixte : Et in terra (p. 22), mes, 8-9. Te gloriosus (p. 53), mes. 9-10. Selon le théoricien sévere Adam de Fulda, le style de fauxbourdon seul admet les quartes consécutives'. Autrement 1. Gerbert, Seript., III, p. 353. De méme Adrien Petit Coclicus, se fon20

306 LA MUSTQUR D’ORGUE elles sont strictement défendues, comme le répdte Jean de Lublin *. La durée des accords dissonants estlimitée en théorie, dans les cas autres que celui de la syncope. Mais quand la dissonance s’introduit dans un accord par la prolongation d'une note qui appartenait a |’accord précédent (retard ou suspension)— artifice dont l’aspect rythmique se nomme syncope —, il devient légitime de s’attarder sur elle. Seule la syncope permet d'insister sur un intervalle de seconde majeure, dit Glarean®. C’est ainsi que l’on prolonge Ja quarte au lieu de la tierce dans l’accord parfait : Manus tuae, mes, 30, la neuviéme dans l’octave (conclusion des derniers versets du Te Deum): dant sur exemple de Josquin, qu’il cite, admet les suites de quartes associées aux suites de sixtes que les Frangais appellent Faubourdon (Compendium, fol. L ij). r. « Quinta, quarta et octava non possunt se sequi nee in biciniis nee in triciniis, praeter quartam, quae in faulxbourdon est admissa » (Chybinsky, Poln. Musik, p. 489). a. « Nostra uero aetate, quem ueterum quidam posuerunt, Tonus, ex consonantiarum numero excidit, nec admittitur nisi in Syncopis, ut uocant (nam id nouae rei nouum est nomen)... » (Dedecachordon, p- 29).

 et tres fréquemment la seconde dans la tierce ; ce dernier retard est déclaré par Luscinius indispensable a l'agrément d'une ceuvre et l'on ne trouve aucune composition qui en soit privée': Benedictus, mes, g. N'oublions pas de signaler un moyen déja employé en 1530 de faire miroiter des dissonances a la surface du contrepoint ; nous voulons parler de la pédale, qui prolonge une note au milieu d'harmonies successives indépendantes d'elle. Ce procédé est si ancien en musique d'orgue qu'il semble presque tenir son nom de la faculté qu'avait l'orgue a pédales de tenir les sons indéfiniment. Les compositions en organum purum de Pérotin le Grand se déroulaient sur la base de longues tenues qui supportaient des harmonies variées. Les motets de Machaut et de ses contemporains se développent le plus souvent sur des teneurs en valeurs longues qui constituent une série de pédales harmoniques, parfois méme de doubles pédales, lorsque tenor et contratenor sont traités de la sorte. Nos tablatures offrent quelques beaux effets dus a des pédales, inférieure : In gloria (p. 12), 4 derniéres mes. ou intérieure: Quartus versus (p. 41), ad finem. 1. « ... iam ab omni Musicorum cohorte est receptum, ut nullam ferme cantilenam proferre queas, quae dissonantiam hanc non in aliqua saltem sui parte admittat » (Musurgia, p. 89).

S08 LA MUSIQUE D'ORGUE et, & vrai dire, quantité de notes longues du plain-chant gui sert de thdme aux versets de messes auraient droit au nom de pédales. On trouve une double pédale des voix supérieures aux mesures 56-57 du motet O vos omnes et une intéressante pédale de la basse aux mesures ag-30 de Conrsummeo : \ Tant de liberté dans le traitement des dissonances, une écriture des accords de seconde, de septi¢me, de neuviéme, qui présage les hardiesses d'un Domenico Searlatti et d'un J. S. Bach, dans leurs wuvres pour clavier, sont-elles en rapport avee les régles de composition qu'on pouvait trouver au xvr® sitcle dans les traités ? Non certes. Il serait impessible de reconstituer & aide des seuls écrits théoriques l'usage que suivaient les musiciens. L'écart entre les prescriptions d'école et la pratique s'inventant sans cesse elle-méme était tout aussi grand au temps de la Renaissance qu'au nétre '. Les données des théoriciens se réduisent & quelques défenses que les compositeurs ont vite fait d'enfreindre. Comme rdgles positives, un petit nombre de préceptes concernant le rapport des voix tel qu il faut le disposer pour obtenir des consonances. Il semble que musiciens et théoriciens poursuivent, sur des lignes voisines mais qui viennent rarement d cofneider, des recherches simplement apparentées. Tandis que les précepteurs en sont encore & s'interroger dans quelle mesure ils admettront une dissonance au sein des consonances, les organistes ont déja appris a 1. Franchinus Gafor a nettoment le sens de ce que la théorie a de périssable, et sait quelle retarde toujours sur la pratique. Il tache d'expliquer la rapide tombée on désudtude de certaines rgles par la distinetion qu'il établit entre celles qui sont © légales », @est-d-dire fondées on droit et n'admetiant ancune exception, et celles qui sont « arbitraires » (voir plus haut un exemple de cette casuistique, p. 299, note 1), .

 faire courir librement leurs voix a travers les sentiers d'une harmonie touffue, complexe, ot se multiplient les moyens —- nous en avons énuméré quelques-uns : appogiatures, broderies, échappées, retards, etc. — d'échapper au joug de la consonance. Toutes choses que les théoriciens du xvi‘ siecle ne songent pas a décrire. En quoi le musicien est-il guidé pour la construction de son ceuvre quand il a appris les huit régles de composition qu'énoncent tous les théoriciens? a savoir, qu'il faut commencer tout morceau par une consonance parfaite, qu'on doit éviter les séries paralléles de quintes et d'octaves (défense vieille déja de plusieurs siécles en 1530), mais qu'on peut dans certaines conditions mélanger ces consonances parfaites ; qu'il vaut mieux les séparer par des tierces et des sixtes qui, elles, ont le droit de se succéder ; que la meilleure marche des parties est par mouvement contraire ; que les voix doivent atteindre les consonances parfaites a partir des imparfaites les plus proches ; et qu'il faut enfin terminer toute piéce par lunisson ou l'octave. Quand ils connaissent toutes ces lois, les musiciens sont-ils en pouvoir de donner existence valable a quelque ceuvre ? Y prennent-ils des conseils pour le maniement de ces dissonances qui sont, de |'aveu de tous, le plus sir charme d'une composition ? Disons plus. Non seulement ces régles perdent leur autorité comme insuffisantes, mais elles sont loin d'étre respectées toutes — pour le plus grand bien de la musique, qui ne s'enrichit que par les infractions aux régles. Pour ce qui est de la premiére loi des théoriciens*, nous avons vu que la désobéissance était générale et que la tierce, consonance imparfaite, se mélait fréquemment a l'accord initial. La derniére prescription" est aussi souvent méprisée, et la tierce se méle a l'harmonie finale dans la plupart des morceaux d'orgue. Quant aux quintes et octaves consécutives, sans faire état des maladresses qui ont échappé a l'auteur, il faut remarquer celles que nos musiciens se croient libres d'écrire parce que 1. « .., Cuiuslibet carminis principia per concordantias perfectas sumantur (Wollick, Enchiridion, fol. 1 i»). 2. « Octava regula est quod omnis cantilena debet finiri et terminari in concordantia perfecta » (ibid., fol. 1 11»).

310 LA MUSIQUE D’ORGUE les valeurs rythmiques dans les deux parties sont inégales. La question était controversée au début du xvi° siécle. Nicolas Wollick nous raconte Ja dispute qui s’éleva un jour dans la cathédrale de Metz entre des chantres du plus grand mérite dont certains soutenaient qu’en contrepoint diminué ou fleuri (in fracto seu florido contrapuncto) les quintes successives étaient acceptables. Aprés Gafor, Wollick répéte que les organistes sont plus accommodants sur ce point que les autres musiciens’. De fait, a chaque page des tablatures francaises on peut trouver une suite de quintes ou d’octaves quand l’une des voix est en valeurs entiéres, l’autre en valeur diminuée : Kyrie (p. 2), mes, 1-2. Bone Jesu, mes, 2-3. Hofhaimer ne prenait guére souci d’éviter les quintes, méme en valeurs semblables: s = —=s Recordare, ame p.,” 2” +f ter t ae eae eee = Sur un point, les compositeurs sont presque toujours fidéles aux régles théoriques. Ils s’interdisent soigneusement de faire entendre un triton sous la forme d’une quinte diminuée, qui blesserait l'accord parfait. Mais ils n’ont aucun scrupule de mettre un triton sous son aspect de quarte 1. Ibid., fol. 1 14, 2. H. J. Moser, P. Hofhaimer, suppl. mus., p- ai.

augmentée dans l'accord de sixte. Le mi contra fa est permis dans les consonances imparfaites, avait dit Guillaume le Moine, parce qu'il leur donne de ladouceur'. II avait raison. La quarte augmentée, dans l'accord de sixte placé sur le deuxieme degré de la gamme majeure, tend a se résoudre dans l'accord parfait de la tonique : ce triton est |'élément dynamique, le ressort tendu qui désire le repos et la solidité de la cadence. Au xtry° siécle, cette tension préparatoire aux cadences n'apparaissait pas toujours comme nécessaire : du moins préférait-on la sacrifier en l'honneur de la consonance. Dans l'accord de sixte précédant l'octave, on majorisait la tierce : Guillaume de Machaut Rose lis printemps 2, conclusion, A la fin du xv® siécle, la fonction de sensible, montante et descendante, qui s'aflirme doublement dans la formule de cadence, est devenue si impérieuse qu'on trouve un charme a la dissonance qui l'accuse. Le triton fait partie intégrante de toutes les cadences par le deuxiéme degré : Aspice Domine, (motet vocal, mes. 53). Autrefois, dit Adam de Fulda, nos ancétres interdisaient les suites de consonances imparfaites. Nous les acceptons volontiers, particuligrement les dixiémes successives'. Dans I. «... non possumus facere fa contra mi, nec mi contra fa, in speciebus perfectis propter semitonum. In speciebus autem imperfectis possumus facere, quia dat dulcedinem » (Coussemaker, III, p. 291). 2. J. Wolf. Gesch. der Mensuralnotation, III, p. 62. 3. Gerbert, Script., II, p. 353: « Octava (regula) : licet olim veteres ultra tres aut quatuor imperfectas se sequi omnes prohiberent, nos tamen moderniores non prohibemus, praesertim decimas... »

312 LA MUSIQUE D’ORGUE les tablatures de 1531, les séries de tierces, de sixtes et de dixiemes se rencontrent avec abondance ; i] suffit d’un coup d’ceil jeté sur les versets de messes (par exemple aux p. 5, 12) ou sur le Preludium (p. 29) pour reconnaitre la place que tiennent ces guirlandes paisibles, qui remplissent de longues mesures ot le theme de plain-chant oblige a prolonger une harmonie consonante. Ces séries sont en tel nombre qu’il n’est guére d’instant dans les versets o0 deux parties ne marchent parallélement a la tierce, a la sixte ou a la dixigme : procédé commode ou la paresse du musicien trouve son compte. Effet agréable mais trop facile. Quand deux voix se calquent l’une sur l’autre, nous sommes frustrés du message précis, indépendant, que nous demandons a chacune d’elles de nous apporter en des themes aussi caractérisés que possible. Mais le theme, au sens que prend ce mot de nos jours, le motif que l’on trovvera déja si net dans la musique de Monteverdi, doué de qualités si spéciales que le changement d’une seule note lui donne une signification nouvelle, n’existe pas dans la musique de 1530. Quand nous allons parler de la mélodie des tablatures, c’est seulement des mélismes propres a cette musique que nous pourrons étudier quelques propriétés. Métopre. — Moins encore que le rythme et que l’harmonie, Vaspect mélodique d’une cuvre musicale peut étre envisagé a part. Toutefois, de méme qu'il y a un accent propre au rythme et que l’harmonie dirige tout un jeu de tensions et de détentes, ainsi la mélodie prend une physionomie particuliére selon le tracé continu ou rompu des lignes, la nature et la grandeur des intervalles employés, la précipitation ou la lenteur du jet. Dans la musique que nous étudions, nous chercherons a saisir un certain degré des qualités que nous appellerons fermeté, continuité des lignes mélodiques ; ampleur, espace parcouru par chaque voix; et élan, volubilité du discours musical, rapidité des notes. Ce n’est pas a dire que la largeur des intervalles rende une mélodie plus ou moins convaincante, ni son sens plus ou moins profond, ni qu’il n’y ait des angles sous lesquels on

pourrait considérer la forme des mélodies avec des résultats peut-étre plus importants, C'est que les trois caractéres que nous avons définis paraissent étre ceux qui permettront de mieux déceler la différence entre le style vocal et le style instrumental. Ce qui nous intéresse étant ici de savoir si, dés lan 1531, la musique d'orgue était déja en possession d'une mélodie portant la marque de sa destination particuliére. Or, il semble que la mélodie d'orgue se distingue depuis quatre siécles par une fermeté plus durable, une ampleur accrue et des possibilités plus vastes d'élan. Tandis que la mélodie vocale est bornée dans son expansion par les limites physiologiques de la voix humaine, le son des tuyaux d'orgue peut s'écouler sans arrét, franchir d'un bond toute |'échelle musicale, courir sans fatigue a travers les notes. Ces avantages de l'instrument ont été percus dés que l'on a réussi a le construire sur des dimensions qui lui conféraient un privilége certain. Sans doute, ce privilége appartenait aussi aux instruments a cordes, mais sans la multiplicité des voix qui est le propre de l'orgue. Le clavier de quatre octaves et demie atteignant, grace a des « jeux » de toutes grandeurs, les limites extrémes de l'échelle sonore, qu'on fabrique a la fin du xv° siécle, appelle une musique douée de puissance, d'aisance et de rapidité. La fermeté de la mélodie d'orgue est une conséquence de la durée indéfinie des sons. La phrase que n'interrompt pas lobligation de reprendre haleine, qui peut étre longue et continue sans perdre de sa plénitude, revét un aspect de force et de majesté. Quelque développement que prenne un dessin mélodique, l'orgue le poursuit sans fléchir; il triomphe des écarts difficiles et ne se laisse pas arréter par les accidents du chemin. Bien différente est la réalisation de la mélodie vocale, telle que la congoit le moyen age a le suite de Guy d'Arezzo; comme cette mélodie accentue le rythme naturel et l'accent musical de la phrase parlée, elle est soumise aux mémes lois de division que celle-ci (la mélodie est régie par l'art des divisions, a écrit Guy'), 1. Cf. Dom J. Pothier, Les mélodies yrégoriennes, 1880, p. 140.

 aux morae vocis qui marquent la fin du mot, la chute du membre de phrase et de la phrase. Avec lorgue au coutraire, pas de respiration, pas d’arrét dans le cours de la mélodie. L’orgue doit chercher une autre beauté que celle des divisions: il tend déja a la mélodie infinie. Sans faire violence a son pouvoir normal —- comme Haendel force la voix humaine dans les longues vocalises qu’il lui impose —, il peut dérouler ses thémes avec la persistance qui lui appartient. Les musiciens de 1530 savent exploiter cette puissance. Les préludes que contiennent nos tablatures en sont la meilleure preuve. Considérons d’abord le petit prélude des Treze Motetz. 1] se préte d’autant mieux a notre examen que c’est une des piéces ot se montre précocement le style de mélodie accompagnée : ici nous avons quitté l’age du contrepoint ; nous nous trouvons en présence d’un air instrumental soutenu par des accords. Sans doute la fermeté de cette mélodie principale ne se manifeste pas par une longue durée des notes, capable de signifier la constance. Au premier regard, cette phrase unique de treize mesures offre un aspect modeste, presque chétif; ce n’est qu’une suite de fragments diatoniques, un exercice de gammes. Joué dans allure qui convient, le prélude surprend par sa gracieuse assurance. On n’y reléve aucune monotonie, aucune redite. Bien mieux, on y voit une courbe indécomposable, aussi stre, aussi définitive quele fameux cercle de Giotto, dans l’histoire que raconte Vasari. La mélodie tombe par son propre poids et s’éléve d’un mouvement naturel. Deux sursauts d’énergie (mesures 3 et g), deux de ces ascensions vers l’aigu qui sont la forme la plus ordinaire de la gradation, auxquels correspondent symétriquement deux abandons de l’effort, simulés par le retour au registre grave, paraissent étre le développement d’une intention suivie. La longueur et !’extension de la courbe, qui l’enlévent a la portée d’une simple voix, témoignent qu’un but lointain a été entrevu 4 distance et approché strement a travers vingt détours. D’ou Vimpression qu’une volonté sans défaillance fait planer cette mélodie au-dessus de la région des émotions fugitives que traduit la voix humaine. Sans doute l’expression calme et fiere de la mélodie est fortifiée par l’harmonie qui la soutient. Mais elle a en elle-méme les éléments qui lui donnent cet aspect

 de certitude. Aucune hésitation ne ralentit son cours égal. Ce mouvement par degrés conjoints, cette structure unie attirent notre confiance par la simplicité unie a la force. Les deux préludes placés en téte des Magnificat sont a leur maniére une application du méme pouvoir de durée et de continuité. D'une part, les longues séquences qui font passer un motif sur tous les degrés de la gamme, le chassant sans répit du grave a l'aigu et de |'aigu au grave, paraissent inaccessibles a la fatigue. Avec un peu de raideur, ces séquences ménent une course ininterrompue sur le champ des diverses octaves. D'autre part, les passages en accords, et spécialement le début du Prelude sur chacun ton, ont une sorte de massivité qui est un caractére de la musique d'orgue. A l'intérieur de ces accords, certaines voix forment des pédales immobiles, extrémes ou intérieures : blocs rigides qui donnent de la solidité au tout. Cette fermeté instrumentale devient, en beaucoup de versets sur plain-chant, une raideur presque mécanique. Elle ignore comment elle pourrait s'allier ala souplesse des inflexions et a la variété des figures. C'est que le cantus firmus liturgique pése d'un poids trop lourd sur les mélodies de contrepoint, puisque nos organistes le reléguent au rang d'armature extérieure de leur musique, au lieu de s'enrichir de son apport thématique. Prenons par exemple les deux derniers Kyrie de la messe Fons bonitatis (p. 4 et 5-6). Faisant cortége sur chaque degré aux notes de plain-chant, voici de longues gammes qui paraissent déroulées par un automate. Une fois déclenchées, elles partent droit jusqu'a lobstacle qui les rejette en sens inverse. Si les points de rebroussement sont plus fréquents, comme dans les versets de la deuxiéme messe, l'on n'échappe pourtant point a cette impression de monotonie que dégage une matieére mélodique principalement formée de traits diatoniques trop longs, en rythme trop constant. Les mémes éléments de style que dans les préludes concourent a donner aux derniers versets de Magnificat et au Te Deum |'apparence d'une force sire d'elle-méme. Les accords répétés', les essais d'imitation continue 4 deux 1. Cf. Magnificat II, 1 (p. 36); Magnificat VIII, 3 (p. 4g), mes. 15; Te
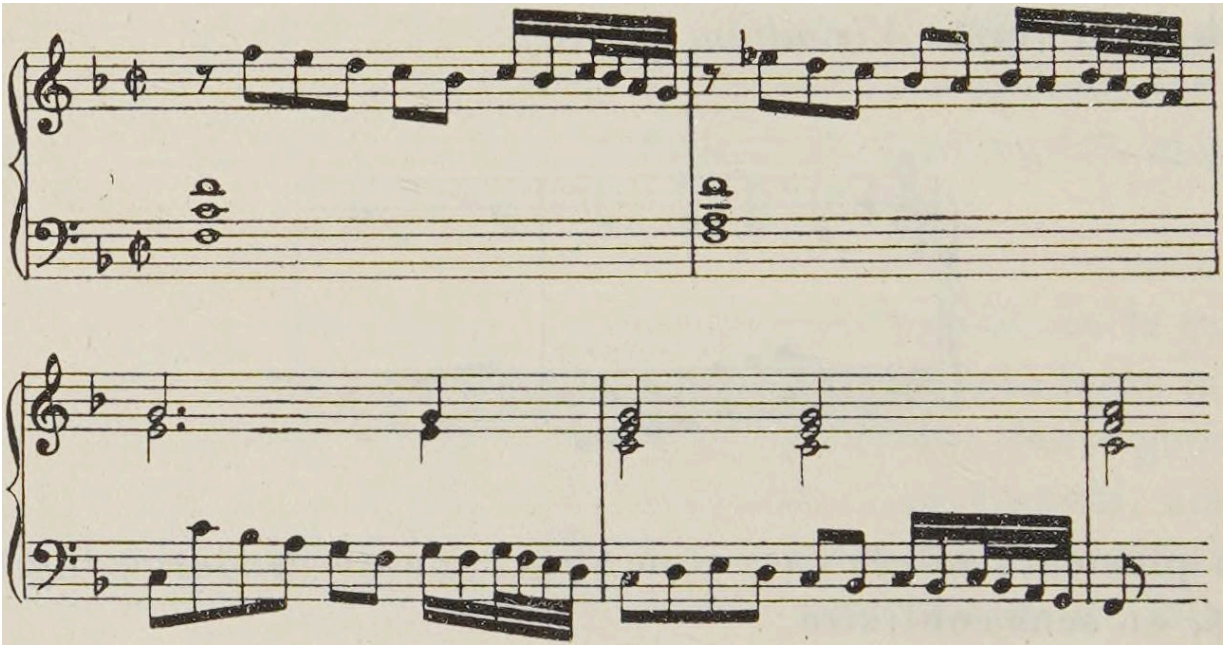
316 LA MUSIQUE D’ORGUE voix', la longueur des phrases d’un seul jet?, tout cela joint a la voix soutenue du plain-chant qui transparait dans la plupart des versets leur donne un caractére accusé de stabilité et de vigueur. Tout musicien posséde une notion claire de ce que nous nommons ampleur d’une mélodie. L’ampleur parait résulter surtout des intervalles embrassés par le mouvement mélodique et récompense l’effort grace auquel est franchi un espace difficile. Car c’est encore une sorte d’énergie qui sous-tend l’acte de passage entre deux sons. La voix humaine doit vaincre une résistance pour traverser de larges intervalles; elle ne passe d’un registre a Vautre que par une contraction qui luicotite. Les théoriciens du xv siécle interprétent le veeu des chanteurs quand ils recommandent d’éviter en musique les intervalles disjoints. Il faut toujours aller aux notes les plus voisines, dit Guillaume le Moine® ; et John Hothby (mort en 1487) promulgue la méme régle de composition: la mélodie vocale doit se mouvoir a la seconde chaque fois qu’il est possible *. Tinctoris prescrit lui aussi le mouvement conjoint, mais il reconnait que certains musiciens se proposentde donner a leur contrepoint du charme et de la beauté plutét que de le conformer a cette regle®. Ces insoumis, au nombre desquels se range d’ailleurs Tinctoris lui-méme quand il fait euvre musicale °, Deum (p. 51), mes. 7-8 ; Te gloriosus (p. 53); Sanctus (p. 54), début; Tu patris, etc. 1. Cf. Magnificat I, 2, et III, 2; Tu devicto (p. 55). 2. Secundus versus, p. 38; Quartus versus, p. 50, etc. 3. De preceptis artis musice, Coussemaker, Script., Ill, p. 291 : « In omni contrapuncto debemus semper tenere propinquiores sive proximiores, quoniam omne disjun(c)tum est inconsonans. » Pour Guillaume, un théme bien inventé est celui qui est en notes conjointes: « Facias tuum tenorem non disjunctum et bene intonatum... » (ibid., III, p. 297). 4. Gest une des quatre regulae essentiales: « ... unam notam discantus juxta praecedentem ponere, et absque intervallo, si fuerit possibile » (Coussemaker, III, p. 333). 5. «... Sed ab hac regula eximuntur qui magis contrapuncto dulciori ac venustiori student quam propinquiori. » (De arte contrapuncti, Cousscmaker, IV, p. 140). 6. Dans sa chanson Vostre regart (Trois chansonniers, 1, p. 46), il accentue le mot fort, au superius, par un saut d’octave ; quant aux voix de tenor et de

 se moquent de la loi d'économie de mouvement qui a gardé jusqu'a nos jours a l'école son caractére impératif. Cependant Glarean encore veut a peine tolérer que l'on chante une sixte majeure uno saltu: seule la sixte mineure (en mode phrygien) lui parait avoir une grace singuligre — probablement parce qu'il s'en remémore un exemple heureux''. Toutes ces régles instituées en vue de la mélodie vocale, lorgue se sent assez fort pour les enfreindre. [] ne connait d'autres limites que celles du clavier. Pour les organistes, la sixte, l'octave, la dixieme et la douziéme n'offrent aucune difficulté. Ils ne s'interdisent méme pas toujours les salti crudi, comme dit Jean de Lublin', qui résultent de l'emploi mélodique des dissonances: quarte et quinte diminuées et augmentées, septiéme, neuvieme, onzieme. On chercherait en vain dans la musique vocale de 1530 des sauts d'intervalles pareils a ceux qu'on trouve dans les tablatures: / mes, 28 (main droite). Prélade sur chacun ton, f mes. 54 (main gauche). Les sauts d'octaves y foisonnent. En voici un, dans une formule spécialement propre au clavier, Christe (p. 3), mes, 21. et qui tombera pour ainsi dire sous les doigts de maint organiste du xvm ou du xvi' siecle. Les dixiémes mélodiques sont fréquentes (Domine Deus, p. 8, mesures 13 et 20), ainsi que les douziémes (/n gloria, p. 12, avantderniére mesure). Les intervalles dissonants, que la voix réprouve et que les théoriciens blament, mais que l'orgue contratenor, cette derniére surtout, elles abondent en intervalles disjoints et méme tres larges. 1. Dodecachordon, p. 20. 2. Chybinsky, Polnische Musik, pp. 487-488.

348 LA MUSIQUE D’ORGUE admet en fait, ne sont pas rares dans les Magnificat *: Magnificat III, 2, conclusion. Certaines codas, que des bonds mélodiques rendent purement instrumentales, sont ajoutées aux transcriptions de motets vocaux. Ainsi la partie de basse de Fortuna desperata se termine par ce mouvement de large envergure : Les madrigalistes de la fin du xvi° siecle et Monteverdi lui-méme auraient peut-étre osé des exclamations lyriques moins amples si avant eux nos organistes n’étaient venus donner de l’aisance et de la hardiesse au mouvement mélodique. L’ampleur mélodique ne résulte pas seulement de la tension vaincue dans un intervalle isolé. Lorsqu’une ligne musicale par degrés conjoints réunit finalement deux points assez distants, la largeur de l’intervalle ainsi franchi, aisément appréciable par l’oreille, est une des qualités significatives de la mélodie. Tandis que les mouvements de faible amplitude semblent figurer des états modérés, timides ou du moins contenus, les themes généreux et expansifs, couvrant de vastes étendues, symbolisent une abondance intérieure. La mélodie vocale ne peut rivaliser sur ce point avec l’instrumentale qu’en se faisant violence et nous voyons que l’orgue ade bonne heure connu le rdéle qui lui convenait. Siles organistes de 1535 proménent leurs gammes de haut en bas du clavier, parfois sans retenue, c’est que les libres espaces mis aleur disposition les émerveillent. Dans le Prelude sur chacun ton, ils prennent un plaisir naif a s’élever, en trois mesures et demie, de l’u¢ grave de la voix de ténor jusqu’au la aigu du soprano (mesures 52 a 55). Dans le cinquiéme ver1. Voir aussi Magnificat VI, 2, mes. 12, et Magnificat VII, 2.
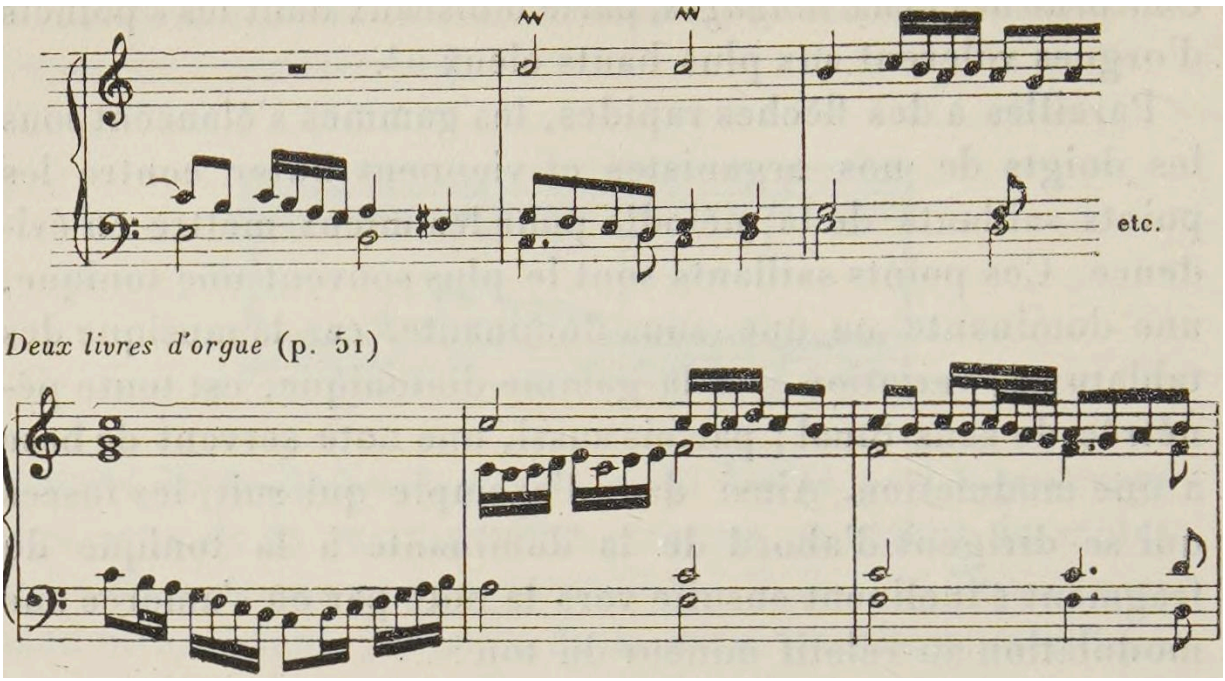
 set du Magnificat IV, la partie de basse saute d'une octave a autre, tantdt dans la tessiture du ténor, tantdt dans les régions graves de la voix de basse. La main gauche, dans le Christe de la messe Kyrie fons, ne cesse de labourer deux octaves du clavier. Parmi les figures auxquelles se préte une matiére mélodique composée principalement de fragments de gammes, aucune ne suggére plus vivement lidée d'ampleur que les mouvements symétriques de deux parties en sens divergent. On dirait que l'espace croit entre les lignes qui s'écartent. Mais ces mouvements sont moins faciles a imaginer que les mouvements paralléles ou convergents. Aussi sont-ils rares dans nos tablatures, tandis que les mouvements paralléles y sont tres fréquents et les mouvements convergents encore assez nombreux. Un timide essai de divergence se montre au début du verset Visibilium (p. 13): En plusieurs autres cas, il ne s'agit que de broderies fugitives, en sens contraire : Te martyrum (p. 53), mes, 7. ou d'un court fragment: O vos omnes, mes. II. ease L'exemple le plus intéressant de lignes divergentes réalisant

320 LA MUSIQUE D’ORGUE un effet d’élargissement, de dilatation, se trouve au début de Consummo (mesures 4-5) : Quand les traits lancés par la main droite prolongent vers aigu ceux de la main gauche, comme au début du motet Aspice Domine, ou aux mesures 86-go de Sancta Trinitas, et quand inversement les traits de la main gauche répercutent au grave ceux de la main droite (début de Sancta Trinitas) : deux ou trois octaves se trouvent en un temps bref parcourues d’un seul jet. Nos transcripteurs recherchent diligemmentles effets de ce genre. Les longues gammes sont, comme les larges intervalles, des marques d’ampleur que le clavier peut fournir et qu’on ne manque pas de lui demander. Ce sont aussi les gammes et les traits qui donnent a la musique d’orgue une animation, une vivacité, un élan avonsnous dit, qu’au xvi° siécle elle est seule a posséder. Ces traits sont tellement le privilege de l’orgue qu'il est courant, du xm’ au xvi® siécle, de les nommer punctus organicus. Point d’orgue, en frangais du temps, signifie trait ou mélisme rapide. C’est en ce sens que Jean Lemaire de Belges, dans sa



Concorde des deux langages, parle d'oiseaux dont les « poincts d'orgues volerent aux plus hauts cieux »'. Pareilles a des fléches rapides, les gammes s'élancent sous les doigts de nos organistes et viennent buter contre les points saillants de la mélodie pour les mieux mettre en évidence. Ces points saillants sont le plus souvent une tonique, une dominante ou une sous-dominante, car la musique des tablatures, variation sur la gamme diatonique, est toute pénétrée de sens tonal; parfois aussi, une note servant de base a une modulation. Ainsi dans l'exemple qui suit, les fusées qui se dirigent d'abord de la dominante a la tonique du fragment s'inclinent ensuite vers la note par ot s'amorce une modulation au relatif mineur du ton: O vos omnes, mes. 54-57. On ne trouve pas dans les tablatures germaniques de ces traits qui donnent tant d'éclat et d'agilité aux ceuvres des écoles francaise et italienne. Ni Kotter, ni Schlick, ni Luscinius ne font gronder de ces orages dans leur contrepoint. Hans von Constanz, écrivant un verset sur le fragment du Te Deum, Tibi omnes angeli*, n'abandonne pas le style fugué qui lui est cher. Que l'on compare la volonté raisonnable qui s'exprime dans son verset avec la fougue que l'auteur francais déploie sur le méme théme : Buchner. 1. OEuvres, éd. Stechen, III, p. 110. a. Vierteljahrss. f. MW., 1889, p. 48. ar

322 LA MUSIQUE D’ORGUE 4 Pour attirer!’attention sur le plain-chant, Buchner ne connait pas d’autre coquetterie que de mettre sur chaque note un mordant. Les organistes frangais savent mieux utiliser la force de cet ornement que d’en faire un motif surajouté de décoration. Le mordant, ainsi que le trille, est chez eux une vibration impatiente d’éclater contre une note centrale de la mélodie. D’ot la force plus nerveuse, plus tendue et hardie des tablatures frangaises. Les groupes ornementaux y sont toujours une prise d’élan vers un but. Si peu de chose est laissé au hasard, dans cette musique, qu’on croirait que les auteurs en ont su calculerexactement |’effet. Du moins leur assurance témoigne-t-elle d’une culture ancienne et de riches traditions. Si lon veut grouper et synthétiser les remarques issues de l’analyse qui précéde, on pourra reconnaitre qu’a divers égards nos tablatures révélent un effort pour soumettre la musique a des lois nouvelles de symétrie, de construction, en un mot pour la rationaliser. Non certes gue les chansons et les danses des siécles précédents n’aient déja subi la nécessité ou l’attrait des retours réguliers. Mais certaines lois de périodicité prennent plus nettement dans ces recueils un caractére obligatoire qui pésera durant des siécles sur la musique occidentale. L’accentuation des temps forts s’y accuse, a la fois par le moyen mélodico-harmonique



 du ténor en valeurs longueset uniformes, et par les moyens rythmiques qui précipitent les notes vers le premier temps des mesures. La polarité tonique-dominante, ou méme ton majeur-relatif mineur s'y affirme, préparant le scheme harmonique de tant d'uvres classiques de Vienne ou d'Italie. Cette simplification des cadres rythmiques et harmoniques coincide avec l'envahissement de la musique par la virtuosité qui menace de rendre la tache de l'auditeur trop difficile. Par un rétablissement spontané d'équilibre entre Pceuvre d'art et Pesprit appelé a la juger, un accroissement de la richesse dynamique s'accompagne d'un appauvrissement des autres éléments musicaux. Entrainé par lhabileté de ses doigts, le compositeur n'y donne libre cours qu'en se tragant a 'avance un plan harmonique évident et robuste. Les longs déroulements de gammes que contient la musique instrumentale du xvi' siécle dépendent aussi de ce souci de simplifier la construction tout en augmentant la rapidité du mouvement. La gamme mélodique permet de concilier Vagilité et la clarté du dessin tonal. Rien n'est a la fois plus brillant et d'un sens plus précis. Rien ne sert mieux a donner aun morceau de |'animation sans faire dévier sa signification harmonique. De méme, des séquences ornées comme celles du Prelude sur chacun ton développent leurs séries de figures a l'intérieur d'une architecture tonale strictement limitée. Au développement de la musique sous le rapport de l'abondance et de la vivacité répond donc, vers 1530, une organisation de ses éléments qui, grace a des régularités et a des successions ordonnées, maintient ce foisonnement sous le controle d'un esprit qui aime a comprendre.

The text on this page is estimated to be only 21.84% accurate

ag Velen: ve) pie ails wie * ae eal? ati wt He | afi nntaeat: sapere poritieh Pa i rts donee sale? ve ‘ott rr: ae mirage ny eae his sag pilaty itelya via beet ’ wieeh fe ne seat a Brrr anainn: An eine bs tenia nile ah mm Tine aes MOLET tie 2 the ¢ ail none ait fesse “Bas 4 ea ‘ety dh ag Lada : ur nb. Inemapeiday ee. Ant ehfontens aap ARR ti aietitup' Lab otf aR ss setae Aah Beer ys. adn! 4 ' phi dap is iy Sancho a Aneesh eee R ies ee Co eiCet me ticbpheoopapy tenga td: aie sragith we y sivati toa! nash a rte Siping oonsihoid, a 1 ier ea ishis ini swipe Pel Si setts Ae PE ee ECT ia mudidels eins ‘a usb ead oii? atta ee See ong BNers ak ; “ares ‘aimedtot pa Seshivd na pinagiaid sankey he poms bee ‘Feagieas’ : rey iabie ah deers eee as mm ETHLET. % sane adeegant otepcoy ity wgise me use goal ewe diate ab ghd inedxs ahi uhionecet <ita br ac id by iy or at HE TANNA O'S die are’: aiirineeutse kne 1a a ; Talbe iss ook eter tage Paaageibads te ‘OMAN was pen areal at Goon tesa: Toei fee sta Sota aaah, i east 4 as ‘elit was pineal sabia? “* Shei TORY, ateianaig iy Bote anne — y ex ee * Haweiehn eresh dosyqabirs dee ae Ne pues tances Dette oralaelek orasoiid ine ape ba) a es . OF WN TeET eae tat at a “ie rene ssf BUS spy vl Aeseihacepebas maab ae doiagptn vey O00) fie .angh: banger, attaairie @ anh > ds ligebyybe: este: w onlay tap: an or) vane HPeMESRay EMD ony fesiiege rr 2s int eS silnyng cin on Cabri ii ha - . ae anes WA i‘. 1 atbeetiag ae peers » one gate aed: asia is: wee eae: Baise We een). eet ee : y 7 7 oem iy Rest aw 5) _ iL. wa a Chen atti, iM eee. :

APPENDICE I STRUCTURE DU GRAND ORGUE ENTRE 1450 ET 1530

I] faudrait un volume pour décrire toutes les orgues dont se sont servis les organistes du xvr° siecle commencant. De méme qu'aujourd'hui, chaque instrument avait alors son aspect particulier et son caractére sonore propre, que lui donnaient sa forme, la nature des jeux qui le composaient, les combinaisons spéciales de ces jeux entre eux, son étendue, le nombre de ses claviers, etc. Nous ne chercherons point ici a rappeler dans ses détails la structure de chaque orgue dont nous ont conservé le souvenir les contrats de facture ou les comptes de fabrique. Nous tenterons seulement d'établir, en assemblant les traits communs au plus grand nombre d'instruments, quel devait étre le type le plus fréquent de l'orgue d'église au début de la Renaissance. Aux renseignements que nous livrent les marchés entre paroisses et organiers ou les descriptions anciennes viendront se joindre les indications, positives ou négatives, que fournit la musique des tablatures'. Si nous voulons nous former une représentation assez vive de]'orgue ancien, il faut examiner tour a tour sa place dans l'église, la forme la plus commune que prenaient la tribune, le buffet, les ornements extérieurs ; puis le systeme des claviers et des jeux et les diverses maniéres d'assembler ceux-ci. 1. Une fois pour toutes, nous renvoyons le lecteur pour ce qui concerne la décoration de l'orgue 4 l'important ouvrage que vient de faire paraitre M. G. Serviéres, La décoration artistique des buffets d'orgque (1928). Au sujet de la facture au moyen Age, nous attendons les savantes publications de M. Norbert Dufourcq.

 a La place de l’orgue dans! ’église est trés variable, tantét choisie sur le jubé, tantét au fond de l’un des transepts, tantdt a l’un des angles de la nef, parfois au-dessus d’une travée. Il semble qu’en la plupart des cas l’on ait prévu le désir d’Arnolt Schlick qui demande que |’orgue, dans les grandes églises, ne soit pas trop éloigné de l’autel, afin que ses accords soient facilement entendus de |’officiant, méme si l’on se sert de jeux doux'. Un autre veeu du célébre aveugle est que le son parvienne aux oreilles du public de la maniére la plus directe. Cette double condition n’est parfaitement réalisée que sil’orgue est situé sur le jubé. Aussi cette derniére place est-elle l’une des plus recherchées au xv° siecle. En 1471, les grandes orgues de Saint-Etienne de Dijon sont assises sur le grand jubé?. Celles des cathédrales Sainte-Cécile d’Albi et Saint-Etienne de Toulouse occupent la méme place. Quand une église posséde grandes et petites orgues, le jubé reste le sigge favori du petit orgue tandis que le grand . va, en général, s’accrocher dans une position plus élevée, devant le triforium de la nef ou au-dessus d’un portail. Au xv siécle, c’est sur le jubé qu’est situé le petit orgue de la cathédrale de Troyes ; les grandes orgues sont alors sises du cété de |’Evangile, au-dessus de la premiére travée du cheeur. A Sainte-Madeleine de la méme ville, on transporte encore en 1516 les petites orgues sur le jubé*®. Nous avons signalé cette position du petit orgue chezles Carmes de Lyon et chez ceux de Metz. La cathédrale de Metz a deux orgues, dont Pun sera placé sur le jubé aprés la construction de celui-ci (1522) *. A Notre-Dame de Chartres, a Nctre-Dame de Reims, on avait choisi, suivant la coutume, le jubé pour lieu du petit orgue. C’était le meilleur endroit, voisin du cheur, d’ot l’organiste put suivre le déroulement de l’office et s’appréter a donner au bon moment l’intonation au célébrant ou aux chantres. 1. Spiegel, p. 83. a. Arch. Gote-d’Or, G 192, acte du 8 janvier if7t n. st. Le texte sera cité a |’Appendice IL, au sujet de lorganier Pierre de la Maison. 3. Abbé Prévost, Les instruments de musique, etc., pp. 57 et 146. 4. Une relation de la visite 8 Metz de Charles-Quint, le 10 janvier +540, mentionne que « en [la] grande église y avoit pandus ez voltes d’icelle assez prés du jubel et dez grosses orgues deulx grant escussons » (A. Prost, La cath. de Metz, p. 398).

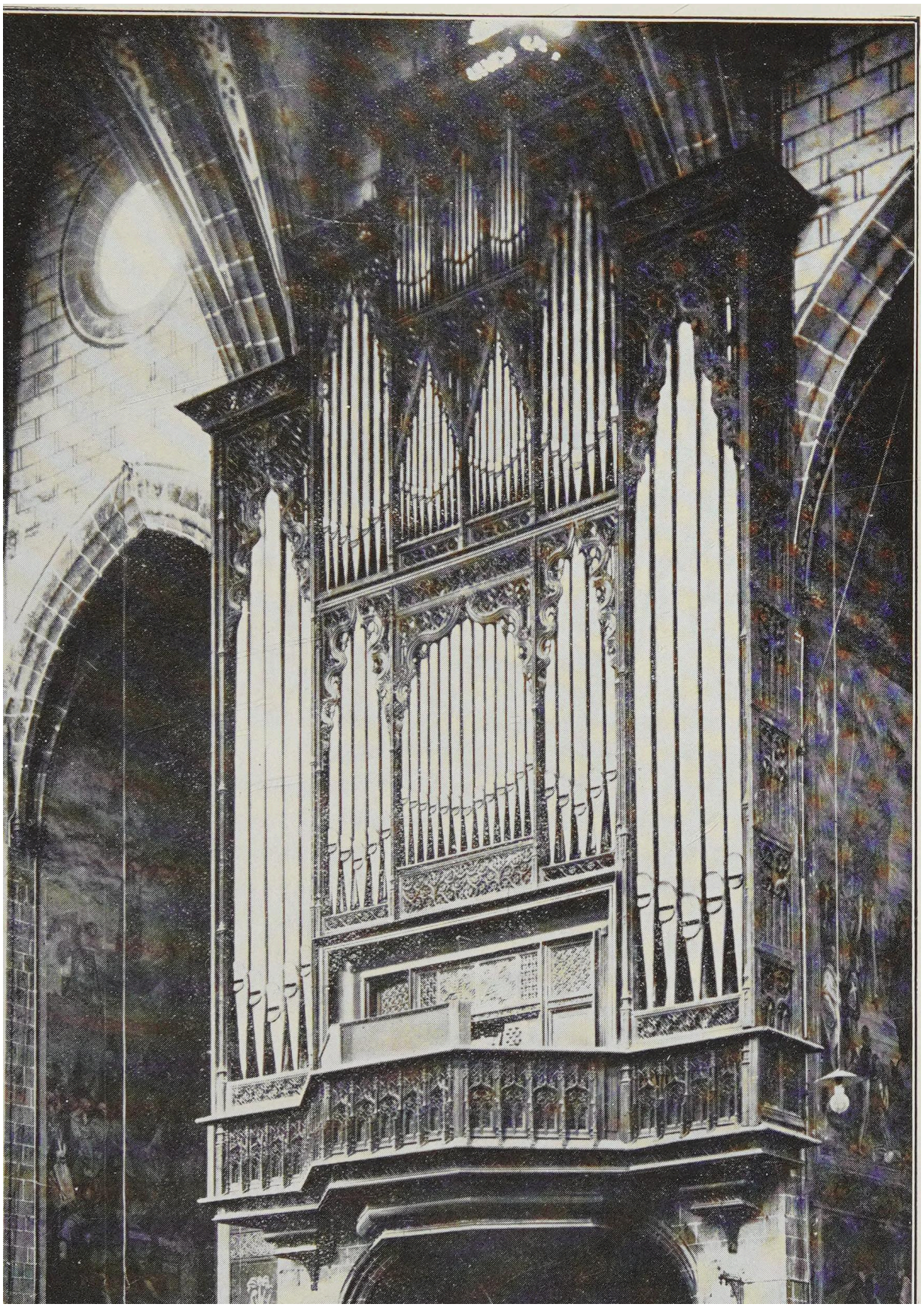
STRUCTURE DU: GRAND ORGUE 327 Délogé du jubé par le petit orgue, le grand est parfois suspendu dans le cheeur. Nous |'avons déja dit pour Troyes. A Orléans, l'orgue donné par Thibault d'Auxigny (+ 1473) était accroché au premier pilier sur la gauche du cheur'. L'orgue de Vence était également situé au-dessus d'un grand are du cheeur?. Plus fréquemment, il se place dans la nef, face ala chaire. Dés le xm® siécle les cathédrales de Bayeux etde Sens avaient un orgue juché au-dessus d'une arcade latérale de la nef. C'est ainsi qu'est encore situé lorgue de Chartres, qui a gardé sa position du xv° siécle. De méme a la cathédrale de Besancon, a Notre-Dame d'Embrun, a Perpignan (v. planche VIII), a la Ferté-Bernard, a Lorris. A Notre-Dame de Chalons-sur-Marne (orgue de douze pieds du début du xv° siécle), l'on avait établi tout le mécanisme dans la galerie au-dessus d'un collatéral, la montre faisant saillie entre deux piliers de la nef*. Au milieu du xvi°siécle, quand on édifie léglise Saint-Merry, on place encore les orgues sur le cété de la nef‘. Saint-Germain-]'Auxerrois a conservé jusqu'a la Révolution son orgue accroché de cdté'. La situation de l'orgue sur le cété de la nef, mais au bas de celle-ci, que l'on voit a Moret (tribune du début du xvi° siécle) et a |'ancienne cathédrale de Saint-Bertrand-deComminges (orgue de 1536), est plus rare. Mais des le xiv° siécle, quelques grandes orgues ont été placées au fond de la nef, au-dessus de l'entrée principale de Véglise. A Angers, cette position avait été adoptée dés 1366°. Le grand orgue d'Amiens reste aussi depuis 1425 sur le portail ouest. De méme l'orgue de Levroux. En 1457, Vorgue de Mende se trouve a la méme place, ainsi que les grandes orgues de Rouen en 1493. A Saint-André de Bordeaux, on descend en 1. Cuissard, La mus. dans l'Orléanais, p. 65. 2. Serviéres, La décoration, etc., p. 21. 3. L. Grignon, Vieux orgues, vieux organistes, pp. 23-24. A Saint-Etienne de Sens l'orgue est placé dans une situation plus défavorable encore & l'émission des sons; le « chaffault » sur lequel on le pose est dans le bas-cété septentrional de la nef, sous la vodte de la troisiéme travée (abbé Chartraire, Les orgues de Sens, p. 4). On est obligé de faire tinter une sonnette « pour avertir le joueur d'orgues de joer lorsque Mgr de Sens officierait au grand autel » (1441). 4. F. Raugel, Les gr. orgues de Paris, p. 3t. 5. Ibid., pp. 114-115. 6. L. de Farcy, Not. archéol., p. 2.

328 LA MUSIQUE D’ORGUE 1516 la « grande vitre qui est au bas de la nef derriére les grandes orgues »'; 1a aussi l’orgue était donc placé au fond de l’église. I] semble que le peuple ait eu pour cette place une prédilection. En 1477 un proces divise les religieuses de Vabbaye de Montivilliers et les paroissiens de leur église, Saint-Sauveur. Ceux-ci veulent qu'un nouvel orgue, construit par maitre Pierre le Potier, soit mis « sur la grande porte au bas de la nef, ot estoient mis et apposés les autres orgues qui par ci-devant avoient servi a la dite église ». Les moniales s’y opposent. Elles préférent sans doute que l’orgue soit assis sur le jubé. Ce n’est pas avant 1522 que l’abbesse, Jeanne Mustel, permet aux paroissiens de démolir les orgues « magna et antiqua, in ambone sive pulpito ecclesie ». Celles qu’on établit alors prennent la place d’une chambrette de pierre annexée ala « Tour couppée », prés du grand autel’. De beaux instruments sont parfois juchés au fond d’un transept. Celui que répare dans la cathédrale de Rouen, en 1380 et 1386, Godefroy de Furnes, est dans le croisillon nord’. A Reims, le magnifique orgue de 1469 occupe aussi le fond du bras septentrional du transept’. Le célébre orgue de Saint-Savin (Hautes-Pyrénées) esta cette méme place. A la place symétrique, au fond du croisillon sud, se trouve encore aujourd’hui l’instrument terminé en 1535 a SaintJulien du Mans. Méme position de lorgue dans une branche du transept aux cathédrales de Rodez, de Niort et a NotreDame-de-l’Epine (Marne). Le petit orgue s’attache parfois a Yangle de la nef et du transept. Les fameuses petites orgues dorées du Mans (1519) sont situées, presque en face des grandes, a l’entrée du premier déambulatoire nord ; l’escalier pour y accéder est pratiqué dans la premiére pile du chur’. Le petit orgue d’Angers, a partir de 1417, est aussi fixé al’angle du transept nord. t. Arch. Gironde, G 507. 2. Arch. Seine-Inf., G 3538. Cette « chambrette de pierre » peut se voir encore. C’est sans doute cette petite tribune @orgue qui, dit C. Enlart, « affecte la forme d’une charmante échauguette tourelle a pans, ajourée comme les menaux et remplages d’une fenétre » (Archéol. frang., I, 3, p. 877). 3. Collette et Bourdon, Les orgues et les organistes de Rouen, p. 8. 4. Ch. Cerf, Notre-Dame de Reims, I, p. 395. 9. Ledru, La cath. du Mans, p. 372 et n. 9.

STRUCTURE DU GRAND ORGUE 329 Mais nous l'avons dit, la place de choix pour le petit orgue reste le jubé. C'est la que se trouve en 1520 le petit orgue de Notre-Dame de Rouen, peint d'azur et d'or, comme le grand instrument du fond de la nef. Couple éblouissant, qui enserre entre ses flammes la foule entiére des fidéles. Qu'un seul orgue fleurisse sur les piliers de l'église ou que deux instruments inégaux se fassent opposition, dés quils ne sont plus assis sur le jubé mais fixés a la paroi, ils comportent une tribune. Rarement cette tribune a été comprise dans le plan primitif de Péglise. Au xv° siécle on la fait souvent en bois et on |'établit sur un encorbellement qui soutient la charpente. Tel est le parti qu'on adoptait déja au x1v° siécle (Bayeux, Sens). A Angers, en 1416-17, on prépare l'encorbellement destiné a porter le nouveau buffet: aux tailleurs de pierre qui ménagent l'emplacement succéde le serrurier qui scelle dans le mur des crampons et des ferrures, avant que le menuisier ne monte la charpente'. A Troyes, en 1420, c'est aussi un travail important que d'accrocher une tribune aux piliers de Saint-Pierre'. Vers la fin du xv° siécle et au début du xvr', la tribune de bois affecte souvent la forme d'un cul-de-lampe flamboyant (Embrun, la Ferté-Bernard, Metz, Strasbourg), tandis que la tribune en encorbellement rectangulaire reste adoptée a Gonesse et a Moret. Mais déja l'on commence a placer la tribune d'orgue sur colonnes ou sur poteaux, a Saint-Maclou de Rouen (15181549), a Caudebec (1539), a Berneuil (Somme)'. Dans le deuxiéme tiers du siécle, la tribune sera le plus souvent supportée par des piliers: lorgue de Notre-Dame du GrandAndelys (1572) en reste un exemple. En méme temps la tribune de pierre prend une extension que demandent les proportions croissantes de l'orgue. La forme du buffet est passée en un siécle (1420-1520) du type médiéval au type moderne achevé. Les facteurs anciens cherchaient a dissimuler l'inégalité des tuyaux en les enfermant dans une sorte d'armoire haute, plate, rectangulaire, dont le sommet était tout au plus découpé en redents. A l'in1. de Farcy, Not. archéol., pp. 2-3. 2. d'Arbois de Jubainville, Not. sur les orgues de Troyes, p. 466. 3. Enlart, ouvr. cité, p. 887.

 térieur, une ou plusieurs « mitres » groupaient symétriquement les plus grands tuyaux de montre. Aux approches de la Renaissance, on se propose au contraire de multiplier les groupes de tuyaux, on les loge a des altitudes diverses et l’on tire parti de leurs différences de longueur dans un but décoratif. On les sépare plus fréquemment par des tourelles, que surmontent des couronnes. On accuse les lignes de faite et lon commence a les accentuer 4 l'aide de pinacles, de corniches et de démes. Les simples frontons a redents de |’époque antérieure se contournent, se découpent, se décorent de volutes et supportent un nombre croissant de figures et d’« histoires ». L’orgue de 1475, a Chartres, avec ses trois tourelles ms ses deux mitres, apparait aux chanoines comme la plus belle menuiserie du royaume'. Mais en 1510, on met neuf mitres a l’orgue de Saint-Michel de Bordeaux; aussi les fabriciens concédent-ils sans fausse modestie que cet ouvrage est « chose singuliére »*. Qu’est cela pourtant en face de la richesse décorative que prend l’orgue de Saint-Bertrand-deComminges en 1536? Et a Chartres méme, quand en 1542 Rolland Foubert, menuisier, donnera au buffet de NotreDame les compléments rendus nécessaires par Paccroissement du nombre des tuyaux, que de chapiteaux il lui faudra faire, que de couronnements et de culs-de-lampe, et des arcs-boutants, et des « enfans nudz de quattre piedz et demy de hault », des aigles, etc.° Vers 1530 l’on imagine de disposer les bouches des tuyaux de montre non plus sur une ligne horizontale, comme dans les orgues du moyen age, mais sur des lignes brisées et méme courbes, ce qui rend l’aspect de la facade encore plus divers et ornemental. Souvent, le plus gros tuyau est placé au centre, entouré de maniére variée par les « chateaux » qui contiennent les plus petits’. Deux tours, de chaque cété du buffet, r. Arch, Eure-et-Loir, G 173. 2. Arch. Gironde, G 2238, n° 52. 3. Arch. Eure-et-Loir, G 212. 4. C'est ainsi qu’est disposé ’orgue de Saint-Mathien de Perpignan dont on établit le plan en 1498. Il comportera des « castells ; e la cand major, que stara al mig (au milieu), haura de altitut de la boca en jus doze palms » (Arch. Pyrénées-Orientales, G 678). Cette forme symétrique du grand orgue, avec les tuyaux dont la hauteur décline de chaque cété d’un axe médian, on

Bi Vii: RPIGNAN, E Pp DE FE THEDRALE CA LA E OrGUE D



 agrafées aux murs de Véglise, viennent contenir les tuyaux de pédale qu'on ajoute, au début du xvi' siécle, a toutes les grandes orgues. L'ensemble de la tribune et du buffet prend peu a peu des dimensions colossales. L'orgue de 1487, a Reims, a une hauteur totale de 60 pieds et son plus gros tuyau mesure 20 pieds de longueur*. On verra 4 Rouen, en 1493, une montre de 32 pieds. A Saint-Maurice d@Angers (1507-1513), la tribune s'étend sur 4o pieds de longueur ; le buffet est long de 33 pieds et haut de 43, avec des tourelles de 50 pieds pour les tuyaux de pédale'. Un peuple de statues et divers astres dominent cet appareil. Le génie des Flamands pour les arts mécaniques leur avait montré dés le xrv° siécle le parti que l'on pouvait tirer de la soufflerie de l'orgue pour faire mouvoir en méme temps des rouages amusants. Un homme de Soignies nommé Jean avait, dés 1381, établi au-dessus de l'orgue de la cathédrale de Troyes une roue en bois et ficelle dorée, qui tournait quand l'orgue jouait*. Ce mécanisme trop simple est remplacé en 1420 par un ange sculpté et peint qui tient une trompe également sculptée et peinte ; -au-dessous tournent deux étoiles. C'est l'ange du vent'. Il embouche la trompette dés que les soufflets entrent en mouvement. Mais au début du xvi' siécle le spectacle devient plus beau encore, puisqu'a cet ange est substitué un « fol » quiagite des sonnettes. Les anges joueurs de trompe et les étoiles tournantes sont partout les accessoires favoris des beaux buffets. A Reims on voit Dieu le Pére entouré d'anges qui sonnent de la trompette®. A Orléans, les neuf cheeurs des anges sont rangés en cherche 4 limiter dans les petites orgues de maison. Le gentilhomme peint par Titien dans le tableau du Prado qui représente Vénus se récréant par la musique est assis devant un orgue de cette forme. On trouve de petites orgues symétriques en divers tableaux de maitres italiens (Sainte Famille de Mazzolino da Ferrara, a la National Gallery; Musa Polimnia de Giovanni Santi, pere de Raphaél, a la Galerie Corsini de Rome; Madonna dell' Orchestra de Giovanni Boccati da Camerino, a la Galerie Civiqueé de Pérouse, etc.). Cf. notre planche V. 1. Ch. Cerf, owvr. cité, p. 396. 2. de Farcy, Not. archéol., p. 11. 3. Abbé Prévost, Les instruments, etc., p. 5g. 4. @Arbois de Jubainville, Notice, etc., p. 467. 5. J. Planté, La facture d'orques au XVI*s., p. 240.

 trois hiérarchies qui rendent « une harmonieuse mélodie par trois divers tons agréables qui sembloient estre des voix angéliques ». La fin du chant était marquée par le son de la trompette, embouchée cette fois par Dieu le Pére'. A la cathédrale de Poitiers, l’orgue tout entier « peint et figuré » était surmonté par deux anges qui sonnaient aux grandes fétes?. A Saint-Michel de Bordeaux, le contrat de facture de 1510 stipule que sur l’orgue seront deux anges « sonnans les trompetes et sainct Michel qui combatra le diable. Aussi vireront les estoilles par vans et les testes joueront, ainsi qu’il s’apartient a telle besoigne »*. C’est le facteur lui-méme, Loys Gondet, que l’ceuvre de |’église charge de fournir ces mécanismes. De méme le facteur Pierre Bardon est tenu envers le chapitre de Saint-Just, a Narbonne, quand il entreprend de réparer en 1537 les orgues de cette cathédrale, de « fere torner le soleil et lunes et steilhes au grand orgue »*. En 1541 encore, Nicolas Quesnel, « ymaiginier », fait deux anges « mouvantz pour mettre sur l’admortissement des orgues », a Saint-Maclou de Rouen’. Parfois des figures grotesques viennent se méler aux célestes images. Schlick, dans son Miroir des Organiers et des Organistes, raconte qu'il a visité les orgues récemment construites d’un ordre mendiant: un moine automate surgit d’une fenétre jusqu’a la ceinture, dés que l’orgue joue, ce qui effraie jeunes et vieux, hommes et femmes, fait jurer les uns et rire les autres’. On devrait, poursuit Schlick, éviter ces tétes de singes a longue barbe ouvrant une gueule énorme’, 1. Cuissard, La mus. dans l’Orléanais, p. 66. a. Abbé Auber, Hist. de la cath. de Poitiers, p. 208. Il s’agit des orgues détruites en 1562 par les huguenots, probablement les mémes qui avaient servi de modéle en 1475 aux grandes orgues de Chartres. 3. Arch. Gironde, G 2238, n°52. L’orgue de Saint-Jean-du-Doigt (Finistére) est surmonté, comme l’était celui de Bordeaux, par un Saint-Michel et deux grandes étoiles. Cette décoration nous permet de dater l’orgue de la premiére moitié du xvi° siécle probablement. 4. Narbonne, La cath. Saint-Just, p. 163. 5. J. Planté, ouvr. cité, p. 237. 6. Spiegel, p. 83. 7- Schlick songe peut-étre a l’orgue de la cathédrale de Strasbourg, qui avait pour ornement une téte de singe grimagant. George Sand vit a Majorque, dans l’hiver 1838-39, Vorgue de la cathédrale de Palma, dont le buffet date de la fin du xv® sidcle. Elle remarqua la

 ces personnages sculptés qui frappent sur leur escarcelle, ces étoiles qui entrainent dans leur giration des grelots, etc. Peut-étre en France les automates sont-ils d'un ridicule moins grossier. Pourtant les « gueulards » anciens ont été recueillis en nombre appréciable' et l'on a plusieurs fois décrit le saint Pierre de Beauvais (1531) qui agitait la téte et roulait les yeux tout en donnant au peuple sa bénédiction. Le buffet d'orgues auquel appartenait cette image avait été couvert par Scipion Hardouin et Adam Cacheleu de peintures estimées a 200 livres et la décoration sculptée comportait des Sybilles'. Ces Sybilles de Beauvais, de méme probablement que celles qui décoraient l'orgue d'Auxerre, construit sous l'évéque Francois de Dinteville (1513-1530) et le buffet de Chateau-Thierry (1538)*, sont un theme que l'on ne rencontre pleinement développé en France que sous Louis XII et Francois [*; il annonce une nouvelle époque dans la décoration des orgues. Déjala Renaissance commence a méler ses motifs a ceux des vieux artistes francais. Tout en épurant les ornements adyentices des orgues, en chassant automates et grotesques, elle va substituer a cette imagerie une autre qui n'est guére moins touffue ni moins disparate, quoique de caractére moins populaire. Les allégories y tiendront une place importante. L'orgue monumental du Mans (1519-1535) est orné de Vertus. Celui de Saint-Bertrand-de-Comminges (1536) reproduit les douze travaux d'Hercule. La personnification des sept planétes que l'on trouve (par allusion aux sept notes de la gamme, pense M. Emile Male'; plutot, croyons-nous, car la gamme de sept notes n'avait pas d'existence théorique, par un souvenir de la musica mundana dont parlent aprés Boéce tous les écrivains du moyen age) sur le buffet d'orgue de Notre-Dame-de-l'Epine (prés Chalons-surMarne) est aussi un théme plastique nouveau, emprunté a « hideuse téte de Maure en bois peint, coiffée d'un turban, qui termine le pendentif de Vorgue ». La cathédrale de Barcelone lui avait déja montré le méme « singulier trophée » (Un hiver 4 Majorque, 2° p., ch. 11). 1. J. Planté, art. cité, p. 242. Inutile de rappeler les impressions de Huysmans sur le « gueulard » de Saint-Savin. 2. G. Desjardins, La cath. de Beauvais, p. 75. 3. Em. Male, L'art religieux de la fin du moyen dge, 2° éd., p. 274, n. 2. 4. Ibid., p. 298.

 l’'Italie dans les derniéres années du xv°siécle. Il reproduit d’ailleurs un sujet commun au moyen age et a la Renaissance, l’un de ces symboles immortels ow se complaisent les doctrines ésotériques. Parallélement au luxe des facades s’est accrue la richesse des tuyaux. L’aspect du plomb et de l’étain nus, qui avec le bois avaient été seuls en usage au xtv° siécle et au début du xv¢', ne contente plus le gout de la Renaissance. Des 1426, le chapitre de Notre-Dame de Grenoble fait revétir de peinture, a l’intérieur et a l’extérieur, les tuyaux de son orgue ; ils devront étre couverts de fin vermillon a I’huile, tandis que les boiseries environnantes seront peintes en or bruni. | L’entourage du clavier sera enduit de vermillon ainsi que le reste du buffet, y compris les piliers extérieurs. Robin Favier, d’Avignon, qui accomplit ce travail, est le méme peintre que l’on charge de représenter sur les volets de l’orgue la Vierge et l’ange Gabriel en fin azur, Dieu le Pére sur son tréne, le Saint-Esprit et six autres images’. Mais bientdt l’on ne se contente point de peindre les tuyaux, on les recouvre d’argent et d’or’. La « prodigieuse » montre de Rouen (1490) est faite d’étain doré. Le petit orgue d’Angers en 1512, et probablement aussi le grand, les deux orgues du Mans en 1519 ont des tuyaux dorés. Quand on I. « ...organa ex plumbeis vel staneis fistulis » dit Gerson (De canticis, Op. omn., III, col. 628). Il est probable que les tuyaux des orgues carolingiennes étaient en général de cuivre ou de bronze (De Coussemaker, Essai sur les instr. de mus. au moyen dge, Annales archéol. de Didron, IV [1846], p. 30). Au xiv® s., c’est le plomb qui est le plus répandu. « Unes orgenes de plonch » est mentionné dans l’inventaire de l’église de Soignies (prés Mons) en 1382 (Me Deshaines, Doc. inéd., HI, p. 594). Au xve s., la faveur des organiers s’attache 4 l’étain, plus dur que le plomb. Schlick, en 1512, déconseille absolument l’emploidu plomb qui n’est pas assez résistant. I] admet l’alliage de plomb et d’étain, mais avec prépondérance de |’étain. L’étain pur est, dit-il, la seule matiére recommandable malgré sa cherté et sa dureté relative (Spiegel, p. 94). En fait, c'est en étain que sont établis au xvi® siécle tous les tuyaux visibles de Vorgue ; les tuyaux de plomb se cachent, s’il en existe, derriére la montre. On emploie aussi beaucoup en France des alliages, auxquels on donne le nom d’ « estoffe ». 2. J. Roman, Pris fait, etc., pp. 96 et suiv. 3. A. Freemann (English Organ Cases, p. 22) admet sur le témoignage de saint Aldhelm, mort en 70g, que les Anglo-Saxons avaient deja coutume de dorer

les tuyaux d’orgue: Cet usage serait, s’il était prouvé, probablement d’importation byzantine, car on cite les orgues d’or des empereurs d’Orient.

STRUCTURE DU GRAND ORGUE 335 construit en 1540 de nouvelles orgues a Sainte-Madeleine de Troyes, le buffet est peint par Louis Pothier et doré (entendons sans doute les tuyaux) par l'orfévre Jacques Passerat'. D'aprés un témoignage tardif, Saint-Pierre de Pontoise possédait également une montre d'étain doré'. Plus modestes, les tuyaux des orgues a Notre-Dame d'Alencon sont peints, en 1537, d'argent et d'azur. A Gonesse, Yorgue présentait des tuyaux guillochés et peints, probablement en bleu et rouge comme le reste du buffet®. En 1515, le facteur des orgues de Saint-Vivien a Rouen s'oblige a faire un jeu de principal « ouvré et accoustré de pommes doréez, annelléez et tortilléez a honneur ainsy qu'il appartient, ct le plus richement que faire se pourra »*. Il faut protéger contre les poussiéres ce resplendissant appareil. Derriére l'orgue on tend une toile* qui met a l'abri la plupart des tuyaux. Devant la montre on ferme des volets qui, dans les orgues a plates-faces du xv° siécle ou dans celles qui, au xvi°, présentent des dimensions moyennes, offrent une surface nouvelle a couvrir d'images. Enfin l'on recouvre ces volets de rideaux souvent peints eux-mémes®. L'orgue de Reims (1469 et 1487) est enfermé dans une « armoire » recouverte de peintures et que protégent des courtines de toile'. A Orléans, l'orgue de Saint-Paul est orné, en 1519, de deux panneaux peints a|l'extérieur comme a Vintérieur par un artiste de la ville, Nicolas de Fenestraux®. L'orgue devient ainsi une sorte de retable gigantesque, dont le panneau central aurait pour personnages la foule rutilante des tuyaux de montre. 1. Abbé Prévost, Les instr., etc., p. 147. 2. Noél Taillepied, Les Anliquités et singularités de la ville de Pontoise (1587), rééd. par H. Le Charpentier, Paris, 1876, p. 81. 3. Les tuyaux anciens sont aujourd'hui déposés, mais Gailhabaud, dans la belle planche en couleur ou il reproduit cet orgue, montre le buffet encore muni de trois tuyaux guillochés (L'archilecture du V® au XVIII° siécle, Paris, 1854-58, t. IV). Au-devant du buffet de 1508, on a placé sous Napoléon ree un ore qui seul sert aujourd'hui. . Abbé Collette, Inauguration, etc., p. 7. 5. de Farcy, Not. archéol., pp. 4-5. : 6. Les images si soignées des volets de Grenoble en 1426 sont recouvertes d'une « courtine » peinte des mémes couleurs. 7. Ch. Cerf, Notre-Dame de Reims, II, p. 394. 8. J. Brosset, L'orgue de Saint-Paul, p. 4.

336 LA MUSIQUE D'ORGUE Nous ne savons pas si aucun peintre de premier rang a été choisi en France pour orner des volets d'orgue, a l'exemple de ce qu'on avait vu en Italie, oi Gentile Bellini avait peint, vers 1450, les volets de Saint-Mare, Melozzo da Forli ceux de sa ville natale, le Romanino ceux de |'ancien orgue de Brescia; ot, vers 1550, Véronése sera chargé de faire ceux de San Sebastiano a Venise. A Bale, Holbein décore les volets d'orgue de la cathédrale*. Un dessin de Georges Breu le Vieux (mort en 1537), conservé aux Uffizi, est une étude pour les volets externes du petit orgue de la chapelle Fugger, a Sainte-Anne d'Augsbourg'. Les sujets que représentent tous ces volets peints sont naturellement des images pieuses, des Annonciations, des Couronnements de la Vierge ; parfois des figures de saints et de saintes. A Saint-Saturnin de Tours, deux buffets pouvant dater du commencement du xvi‘ siécle portent sainte Cécile au clavier et David a la harpe *. Souvent a ces figures pieuses se joint le portrait des donateurs (a Embrun, Louis XI et le dauphin Charles, aAngers, Louis XII et Anne de Bretagne). Mais déja l'on avait di trouver excessives les dimensions des volets de Perpignan (1504). Le développement croissant des orgues oblige a trouver un moyen plus facile de les couvrir a l'extérieur. Au xvi° siécle les volets deviennent piutot lapanage des petites orgues de maison. Sans doute, Vorgue construit en 1521 pour Saint-Séverin de Paris, et en 1551 lorgue de Saint-Gervais recoivent encore des volets peints *; mais pour les plus grands instruments, celui d'Angers, celui du Mans, les rideaux sont désormais la seule couverture des orgues. A Angers, ot les orgues de 1417 et de 1469 comportent des volets, le chef-d'ceuvre de Ponthus Joussaume ne recoit en 1513 qu'une toile peinte. Ces rideaux sont souvent magnifiques, brodés, peints ou 1. Le musée de Bale posséde une grande esquisse de cette ceuvre, qui correspond 4 un orgue composé d'une haute tour médiane et de deux tours latérales moins grandes. a. Fac-similé dans les Disegni della R. Galleria degli Uffizi in Firenze, fasc. IL, pl. 12. 3. Cl. Coelier, Doc. sur Vart musical en Touraine, p. 280. 4. F. Raugel, Les gr. orgues de Paris, pp. gg et 119.

 teints de couleurs éclatantes. Vers 1400, lorgue que Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, avait fait venir de Gand était recouvert par 14 aunes de drap blanc, doublé de toile fine'. En 1419, devant l'orgue de la cathédrale de Troyes sont disposées 20 aunes de toile vermeille, semée de lys et de clefs d'argent'. A Angers on utilise en 1543, pour revétir les grandes orgues, les patrons sur toile peinte des tapisseries du cheeur (vies des saints Maurice et Maurille)*. Moins splendides, les rideaux du Mans sont simplement plongés dans un bain de teinture *. En dehors des offices, l'orgue se présente done comme un immense tabernacle caché sous une étoffe somptueuse. Aux jours de féte avec musique, les rideaux tirés, les volets ouverts et doublant la surface éclatante de la facade, démasquent les boiseries dorées, bleues et rouges, et les ondes de tuyaux brillamment colorés. L'organiste se met a jouer. Du méme coup commencent a virer les étoiles et les lunes qui surplombent le buffet, et les automates entrent en activité. Spectacle merveilleux que nous ne trouverons ni ridicule ni déplacé si nous l'imaginons dans le cadre ancien de la cathédrale gothique aux murs vétus de couleurs vives, avec les grandes tapisseries qui pendent du triforium, avec l'animation joyeuse des fidéles qui regardent la maison de Dieu comme une maison commune ou l'on vient traiter ses affaires, donner aux pauvres et aux infirmes, acclamer les grands et se délasser dans la gaieté du dur travail de la semaine. * * * Il est temps d'en venir a la partie non plus décorative et extérieure, mais essentielle de l'orgue, qui est composée par Vensemble des jeux et des claviers, ces derniers commandant les autres. Nos tablatures, qui s'étendent du fa' au da', sont la preuve que l'orgue francais est, en général, aussi étendu pour le moins que celui que décrit Schlick. Telles sont en rt. Van der Straeten, La mus. aux Pays-Bas, VII, p. 55. 2. Abbé Prévost, ouvr. cilé, p. 59. 3. de Farcy, ouvr. cité, pp. 13-14. ' 4. 3 janvier 1539 : « Tinctor petens salarium de tinctura ridellorum majorum organorum ecclesiae... » (Ledru, La cath. du Mans, p. 456). 22

338 LA MUSIQUE D’ORGUE effet les limites inférieure et supérieure de l’orgue, d’aprés Yaveugle de Heidelberg. Il semble, a vrai dire, que ces limites n’aient guére varié au cours des siecles, si l’on admet avec Gevaert que l’orgue romain déja possédait trois octaves chromatiques, a quelques lacunes prés', — fait qui s’explique par la similitude de cette échelle sonore avec celle des voix humaines totalisées. La tablature de Buchner suppose aussi l’étendue de trois octaves et une tierce. Celle de Kleber emploie en outre le si bémol supérieur au la le plus aigu. On peut donc estimer qu’en France comme en Allemagne lorgue moyen, sans pédales, a pour plus gros tuyau celui de 6 pieds qui correspond a la note fa' (fa grave de la voix d’homme). Aux trois octaves plus une tierce du clavier manuel, Schlick ajoute a la pédale une douziéme diatonique, du fa” (12 pieds) a lué?, avec tous les demi-tons chromatiques; ce qui porte l’étendue totale de l’orgue a quatre ociaves plus une tierce. On rencontre bien, dit Schlick, des orgues dont les plus gros tuyaux ont une longueur de 20, 24 et méme 30 pieds. Mais les organistes savent qu’on ne peut jouer sur de tels instruments ni si sirement, nisi librement que sur de plus petits. L’orgue de 12 pieds est aussi le meilleur pour certains registres nouveaux, cromornes et trompettes (ces jeux d’anches viennent de naitre au temps de Schlick), qui n’atteignent que dans ce cas leur meilleure proportion. La méme mesure est aussi celle qui convient le mieux a Vaccompagnement du cheeur (ein gut Chor moss)’. Si ce clavier de trois octaves et deux notes comportait tous les demi-tons chromatiques, le nombre des touches serait donc de quarante et une. En fait, ce nombre est parfois réduit a trente-neuf par la suppression des deux premiéres « feintes » au grave, fa diése et sol diése. Schlick critique cette mutilation. On prétexte, dit-il, que ces deux notes ne sont pas utiles: comme un homme qui, n’ayant pas le moyen actuel d’acheter du pain et du vin, construirait sa maison sans grenier et sans cave ; son successeur serait fort embarrassé. Or, le fa diése et le sol diése graves peuvent rendre de t. Hist. et théorie de la musique de UVantiquité, Il, Gand, 1881, p. 305. 2. Spiegel, p. 84.

 grands services et permettent de belles harmonies (guten consonantzen)‘. Ne dirait-on pas que Schlick apercoit, pour un jour lointain, la possibilité du Clavecin bien tempeéeré ? Ce nombre de quarante et une notes est d’ailleurs un minimum dés qu'il s’agit d’orgues de cathédrale. Dans ces puissants instruments, le clavier se complete des trois notes graves inférieures au fa — le mi, le ré et Dut (certains n’ont, au-dessous du fa, que lu), sans touches chromatiques — et quelquefois des trois notes suraigués, si bémol, si naturel, wz. Telle est sans doute la disposition du grand orgue de Reims (1469, refait en 1487) qui compte 47 tuyaux de montre®. Un bémol de plus au grave, et l’on a le petit orgue de la cathédrale de Metz, en 1537, qui comporte 48 touches’. Pour les orgues plus petites et pour les positifs de grandes orgues, le nombre de 42 notes est assez fréquent. A Narbonne, lorgue de Saint-Just a 42 notes‘: on peut donc y jouer les tablatures d’Attaingnant et l’on dispose méme d’une note supplémentaire (l’ut grave peut-étre) pour compléter certains accords. L’étendue de l’orgue de Bayonne, avec 58 tuyaux pour chaque principal’, est tout a fait exceptionnelle et décéle l’influence de |’Espagne, ou la plupart des grandes églises ont des orgues tres développées vers le grave et atteignant l’w¢' par tous les degrés chromatiques’. Peut-étre Jes tuyaux de pédale sont-ils compris dans les 58 tuyaux du principal de Bayonne. L’étendue que représentent 58 touches au clavier manuel (de l’wd' au sol’) n’a rien, au reste, d’absolument impossible. L’orgue de Saint-Martin de Lucques, réparé en 1473, possédait 32 touches blanches, ce qui porte le nombre total des touches a 53 ou 54’. . Ibid., p. go. . Ch. Cerf, ouvr. cité, p. 397. . Bégin, Hist. dela cath. de Metz, Il, p. 166. . Narbonne, La cath. Saint-Just, pp. 160-162. . P. Raymond, Marché, etc., p. 315 : « Item il y aura cinquante-huit grands tuyaux commencant du plus grand au plus petit. Item il y aura cinquante-huit autres petits & cdté des grands, et ceci pour le jeu principal. » 6. Ramis de Pareja, Musica practica, p. 36: « In Hispania vero nostra... organa in c gravi reperimus incepisse. » 7. O. Kinkeldey, Orgel und Klavier, p. 62. oftwrby

 Cependant, on trouve des instruments qui n’ont pas méme 41 touches et ne disposent encore que des trois octaves du début du xv’ siécle: a cette date, l’orgue de Notre-Dame de Chalons-sur-Marne allait seulement du so/' au sol*'. La chapelle dite « des clercs », a l’université de Louvain, faisait construire en 1446 un petit orgue de quatre pieds au principal®. Au xvi° siécle encore, on rencontre dans des cathédrales de petites orgues de trois pieds, c’est-a-dire commencant au grave par le fa’. Celui qu’on établit en 1518-19 dans la cathédrale de Mende n’est que de trois pieds avec six registres : « de tres pes et ad syez jocz »*. En 1524 la confrérie parisienne de Sainte-Barbe commande a l’organier Antoine Le Févre « unes orgues d’estain, de trois piez de hault et de trois piez et demy de large ou environ, ainsi que les choses se pourront estandre, garniez de trois registres avec le principal ». Cet orgue est destiné a l’église des Mathurins *. En 1540 encore, le petit orgue offert a la cathédrale d’Amiens par le chapelain Pierre Wallet est un simple instrument de trois pieds °. Si nous avons quelques données sur le nombre des touches de l’orgue ancien, si nous savons pour quelques instruments combien ils possédaient de tuyaux par touche — 105 a Chartres en 1481 °—, le nombre de leurs registres — 24 a Reims en 1487, 29 pour les trois claviers d’Angers en 15447 — et le nombre total des tuyaux — 2400 4 Reims’, 2500 a Amiens’, 3000 a Poitiers °° —, nous n’avons par contre que peu dindications concernant la répartition des tuyaux en jeux distincts. Une chose n’est pas douteuse. C’est que le plein jeu de Yorgue en l’an 1500, avec ses quelque quarante tuyaux sur marche, résume a lui seul tout l’orgue du moyen age, lequel . L. Grignon, Vieua orgues, vieux organistes, p. 2h. . Van der Straeten, La mus. aux Pays-Bas, VII, p. 228. André, Les orgues de Mende, p. 24. Coyecque, Rec. d’actes notariés, I, p. 100, n° 498. G. Durand, Les orgues d’Amiens, p. 13. . L. Merlet, Documents, etc., p. 251. . de Farcy, Monogr. de la cath. d’Angers, IL, p. 78. . Ch. Cerf, ouvr. cité, p. 391. . Durand, ouvr. ciié, pp. 5 et 19. » Abbé Auber, Hist. de la cath, de Poitiers, p. 208, ono CH OO WY _

STRUCTURE DU GRAND ORGUE 341 n'était qu'une vaste mixture. A cété de ce plein jeu ilya place, dans Vorgue de la Renaissance, pour un certain nombre de jeux particuliers — ceux que nous appellerions jeux de solo. Vers ces jeux quiimitent le son d'instruments d'orchestre se porte le gout nouveau, qui devient plus exigeant sur la diversité des timbres et préfere la qualité des sons a leur complexité. L'ancien idéal des organiers avait été de multiplier les sons inséparables. De Coussemaker a rapporté qu'un orgue portant la date de 1120, a Saint-Nicolas d'Utrecht, avait douze rangs de tuyaux dont le plus grand était un prestant de 12 pieds. Tous les tuyaux correspondant a une touche parlaient a la fois quand on |'abaissait. Impossible d'obtenir des sons purs ; tous se combinaient en un mélange qui ne se laissait pas décomposer*. Loin de s'étre attaché a diviser les jeux, le moyen age parait appliqué a renforcer leur effet total. L'accouplement des octaves graves est connu avant le xv° siecle. Dans un orgue de Saint-Cyr de Nevers qui était déja vieux en 1425, chaque note pouvait étre fortifiée de son double grave *. A linventaire que l'on fait en 1459 de lorgue d'Amiens, on trouve que deux des quatre principaux sonnent « le double en bas » et les deux autres « le double en haut »'®. Pour renforcer les notes graves du jeu manuel de 6 ou 8 pieds, il est aisé d'emprunter des notes au principal de 12 ou de 16 pieds. Mais comme il ne suffit pas, pour donner du corps aux notes aigués, de les doubler a l'octave, on accroissait le nombre des tuyaux dans la région aigué. Dés 1386, on faisait fortifier « en haut » le grand orgue de Rouen en ajoutant aux notes supérieures deux, trois et jusqu'a cing 1. Essai sur les instr. de mus. au moyen dge, p. 28. 2. A. Gastoué, L'orgue en France, pp. 39 et 61-63. 3. Durand, Les orgues d'Amiens, p. 17. Le mécanisme de tels accouplements est Vobjet d'une description contemporaine extrémement curieuse, dont M. Gastouéa donné une traduction d'aprés le ms. latin 7295 de la Bibl. nat. de Paris (L'orgue en France, pp. 4o et 61). Il semble que d'autres instruments que l'orgue aient élé également construits de telle sorte que chaque note appelait son octave, soit grave, soit aigué. Dans le grand triptyque de Memling ou sont rangés des anges musiciens, on peut voir que le psaltérion a dans l'octave grave des cordes doublées par des cordes plus petites de moitié, qui donnent sans doute Voctave aigué.

342 LA MUSIQUE D’ORGUE rangs de tuyaux, « afin que le déchant suffise contre la teneur »'. Tout cet appareil subsiste dans l’orgue de la Renaissance, mais groupé sous un seul registre qui est le plein jeu. On peut estimer que Praetorius donne un tableau encore assez fidéle de ce plein jeu quand il en décrit la disposition d’aprés les orgues de son temps. I] veut qu’on trouve dans cette Mixtur, sur chaque marche : 2 tuyaux pour la série de 8 pieds, 3 a A tuyaux pour lasérie de 4 pieds (octave), 4 a 5 tuyaux pour la série de 3 pieds (douziéme), 6 tuyaux pour la série de 2 pieds (quinziéme), 7 tuyaux pour la série d’un pied et demi (dix-neuviéme), 8 tuyaux pour la série d’un pied (vingt-deuxiéme), ro tuyaux pour la série d’un demi-pied, soit, au total, un minimum de 4o tuyaux sous la dépendance de chaque touche ?. A cété de ce plein jeu, les organiers du xvi° siécle font place a des jeux nouveaux, capables d’offrirdes combinaisons en nombre indéfini par leur libre association. Leur ambition est désormais de dissocier les registres de telle sorte que Vorganiste puisse les tirer isolément et les unir 4 son gré. « Il est bon, dit Schlick, de pouvoir tirer les registres a volonté, car il est tres amusant d’entendre deux registres a la fois, par exemple les cymbales avec le principal *® ». Les fabriques d’églises exigent désormais des facteurs que les jeux, appelés alors « différences des sons » ou « division de vens »*, parlent séparément. Les trésoriers de Saint-Vivien de Rouen ne croient pas inutile, en 1514, de rappeler a Yorganier que le principal doit sonner « tout seullet quand on vouldra » et que les divers registres doivent ¢tre tirés «a la voullunté du joueur »°. De méme un orgue de maison n’est parfait que si l’on peut utiliser les jeux « a part Pung . Collette et Bourdon, Les orgues et les organistes de Rouen, p. 9. . De Organographia, p. 103. . Spiegel, p. 97. 4. Orgue de Perpignan (Arch. Pyr.-Orient., G 678). Dans le contrat d’Alencon (1537), on nomme les registres « differences de jeulz entiers ct particuliers » (M™¢ G. Despicrres, Les orques d’Alengon, p. 6). 5. Abbé Collette, Inauguration, etc., p. 8. owrw =

 aprés l'aultre quant l'on vouldra,.. ou les meslé, ou mettre anssamble, ainsi que l'on vouldra »?. Cette insistance montre que le xvi° siecle s'éprend d'un emploi analytique de l'orgue et qu'il met les jeux de récit a plus haut prix que les nombreuses « fournitures » obligées des orgues d'autrefois. L'oreille est devenue plus sensible au caractére propre des timbres et veut que l'on imite a Yorgue le son des instruments profanes : la trompette, le hautbois, les diverses flites et la viole, dont la vibration est reproduite par le jeu de voix humaine. Huit a neuf jeux bien combinés, affirme Schlick, offrent a Porganiste toutes les ressources qu il peut souhaiter®. Tel est a peu prés le nombre des jeux que l'église Saint-Michel de Bordeaux commande en 1510 au facteur Loys Gondet. On y trouvera un « grantjeu », qui fasse « grant bruyt, etbienremply et bien armonieulx ». C'est la réunion de jeux octaviants et de mutation, celle que Praetorius appelle Mixtur. « Secondement aura dedans led. orgue ung jeu de papegay. « Tiercement, ung jeu de fleutes a neuf pertuys. « Quartement, ung jeu de hauboys autrement nommez cornetz. « Quintement, ung jeu de cymballes. « Sextement, ung jeu de fleutes d'Almans. « Septiemement, ung jeu de chantres respondant a la voix de homme. Et joueront tous ensemble les jeulx quand on vouldra. * » En réalité le nombre des jeux fut porté a neuf, comme le 1. Marché de 1535, etc., Bull. archéol., 1885, pp. 102-103. 2. Spiegel, p. 9d. 3. Arch. Gironde, G 2238, n° 52. Les chantres, les cymbales, le « papegayl » et la fldte allemande se retrouvent & Vorgue du jubé a la cathédrale de Toulouse, qui comprend en outre « le jeulx de pifres, le jeulx sourt, le jeulx de nazars petits et grans, le jeulx des cornes, ...le jeux de petit carillon, le jeulx de petites orgues, ...le tabourin et un jeulx de regalles ». Le principal qui sert de fondement a tant de jeux aigus est lui-méme un grand plein jeu: c'est lui que vient en 1531 réparer le facteur Jacques Cormier; ce plein jeu comporte, au-dessus du jeu fondamental, son octave, sa 15°, sa 19°, sa 22°, puis une grosse flite avec sa 12° et sa 15°: c'est un double principal avec les fournitures. Il s'y joint un « bas jeu de regales » (J. Anglade, Contributions 4 Vhist, de Vart méridional, p. 257).

 prouve une /nstruction pour combiner les jeux que rédigea maitre Loys*. De la comparaison du contrat et de cette instruction, il ressort évidemment que l’orgue comportait d’abord un principal (fleute), qui avait rang de premier jeu; et que l’orgue se complétait d’un neuviéme jeu, qui était probablement une mutation. Ainsi s’explique que l’organier conseille, pour le jeu de cornet, de prendre les jeux n® 1, 5 et 6 (principal, cornet et cymbale); pour les cymbales, de prendre les jeux 1, 2, 6 et 9 (principal, fourniture, cymbales et quelque mutation, peut-étre un petit nasard) ; pour les « gros cornetz », de prendre seulement cornet et cymbale ; pour le « grant jeu doult », les jeux n®* 3, 8 et g (papegay, chantres et petit nasard). Quel est donc ce jeu de papegay, que l’on combine avec d’autres pour obtenir des jeux de mutation composés ? On pourrait croire al’un de ces jeux d’oiseaux que le xvi° siécle a aimés et que l’on obtenait en faisant passer le vent dans des godets remplis d’eau. Mais ce n’est pas le cas icl, puisque ce papegay entre dans la composition de divers jeux complexes de mutation. C’est vraisemblablement un gros nasard de 4 pieds 1/2, venant introduire dans le son résultant la douziéme du son fourni par le fondamental de 12 pieds. Au-dessus du fa le plus grave, premiére note du clavier, il met un wt distant d’une octave et demie. Le nom du perroquet convient bien au jeu que sa sonorité a fait appeler depuis nasard. Quant aux « chantres », on les obtient a Saint-Michel en tirant a la fois le registre qui porte ce nom et celui de la flite principale. Le jeu des chantres, qui correspond a notre voix humaine, se forme donc par l'association d’un jeu de fonds a bouche avec un jeu d’anches. C’est encore ainsi que l'on construit parfois, de nos jours, la voix humaine. Ona remarqué la richesse de cet orgue en jeux de mutation composés. Le cornet et la cymbale se distinguent-ils lun de l'autre par les mémes caractéres qu’aujourd’hui? En ce cas, la cymbale est un plein jeu basé sur une série d’hart, Arch. Gironde, G 2238, n° 4o. M. Randier, organiste de la primatiale de Bordeaux, a publié cette instruction dans son opuscule sur les orgues de Saint-André (p. 5). Je me rencontre avec lui dans la plupart des interprétations qu’il propose de ce texte.

STRUCTURE DU GRAND ORGUE 345 moniques qui donne des octaves et des quintes, tandis que le cornet fournit, avec le son fondamental, ses quatre premiers harmoniques. Le jeu de cymbale ne contient pas de tierce. D'autres distinctions reposent sur la matiére employée, sur les dimensions et sur le nombre de rangées de tuyaux pour chaque touche. Au xvi° siécle, le cornet est parfois un demi-jeu seulement. A Narbonne, dans l'orgue de 1537, le jeu de cornet, a cing rangs, n'est établi que sur 21 touches. Au contraire la cymbale, avec ses trois rangs de tuyaux, s'étend aux 42 touches que posséde Porgue'. Elle est probablement a « reprise » dans les octaves supérieures, c'est-adire que chaque note de cette région s'accompagne de son double grave, ou méme des deux octaves inférieures pour les notes les plus aigués. Voici la composition d'un orgue plus petit, dont le nombre de jeux n'est qu'en apparence supérieur a celui de l'orgue de Bordeaux. Le role principal y est tenu par les jeux octaviants et de mutation: c'est l'instrument construit a Alencon en 1537 pour l'église Notre-Dame? : GRAND ORGUE. 1° principal (étain) de 12 pieds, 2° principal (étain) de 6 pieds, 3° principal (étain) de 3 pieds, 4° fourniture (étain) de 8 rangs, 5° cymbale (étain) ; ces cing premiers jeux servent « tous au principal du corps des dites orgues »; en d'autres termes, ils représentent a eux cing la Mixtur de Praetorius, le « plein jeu » des orgues frangaises. Ils équivalent donc tous ensemble a un seul grand jeu composé. 6° fliite « estouppée »° de 6 pieds, « pour faire le nazard qui sera de plomb », 7° flate (plomb) de 3 pieds, 1. L. Narbonne, La cathédrale Saint-Just, p. 160 (composition de Vorgue déduite de sa composition en 1660, par retranchement des jeux ajoutés dans Vintervalle). 2. G. Despierres, Les orgues d'Alengon, pp. 6-7. 3. Bouchée.

346 LA MUSIQUE D'ORGUE 8° double flite (plomb) de 3 pieds, g° flite (plomb) de 1 pied 1/2, « pour servir au jeu de [petit] nazard », 10° flate « hors ton pour le nazard pareillement de plomb », 11° un autre petit « nazard », 12° un jeu de. rossignol ou de « bedou » (rouge-gorge), et un tremblant « qui tremblera sur lequel des jeulz qu'il plaira al'organiste sans segonde personne ». Posirir. 1° trompette de 6 pieds, 2° voix humaine, 3° jeu de harpe. Tous les jeux de récit sont, dans cet orgue, comme on le voit, groupés au positif tandis que le grand orgue n'est qu'un vaste plein jeu. Le tremblant est un artifice bien digne d'accompagner les automates et les « gueulards. » Au xvi' siécle on le faisait « a vent perdu », ce qui le rendait fort rude'. Le rossignol se rencontre aussi au grand orgue de SaintVivien de Rouen (1515), dont voici la disposition : d'abord Je « double principal, tout seullet quand on vouldra. Avec un jeu de haultboys, les cornetz, les flustes d'Allemaigne, les cimballes, les roussignoletz, avec lesquelles flustes d'Allemaigne chantera quand on vouldra une symphronie et un tabourin de Suisse..., ung aultre jeu de trompes clérons, et ung aultre de doulchainnes... » ". Notons la richesse de cet orgue en jeux d'anches (trompes, doucaines, hautbois). Remarquons ce « tabourin de Suisse », jeu amusant du méme genre que les tambours, timbales, carillons, sonnettes et grelots que l'on place dans beaucoup 1. Le P. Mersenne (Harm. univers., p. 379) dit qu'on use, de son temps, du tremblant a vent clos « parce qwilest plus agreable, et qu'il ne bat pas l'air si rudement ny si promptement que celuy qui est 4 vent ouvert ou perdu, dont on vsoit autresfois, comme l'on void encore dans les vieilles Orgues ». Néanmoins l'orgue terminé en 1667 pour l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés comportait encore, 4 cété d'un tremblant « dans le vent », un tremblant a vent perdu (F. Raugel, Les grandes orgues de Paris, p. 41). 2. Abbé Collette, Inauguration, etc., p. 8.

 d’orgues au xvi° siécle. Quant a la symphronie, on se perd en conjectures au sujet de sa signification et aucune ne parait plausible. Le « double principal » est fréquent dans les orgues de ce temps. Le contrat signé a Bayonne en 1488 stipule que lorgue comportera pour le jeu principal deux séries de 58 tuyaux chacune. Arnolt Schlick nous donne la raison de cette duplication. Deux jeux a bouche de dimensions dissemblables, l’un court et large, l’autre long et étroit, permettront une compensation réciproque de leurs défauts : les tuyaux longs donnant un son plus doux, mais les tuyaux larges répondant plus vite a |’impulsion de l’organiste’. Les jeux « estouppés » ou bouchés que nous rencontrons a lorgue d’Alengon ne se sont répandus qu’au xvi’ siécle. Ils sont de grand secours dans les petites orgues de maison puisqu’ils fournissent, dans un orgue de trois pieds seulement, le son d’un six-pieds. Aussi le « couffre d’orgues soubz une espinette » construit en 1535 pour un prétre de Chalon-sur-Saéne a-t-il pour principal jeu une flute « estouppée »?. Voici d’autres jeux bouchés dans |’orgue qu’édifie pour Saint-Germain de Chalons-sur-Marne, en 1537, le facteur Jean le Hourlier. Cet instrument a huit jeux sur un seul clavier: Principal de 6 pieds, Fourniture a 5 rangs, Flite bouchée de 6 pieds, Régale de 3 pieds, Flite bouchée de 1 p. 1/2, Tabourin de 6 pieds, Nasard de 2 pieds, Tremblant, Positif (sic) de 3 pieds, Rossignols’. Ce petit orgue devait sonner clairement et gaiement, le seul jeu grave qu'il contint, outre le principal, étant la flate bouchée qui sonnait en douze-pieds. Les jeux octaviants et de mutation devaient y dominer aisément et donner une 1. Spiegel, pp. 94-95. 2. Bull. archéol., 1886, pp. 102-103. 3. D’aprés un document découvert par L. Grignon, auteur digne de foi de Vieux orgues, vieux organistes, dans les archives notariales de Chalons. Les papiers de cet érudit, qui contiennent ces renseignements sans indiquer leur source précise, ont été Iégués a la Bibliotheque municipale de Chalons. M. F. Raugel, qui les y a trouvés, a bien voulu m’en communiquer des extraits.

348 LA MUSIQUE D'ORGUE sonorité cristalline et un peu gréle. Sonorité criarde quand on tiraiten méme temps que les autres le registre de régale (le jeu de régale est un jeu d'anches a tuyaux trés réduits. Schlick estime que toutes les orgues complétes devraient en posséder) *. La pauvreté de l'orgue de Chalons-sur-Marne en jeux de récit indique que c'était sans doute le petit orgue de Péglise. En général, cet instrument, qui se borne a accompagner les voix, n'est pourvu que de jeux de fond. Au grand orgue échoit la tache de jouer en solo: a lui par conséquent les hautbois et les voix humaines. L'opulent petit orgue de la cathédrale de Metz, contemporain de celui de Saint-Germain a Chalons et qui a neuf registres, ne se compose lui aussi que de jeux de fond et de mutation, simples et composés, a l'exclusion des jeux d'anches. On y trouve six jeux a bouche simples : montre, bourdon (flite bouchée), prestant (octave de la montre), doublette (quinziéme de la montre), nasard (quinte) et tierce ; trois jeux de mutation composés : fourniture, cymbale, cornet*. Le petit orgue d'Amiens posséde en 1540 une voix humaine et une régale', mais lexiguité de cet orgue (trois-pieds) le rend tout de méme impropre au récit. * * La forme la plus ancienne sous laquelle se sont multipliés les claviers de l'orgue est celle du positif placé derriére lorganiste du grand orgue. Dés le début du xv° siécle on pouvait jouer ce positif du grand orgue, au moyen d'un abrégé qui les faisait communiquer. A Troyes, en 1433, Vorganiste du grand orgue peut, sans quitter son siege, faire sonner le positif qui se trouve « au pié des grandes orgues » ; un petit clavier situé au-dessus du principal lui permet de « joer des petites orgues sans joer des grandes », ou, en accouplant les deux claviers, de les faire résonner ensemble '. A Bayonne (1488), le positif situé derriére le grand orgue 1. Spiegel, p. 96. 2. E.-A. Bégin, Hist. de la cathédrale de Metz, U1, pp. 166-167. 3. G. Durand, Les orgues d'Amiens, pp. 13-14. 4. d'Arbois de Jubainyille, Notice, p- 476.

STRUCTURE DU GRAND ORGUE 349 et sonnant a l'octave de celui-ci peut étre a volonté associé au grand ou joué séparément'. En 1499, on ajoute au grand orgue de la cathédrale Saint-Jean de Besancon de petites orgues placées derriére le siége de l'organiste, « lesquelles seront un chef d'ceuvre a deux registres consonnants avec les grosses orgues »*. A Reims (fin du siecle), le positif tient au grand orgue « par le bas et 4 l'opposite du dos du joueur »*. Enfin a Narbonne (1537), on demande au facteur qui répare le grand orgue que |'on puisse faire sonner le positif seul sans quitter le grand orgue'. A la Renaissance il n'est donc pas rare que l'orgue d'une grande église posséde deux claviers, correspondant respectivement au grand buffet et au positif; c'est cet ensemble que la langue du temps désigne par |'expression « une paire d'orgues ». Quant a la répartition des jeux du grand buffet sur deux claviers, grand orgue et récit, elle est encore rare en France. Elle est réalisée a Strasbourg dés 1489°, mais a Angers méme, il n'est pas sir que l'orgue de Ponthus Joussaume ait possédé plus de deux claviers manuels. Les auteurs de nos tablatures ne semblent pas avoir compté qu'on exécuterait leur musique sur un orgue a plusieurs claviers. Peu d'endroits justifieraient l'emploi de deux claviers manuels (on ne trouve de croisements de mains que dans le verset Jn gloria patris, p. 12, mesures 15 et 24). Et aucune voix ne se préte a étre mise en évidence sur un clavier particulier. Tout au contraire les euvres d'orgue de Schlick et de Hans Buchner sont destinées trés évidemment aun orgue pourvu de deux claviers manuels et d'un clavier de pédales. C'est que dans les pays germaniques il est beaucoup plus commun qu'en France de trouver des instruments de ce type'. . P. Raymond, Marché, etc., p. 315. . J. Gauthier, Marché, etc., p. 45. . Chan. Cerf, Notre-Dame de Reims, II, p. 306. . Narbonne, La cath. Saint-Just, p. 163. . Lorgue de Strasbourg posséde grand orgue, récit et positif (Riickwerk et Brustpositiv) ; sur le premier de ces claviers sont groupés 1 234 tuyaux ; sur le Rickwerk, 574; sur le Brustpositiv, 328. En tout 9 136 tuyaux. Le plus long a 27 schuh (pieds) ; M. Vogeleis, Quellen, p. 130. 6. On a construit méme de petites orgues avec deux claviers. En 1527, Jean Dufour, conseiller de la ville de Rouen, donne a la fabrique de léglise of wb

350 LA MUSIQUE D’ORGUE Quoique la pédale semble avoir été inventée par le Brabancon Louis van Vaelbeke, mort en 1318%, ce n’est guére avant le début du xv° siécle que le clavier pédalier commenga a se répandre en France’*. Les plus anciens dont nous ayons trouvé mention sont ceux d’Amiens vers 1425 et de Troyes en 1433 (clavier « a joer du pié pour faire contreteneur et plusieurs autres choses », dit le texte du contrat). Ce clavier ne comporte certainement que peu de notes ; il n’a pas de jeu particulier et se borne a communiquer par des tirasses une traction aux touches du clavier manuel. Mais en 1475, a la cathédrale de Chartres, les six trompes de 32 pieds qui sont logées en des tourelles, hors du corps du buffet, représentent certainement l’octave la plus grave (déficiente) d’un jeu propre de pédale’. A Rouen, vers 1493, une série de 32 pieds est aussi disposée pour résonner a aide de pédales*. De méme a Saint-Maurice d’Angers en Saint-Maclou Vorgue de jubé qui est posé dans cette église et dont les tuyaux « sont de bois ayans pieds jusques & la lumyére, en facon de tuyaulx d’estain, et le parement et tuyaulx de derriére estans d’estain, fournies de 450 tuyaux tant de bois que d’estain, esquels orgres il y a d’abondant ung jeu de trompectes de boys, et la hucherie et fust @icelle en fagon d’anticque, ésquels y a 2 claviers au parement de devant, esquelles orgres sont ellevées en escuchons les armaries des dits conseillers et de la dicte deffuncte de Croismare, sa femme [on se rappelle que ’archevéque de Rouen qui avait donné vers 1490 le grand orgue de la cathédrale était un Croixmare], desquelles orgres Ven fera jouer tous les dymences et festes solempnelles » (Arch. Seine-Inf., G 6873). Quant aux orgues de maison, il est & croire qu’on leur donnait aussi parfois deux claviers. Je vois en effet au musée du Louvre un émail peint par Pierre Courteys (qui travaille entre 1544 et 1570), grand plat ovale représentant Apollon et les Muses, of ces déesses portent des instruments. L’une d’elles joue dun positif & deux claviers (galerie d’Apollon). 1. Curt Sachs, Real-Lexikon der Musikinstrumente, p. 283°. 2. Un texte assez curieux, mais que nous n’osons exploiter, est celui qu’offre Walafrid Strabon dans le chapitre de son poéme qui célébre Vimpératrice Judith, femme de Louis le Débonnaire. Cette princesse est louée pour son talent sur les instruments : Tympana raucisona pulsavit pelle Maria, Organa dulcisona percurrit pectine Judith. O si Sappho loquax, vel nos inviseret Holda, Ludere iam pedibus, vel futura yaleres... (Rec. des Historiens des Gaules et de la France, VI [1749], p.

268.) Ne dirait-on pas que Judith se soit déja exercée sur un orgue & pédales ? 3. Merlet, Documents, p. 250. 4. Dom F. Pommeraye, Hist. de V'égl. cath. de Rouen, Rouen, 1686, p. 31.

 1513. Dans cette cathédrale, le positif lui-méme a un jeu de pédale *. C’est surtout dans le registre inférieur que la pédale, en France, vient apporter son appui aux claviers manuels. Elle continue vers le grave la « montre » ou principal qui dépend du clavier de grand orgue. A cet égard l’orgue frangais est moins riche que l’orgue allemand. Schlick peut souhaiter qu’on donne a la pédale non seulement un principal indépendant, mais un jeu sonnant a l’octave de ce principal afin que l’on puisse y jouer une partie moyenne du contrepoint (ténor ou alto), sans renverser les intervalles. Un jeu aigu est également nécessaire a la pédale, ajoute l’organiste de Heidelberg, pour qu’on exécute a volonté un chant, soit manualiter, soit pedaliter. Il sera bon d’y mettre une trompette ou un trombone’. De fait, les tablatures germaniques, ou les diverses voix graves ont des amplitudes étendues et plus ou moins communes, et ou les parties se croisent fréquemment, exigent a la pédale comme aux claviers manuels des jeux de chaque grandeur. Elles demandent aussi que ces jeux soient indépendants les uns des autres, sinon |’auditeur ne recevrait de ces croisements qu’une impression confuse. Mais les tablatures francaises de 1531 ne répondent pas au méme idéal. Concues dans le style harmonique, la pédale n’y a pour rdle éventuel que d’appuyer la partie de basse. Que le compositeur cherche a rendre sa musique exécutable par deux mains seulement, cela est manifeste aussi bien dans les préludes que dans les versets et les motets. L’organiste moderne pourra, s'il le veut, jouer |’/n gloria Dei dela messe Kyrie fons (p. 12) en doublant a la pédale la partie grave de ce verset, qui porte le plain-chant; ou il interprétera le Kyrie (p. 5) en confiant la partie de cantus firmus (voix de ténor) a un jeu clair de 4 pieds a la pédale. Mais les piéces qui supporteront une exécution de ce genre ne sont pas nombreuses; on ne saurait faire intervenir la pédale qu’en des accords passagers de |’ Et incarnatus (p. 14) ou du Quintus Versus (p. 42). Aucune voix de ces versets ne se t. On « rechange » en 1544 les pieds de la pédale du positif (L. de Farcy, Not. archéol., p. t4). 2, Spiegel, p. 96.

352 LA MUSIQUE D’ORGUE préte 4 une exécution autre que manuelle. Si la pédale avait été en France d’un usage trés général, les auteurs des tablatures lui auraient réservé une fonction plus importante. Mais ils traitent toutes les voix sur le méme plan et avec des ornements que la forme de la pédale ancienne rendait impossibles a jouer. Le pédalier francais a gardé, on le sait, jusqu’a la fin du xvur° siécle, une structure incommode et des dimensions réduites. Tant s’en faut qu'il puisse étre comparé a celui que décrit Schlick, sur lequel on pouvait jouer a deux et méme 4 trois voix, indépendamment des parties réservées aux claviers manuels’*. Par contre, la forme et les dimensions des touches, aux claviers a main, sont probablement semblables en France et en Allemagne, si l’on en croit les monuments figurés, et les tablatures de 1531 répondent aux conditions posées par Schlick. I] faut, prescrit-il, que les touches des claviers manuels soient assez étroites pour qu’on puisse prendre aisément une octave d’une seule main et exécuter un morceau a quatre ou cing voix®. L’organiste de |’Electeur palatin demande aussi que le manuel soit aussi doux et facile a jouer que possible : vceu auquel répond par avance le chapitre de Chartres quand il ordonne a Gautier le Marais, en 1481, de rendre le clavier de grand orgue « si doulx et si obeissant » que l’on en puisse jouer facilement?. Nos anciennes orgues possédaient-elles des jeux « coupés », c’est-a-dire arrétés a la moitié du clavier, en sorte que les registres des voix aigués n’étaient pas les mémes que ceux des voix graves? De tels jeux étaient fréquents en Espagne 1. Ibid., p. go. 2. Ibid., pp. 88-89. 3. Arch. Eure-et-Loir, G 176, fol. 185. Un petit orgue d’église peint par Hugo van der Goes, vers 1475, dans son remarquable portrait de Sir Edward Bongkil, montre avec une grande clarté que le clavier de ce temps était en tous points pareil aux nétres. Les 5 touches noires de chaque octave et les 7 touches blanches y sont disposées de la méme maniére que dans lorgue moderne. Ce tableau, qui est au chateau Holyrood prés d’Edimbourg, est reproduit dans Vouyrage de Max J. Friedlander, Von Eyck bis Bruegel, Studien zur Gesch. der niederldndischen Malerei, Berlin, 1916.

 et en Italie. I] ne semble pas qu'ils se soient rencontrés souvent en France. Nous n'avons trouvé en jeu coupé que les cymbales de Narbonne. On ne voit pas d'ailleurs comment les recueils d'Attaingnant pourraient étre joués sur un orgue a demi-jeux. Le musicien parcourt le clavier du haut en bas. Comment sonnerait le Prelude sur chacun ton si vers le milieu du clavier se produisait une rupture dans le timbre? Et ces longues gammes qui roulent a travers les motets O vos omnes ou Parce Domine, ne demandent-elles pas une échelle sonore homogéne, une et pure? Une question litigieuse est celle de l'accord des orgues au xvi° siécle. Sonnaient-ils un ton, ou deux, ou trois, au-dessous du diapason moderne*? Devrions-nous, pour exécuter fidélement les tablatures, les jouer deux ou trois tons plus bas qu'elles ne sont écrites?? Ce serait un pédantisme sans valeur. L'accord de l'orgue ancien n/'avait rien de fixe; il variait d'un lieu al'autre et suivant la nature de la musique exécutée*. Le ton «de chambre» n'était pas le ton «de cheur» ou de chapelle. Par suite aucun compositeur ne pouvait déterminer une hauteur absolue de ses ceuvres. Sans doute le diapason de chapelle était-il a peu prés fixe et probablement d'un ton plus grave que le nétre environ; certaines orgues étaient contraintes de l'adopter. Ainsi le contrat qui lie les facteurs d'Alencon en 1537 observe que lorgue de Notre-Dame devra étre entonné « du ton du ceeur » *. Le plus souvent, l'organiste compte qu'il lui faudra transposer sa partie pour s'adapter aux chanteurs et il doit étre habile a jouer un morceau en n'importe quel ton. Cette variété dans l'accord des orgues et la nécessité de transposer 1, Cette question de l'accord des orgues anciennes est traitée a fond par O. Kinkeldey, Orgel u. Klavier, pp. 73-80. 2. M. Gottlieb Harms, dans sa récente réédition des ceuvres de Schlick, a cru bon de transposer les morceaux pour orgue a Ja quarte inférieure, afin de retrouver l'effet original de cette musique. Le résultat semble prouver que son point de vue est mal choisi. 3. Praetorius, en 1618, écrit: « Il faut savoir que le ton des orgues est trés variable, car les anciens n'étaient pas habitués 4 faire jouer en concert toutes sortes d'instruments » (De Organographia, p. 14). 4. G. Despierres, Les orgues d'Alengon, p. 6. 23

 n’ont sans doute pas été sans influence, aux xiv’ et xv° siécles, sur l’augmentation des notes chromatiques. Il est hors de doute que les gens de ce temps avaient Yoreille moins exigeante que nous et n’auraient guére compris que l’on tint a respecter la hauteur absolue d’un morceau. Ils auraient ri si on leur avait parlé du caracteére de chaque tonalité, ce que nous appelons sa couleur, a quoi le x1x° siécle a attaché tant d’importance, et qui est lié a la hauteur absolue de la tonique. Les chanteurs de chapelle ne voient aucun mal, au début du xvi° siecle, a transposer certains fragments de Magnificat polyphoniques dont les diverses parties, écrites dans le méme ton, n’ont pas la méme tessiture, afin de rendre le tout également facile. Schlick, qui témoigne du procédé, ne le condamne pas. II trouve qu’on se servira commodément, pour accompagner des ceuvres ainsi modifiées, d’orgues semblables a tel instrument quila vu, ot «le positif, les deux claviers manuels et la pédale peuvent sur tous les registres, qui sont nombreux et peu communs, étre élevés d’un ton suivant les besoins du cheur». Il a méme entendu parler d’orgues que l'on pouvait a volonté hausser ou baisser d’un ton’. Pour terminer la description de l’orgue ancien, disons un mot de ces serviteurs modestes et indispensables que sont les soufflets. L’accroissement formidable de leurs dimensions au cours du xv° siécle est une preuve aprés tant d’autres du développement rapide de l’orgue. A la collégiale Saint-Aimé de Douai, en 1377, le soufflet était simplement taillé dans une peau de mouton. L’orgue n’était pourtant pas des plus petits et se composait de deux corps, puisque l’on préparait deux bancs pour lorganiste’. A Troyes en 1420, on utilise pour les soufflets du grand orgue de la cathédrale le cuir de six vaches. Pour le grand orgue de Ponthus Joussaume a Angers, en 1510, il ne faut pas moins de 55 cuirs de vaches grasses’. Pour le sommier, on employait en 1420 a Troyes 18 peaux de mouton; & Angers, en 1510, il en faut treize douzaines. 1. Spiegel, p. 88. 2. Van der Straeten, La mus. aux Pays-Bas, VII, p: 60. 3. de Farcy, Monogr. de la cath. d’Angers, II, p- 76.

STRUCTURE DU GRAND ORGUE 355 Les soufflets étaient animés, soit par des manceuvres, soit par des « calcants ». Un essai de soufflet a moteur (peut-étre hydraulique) fait en Italie en 1388 n'avait pas réussi. Le prévét de Bolséne, Ser Barnabuccio, voyant que |'on n'arrivait pas a tirer un son de l'orgue immense que fra Filippo Teutonico (probablement un Flamand) venait de construire au Déme d'Orvieto, et qui comportait 12 soufflets, s'était engagé a mouvoir ces soufflets a l'aide d'une roue. II annon¢ait que cette merveille devait fonctionner par elle seule, «senza adiuto di niuna persona»'. Son échec le fit gouter de la prison etl'on ne voit pas que sa tentative ait été reprise de longtemps. Jusqu'au début du xrx° siécle on a conservé en France le type ancien du soufflet cunéiforme que montrent les gravures et tableaux du xv° siécle. Quant au sommier a soupapes, il n'est pas d'invention moderne et le principe en était trouvé dés le xrv° siécle'. 1. S. Debenedetti, J] Sollazzo, p. 21. 2. Curt Sachs, Real-Lexikon der Musikinstrumente, p. 292.

APPENDICE I ORGANISTES: LEUR FORMATION, LEUR TECHNIQUE, LEUR SITUATION SOCIALE. — ORGANIERS. L'artisan qui aujourd'hui, fidéle a des recettes éprouvées, fabrique le matériel sonore d'un orgue, se distingue nettement de Partiste qui met en jeu l'instrument. I] n'en était pas de méme autrefois. L'organiste tenait a honneur de connaitre dans ses moindres détails le fonctionnement de Vinstrument qu'il devait employer et, s'il ne le fabriquait pas de toutes piéces, du moins en assurait-il l'entretien. Le prince des organistes au x1v° siécle, Francesco Landino, était des plus experts en tout ce qui concernait la facture; il pouvait démonter un orgue «jusqu'au dernier tuyau» et le remonter. I] avait, tout aveugle qu'il fat, inventé un instrument nommé serena duquel il tirait des sons les plus doux'. Les « maitres des orgues » attachés ala maison des princes francais assumaient la tache d'accorder et de réparer leurs instruments. Henri de Saxe, engagé comme organiste par le chapitre de Notre-Dame de Paris, en 1415, se charge des petites réparations, celles qui n'entrainent pas une grande dépense («usque ad summam XL solidorum »)?. Nicolas Crasbouel, qui reste durant une vingtaine d'années organiste 1. R. Lunelli, L'organo di Trento, p. 27. 2. Arch. nat., LL 112, p. 52. Le prédécesseur d'Henri, Renaud de Reims, était soumis aux mémes conditions ; la fabrique consentait qu'il fit travailler aux orgues un facteur, pourvu qu'il le payat. Cf. méme registre, p. 38 (février 1415): « Conclusum est et bene placet dominis quod magister quem dominus Reginaldus de Remis, organizator ecclesie presentavit dominis pro reparandis organis antiquis et novis ecclesie ipsa repararet si fuerit in hoc expertus. Verumtamen nullae tradentur pecuniae dicto magistro Reginaldo... quia ipse debet ea reparare suis sumptibus. »

 de la cathédrale de Rouen (1414 21433 au moins), s'associe au facteur Jean de Furnes pour restaurer l'instrument!. Le Bourguignon Roger Saignand, qui sert durant de longues années le chapitre de Saint-Pétrone, a Bologne, recoit des sommes particuliéres « pro suo labore in accordandis organis et purgandis »*. Pierre Bernard, organiste de la cathédrale de Troyes depuis 1533, regoit en 1536 la charge de réparer Vorgue. Et le grand Paul Hofhaimer s'intéressait activement aux instruments qui se construisaient prés de lui. Si lorganiste n'est pas en méme temps habile organier, il lui incombe réguliérement de nettoyer son instrument des poussiéres qui viennent obstruer les tuyaux et de l'accorder. Le chapitre de Rouen rappelle ces devoirs, en 1551, a Guillaume Montcuyt*. Ce double réle de musicien et d'ouvrier explique que les divers noms par lesquels, dans les textes anciens, se trouve désigné l'organiste s'appliquent également au facteur. Organator, organarius, organista, magister organorum servent a nommer aussi bien celui qui joue les orgues que celui qui les fait. L'ambiguité des mots organista, organiste, a trompé plus d'un commentateur. Arnolt Schlick admet la distinction des deux taches. Mais il veut que l'organiste soit apte a contréler le travail du facteur, qu'il puisse linstruire et l'aider*. Au xvi° siécle s'opére graduellement la spécialisation de chacun, rendue indispensable par la durée croissante de l'apprentissage pour les musiciens. Beaucoup d'organistes gardent pourtant le souci de veiller personnellement a la perfection mécanique de leur instrument. De tous les musiciens, c'est l'organiste qui, aux xv° et 1. Arch, Seine-Inf., G 2486. Crasbouel était employé par le chapitre a diverses fins ; en 1431-1432 il recgoit 5 sous « pro pena per ipsum habita pro recuperando le grant cordail de fabrica, quod fuerat concessum cappitaneo castri Rothomagensis pro evadendo manus adversariorum domini nostri Regis (Angliac) qui dictum castrum de nocte proditorie intraverant in ebdomada Cinerum » (G 2490). 2. G. Gaspari, La musica in San Petronio, p. 12. 3. Collette et Bourdon, Les orgues et les organistes de Rouen, p. 17. 4. Spiegel der Orgelmacher u. Organisten, p. 101: « (Je ne donne pas ces explications) pour les organiers seulement, mais aussi pour les organistes. Car si ceux-ci n'ont pas encore la compréhension et lexpérience de ces choses (il s'agit de l'accord des orgues), ils feront bien de l'acquérir, afin d'instruire les facteurs et de les mieux aider 4 construire leurs instruments, »

358 LA MUSIQUE D ORGUE xvi’ siécles, doit posséder les connaissances les plus étendues et les plus diverses. I] semble méme que ces connaissances, en mécanique, aient été souvent poussées jusqu’a la science de l’horlogerie: l’organiste de Saint-Quentin, en 1397, est appelé a Cambrai pour reconstruire l’appareil qui fait sonner la trompette de l’ange qui surmonte l’horloge de la cathédrale'. Non seulement l’appareil immense de l’orgue doit lui étre familier comme a un ménétrier sa simple vielle, non seulement il doit étre maitre de sa technique, mais le plus souvent il se prépare a ses fonctions liturgiques par une formation de clere dans les écoles capitulaires ou monastiques. Les aptitudes qu’on exige de lui ne sont pas de celles qui s’acquiérent en peu de temps. Il y faut de la patience et de la méthode. Aussi la plupart des organistes sortent-ils de ces maitrises que des dons généreux enrichissent et ou les enfants admis recoivent une culture complete, latine, religieuse et musicale. Sans négliger les lettres’, ils doivent approfondir les mystéres d’une théorie musicale compliquée, et la plupart s’exercent au jeu du clavier. En 1426, les enfants élevés a labbaye de Fécamp recoivent leurs lecons d’orgue de Colin Crasbouel, organiste de la cathédrale de Rouen, que l’abbé fait venir a cet effet avec la permission des chanoines’®. Le chapitre de Notre-Dame de Paris s’occupe de faire enseigner Vorgue aux enfants qui l’intéressent parmi les pueri chori*. Ces enfants ont dans leur maison méme I’instrument qui sert 1. A. Raugel, Les orgues de Saint-Quentin, p. 3. En 1596, Vorganiste de Chevreuse doit non seulement entretenir son instrument, mais aussi « gouverner et fassonner l’orloge de ladicte eglise par compas et mesure »... (Arch. Seine-et-Oise, série EK, inventaire sommaire, t. V, p. Lxxyt). 2. Le chapitre de Rouen décide, le jeudi saint 1526, que les erifants de la maitrise pourront désormais chanter les motets cum libro parce qu’en les contraignant a les apprendre par cceur on n’accorde pas assez de temps & leurs études de grammaire (Arch. Seine-Inf., G 2152). La coutume des chantres & Véglise de Rouen était depuis le x® siécle de chanter par ceeur les mélodies, souvent ornées richement, des « histoires » et des répons grégoriens. La délibération capitulaire du 25 sept. 1522 fait appel a cet usage: « Cum nostra ecclesia Rothomagensis... in psalmos Daviticos, hymnos, antiphonas, responsoria et cetera alia cultum divinum concernantia memoriter decantando floruerit, et huc usque floreat atque luceat... » (G 2151). 3. Arch. Seine-Inf., G 2194. 4. Arch. nat., LL 297, p. 5g, délibération capit. du

4 septembre 1424: « Placet Dominis quod Dionysius Martini Spe Ecclesiae adiscat Iudere de organis et dant ei quod decustabit unam missam ad adiscendum ludere. »

ORGANISTES ET ORGANIERS 359 a leur instruction: en 1436 le maitre des enfants, Thomas Hoppinel, réclame du chapitre pour le « spé », ou plus ancien des enfants, le droit d'apprendre avec maitre Jacques (le Mol), organiste de la cathédrale, « unam missam de organis existentibus in domo dictorum puerorum »'. Quand Gerson avait rédigé ses instructions pour les pupilles de Notre-Dame, il avait recommandé que le maitre de musique joignit a l'enseignement du plain-chant celui du contrepoint'. Or, par une tradition vieille de plusieurs siécles, c'est l'orgue (ou ses substituts, manicorde, clavicorde) qui sert a ces exercices de contrepoint qui, en leurs débuts, ont recu de lui nom et formule. Que doit faire, demande Guy d'Arezzo, celui qui se prépare a la discipline de musique? rompre ses mains a lusage du monocorde, qui lui donne une vision plus nette des intervalles et la familiarité des notes de Il'échelle®. Quatre ou cing siécies encore aprés Guy, c'est en déroulant des gammes sur un clavier que le jeune musicien apprend a comparer les hexachordes et c'est un contrepoint instrumental qu'il s'applique d'abord a former. L'organiste d'une église instruit donc, dans la maison de la maitrise, des éleves parmi lesquels, souvent, sera choisi son successeur: tel ce Robert Labbé, organiste de Rouen, qui en 1399 enseigne le jeu de l'orgue a deux enfants de cheur, Novel et Ruby. Le 14 aout 1403, Novel est nommé organiste en remplacement de Labbé, démissionnaire, passé au service du comte d'Harcourt*. Beaucoup plus tard, en 1. Méme registre, p. 5g, du 13 juillet 1436: « Loquatur m° Th. Hoppinel m° puerorum chori et audiatur super eo quod Lambertus Meteil Spe Ecclesiae petiit ct requisivit sibi dari licentiam per Capitulum ut possit addiscere unam missam de organis existentibus in domo dictorum puerorum et hoc per m™ Jacobum organistam Ecclesiae Parisiensis ». 2. Doetrina pro pueris Ecclesiae Parisiensis, Opera (1706), IV, col. 718. 3. Micrologus. ap. Gerbert, Script., II, p. 4: « quid faciat, qui se ad disciplinam Musicae parat ?... in monochordi usu manum exerceat... quia voces, quae huius artis prima sunt fundamenta, in monochordo melius intuemur. » Au xiv® siécle, dans la Summa musicae Iohannis de Muris, la prescription prend forme de vers (Gerbert, Script., III, pp. 216-217): Si rudis est cantor, qui vult cantare libenter, eee, .colat instrumenta sonora, Clavibus et tactis iungat concorditer ora. 4. Arch. Seine-Inf., G 2119 et 2120.

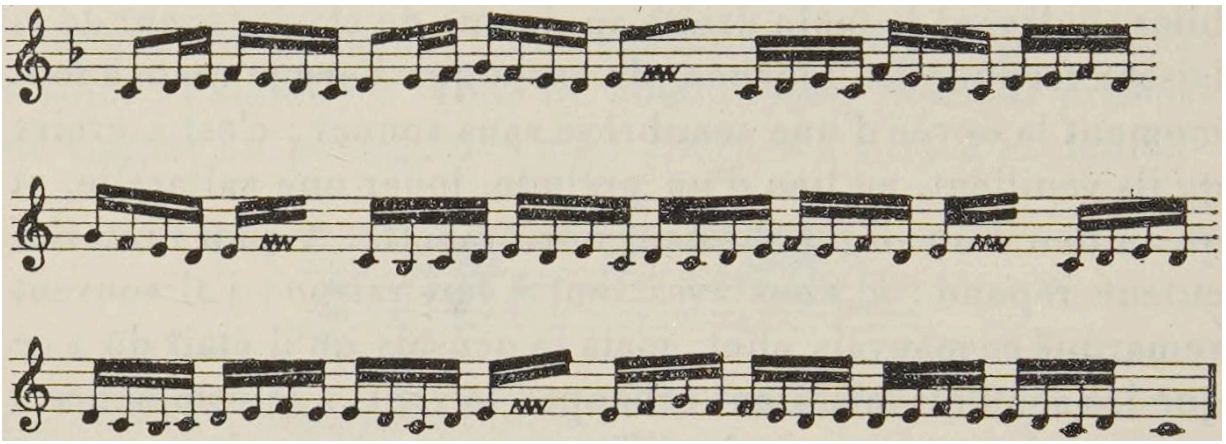
360 LA MUSIQUE D’ORGUE 1572, Jean Le Breton sera nommé organiste de Notre-Dame de Chartres, a la condition expresse qu'il montrera l’orgue a deux «enfants d’aube »'. Parfois l’organiste habite la maison méme de la maitrise, comme Lucas Lebis, « organiseur » de la cathédrale de Chartres, qu’on trouve en 1414 logé «en lostel des enfans »’. Il est bien certain qu’en ce cas il assiste dans son enseignement le maitre de musique des petits chanteurs, avec lequel parfois il s’identifie. Un jeune homme élevé dans une maitrise posséde donc la théorie du contrepoint et la pratique élémentaire du clavier. S’il veut alors se disposer plus spécialement aux fonctions d’organiste, il lui faut consacrer plusieurs années a des exercices de tenue des mains, d’assouplissement et de doigté. Cette préparation n’est pas réputée facile. On n’a jamais vu de bon joueur d’orgue, dit Bermudo, qui n’ait donné vingt ans a ces premiéres études*. Tous n’attendent vraisemblablement pas aussi longtemps avant de tirer parti de leur talent, surtout a une époque ot l’on est tenu pour vieillard a quarante-cinq ans. Mais le total des années d’apprentissage nous paraitra assez grand si nous nous remémorons que lorganiste s’oblige a improviser des versets sur plain-chant, a réduire au premier coup d’cil des ceuvres vocales a 4 et 5 parties, et en général a pratiquer tous les genres de composition. Pour connaitre les exercices techniques qui venaient s’ajouter pour les organistes aux études de contrepoint, diverses méthodes, allemandes ou espagnoles, nous fournissent des indications tandis que d’autre part les tableaux, les gravures, les tapisseries viennent nous montrer comment le bras et la main se tenaient au-dessus du clavier et quels mouvements étaient compatibles avec cette position. Presque tous les personnages que représentent les monuments figurés laissent tomber de cété le petit doigt. La dame de la tapisserie d’Angers fait exception et joue avec les cing doigts de chaque main, procédé usité en de rares 1. Clerval, L’ancienne maitrise de Chartres, p. 123. 2. Ibid. 3. Declaracion de instrumentos musicales, éd. de 1555; résumé par O. Kinkeldey, Orgel und Klavier, p. 12.

 cas seulement; le détail n’est pourtant point involontaire en cette tapisserie ou régne une grande précision et ot apparaissent nettement les touches noires et blanches du clavier. D’ordinaire, on soulevait le poignet et l’on arquait les trois doigts moyens, de maniére a amener le pouce sur la méme ligne. Mais le pouce lui-méme était peu employé, sauf pour saisir l’intervalle d’octave. Ni les monuments figurés, ni les instructions que les auteurs de tablatures — Holtzach, Buchner, Jean de Lublin — placent au début de leur ouvrage, aucune des régles édictées plus tard par Bermudo et Sancta Maria ne peuvent nous en dire aussi long sur les doigtés familiers aux organistes que les textes musicaux. L’exécution se trouvait toujours plus complexe que ne le prévoyait la théorie. Celle-ci concerne des cas simples, pour ainsi dire abstraits; elle ne secourt pas le musicien aux prises avec les difficultés que la pratique fait surgir. Nos tablatures appellent la vision de deux mains posées sur le clavier, obligées de trouver le chemin le plus court et le plus élégant pour passer d’un groupe de notes al’autre. C’est en les interrogeant directement que nous entrons le mieux dans les coutumes des organistes d’autrefois. Les livres d’Attaingnant prouvent qu’il fallait avoir des doigts rapides et souples. Un poignet lourd ni une vélocité médiocre ne permettraient ces traits, ces roulades, ces accords. II n’est pas douteux que l’usage de transcrire des motets vocaux, motets qui deviennent avec le xvi° siécle de plus en plus riches et touffus, n’ait obligé les organistes a chercher des ressources de doigté nouvelles. Les compositions a quatre et cing voix qu’ils transportent a l’orgue ne peuvent étre jouées avec les mémes moyens qu’on faisait les ceuvres du xv° siécle, écrites le plus souvent a trois parties (Paumann n’a aucune piéce pour plus de trois voix). Ainsi le principe qui interdisait d’employer le pouce sur une touche noire — principe auquel, selon M. Kinkeldey, Sancta Maria en 1565 aurait été le premier a énoncer des restrictions' — était forcément enfreint par nos organistes de 1531 1. O. Kinkeldey, ouvr. cité, pp. 34 et 112.

362 LA MUSIQUE D’ORGUE lorsqu’ils avaient a jouer des passages tels que le suivant: Manus tuae, mes. If, On sait d’ailleurs que, conformément a la 8° régle de doigté de Buchner, toute octave devait étre prise entre le pouce et le petit doigt'. Mais ce cas excepté, la plupart des mélodies devaient s’accommoder d’une exécution a trois doigts, index, médius et annulaire. Voici de quelle fagon Buchner prescrit de doigter un passage que nous citerons a titre d’exemple : (le chiffre 1 désignant l’index)’. Par analogie, l’organiste francais doigtait selon toute vraisemblance comme il suit le trait final du motet Sancta Trinitas (main droite) : Les traits exigent donc l’emploi continu de |’index et du médius, plus rarement de l’annulaire. Mais les accords de six notes qui ouvrent le Prelude sur chacun ton, on ne saurait les prendre si la main tout entiére n’entre en jeu. Quantité de passages montrent que l’échange des voix entre les deux mains était un moyen adopté couramment par organiste. Autrement l’un des principes que la tradition regarde comme essentiels dn jeu de lorgue eit été sacrifié. Sans entr’aide des mains pour l’exécution des voix intérieures et sans substitution de doigts sur les touches, le jeu lié est impossible, la pureté du style d’orgue est détruite, car 1. Omnis octava duarum vocum pollice et parvo sumatur (Vierteljahrss. f. MW., 1889, p. 21). 2, Ibid., p. 31.

ORGANISTES ET ORGANIERS 363 sa condition fondamentale, la continuité sonore, risque a tout instant d'étre brisée. C'est bien ce que redoutaient les anciens maitres quand ils conseillaient a l'exécutant de préparer a l'avance tout doigté: « Omnis inter ludendum commoda digitorum ad claves applicatio petenda est ac discenda ex sequenti nota », écrit Buchner'. Respectait-on toujours ces exigences? sans doute le mauvais organiste les négligeait-il souvent, et Diruta fait écho a des injonctions souvent répétées quand, a la fin du siécle, il défend que l'on souffre aucune interruption entre les notes d'une mélodie. I] arrive, dit-il dans son Transilyano, que les organistes malhabiles soulévent la main droite au-dessus du clavier avant de la laisser frapper les touches, de sorte que l'orgue reste a tout moment la durée d'une semibréve sans sonner: c'est a croire quils veuillent, au lieu d'un prélude, jouer une saltarelle, et qu'au lieu d'un orgue ils aient une épinette. A quoi l'interlocuteur répond: « Vous avez tout a fait raison; j'ai souvent remarqué ce mauvais effet, mais je pensais qu'il était da a ce que les soufflets laissaient échapper le vent... Je commence a comprendre maintenant la différence entre le jeu de l'orgue et celui du clavecin ou des autres instruments a cordes frappées, et ce que signifie jouer des danses ou jouer de la musique'. » Or, comment éyiter ce jeu piqué si contraire, lorsqu'il ne résulte pas d'une intention spéciale, a la bonne technique de lorgue? En dégageant constamment le doigt qui va toucher la prochaine note, selon la g* regle de Buchner: « Semper is digitus utriusque manus sit (quantum fieri potest) expeditus et liber, quo tangendus venit proximus tactus. » Sil'on n'avait appris a substituer un doigt a l'autre surles touches, on n'ett jamais pu exécuter des passages tels que les mesures 6 ou 30 de Manus tuae, 57-58 de Sicut malus (main gauche) ou la plupart des versets du Te Deum d'une maniére convenable. D'ailleurs, peu importe la ruse que chacun trouve pour déjouer les difficultés de l'exécution. L'artiste expérimenté 1. Ibid., p. 19. Buchner ajoute: « nam semper sequens nota docet prioris applicationem accommodam. » Bermudo recommande aussi le jeu lié et prescrit de garder le doigt sur une touche aussi longtemps que l'exige sa valeur. a. D'aprés Krebs, trad. allemande du Transilvano de 1597, Vierteljahrss. Sf. MW.., 1892, p. 326.

364 LA MUSIQUE D’ORGUE est libre de créer ses propres moyens. Praetorius le dira dans son Syntagma musicum: certains organistes qui refusent d’appliquer un doigté fixe a leur jeu sont méprisés pour cela de leurs confréres. Mépris absurde. Que l’on emploie un doigt ou l’autre, ou méme le nez si cela peut aider, pourvu que le jeu soit juste et agréable a l’oreille'. Mais l’organiste n’a pas seulement a pratiquer des exercices de vélocité, du genre de ceux-ci, que conseille Oswald Holtzach en 1515 et qui surprendront par leur similitude avec les exercices qu’on impose aujourd’hui aux jeunes éléves?: Il lui reste comme devoir particulier a s’exercer aux transpositions de toutes sortes, qui prendront dans son service paroissial tant d’importance. Serviteur du cheur pour l’accompagner ou pour doubler les parties faibles, il doit prendre le mot d’ordre des chanteurs et transporter les morceaux de musique vers l’aigu ou vers le grave selon la qualité des voix. Le clavier entigrement chromatique des xv° et xvi° siécles fait de lorgue le type des instruments transpositeurs, et Martin Agricola le prend pour exemple a ce titre : Dann man kan alhie die Scalas Transponirn, wie im gsang, merck das, Auch wie es auff Orgeln geschicht... Il ne suffit pas de pouvoir changer de tonique une cuvre quelconque. L’organiste doit aussi savoir convertir le mode d’une composition en un autre ; ses confréres sont coutumiers de tels changements. Mais malheur a qui s’embarrasse dans 1. Rééd. de 1884, p. 52. 2. Fundamentbuch, bibl. de Univ. de Bale, ms. F VI 26 (c), fol. 5».



ORGANISTES ET ORGANIERS 365 les piéges cachés de ces substitutions, car il fait rire l'auditoire a ses dépens*. Glarean estime d'ailleurs qu'on abuse en son temps de la transposition: les musiciens d'église ne devraient pas, pour éviter quelques notes altérées, changer le mode d'un ceuvre?. Sa critique nous prouve que les touches « noires » restaient une pierre d'achoppement pour beaucoup d'organistes et qu'ils évitaient volontiers l obligation de s'en servir. Voici notre musicien apte, sil veut une situation régulierement rétribuée, a tenir l'orgue d'une paroisse. Dés qu'un poste vient a vaquer, il se présente au chapitre ou a la fabrique de l'église. Avec tous ses concurrents il doit maintenant soutenir l'épreuve au cours de laquelle se décidera l'élection. Ainsi Gaspard Bruneau subit un examen le 27 novembre 1520 avant d'étre nommé organiste de l'église métropolitaine de Bordeaux'. Un concours de ce genre peut étre long et disputé, sinon pourquoi faudrait-il des souffleurs de renfort au nombre de quatre, pour l'examen des organistes qui se présentent a la cathédrale de Rouen, le 20 mars 1512°? Nous n'avons retrouvé malheureusement aucune description des épreuves par lesquelles devaient passer les candidats en France. Mais nous savons qu'a Venise les prétendants aux orgues de Saint-Marc étaient soumis a un certain nombre d'essais difficiles, qu'énumére un reglement de la chapelle datant du premier tiers du xvi* siécle*. Comme premiére épreuve, on ouvre le livre de chant liturgique et, ayant choisi un début de Kyrie ou d'hymne (di Motteto), on le propose pour theme a l'organiste qui concourt. Sur ce sujet il doit improviser une fantaisie dans laquelle il est spécifié que les quatre voix doivent se distinguer aussi nettement que si elles étaient chantées par quatre personnes. Puis, prenant 1. Dodecachordon, p. go: « Qui in templis hodie organa pulsant, quoties in id difficultatis incidunt, cogentibus ad hoc Ecclesiae cantibus, nisi exercitati ac prompti sint, saepe se deridendos auditoribus eruditis propinant. » 2. Ibid., p. 3t. 3. Arch. Gironde, G 286, fol. 5. 4. Arch. Seine-Inf., G 2524. 5. Sans date exacte, mais avant 1540 (Caffi, Storia della musica sacra in Venezia, I, p. 28).

366 LA MUSIQUE D'ORGUE pour théme un introit ou quelque autre mélodie de plainchant, il s'agit de l'orner d'un triple contrepoint, le faisant passer successivement dans chacune des quatre parties : basse, ténor, alto et soprano, et en observant les regles du style d'imitation (cavando fughe regolatamente et non semplici accompagnamenit). Enfin, comme l'organiste s'engage a improviser des versets en réponse au chant du cheur, il doit prouver qu'il en est capable; on choisit une composition peu connue, que la chapelle de chant est chargée de faire entendre. L'organiste doit l'imiter et lui faire écho, aussi bien dans la méme tonalité que dans une tonalité différente. I] fallait évidemment des connaissances théoriques et pratiques peu communes, une streté de jeu, une présence d'esprit, une habileté extrémes pour triompher a pareil examen, et de fait la virtuosité des organistes de Saint-Marc nous est témoignée par leurs ceuvres. Mais les tablatures d'Attaingnant demandent une habileté pour le temps aussi remarquable, et l'école francaise était sans aucun doute assez brillante pour que nos églises pussent mettre les postes d'organistes a prix aussi haut que la basilique vénitienne. Une fois lié par son engagement envers ses chefs,]'organiste leur devait obéissance et ne pouvait porter ailleurs son talent. Le chapitre de Rouen censure en 1425 un chapelain qui était allé jouer des orgues au prieuré de Saint-Lé sans permission, le jour de saint Mathieu'. On surveillait les moeurs des organistes : ils avaient la réputation d'aimer a boire : Chantres sont tousiours préts 4 bien boire ; Orguanistes les suyvent souvent ; Tousiours ont souef, cela debvez croire?. Bonaventure des Périers connait cette renommée d'ivrognerie des musiciens d'église et conte a ce sujet une anecdote*. Marot répond a Maurice Scéve, qui le voudrait 1. Arch. Seine-Inf., G 2124. 2. Le Resveur avec ses Resveries, poeme anonyme éd. a Paris vers 1525, publ. par A. de Montaiglon et J. de Rothschild, Rec. de poésies frangoises, XI, p- 114. 3. OEuvres frangoises, éd. Lacour, Paris, 1866, II, p. 18 (Nouvelle If].

ORGANISTES ET ORGANIERS 367 musicien, qu'il n'a que faire d'apprendre « ut, re, my, fa, sol, la »: Je ne boy que trop sans cela'. Si lorganiste était de caractére ombrageux, il s'attirait des réprimandes, comme ce Pierre Marandet, organiste de NotreDame de Dijon, en 1495, qui avait injurié les chapelains et tenu sur eux de mauvais discours. L'abbé de Saint-Etienne, Richard Chambellan, intervint en sa faveur, modéra les radiations faites par les chapelains, mais condamna Marandet a jouer de l'orgue aux jours accoutumés et a demander pardon aux chapelains'. Nous avons dit au chapitre 1 que les princes habillaient leurs chapelains-chantres et clercs de chapelle, au nombre desquels comptait l'organiste. Les musiciens de Louis XI recevaient régulierement, outre leurs gages de 15 livres par mois, 50 livres par an pour leur « robe, fourure et chaperon de livrée »*. Ceux du roi René avaient, en plus de leurs 6 écus mensuels, la nourriture, le logement et une robe a chaque saison'. En général, les chapelains portaient tous Vhabit de clerc'®. Mais les organistes de paroisse, eux aussi, recevaient parfois des vétements. Les dépenses comptées par le chapitre d'Embrun en 1463 comportent 5 florins « pro una veste pro organista »*. En 1521 le chapitre de Saint-Pierre d'Angers décide que l'organiste recevra une fois l'an pour jouer lorgue un habit approprié: « pro tactu organorum consequetur unam vestem competentem annuatim » 7. Que peut étre cet habit particulier qu'on revét pour jouer de l'orgue >? Quelque sac, destiné a recevoir la poussiére . Ed. Jannet, Ill, pp. 54-55. . Arch. Céte-d'Or, G 199. . M. Brenet, Musique et musiciens de la vieille France, p. 30. . P. Petrucci, La musique en Anjou, p. 6. . Le réglement de Charles d'Autriche, prince d'Espagne, pour l'habillement de ses « suppostz de chapelle » prescrit qu'ils devront porter pour Voffice « habitz clericaux, bonnets ronds, supplis, en toutes veilles et festes, et, en triples et grands doubles, Ja barbe rése, & peine d'estre royez par chascun jour qu'ilz seroient trouvez en faulte » (Van der Straeten, La mus. aux PaysBas, t. VII, p. 281). 6. Arch, Hautes-Alpes, G 544. 7. H. Chardon, Les noéls de Jean Daniel, p. xxx1. Ome wry we

368 LA MUSIQUE D'ORGUE qu'amassaient les tuyaux? On le croirait, a lire une histoire de Guillaume Coquillart ot il est question d'un pourpoint de forme étrange : S'estoit un pourpoint de chamoys, Farcy de bourre sus et soubz, Qui lui pendoit jusques aux genoulx. Quand il luy couvroit la boudaine, Quelque philosophe ou artiste L'eust plainement pris pour la guaine Ou le fourreau d'ung organiste'. Outre ce singulier habit, et quelques menus avantages, lorganiste recoit un salaire annuel. Ce traitement n était pas considérable, mais, de méme qu'aujourd'hui, le musicien appréciait surtout les recettes extraordinaires que lui valaient certaines solennités. Maitre Henri de Saxe, en 1416, réclame du chapitre de Notre-Dame qu'on lui attribue un paiement fixe pour ces travaux supplémentaires. Au chapitre du 19 mars on enregistre : « Pro magistro Henrico organizatore petente sibi taxari salarium pro ludis extraordinariis, ordinatum est quod videaniur compota fabricae pro sciendo quod tum habebat suum predecessorem?. » Il est décidé que la somme due pour chaque présence non réguliére est de six sous. Mais les chanoines sont généreux ; au chapitre du g novembre 1416, il leur plait d'accorder un supplément a maitre Henri: « ultra sex solidos quod percipit organizator quando ludit extraordinarie, placet dominis quod habeat XI solidos »*. Ce don est probablement fait pour une fois seulement. Six sous par cérémonie est déja une belle somme en Yan 1416. En 1473 Vorganiste de Notre-Dame ne recevra que 3 sous pour une messe d'anniversaire fondée par l'évéque de Troyes *. Vers le méme temps, Pierre Burse, organiste de la chapelle de Bourgogne, ne gagne que neuf sous par jour (le porteur des orgues recoit trois sous) °. . OEuvres, éd. d'Heéricault, I, p. 215. . Arch. nat., LL 112, p. 99. . Méme registre, p. 128. . F. Raugel, Les grandes orgues de Paris, p. 81. . Van der Straeten, La musique aux Pays-Bas, VII, p. 212, Ome wr za

ORGANISTES ET ORGANIERS 369 Une église préte-t-elle 4 une autre son organiste a l'occasion d'une féte, c'est alors celle-ci qui le défraye, comme fait le chapitre de Saint-André, a Bordeaux, quand il recoit en 1497 l'organiste de Saint-Jean-d'Angély. Il ne lui offre pas seulement une gratification de deux francs vingt « arditz » ; il paie en outre les dépenses de l'organiste et de son serviteur «a Vhostalharia deus Tres Conilhs » (a l'hétellerie des troisLapins), dépenses qui s'élévent a2 francs 53 « arditz » (Vardit valait trois deniers)'. Ces divers chiffres de salaires ont pour nous peu d'éloquence. Ce qui parlera plus clairement, c'est la gradation des traitements avecle temps. Naturellement ils augmentent amesure que décroit la valeur de l'argent — décroissance rapide entre 1450 et 1550. Dans la liste que nous allons donner ici de quelques noms d'organistes, en les classant par villes, on pourra voir des preuves de cette transformation des salaires au cours des années. Arpt. — On a peu de mentions concernant les organistes de la cathédrale Sainte-Cécile, et peu explicites. On sait pourtant que Philippe Bonigalle était en 1550 organiste de cette église, et qu'il eut pour successeur Christophe de Guauld, nommé en 1554". Angers. — L'organiste de 1369, Pierre Cholet, recevait pour son travail d'une année entiére a Saint-Maurice la somme de 30 sous. I] avait des aides, qui pour la méme année étaient payés 20 sous. A partir de 1417 il y eut deux orgues a la cathédrale. En 1418, les deux organistes et leurs assistants (socii) se partagent 4 livres 10 sous. Deux organistes encore en 1463: Fouquet Guy et René Goybault ; comme on leur donne 4 sous 2 deniers pour chaque féte carillonnée, leur salaire annuel atteint lasomme de 70 sous 10 deniers. Jean Jouanneaux en 1472 se joint aux deux précédents. En 1495 Guillaume Le Comte recoit 100 sous. Gaspard Gigon, prétre et chapelain en méme temps qu'organiste de Saint-Maurice, ne recoit encore a ce dernier titre que 100 sous en 1513-1515*. Jean Daniel, vulgariter Mitou 1. Arch. Gironde, G 318. 2. Vidal, L'ancien diocese d'Albi, p. 122. 3. L. de Farcy, Not. archéol., pp. 29-30. Mais cent sous en 1515 ont ah

 appellatus, mérite d'étre nommé a part. Prétre, chapelain de Saint-Pierre d'Angers, ila tenu les orgues de cette collégiale, ou le remplace en 1524 Etienne Villecog. En 1526, Daniel devient organiste de la cathédrale Saint-Maurice. En méme temps il compose divers recueils de vers : Noéls joyeux pleins de plaisir, Chantzons sainctes pour vous esbatre elegantement (1524), Noéls nouveaux « pour confondre les hereticques ». Ces livres sont signés tantdt Jo. Danielis, tantot Jo. Daniellus, ou « Maistre Jehan Daniel organiste dit maistre Mitou ». Vers 1531 il écrit ?Ordre funebre triomphant et pompe pitoyable tenue a Venterrement de feu M. le comte de Laval (a Angers chez Jean Beaudoin), sans doute pour honorer la mémoire d'un protecteur'. Dans la Legende joyeuse maistre Pierre Faifeu, écrite par Charlesde Bourdigné, prétre comme maitre Mitou, et chapelain de la cathédrale d'Angers, se glisse une épitre ou Jean Daniel se réjouit d'ouir, étant supposé mort et dans les champs élyséens, La resonnance et dulcifluant son Des instrumens et celeste chanson ; Car nous auons espinettes et orgues Ayans passé les tenebreuses morgues "... Enfin des chansons de Jean Daniel fournissent le texte de piéces musicales publiées par Le Roy et Ballard dans les recueils de 1569 a 1583. D'autres textes du méme auteur se trouvent dans le deuxiéme livre des Chansons en quatre vo-~ lumes composées en musique a quatre parties par M. Pierre Certon, maitre des enfans de la Sainte-Chapelle du Palays (Le Roy et Ballard, 1552), ainsi que dans les Chansons de 1556°. Lors de Vincendie de Saint-Maurice en 1533, Jean Daniel témoigna a l'enquéte et déclara qu'il ne pouvait pas continuer a jouer le grand orgue s'il n'était réparé. La restauration fut longue. De 1540 a 1544, Daniel continue d'étre un pouvoir moindre que la méme somme en 1495, Si l'on admet que la livre tournois en 1515 correspond & 20 francs-or d'aujourd'hui, le traitement de maitre Gigon équivaut & 100 francs-or. 1. H. Chardon, Les noéls de Jean Daniel, introduction. 2. Fol. ii (Bibl. nat,, Rés. Ye 316). 3, H. Chardon, ouvr. cité, pp. xxv-xxvir.

ORGANISTES ET ORGANIERS 371 appelé organiste, quoique lorgue finisse a peine d'étre remis en état a la derniére de ces dates'. I] est probable qu'il s'occupe alors a gouverner le petit orgue de la cathédrale pour gagner les 4o livres que le chapitre lui accorde?. Beauvais. — Le traitement de Jean Doublet, organiste de la cathédrale Saint-Pierre de 1532 a 1540, est fort élevé. Quatre-vingt-dix livres par an, plus le pain et un habit — probablement cette fameuse veste des organistes — forment un salaire exceptionnel. En 1533, ces gages de 1532 sont portés a 100 livres, mais le successeur de Doublet, Robert Godard, reviendra au salaire de go livres'. Borpeaux. — Pierre Textoris, né a Pons, était chantre de la métropolitaine Saint-André depuis 1448. On ne le trouve nommé comme organiste qu'a partir de 1467. En 1473, il demande que son traitement soit porté a 24 francs par an, somme que recevaient ses prédécesseurs. En outre il veut prendre part a la distribution du chceur. Le chapitre fait droit a ces demandes *. Nous avons déja nommé Gaspard Bruneau, organiste de la cathédrale en 1520. Le 8 janvier suivant, un certain « Louis l'organiste » collabore a la réparation des grandes orgues *. Citons encore l'organiste de 1558, Gilbert Béjul ®. CuAtons-sur-Marne. — En 1409, l'église Notre-Dame donne a son organiste Rougemont 5o sols annuels. En 1516, Jehan Michel recoit a |'église Saint-Germain 12 livres pour avoir « joué des orgues en ladicte église aux jours sollennels et accoustumés » '. Cuartres. — Des organistes de Notre-Dame, nous ne connaissons guére que les noms: Guillaume Lefevre (1362), Robinet Le Boucher, Barthélemy Couturier (1395), Jean Liger (1404), Lucas Lebis (1414), Jean Bisson (1435) ; plus tard Gilles Mureau, que connut Tinctoris; en 1486 Jean 1. de Farcy, Not. archéol., pp. 13-14. 2. Ibid., p. 31. 3. G. Desjardins, La cath. de Beauvais, p. 75. 4. Arch. Gironde, G 285, fol. 38 et 100. 5. G 286, fol. 8. Ce maitre Louis ne serait-il pas identique au Loys Gondet, qui fait marché en 1509 avec l'église Saint-Michel pour la construction des orgues ? 6. G 314. 7. Grignon, Vieux orgues, pp. 34 et 48.

 Fleury, en 1511 et 1523 Gilles Danvers, ou Dauvers, completent la liste que nous devons a Vabbé Clerval'. Coutommirrs. — L'organiste de l'église Saint-Denis est le plus souvent un prétre ; de 1502 a 1509, Jean Trochon; de 1512 21514, messire Nicole, puis Guillaume Benault, auparavant organiste de la ville de Creil ®. Dison. — Les archives de la Céte-d'Or nomment peu dorganistes. Nous avons lu Vhistoire de Pierre Marandet, ce mauvais garcon qui insultait les chapelains de Notre-Dame (1495). Lui-méme était clere et chapelain de cette église depuis 1484 °. Dovar. — « Pour les orghenes sonner » en 1344, Jaquemin de la Croix recevait 30 sols de |'église Saint-Aimé. Ce salaire est porté a 4o sols en 1351. L'organiste est alors nommé « seigneur Jakemin de la Crois »: c'est donc un des chanoines, un dominus*. Hacurnav. — En Alsace, comme le montre la liste des organistes de Saint-Georges a Haguenau publiée par M. Pirro®, les traitements d'organistes sont variables et dépendent sans doute du talent de chacun. Ainsi, aprés Anthonius Biderbe, qui avait regu en 1493 la somme de 18 florins pour son salaire d'un an, Johann Albach n'en a plus que 14 ou 15, et le P. Ludwig, moine augustin, 12 en 1502. A Conrad Frech, nommé en 1511, l'on promet 13 florins et 'on accorde pour sa nourriture un florin supplémentaire & son couvent (il était religieux déchaux). Enfin Wolfgang Frille, organiste de 1515, recoit 16 florins par an. Il semble que l'on accorde aux laiques un traitement plus élevé qu'aux moines, ce qui s'explique par les charges plus lourdes des premiers. Peutétre n'y a-t-il pas d'autre raison a la préférence que lon 1. L'ancienne maitrise de Chartres, pp. 122-123. 2. F. Raugel, Les buffets de Seine-et-Marne, 1928, p. 8d. 3. Arch. Céte-d'Or, G 199. Marandet avait été instituéd par Vabbé de Saint-Etienne sur présentation des fabriciens de Notre-Dame; les chapelains de Notre-Dame, qui ne voulaient pas voir augmenter leur nombre, obtinrent un mandement contre cette nomination. Appel des fabriciens (juillet 1484) ; arrét du parlement qui maintient le chapelain Marandet (18 mars 1486). Les injures qui motivent la radiation de Marandet par les chapelains s'expliquent assez. 4. Dehaisnes, Documents, I, pp. 346 et 372. 5. Orgues et organistes de Haguenau, p. 12.

ORGANISTES ET ORGANIERS 373 accorde, toutes conditions de talent égales d'ailleurs, aux cleres quand il s'agit de choisir un organiste. Lyon. — L'église de Lyon la mieux desservie musicalement est la chapelle des Jacobins, Notre-Dame-de-Confort, ot fréquente la colonie italienne. Italiens aussi les organistes. Francois Layolle, né 4 Florence vers 1475 et venu a Lyon vers 1521, y tient l'orgue probablement a partir de 1523. Jacques Moderne, |'éditeur de musique lyonnais, publiera ses messes, motets et chansons. I] habite en 1528 la maison Poculot, rue Saint-Jean, et meurt vers 1540'. Aprés lui, Piero Manucci deviendra organiste de Notre-Dame'. Un certain Loys d'Avignon, qui loge rue Merciére depuis 1512 jusqu'en 1522 environ, est dit « orgueniste »; mais ce n'est peut-étre qu'un facteur '. Le Mans. — On ne connait que l'organiste de 1538, Guillaume Orry '. Montaupan. — Jacques Delgal estorganiste de la cathédrale jusqu'en 1518, date a laquelle lui succéde un certain Jean de Paris. Ses gages sont assez élevés : 28 livres par an; mais c'est a lui de payer le souffleur'. Ortéans. — Messire Jacques Charpentier, prétre, organiste de l'église Saint-Paul de 1515 a 1538, regoit un salaire de 7 livres et demie par an. Le souffleur Pierre Bouzon a 20 sols jusqu'en 1520; a cette époque, comme on a refait les orgues et qu il a « plus grand peinea souffler », on l'augmente de 5 sols par an. L'organiste de 1538, Jacques Devine, gagne 3o sols par trimestre'. Parts. — Notre-Dame. La liste presque complete des organistes de Notre-Dame depuis Léonin (avant 1180) jusqu'a M. Louis Vierne a été donnée par M. Raugel dans son ouvrage sur les grandes orgues de Paris'. Sous les regnes de Louis XII et de Francois I* se sont succédé Jean Hanyn, (1477-1504), Jean Peu (1504-1515) et Jean Regnault . Tricou, La musique 4 Lyon, pp. 6 et sulvV. . O. Kinkeldey, Orgel und Klavier, p. 178, n. 1. Tricou, ouvr. cilé, p. 34. Ledru, La cath. du Mans, p. 456. . Forestié, Les vieilles orgues de Montauban, p. 8. . Brosset, Les orques de Saint-Paul, p. 7. Pp. 95-96. NY OoOmnwb

 ce dernier suppléé par Jean Mouton * et remplacé de 1527 & 1529 par le chanoine Pierre Mouton. Pierre Mouton avait appartenu a la chapelle du roi, figuré comme organiste royal au Camp du Drap d'or; il avait servi d'expert lorsqu'il avait été question, en 1515, de transformer i'orgue de la Sainte-Chapelle *. Nous ignorons sa relation de parenté avec le compositeur Jean Mouton, mais il serait étrange que deux musiciens de la chapelle du roi et portant le méme nom n'aient pas été aidés, pour obtenir leur haute situation, par le secours quils se prétaient mutuellement et qu'expliquerait leur parenté. Saint-Germain-l'Auxerrois. Le mardi to octobre 1402, au chapitre de Saint-Germain, Guillaume de Bourgogne, prétre, fait serment de fidélité; engagé comme organiste, il promet de jouer dans |'église aux jours accoutumés pour le prix de hvit écus*. Guillaume est remplacé en 1407. Le 14 juin de cette année, le doyen du chapitre demande « quod conveniat cum quodam Augustino de ludendo de organis in omnibus festis consuetis mediantibus VIII francis vel scudis, pro ut melius facere et queret socium pro sibi adjuvando » *. Ce n'est pas la premiére fois, ni la derniére, que nous voyons Vorganiste chargé de se trouver un « compagnon » pour l'assister : ainsi les organistes d'Angers avaient des socii pour les aider dans leur travail. Le 17 juin de la méme année 1407, on a découvert l'Augustin qui convenait pour le poste d'organiste : c'est le frére Laurent !'Anglais (Laurencius Anglicus: chez un frére augustin, « lAnglois » n'est pas un patronyme, mais une caractéristique qui sert a le désigner). On le paiera par quatre termes aux dates habituelles. Le 1° juillet enfin, l'associé qu'on désirait donner a frere Laurent est également acquis : messire Jean Agni, prétre, recevra par an cing écus*. Les mentions d'organistes manquent ensuite a Saint-Germain pour un certain nombre d'années. En 1515, Porganiste de la collégiale est Pierre Tonnelier, qui demande des améliorations A son F. Raugel, Les organistes, p. 42. F. Raugel, Les grandes orgues de Paris, p. 114. . Arch. nat., LL 394, fol. xv>. Méme registre, fol. tyr. . Fol. txvi (a et b). Op wnr

ORGANISTES ET ORGANIERS 375 instrument. C’est encore le chanoine Pierre Mouton qui intervient comme expert'. Pierre Tonnelier était aussi facteur et avait réparé en 1512 les orgues de l’abbaye royale de Notre-Dame-du-Lys ®. Saint-Jacques de la Boucherie. En 1427, un Carme chargé des fonctions d’organiste a une pension de huit livres par an. Un prétre nommé Jehan Corberan se rencontre peu aprés dans les archives de l’église. En 1496, Michel le Pileur, notaire au Chatelet, est au salaire de 6 livres 10 sols?. Organiste de fortune probablement, qui se contente d’un traitement assez modeste. Saint-Eustache. Maitre Jacques de Verdun, organiste a Paris, renouvelle en 1518 sa location d’une portion de maison dépendant de l’hétel d’Albret, rue du Jour, contigué a la fabrique Saint-Eustache, moyennant 22 livres tournois‘. Ce logement a proximité d’une église (l’ancien Saint-Eustache, situé a peu presala méme place que l’église d’aujourd’hui) donne a croire que Jacques de Verdun y tenait l’orgue. Il se mélait en outre de fabriquer des instruments, seul en sa chambre, avec l’aide d’un menuisier qu'il employait hors du contréle des maitres de la corporation. Aussi un beau jour quatre jurés menuisiers, pour venger]’atteinte a leur privilege, envahirent-ils l’atelier clandestin, y rompirent les orgues, emportérent le bois et commirent des excés. Maitre Jacques porta plainte et obtint que la cour du Parlement condamnat ces despotes de]a menuiserie’. Les Innocents. Baptiste Collet, prétre, est organiste de cette église en 1542: le 3 octobre de cette année, il fait abandon a sa scour de ses droits sur la seigneurie de Bazoches °. Saint-Gervais. Antoine Le Roy, organiste, demeurait en 1542 rue Saint-Victor’. En 1545, peut-étre nouvellement marié, il recoit deson beau-pére, marchand de Paris, ses droits . Arch. nat., LL 4oo, fol. tor et 192. . F. Raugel, Les gr. orgues de Paris, p. 114, n. 2. Abbé Villain, Hist. de Saint-Jacques de la Boucherie, pp. th1-142. Coyecque, Actes notariés, I, p. 37, n° 169. . R. de Lespinasse, Les métiers et corporations de Paris, II, p. 644, n. t. . E. Campardon et A. Tuetey, Invent, des reg. des insinuations au Chdtelet de Paris, n° 833. 7. Coyecque, Actes notariés, 1, p. 448, n° 2407. oon wy

 sur une maison sise rue de la Mortellerie. A cette date, Le Roy est dit organiste de Saint-Gervais '. Chapelle de VHotel-Dieu. Deux comptes sans date, mais qui paraissent bien, d’aprés les prix énoncés, appartenir au début du xvi° siécle, nous renseignent sur les traitements d’organistes de cette chapelle. « Maistre Andry Cageron » recoit 4 livres, probablement sous Louis XIJ, « pour sa pension d’avoir servy a jouer des orgues en la chapelle » ; peu aprés, maitre Francois Walvin est mis a 112 sols par an is En 1531, un traitement de 6 livres par an(environ 96 francsor de notre temps) est accordé a maitre Philippe du Chasteau, « escolier etudiant en l'Université de Paris », quia joué a |’Hotel-Dieu aux fétes solennelles *. Saint-Laurent. Neuf livres tournois sont le salaire de l’organiste de cette église en 1548'. Gumerr. — L’organiste de la cathédrale, Prigent Guillemin, recoit de la fabrique en 1474 une pension de cent sous’. Reims. — Le traitement fixe de l’organiste a Notre-Dame de Reims témoigne par son importance — 8 livres parisis par an en 1487 ° — de la fréquence des cérémonies dans cette cathédrale. Roven. — La liste des organistes de Notre-Dame de Rouen est assez nombreuse. Nous avons déja nommé Colin Le Neuf, ou Novel, qui devient organiste en 1403, en remplacement de Robert Labbé’. En 1414, Colin Crasbouel recoit 50 sous pour sa pension d’organiste. On retrouve Crasbouel jusqu’en 1433°. En 1450, Hersent, en 1452 Jacques Duval; en 1457 et jusqu’en 1466 Raoul Lefevre, aux gages de 10 livres’; puis Jean Fleury (1467-1483), également aux gages de 10 livres*’. Robert Martin ne doit pas étre un brillant artiste: on réduit 1. Reg. des insinuations au Chatelet, n° 2603. 2. Coyecque, L’Hétel-Dieu de Poris, 1, p. 275. 3. F. Raugel, Bull. de la soc. frang. de musicologie, 1991, pp. 192-193. 4. F. Raugel, Les grandes orgues de Paris, p- 63. 5. Le Men, Monogr. de la cath. de Quimper, p. 322. 6. Chan. Cerf, Notre-Dame de Reims, Ul, p. 396, n. 1. 7. Arch. Seine-Inf., G 2481. 8. G 2484, 2486, 2488, 2hgo, 2491. g. G 2496 & 25or. 0. G 2503 & 2506.

ORGANISTES ET ORGANIERS 397 son salaire a 7 livres 10 sous et on le congédie bientdt (1488)'. Il est remplacé par Guillaume Duval, qui recoit 10 livres et qui reste au service du chapitre jusqu'en 1499°. Raoul de Sceyve est alors chargé des « neuves orgues », aux gages de 12 livres, jusqu'en 1512°. Le 20 mars 1512 a lieu lexamen « pour ellire ung nouvel organiste ». Messire Simon Leclerc emporte sans doute la palme puisqu'on le trouve réguligrement payé en 1513*. Les gages de l'organiste sont alors de 12 livres tournois. Pierre de Palude ou Dumarais est occupé a la cathédrale de 1521 a 1524°, avant que l'archevéque Georges II d'Amboise ne le prenne pour lui. Jacques Brunel donne sa démission dés le 14 décembre 1524°. Citons pour finir Nicolas du Lot (1525) et Simon Magdelain (15261539)'. Les gages de Guillaume Montcuyt, de Darnétal, organiste de 1539, s'éleveront en 1556 a la somme de ho livres®. Cette liste d'organistes se confond trés probablement avec celle des titulaires du grand orgue. Car a Rouen comme a Angers et a Chartres, le xv° siécle a vu deux orgues dans la cathédrale. Saint-Denis. — Jehan du Mailly dit Rousselet, organiste de léglise abbatiale en 1517, regoit par an 18 livres tournois' (correspondant a 360 francs-or environ d'aujourd'hui). Sens. — L'organiste de Saint-Etienne en 1440, Foulques Musset, est prétre et vicaire de]'église métropolitaine ; il recoit du chapitre deux écus d'or de soixante livres, vu « la pauvreté de l'église et en attendant qu'elle soit plus riche ». Presque tous ses successeurs sont choisis parmi des vicaires, des religieux ou des chanoines. L'organiste de 1474-75, Pierre Oudot, est maitre des enfants de cheeur. Jehan Thyon, organiste de 1492 4 1526, devint grand chanoine"®. MG 2512), MGI Isa 2OT7,, G 2518 4 2524. . G 2594 et 2525. G 2526-2527. G 2152. G 2529 a 2536. 7 Geapomet A100. . F. Raugel, Les grandes orgues de Paris, p. 161. . Abbé Chartraire, Les orques de Sens, pp. 11-12. Comp CON OOS whe Pl

 Troyes. — Voici quelques noms et quelques chiffres qui montreront la gradation des salaires d’organistes au cours d’un siécle et demi. En 1381, l’église Saint-Urbain donne a son organiste 20 deniers pour jouer a la féte patronale ‘— or, on se rappelle que l’orgue a cette époque ne jouait qu’a une vingtaine de fétes principales. En 1432 Vorganiste de Sainte-Madeleine, Gilles Colerne, gagne 36 sous 8 deniers pour l’année. En 1449 il regoit 6o sous, et le salaire annuel deviendra aprés 1462 de 3 livres 10 sous. En 1495 Véglise donne a son organiste 5 livres 10 sous par trimestre pour jouer aux fétes accoutumées et, de plus, a deux messes hebdomadaires?. La méme année 1495, a Saint-Jacques-aux-Nonnains, Michel Boyvin regoit 70 sous tournois pour jouer « tant aux bons jours comme aux fétes de Notre-Dame et confréries d’icelle église ». Passons a l’an 1516. L’organiste de la cathédrale SaintPierre, Nicolas Lallement, prétre, recoit cette année-la 100 sous tournois. Mémes gages a Jean Galoys, organiste de Saint-Rémy, en 1520. A Véglise Saint-Etienne en 1519, Pierre Forin, prétre, est aux appointements de 15 livres, mais il doit payer le souffleur sur ses gages. L’organiste de Saint-Jean-au-Marché, en 1526, est encore un prétre, Jean Villeloups ; son salaire mensuel est de 30 sous (en 1514 il n’avait que 10 sous par mois). On estime moins son successeur Martin Franchebouche, sans doute, puisqu’on abaisse son traitement a 25 sous par mois. En 1541, Pierre Bernard tient Vorgue de la cathédrale moyennant 20 livres annuelles®. A Troyes comme a Sens et comme a Angers Vorgue est, on le voit, pour beaucoup de prétres un « second métier ». L’un d’eux, Etienne Fortin, cumule les fonctions d’organiste a Sainte-Madeleine et celles de curé au village de Thenneligres (il avait lasans doute un vicaire, pense l’abbé Prévost). Quant a Pierre Gouget, il est a la fois organiste et sacristain de Saint-Jacques-aux-Nonnains, en 1525. Pour ces deux 1. Abbé Prévost, Instruments de musique, etc. p. 107. 2. Ibid., pp. 145-146. 3. Ibid., pp. 128, 89, 165, 99, 137 et 89.

ORGANISTES ET ORGANIERS 379 fonctions, son salaire total s’éléve a 17 livres 10 sous’. Saluons enfin l’organiste qui ayant loyalement servi obtient, souvent au double titre de musicien et de prétre, d’étre inhumé sous les dalles de son église. Ainsi vénérable et discréte personne messire Guillaume Pépin, organiste de Véglise Monsieur Saint-Martin de Chevreuse, quand il fait son testament en 1558, supplie qu’on lui donne son dernier repos « soubz les orgues dudict Chevreuse »?. * * OX Bien que les fonctions d’organiste et d’organier aient eu des parties communes au xv° et au xvi° siécle, il a toujours existé des artisans plus spécialement adonnés a la facture des instruments. Au juste, le « faiseur d’orgues » était homme des tuyaux, des registres et des claviers, car d’autres ouvriers intervenaient pour |’édification du buffet. Quand charpentiers, serruriers et menuisiers avaient achevé de consolider la tribune, un spécialiste du bois sculpté venait poser l’« armaire ». L’organier était parfois |’entrepreneur de l’ensemble du travail, mais plus fréquemment l’église traitait séparément avec macons, menuisiers, plombier (pour les tuyaux), achetait directement les peaux de vaches et de moutons pour les soufflets a un marchand, commandait peintures et dorures a qui lui plaisait. Le plus souvent, l’église fournit a l’organier la matiére brute de son travail et une maison pour la mise en ceuvre. Ainsi quand Jean Torrian construit les orgues de Montpellier en 1504, les consuls lui donnent, outre son salaire, étain, plomb, « alupe »*, cloux et colle; plus, une maison « tant pour fere lesdits orgues que manger, boyre et dormir pour soy et pour ses gens ». D’autre part on convient avec le menuisier Jean Chonart que celui-ci fera tout « l’ouvrage de boys », sur le modéle qu’a proposé Torrian, et qu’il restera soumis a l’organier pour les dimensions de oeuvre: devant tailler les soufflets « de la grandeur que le maistre Torrian organiste plerra » ‘. 1-0Pps 046 eb 129. 9. Invent. somm. des Arch. de Seine-et-Oise, série H, 5¢ vol. p. uxxxv1. 3. Ce mot désignerait-il le lut ou terre a potier? 4. Guédon et Hamel, Nouv. man. du facteur d’orgues, p. 464.

380 LA MUSIQUE D’ORGUE Une certaine fantaisie regne dans le mode de paiement des facteurs. Pierre de Estrada, aussi longtemps qu'il travaille a orgue de Saint-Vivien de Rouen, est fourni de chambre, « lict et couchette, et de linge de table et vesselle d’estaing ». Deux cents livres tournois, avec une bonne robe de drap de Rouen, le paient de sa peine et des dépenses qu'il a faites pour dorer et peindre les tuyaux de montre‘. Louis Rodille, qui construit de 1518 a 1519 les nouvelles orgues de ja cathédrale de Mende, recoit sa nourriture compléte et celle de son serviteur, le bois nécessaire et cent écus d’or, valant chacun deux livres tournois®. Plus curieux encore est le marché conclu en 1483 entre l’abbé de Saint-Aubert de Cambrai et un organier de Paris. Outre les matériaux indispensables a son travail, le facteur sera entretenu ainsi que -son serviteur, recevra cinguante écus d’or, plus «le drap d’une cotte de iiii escus d’or, et une toilette de mulquennerie pour sa femme de illi escus » °. Les facteurs sont souvent des étres nomades qui s’arrétent quelques années dans chaque ville ou on les prie de construire un orgue, avant de partir pour une autre province et d’accepter d’autres maitres. De bonne souche parfois, et souvent gens d’église. Messire Loys Pelletier, curé de Passysur-Marne, fournit en 1464 un petit orgue de 10 écus a Péglise Saint-Denis de Coulommiers‘. On voit un abbé, « mons" du Reclus », venir en 1458 refaire les orgues de la collégiale Saint-Jean de Vertus (Marne)*. Le curé de SaintEtienne de Vaubray (diocese d’Evreux) répare en décembre 1504 les petites orgues de Notre-Dame de Chartres*. Messire Gabriel Rastheau, prétre, chapelain de Saint-Martin de . A. Collette, Inauguration des orgues de Saint-Vivien, p. 8. . F, André, Not. sur les orgues de Mende, pp. 17 et 24. 3. Houdoy, Hist. artist. de Cambrai, p. hob. On appelait mulquennerie la fine toile de Cambrai. 4. Raugel, Les anciens buffets de Seine-et-Marne, 1928, p. 85. 5. Arch. Marne, G 1505, fol. 7o: « Pour les despans de mons‘ l’abbé du Reclus et autres, quant il vint refaire les orgues de l’esglise, et avecques luy messicurs de Vesglise, et aussi pour des clox et piaux, colle et estain qui faloit audits orgues, 30 s. t. » La somme modique de 30 sous ne représente évidemment, outre quelques fournitures, que de menus frais de déplacement, 6. Arch. Eure-et-Loir, G 180, fol. 585. Réparation importante qui vaut 4 son auteur la somme de 115 livres tournois. | <)

ORGANISTES ET ORGANIERS 381 Beaulieu en Touraine, se met en apprentissage chez Louis Rodille aprés que celui-ci vient de terminer les orgues de Mende, « ad studendum et sibi serviendum in arte sive officio orguanariz et aliis licitis et honestis, illamque artem seu officium organorum addiscendi, operandi, aptandi et exercendi ». La durée de l'engagement est de trois ans. Messire Rastheau doit donner ason patron 801. t., une robe de drap de France de la valeur de 4 écus d'or et un capuchon a sa femme'. Le métier de facteur convient également aux sacristains. Le « sacriste » de Saint-André de Bordeaux se joint en 1521 au nommé Louis l'organiste pour la réparation des grandes orgues de cette cathédrale?. Retracons la carriére de quelques-uns de ces artisans. Liébart p'Attogs et messire Robert ps Fiers sont facteurs a Douai en 1354 et 1358 ; tous deux sont employés a refaire les orgues de la collégiale Saint-Aimé'. Pierre pe Paris, clerc, est appelé entre 140g et 14th a Toul, ot il construit les orgues de la cathédrale*. Bernard pve Monrieny, qui batit de 1419 a 1421 les grandes orgues de Saint-Pierre de Troyes, recoit pour exécuter son travail la maison d'un des chanoines, qu'on dédommage moyennant un loyer de 10 livres par an. Les orgues faites, on perce les murs de la salle de cet « ostel » pour en faire sortir les orgues, apres quoi l'on reconstruit le mur. Le salaire de l'organier, fixé par traité primitif a 5o livres, est porté spontanément a 200 I. par les chanoines, parce que les orgues ont été faites de plus somptueuse fagon qu'il n'avait été prévu'. Jean Cuasenser, de Saumur, travaille aux grandes orgues d'Angers en 1416 et 1417. Il vient leur faire en 1419 des réparations et recoit pour cette visite la somme de 4o sous. Une nouvelle inspection, en 1429, lui vaut un cadeau de vin. En r44o il vient encore de Saumur pour accorder l'orgue, le nettoyer, réparer les soufflets, adoucir le clavier, le tout . F. André, ouvr. cité, p. 17. . Arch. Gironde, G 286, fol. 8. . Dehaisnes, Documents, I, p. 391. . Arch. Meurthe-et-Moselle, G 75. , d'Arbois de Jubainyille, Notice, etc. oe wb -»

382 LA MUSIQUE D'ORGUE pour 45 1. t. et une pipe de vin'. Ce Chabenbel est probablement a distinguer de Jean Cuampamcois, qui refait complétement en 1419 les orgues de la Sainte-Chapelle de Bourges, données par le duc Jean". Mais par contre, ce Chambamgoys nous semble bien étre un parent francisé, peut-étre un fils, du Federicus Schaubankes que Jean de Berry avait envoyé, de 1402 a 1406, réparer les grandes orgues de Notre-Dame de Paris*. La sonorité des deux noms est remarquablement voisine chez ces artisans établis l'un comme |'autre a Bourges. Conrad Frun recoit 20 florins pour établir en 1421 les orgues de la cour de Savoie; en supplément, le duc lui accorde 7 florins pour s'acheter un habit'. Jean Bourpvon, de Laon, établi a Paris, fait en 1440 de nouvelles orgues pour la cathédrale de Sens'. En 1459, devenu facteur de Charles VII, il travaille a celles de Chartres®; en 1458, ils'entend avec le chapitre de Notre-Dame de Paris pour l'entretien et la réparation des orgues'. Gaultier Le Marats, natif de Bayeux, fournit une longue carriére. Appelé en 1447 a Angers pour la construction des orgues de la collégiale Saint-Laud, il recoit 16 écus d'or et une pipe de vin, a charge de fournir]'étain nécessaire a la réparation des tuyaux. On lui demande de « beisser le ton » des orgues et de les accorder®. A Rouen, un « maitre Gautier, ouvrier d'orgues », qui travaille a la cathédrale en 14591460°, est vraisemblablement Le Marais. On retrouve le 1. de Farcy, Not. archéol., pp. 5-6. 2, Arch. Cher, Chapitre de la Sainte-Chapelle de Bourges, liasse 22518, fol. 57", compte de 1418-1419: « A Jehan Chambamgoys, faiseurs d'orgues, par marché par lui fait par messieurs de ladicte chapelle, pour avoir apparailhés les orgues d'icelle chappelle... » (lecturede M. Gandilhon, archiviste du Cher). 3. Arch. nat., LL rog B; voir en particulier, p, 348, la décision capitulaire du 26 octobre 1403. 4. Dufour et Rabut, La musique en Savoie, p. 27. 5. Abbé Chartraire, Les orgues de Sens, p. 3. Quand les orgues sont posées et accordées, le chapitre lui accorde un écu d'or « pour s'en retourner a Paris ». 6. [lest dit alors « organista et cliens armorum (huissier) domini nostri regis » ; la fabrique lui accorde pour son travail 20 écus d'or (Arch. Eure-etLoir, G 170, fol. 38, d'aprés abbé Métais, Les orques de Chartres, p- 4). 7. Raugel, Les gr. orques de Paris, p. 81. 8. P. Marchegay, Rev. des soc. sav., 1866, p. 506. g. Arch, Seine-Inf., G 2493.

ORGANISTES ET ORGANIERS 383 facteur en 1481 a Chartres, ow il vient ajouter deux nouvelles notes au grand orgue de 1475 et quatre nouvelles au petit orgue du lutrin. Sa besogne est récompensée par 55 écus dor’. Pietrequin FrsseL, « ouvrier d’orgues », fait en 1461 des réparations aux orgues de Notre-Dame de Rouen: changements de peu d’importance au sommier, fabrication d’un registre, toutes choses qui ne valaient pas le déplacement de Gautier Le Marais, sans doute”. Jean Amici est l’auteur, vers 1463, des orgues de la cathédrale de Mende?®. Anatole Pricenr regoit, en 1469, 22 livres pour la réparation des grandes orgues d’Angers, qui venaient a peine d’être terminées*. I] est possible qu’il soit le compositeur de ces orgues de 1466. Rappelons-nous qu’un Jean Prégent était renommé a Tours vers le méme temps comme organiste. Jean Rosetin ou Repetin jouit d’une renommée lointaine puisqu’on vient le chercher en 1469 pour les orgues d’Arles, en 1484 pour celles de Troyes. Envers le chapitre de SaintTrophime, le 14 septembre 1469, il s’engage a construire un instrument semblable a celui des Franciscains d’Aix, moyennant lasomme de 425 florins *. A Troyes, Robelin est appelé a réparer le grand et le petit orgue de la cathédrale. Il en cotte au chapitre 344 livres, sans compter les 5o livres données par l’évéque Raguier pour la peinture de l’instrument. A cette occasion, Robelin est qualifié d’organiste °. Nicolas Perir, de Carpentras, fournit en 1484 les orgues de Sainte-Marthe a Tarascon, répare en 1489 celles de SaintAgricol d’Avignon et fait en 1492 celles de la cathédrale de Narbonne’. Jean Piaz, de Meaux, recoit de la duchesse de Savoie, Yolande de France, un traitement annuel de 200 florins, a partir du jour qu’il commence a réunir les matériaux néces, Arch. Eure-et-Loir, G 176, et Merlet, Documents, etc. Arch. Seine-Inf., G 2494. . Arch. Lozére, G 1084, . de Farcy, Not. archéol., p. 7. . Gallia christ. novissima, I, 12992. . Abbé Prévost, ouvr. cité, pp. 60-61; et Arch. Aube, G 1278. . Serviéres, La décoration des buffets d’orgue, p. 74. NOT wr sr

 saires 4 la construction de l'orgue destiné a la Sainte-Chapelle de Chambéry (3 octobre 1469), Jusqu'au jour ou le travail est achevé, en 1473. Ses débours en matériaux lui sont payés a part et, en outre, la duchesse lui fait faire une robe de drap gris d'Abbeville'. Gombault Roceriz, dominicain, « de la ville de Pons en Xaintonge, natif et religieux du couvent dudit lieu », construit en 1475 le nouveau grand orgue de Notre-Dame de Chartres. Le moine s'oblige par le contrat a fournir bois, cuir, ferrures, menuiserie, « ymaigerie, armairie, peinture, doreure », mais non l'étain, que l'église lui donne; c'est probablement en partie l'étain des orgues qu'on remplace. On met a sa disposition une maison, les outils nécessaires, et on lui promet 5501. t. « a paier selon ce que la besongne se fera, excepté ceux et escuz qui demouront en nos mains jusques ad ce que le tout soit deusment fait et acomply de toutes choses »*. Sur son salaire, l'organier doit donc payer charpente, buffet, décoration : il est ici entrepreneur général de l'édifice. Pierre pe ta Matson, maitre és arts, religieux de l'abbaye Saint-Etienne de Dijon, céde le 8 janvier 1471 (n. st.) aux abbés de Saint-Etienne les grandes orgues qu'il avait faites et qui avaient été placées sur le grand jubé, moyennant la tasse et la cuiller d'argent du poids de neuf onces qu'il devait bailler aux dits seigneurs de Saint-Etienne a cause de sa réception de religieux. En retour, on lui donne les petites orgues qu'il avait faites auparavant, plus une somme de ho livres 8. Dominique pe Casrztson, demeurant a Victoria (Espagne), qui construit en 1488 les orgues de Bayonne, recoit 140 écus de i10 liards, prix dans lequel est comprise la facon. des grandes et des petites orgues. On lui fournit les matériaux et on lui accorde trois versements de son salaire: un tiers quand maitre Dominique a fait le « batis » des orgues, un tiers quand il « touche le jeu », le reste six mois aprés les orgues terminées *. Dufour et Rabut, La musique en Savoie, pp. 60-61 et 80. Merlet, Documenis, etc., p. 250. Arch. Céte-d'Or, G 192 (chapitre cathédral de Saint-Etienne). Rev. des soc. sav., 1873, pp. 319 et suiv. bo oe & w

2 ORGANISTES ET ORGANIERS 385 Oudin Hesrre, d'origine allemande ou flamande (organorum compositor Almannus), travaille a dater de 1481 au grand orgue de Reims. Ici, le facteur des jeux et le « huchier » qui sculpte le buffet sont distincts. Oudin se plaint méme d'étre trop peu payé en regard de ceux qui travaillent a la menuiserie, qui recoivent 700 livres, tandis que l'organier ne touche pour la réfection de J instrument que 600 livres*. En r4g0 Robert de Croixmare, archevéque de Rouen, lui confie la facture de l'orgue qu'il offre a sa cathédrale. Oudin a sous sa direction, pour établir la menuiserie, le huchier Richard Carpes. Il est payé annuellement : 210 livres en 1490-91 ; 254 livres en 1491-92, conjointement avec maitre Richard. Mais l'ceuvre est interrompue par sa mort?. Marc pve Montrorr restaure en 1499 |'orgue de la cathédrale de Besancon et y ajoute un positif. Pour ce travail il ne demande que 60 francs de monnaie et une « prebende de pain et vin par jour et logis convenable » °. Jean Corror livre en 1496 un petit orgue a l'église SaintDenis de Coulommiers ; il est payé 12 1. t. En 1503, il reprend cet orgue pour 10 1. 10 sols et le remplace par un grand orgue qu'on installe sur le jubé*. Ponthus Joussaume, ou JoussAULME, ou JoussELME — d'ou la déformation graphique Joussgtins — était déja connu en 1507 comme l'auteur des nouvelles orgues de Saint-Martin de Tours, de Saint-Sauveur de Blois et de celles de Cléry. Le 4 juillet 1507 il signe un contrat avec la fabrique de la cathédrale d'Angers : il aura « pour laseule fagon et main-d'ceuvre » des nouvelles orgues 4oo écus d'or a la couronne, le logement et un pain par jour. Le menuisier Jacques Colleau recevra séparément, pourl'augmentation du buffet, 4oo livres. Le plombier Jean Martin est payé directement aussi pour son plomb et la fonte des tuyaux, tandis qu'un serrurier fabrique de son cété les registres (au nombre de 48), bandes, potences', etc... L'orgue d'Angers ne sachéve qu'en 1513. Mais deja, entre 1. Chan. Cerf, Notre-Dame de Reims, II, p. 395. 2. Arch. Seine-Inf., G 198, 199 et 200. 3. J. Gauthier, Marché conclu le 18 janvier 1499, etc., p. 45. 4. F. Raugel, Les buffeis de Seine-el-Marne, p. 85. 5. de Farey, Monogr. de la cath. d'Angers, IL, p. 74, et Not. archéol., pp. 9-10. 25

386 LA MUSIQUE D’ORGUE la Saint-Michel 1511 et la Saint-Michel 1513, les chanoines de Rouen avaient appelé pour visiter les orgues de NotreDame un organiste « venu d’Anjou » qui ne peut étre que Ponthus'. Le 29 juillet 1513, il est signalé 4 Roven comme « compositeur d’orgues », et il travaille pour la cathédrale jusqu’a sa mort?, sans avoir néanmoins fixé sa résidence dans la ville (30 avril 1523, réparations payées a Ponthus « pour lors a Rouen » °). Par contre il semble bien que son neveu Antoine, qui lui succéde comme organier de Notre-Dame ety fait des travaux en 1525, 1529-30, 1536, 1538 et 1539‘ et qui répare en 1535 Yorgue de Saint-Maclou, se soit installé a Rouen. Hl y construit les orgues de Saint-Jean et de Saint-Etienne et couronne sa carriére en venant a Paris, vers 1559, faire les orgues du nouveau Saint-Eustache®. Le chapitre de Sens le chargera encore en 1560 de faire pour la cathédrale SaintEtienne un grand « corps d’orgue » de 12 pieds’. Jean Tornian, né a Venise, appelé a Montpellier en 1504 pour construire les orgues de Notre-Dame des Tables, a la jouissance d’une maison, les matériaux de son travail et une somme de 120 |. t. Il est de pacte qu’une fois les orgues achevées, la ville prendra quinze jours pour les faire visiter par gens experts. Si |’instrument n’est point trouvé aussi bon qu'il doit ’étre, tout l’argent da au facteur a l’achévement des orgues sera perdu pour lui’. Loys Gonper fait marché en 1509 pour établir les orgues de Saint-Michel de Bordeaux, que nous avons décrites. Jean-Nicolas Basin, de Beaulieu, et Jean Ancesis, de SaintBernard — deux Limousins — sont chargés en 1517 de relever les orgues de Saint-Jacques de Montauban. La convention date du 3 février 1517. Le travail devait étre fini en un an; il ne fut achevé quele 15 octobre 1518, date de la visite de lorgue par Antoine Lacroix, Pierre Dales et lorganiste 1. Arch. Seine-Inf., G 2524. 2. Le chapitre paie, le 23 février 1526, 60 livres pour les orgues 4 Anne, veuve de maitre Ponthus Josseline (G 2152). 32 GuoroiTe 4. G 2151, 2532, et Collette et Bourdon, ouvr. cités. 5. F. Raugel, Les grandes orgues de Paris, p. 193. 6. Abbé Chartraire, Les orgues de Sens, p. 5. 7. Guédon ct Hamel, ouvr. cité, p- 464.

 x Jacques Delgal. Les facteurs recurent pour leur travail une somme de 218 livres, plus 25 livres pour leur dépense a Vauberge, et du plomb pour une valeur de 17 1. 10 sols'. Louis Ropiez, de la paroisse de Ripes au diocése de Viviers (Ardéche), avait présenté en 1511 un échiquier organisé a Antoine de Lorraine. II] travaille de 1518 a 1519 aux orgues de la cathédrale de Mende. Nous avons énoncé plus haut les conditions particuliéres de son paiement. Gabriel Cappgpos, prétre et organiste de la cathédrale Saint-Jean de Perpignan, fait marché vers 1516 avec la paroisse Saint-Mathieu de la méme ville pour la construction d'un orgue comportant 3 « divisions des vens »: « la primera sera flautat ; la 2* una divisié argentina; la 3* sera orgue plé (plein jeu); e lo joch tendra XXXXYV punts (45 notes) ; item tendra dos registres, per dites divisions...; item tendra VII peaynes, per les contres de peu (pour les touches de pédale), e seran ut, re, mt, fa, sol, la, b fa (si bémol) ». Un autre marché avait déja été conclu en 1498 pour l'orgue de SaintMathieu par Guillaume Pagana, Michel Ros et Barthélemy Palau, « mestres d'organs »; il dut ne pas aboutir, puisque Capdebos entreprit a nouveau l'ouvrage. Le 6 janvier 1520, on fait dans |'église des travaux d'aménagement pour I'établissement de lorgue. Mais le travail est interrompu par la mort de Capdebos, en 1522. Le 5 juin 1524, de nouvelles conventions sont signées avec Gaspard Roe, qui se charge d'achever l'instrument'. Jean Lecours construit en 1520 les orgues de Saint-Paul d' Orléans'. Jacques ve Verpun fait a Paris, ala méme date, les orgues que luia commandées le légat du pape * (cf. supra, p. 375). Mathieu Le Leup fait en 1521 de nouvelles orgues pour Saint-Pierre de Lille °. Claude Carpinat, qu'un autre document nomme Claude Cordeal, organiste a Dijon, est nommé en 1525 par l'abbé de Saint-Etienne pour entretenir « les trois paires d'orgues » . Forestié, Les vieilles orgues de Montauban, pp. 6-8. . Arch. Pyrénées-Orientales, G 678. . Brosset, Les orgues de Saint-Paul, p. 4. . Tuetey, Invent. anal. des livres de couleur, n° 1227. . Met Hautcceur, Hist. de Saint-Pierre de Lille, Ul, p. 3t. oe Wp

388 LA MUSIQUE D'ORGUE de cette église, moyennant une émine de blé et une queue de vin par an'. Pierre Bert, facteur du Mans, est occupé de 1519 a 1535 a Yorgue monumental de Saint-Julien. En 1521 il est appelé a Angers pour des réparations aux deux orgues de SaintMaurice et recoit, pour le petit orgue seulement, go livres. Aprés l'incendie de 1533 les chanoines le font venir de nouveau ; c'est lui qui remet en état, de 1541 a 1544, la pédale du positif etle plein jeu". En 1536, il signe Vorgue de la Ferté-Bernard, commencé en 1501 par la galerie d'Everard Baudot, et l'achéve d'aprés les dessins de Sainctot Chemin'. Hervé Guiiemin rétablit de 1525 a 1526 les grandes et les petites orgues de la cathédrale de Quimper; un paiement de 1524 lui accorde 145 livres pour les grandes, 50 pour les petites'. Jacques Cormier, de Tours, reléve les orgues de la cathédrale de Toulouse, qu'il termine en 1531. Pour la somme de rol. t., ily refait neuf jeux. L'orgue est visité par trois experts: Firmin de la Lyardiére, d'Amiens; Fortis Pujol, de Carcassonne ; et Nicolas Pongis, d'Uzés'. On voit que les églises n'hésitaient pas a supporter des frais de déplacement considérables quand il s'agissait d'appeler de célébres organiers ou de faire vérifier leur travail par des gens expérimentés. Quand le chanoine Pierre Mouton était venu de Paris, en 1032, visiter a Beauvais l'orgue nouvellement — construit dans la cathédrale, la visite avait cotité au chapitre 80 livres 4 sous 6 deniers *. — Pour relever les petites orgues de la cathédrale de Narbonne, en 1530, on fait venir du nord-est de la France Gausert, de Verdun, et Jean Jatin, du diocése de Reims, Ces facteurs réparent l'un des deux jeux de flite de ce petit orgue, y ajoutent une trompette, l'accordent complétement et réparent toute la souffleric; ils recoivent 4o écus d'or au soleil'. 1. Arch. Céte-d'Or, G 192 (liasse) et G 47 (reg.), fol. 35. 2. de Farcy, Not. archéol., pp. 12-14, et Monogr. de la cath, d'Angers, If, pp- 85 et 87. . Mill, Organ-cases, p. 69. . Le Men, Monogr. de la cath. de Quimper, p. 323. . Anglade, Contrib. 4 Vhist. de Vari méridional, pp. 248-256. . Desjardins, Hist. de Beauvais, p. 7h. . Arch. Aude, G 31, fol. 96-97, et L. Narbonne, La cath. Saint-Just, p- 162, Ncw

ORGANISTES ET ORGANIERS 389 Alexandre et Frangois pzs Outviers, probablement le pére et le fils, habitent Paris en 1531, quoique Francois soit né a Lyon'. A cette date, ils viennent s'établir pour deux ans a Béauvais, ot' on leur a commandé les grandes orgues de la cathédrale. Le chapitre loue, pour la mettre a leur disposition, une maison du loyer annuel de 12 livres. En plus du paiement convenu, le chapitre leur donne une gratification de 10 écus au soleil pour qu'ils laissent une note indiquant les soins a prendre pour l'orgue. En 1540, Francois revient seul a Beauvais, appelé par le chapitre pour des réparations qu'il entreprend moyennant 64 écus d'or et le pain ?. En 1546, on trouve Francois fixé a Tours, d'out il vient visiter les orgues de Chartres*. En 1551, le voici a Troyes pour construire les grandes orgues de la cathédrale. Il y revient en 1556 et y répare les petites orgues de SaintPierre'. Quand il quitte Troyes en 1560 c'est pour se rendre a Dijon, ot le « composeur d'orgues » doit restaurer les orgues de la Sainte-Chapelle. Il y fait un pédalier, un sommier et un tremblant neufs, 3 souftlets et les jeux suivants, sur dix registres sans emprunt : principal « de devant», | cymbales, octave du principal, doucaine, flite a neuf trous, fifre, flute d'allemand, hautbois et cornet, nasard, trompette °. Nicolas et Pierre pz ta Tour, pére et fils, « de la ville de Nancy, maistres organistes », signent en 1537 un contrat pour un orgue de 20 registres avec les Augustins de Lyon. Ils feront en outre un positif de dix registres, « pour lequel faire ils se serviront de l'orgue vieille du couvent » °. Pierre Barpon répare en 1537 le grand orgue et le positif . Abbé Prévost, ouvr. cilé, p. ror. . Desjardins, ouvr. cité, pp. 73-74. . Arch. Eure-et-Loir, G 214, fol. 118. . Abbé Prévost, ouvr. cité, p. 63. . Arch. Céte-d'Or, G 1141, contrat avec « maistre Frangoys des Oliviers demeurant 4 Troyes ». 6. Tricou, La musique 4 Lyon, pp. 37-38. Ome wh =»

390 LA MUSIQUE D’ORGUE de la cathédrale de Narbonne. On l’oblige a refaire les conduits d’air, recoller les soufflets, nettoyer sommiers et tuyaux, refaire les « oreilles » de la montre du petit orgue, réparer le « rasolier » qui est entre les deux claviers pour que le positif puisse sonner a volonté avec le grand orgue ou séparément ; faire tourner le soleil, la lune et les étoiles du grand orgue ; nourrir et payer ses compagnons ; fournir tous les matériaux de travail, l’étain excepté, que donne le chapitre: le tout pour 300 1. t. (6 a 6000 francs-or d’aujourd’hui). De cette somme seront, déduils les frais avancés par l’église pour la nourriture des artisans : 6 muids de vin, 15 setiers de froment, 10 setiers d’avoine et un quintal WVhuile'. Jean Privosr, organifacteur, témoigne a l’enquéte qui suit, en 1533, l’incendie de la cathédrale d’Angers. En 1539, aidé par René Cuaittou, maitre organiste, il entreprend les réparations avant que Pierre Bert ne s’cn charge’. Gratien pe Camty et Simon Le Vasseur travaillent en 1537 a lorgue de Notre-Dame d’Alencon. Pour 1 4oo livres, représentant aujourd’hui de 22 a 24000 francs-or, ils assurent la main-d’ceuvre et fournissent étain fin, plomb, menuiserie, peiniure des tuyaux en argent et azur. Mais on leur promet, si les orgues sont « parachevées et accomplyes jouant », cent livres de supplément’. Robert Firnreun refait a partir de 1542 les « grosses orgues » de Chartres ; travail important pour lequel il recoit 1300 livres et deux muids de blé*. Antoine Le Fivre, « organiste et faiseur d’orgues », est établi dés 1524 a Paris. A cette date il construit des orgues pour l’église des Mathurins (cf. supra, p. 65 et note 1). En février 1544, il achéte pour 3o livres un terrain contigu a son jardin de Saint-Marcel-lez-Paris, rue d’Ablon. En 1545 il est venu habiter rue Saint-Paul et loue a bail sa maison de Saint-Marcel, qui porte l’enseigne bien choisie du Tuyau dor, aun drapier quilui promet 45 livres par an’, Narbonne, ouvr. cilé, pp. 162 et suiv. . de Farey, Not. archéol., pp. 12-13. . Mme G. Despierres, Les orgues d’Alengon, pp. 6-7. . Arch. d’Eure-et-Loir, G 197 et 216. . Coyecque, Actes notariés, I, pp. 528 et 655, n°s 2879 et 3586. oS wy -»

ORGANISTES ET ORGANIERS 3g1 Ce qui nous frappe, dans cette liste abrégée de facteurs, e’est leur éparpillement a travers la France entiére, sans aucune centralisation dans une région donnée. A Uzés, Quimper, Verdun ou Caen’, l’on n'est pas plus embarrassé qu’a Paris, a Tours et a Dijon pour faire édifier des orgues. En de petites villes, le faiseur d’instruments trouve assez d’acheteurs pour vivre de son métier. Nous y voyons la preuve que les orgues dont se retrouve la trace sont peu nombreuses en comparaison de celles qui ont, en fait, donné aux organiers l’occasion d’exercer leur activité. 1. Le 17 aodt 1538, le chapitre de Rouen signale l’existence & Caen d’un habile compositeur d’orgues (Arch. Seine-Inf., G 2155).

The text on this page is estimated to be only 18.00% accurate

KTR e: pom hamimarett ast ent tii

BIBLIOGRAPHIE (Les cotes indiquées sont celles de la Bibhothéque nationale de Paris.) I. — Prineipaux documents et sources liltéraires. Actes de Francois I** (Catalogue des), collection des ordonnances des rois de France publ. par |'Académie des sciences morales et politiques; I (1515-1530), 1887; I (1531-1534), 1888; IV (15391545), 1890; V (1546-1547), 1892; VIII (additions), 1905. Ave.ine (Jules), Les sculptures grotesques et symboliques (Rouen et ses environs), Rouen, 1878. Aericora (Martin), Musica instrumentalis deudsch (1529), éd. de 1545, Wittenberg, Rhaw (Rés. V 2048). Ampros (A. W.), Geschichte der Musik, 2'* verbesserte Auflage, t. II et III, Leipzig, 1880 et 1881. Anpré& (Ferd.), Notice sur les orques de la cathédrale de Mende, Bull. de la société d'agriculture de la Lozére, 2° partie: Histoire et archéologie, Mende, 1871, pp. 15-26. Anetane (J.), Contributions d V'histoire de l'art méridional, Annales du Midi, 1917, pp. 259-257. Anetiss (Higini), Cantors und Ministrers in den Diensten der Kénige von Katalonien-Aragonien im 14. Jahrhundert, Bericht tiber den musikwissenschaftlichen Kongress in Basel (1924), Leipzig, 1925, pp. 55-66. Archiv fiir Musikwissenschafl, années 1919-1927. Arsots DE JusainvinLe (H. d'), Notice sur la construction des orgues de la cathédrale de Troyes, Revue des soc. sav., 5° sér., t. HI (1872), pp- 466-476. Arnautp p'Aenex (abbé), Les comptes du roi René publiés d'aprés les originauz inédits conservés aux archives des Bouches-du-Rhéne, Paris, 1908-1910, 3 vol. Aron (Pietro), Thoscanello de la musica, Venise, juillet 1523 (Rés. V 529). os By ieee di molti dubbi, segreti et sentenze intorno al canto fermo et figurato..., Milan, s. d. (Rés. V 1503).

Aron (Pietro), Libri tres de institutione harmonica, Bologne, 1516 (Rés. V 1530). L'Arte, rivista di storia dell' arte medioevale e moderna, Milan, années 1goo et suiv. (Fol. V 3931). Avumate (duc d'), Notes et documents relatifs a Jean roi de France el a& sa captivité en Angleterre, Miscellanies of the Philobiblon Society, II, Londres, 1856. Avsrion (Jean), Bourgeois de Metz, Journal, avec sa continuation par Pierre Ausrion (1465-1512), publ. par L. Larchey, Metz, 1857. Auton (Jean d'), Chronique de Louis XII, publ. par R. de Maulde la-Claviére, Paris, 1889-1895, 4 vol. Autun (Histoire de Véglise d'), Autun, chez P. P. Dejussieu, 1774 (auteur probable: Gagnarre; L°k 100). Bancutert (Adriano), Armoniche conclusioni nel svono dell'organo... con le corroborationi dell'organo svonarino, Bologne, 1626. Barante, Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois, éd. Gachard, Bruxelles, 1838, 3 vol. Bascner (Armand), La diplomatie vénitienne. Les princes de Europe au XVI° siécle, Paris, 1862. Baur (A.), Maurice Scéve et la Renaissance lyonnaise, these de Zurich ; Paris, Champion, 1906. Beatis (Don Antonio de), Voyage du cardinal d'Aragon en Allemagne, Hollande, Belgique, France et Italie (1517-1518), publ. par L. Pastor, Fribourg-en-Brisgau, 1905; trad. de litalien par M. Havard de la Montagne, Paris, 1913. Bernuarp (B.), Recherches sur Uhistoire de la corporation des ménéiriers ou Joueurs d'instruments de la ville de Paris, Bibl. de V'éc. des Chartes, t. IV (1842-43), pp. 525-548. Bossr (M. Enrico), Di alcuni organi antichi della Toscana, Bollet. @arte del ministerio della P. Istruzione, XIII, Rome, 1919, pp. 80 et suiv. Bourceors pr Paris (Journal d'un), 1405-1449, 6d. A. Tuetey, Paris, 1889, 2 vol. Bourceois pz Paris sous le régne de Francois I** (Journal d'un), 15151936, éd. L. Lalanne, Paris, 1854. Bouxin (chanoine A.), La cathédrale Notre-Dame de Laon, 2° éd., Laon, 1902. Borrr, Notice sur les orgues du diocése du Mans, Bull. de la soc. Wagric. de la Sarthe, 1847, pp. 338 et suiv. Brenet (Michel), Un poéte-musicien francais du XV° siécle: Eloy d'Amerval, Rev. d'hist. et de critique musicales, t. I (1901), pp. 46 et suiv. = Deux comptes de la chapelle-musique ues rois de France, Sammelb. der I. M. G., V1. _ Les musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais, Paris, 1gI0.

BIBLIOGRAPHIE 395 Brener (Michel), Musique et musiciens de la vieille France, Paris, IQII Brewer (J. S.), Letters and papers, foreign and domestic, of the reign of Henry VII, Londres, 1862-1876, 9 vol. Brossarp (abbé Eug.), Gilles de Rais, Paris, 1885. Brosset (abbé Jules), Les orques et les organistes de l'église Saint-Paul @'Orléans, Orléans, 1909. Brown (Rawdon), Calendar of state papers and manuscripts relating to English affairs existing in the archives and collections of Venice, Londres, 1864-1890, 9 vol. Bune (Edward), Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des Jriihen Mittelalters, Leipzig, 1903. Bursurz (L. de), Recherches sur les facteurs de clavecins et les luthiers d'Anvers, depuis le XVI° jusqu'au XIX° siécle, Bull. de Vacad. roy. de Belgique, 2° série, t. XV (1863). Casrot (Dom) et Dom Lectierce, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, en cours de publication, 1907 et années suiv. Caeremoniale parisiense, ad usum omnium Ecclesiarum, Collegiatarum, Parochialium et aliarum urbis et diocesis Parisiensis, par Martin Sonnet, prétre de Paris, 1662 (B 4682). Caeremoniale Episcoporum wssu Clementis VIII P. M., Rome, 1600 (B 109, in-fol.). Carri (Franc.), Storia della musica sacra nella gid cappella ducale di San Marco in Venezia, dal 1318 al 1797, Venise, 1854-55, 2 vol. Canter (P.) et P. Martin, Monographie de la cathédrale de Bourges, Paris, 1841-1844. Catver (F.-A.), Essais archéologiques et historiques sur ancien Quercy. La cathédrale de Cahors, Cahors, 1841. Camparvon (E.) et A. Turersy, Inventaire des registres des insinuations au Chéatelet de Paris, Paris, 1906. Canat (Pietro), Della musica in Mantova, notizie tratle principalmente dall'Archivio Gonzaga, Venise, 1881. Castietiong (Baldassar), Il libro del cortegiano, Venise, Aldo Romano, 1528 (Bibl. nat., Rés. F 52); autre édition, Venise, Bernardin Fagiani, 1559. Cerr (chanoine Ch.), Histoire et description de Notre-Dame de Reims; t. If, Reims, 1861. Cerone (Pedro), El Melopeo y maestro, tractado de musica theorica y pratica, Naples, 1613 (Rés. V 593). Crsart (G.), Musica e musicisti alla corte sforzesca, Riv. music. italiana, XXXIX (1922). Cuampraux (A. de) et P. Gaucnery, Les travaux d'art exéculés pour Jean de France, duc de Berry, Paris, 1894. Cuampron (P.), La vie de Charles d' Orléans (1394-1465), Paris, 1911. _- Histoire poétique du XV° siécle, Paris, 1923, 2 vol. Cuampottion-Fierac (A.), Louis et Charles ducs d'Orléans, Paris, 1844.

 Cuarvon (Henri), Les Noéls de Jean Daniel dit maitre Mitou, organiste de Saint-Maurice et chapelain de Saint-Pierre d'Angers, Le Mans, 1874. core (Jean), Chronique de Charles VII, publ. par Vallet de Viriville, t. III, Paris, 1858. Cuarrrame (abbé), Les orgues de la cathédrale de Sens, Sens, 1889. Cuevatier (chan. Ulysse), Repertorium hymnologicum, Louvain, 1892-1921, 6 vol. Curistine pve Pisan, Le livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles, Mém. pour servir @ V'hist. de France par Michaud et Poujoulat, 1°¢ sér., t. I, pp. 591-637. Cuysinsxy (Adolf), Polnische Musik und Mustkkultur des 16. Jahrhanderts in ihren Beziehungen zu Deutschland, Sammelbdnde der I. M. G., XIII, pp. 463-505. Criment (Félix), Histoire générale de la musique religieuse, Paris, 1861. Crervat (abbé), L'ancienne maitrise de Notre-Dame de Chartres, Paris, 1899. Cites (Adrien Psrir), Compendivm mvsices descriptum ab Adriano Petit Coclico, discipulo Iosquint de Pres, Nuremberg, 1552 (Bibl. Mazarine, 15986). Coster (Cl.), Documents sur Part musical en Touraine, Réun. des soc. des beaux-arts des départ., 32° session (1908), pp. 275 et suiv. Conen (Gustave), Histoire de la mise en scéne dans le thédtre religieux francais du moyen dge, Paris, 1906; 2° éd., 1927. — Le lwre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le mystéere de la Passion joué 4 Mons en 1507, Publ. de la Fac. des lettres de Strasbourg, fasc. 23, Strasbourg, 1925. — Le thédtre religieux en France au moyen dge, Paris, 1928. Cotuztte (abbé) et Bourpon, Histoire de la maitrise de Rouen, 1" partie, Rouen, 1892. = Notice historique sur les orgues et les organistes de la cathédrale de Rouen, Rouen, 1894. Cotette (abbé), Inauguration des grandes orgues de V'église SaintVivien (23 juin 1898), Rouen, s. d. Cornetius Acrippa von Netresneim, De Incertitudine et Vanitate Scientiarum et Artium atque excellentia Verbi Dei declamatio, éd. de Paris, 1531 (R 26102). Corrozer (Gilles), La fleur des Antiquitez, singularitez ct excellences de Paris, Paris, 1532 (Rés. Lk' 5982). Coussemaxer (E. De), Notice sur les collections musicales de la bibliothéque de Cambrai, Paris, 1843.

Coussemaker (E. De), Histoire de Vharmonie au moyen dge, Paris, 1852. — L'art harmonique aux XII° et XIII° siécles, Paris, 1865. — Seriptorum de musica medii aevi novam seriam a Gerbertina alteram collegit nuncque primum edidit E. De C., Paris, 1864-1876, 4 vol. — Essai sur les instruments de musique au moyen dge (Annales archéologiques de Didron, t. III et IV, Paris, 1845-1846). Coutacne (H.), G. Duiffoproucar et les luthiers lyonnais du AVI? siécle, Lyon, 1893. Corecque (E.), Recueil d'actes notariés relatifs a V'histoire de Paris et de ses environs au XVI° siécle, Paris, 1905-1923, 2 vol. = Les métiers et corporations de Paris, Histoire générale de Paris, Paris, 1886-1897, 3 vol. — L'hétel-Dieu de Paris au moyen dge, Paris, 18891891, 2 vol. Crozes (H.), Le diocése d'Albi, ses évéques et archevéques, Toulouse, 1878. — Monographie de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi, 4° éd., Toulouse, 1873. Cuissarpv (Ch.), Etudes sur la musique dans l'Orléanais, Orléans, 1886. Desenevertt (Santorre), [1 Sollazzo, contributi alla storia della novella, della poesia musicale e del costume nel Trecento, Turin, 1922. Denaisnes (M8), Documents et extraits divers concernant l'histoire de Vart dans la Flandre, Artois et le Hainaut avant le XVI° siécle, Lille, 1886, 3 vol. Dentrtz (H.), La désolation des églises, monasteres et hépitaux en France pendant la guerre de cent ans, Macon-Paris, 1897-1899, 2 vol. Dessarpins (Gust.), Histoire de la cathédrale de Beauvais, Beauvais, 1865. Despierres (M™ G.), Les orgues de Notre-Dame d'Alencon, Argentan, 1888. Dictionary of organs and organists, Londres, G. A. Mate and Son, 1921 (recueil d'articles par différents collaborateurs). Diruta (Girolamo), Il Transilvano, dialogo sopra il vero modo di sonar Organi ed Instrumenti da penna, 1" partie, Venise, 1597; éd. de 1612 (Rés. Vm gg [1]). . Doviir v' Arce, Choizx de piéces inédites relatives au régne de Charles VI, Paris, 1863-1864, 2 vol. "= Comptes del'argenterie des rois de France au XIV° siéele, Paris, 185.

Dourrepont (G.), La litlérature francaise 4 la cour des dues de Bourgogne, Paris, 1909. Du Brevi (R. P. Jacques), Le thédtre des antiquités de Paris, ou il est traité de la fondation des églises et chapelles, etc., Paris, 1612 (4° L7k 5989). A. Durour et F. Rasur, Les musiciens, la musique et les instruments de musique en Savoie du XIII* au XIX° siécle, Memoires et documents publ. par la soc. savoisienne d'hist. et d'archéol., t. XVII, Chambéry, 1878. Duranp (Georges), Les orgues de la cathédrale d'Amiens, Paris, tg03. Durareu (comte P.), Manuscrits de luxe exécutés pour des princes et des grands seigneurs francais ; IV, Les bibles francaises des ducs de Bourgogne, revue Le Manuserit, II (1895). — La peinture en France, Histoire de Vari publ. sous la direction d'A. Michel, t. III, 1° partie, Paris, 1907. Ecorcuevitte (J.), Actes d'état-civil de musiciens internés au Chdtelet de Paris (1539-1650), Paris, 1907. Errner (Rob.), Bibliographie der Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, Berlin, 1877. — Das Buxheimer Orgelbuch im Besitze des Kgl. Hof-und Staatsbibliothek in Miinchen, supplément auxMonatshefte fiir Musikgeschichie, 1888. — Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten, etc., 1899-1904, 10 vol. Entart (C.), Manuel d'archéologie francaise, I, Architecture religieuse, 2° partie; 2° éd., 1920. Erasmt Roreropami in novum testamentum Annotationes, Bale, 1519 (Rés. A 2047). Escoucuy (Mathieu d'), Chronique, éd. du Fresne de Beaucourt, publ. par la Soc. de l'hist. de France, Paris, 1863-1864, 3 vol. Face (A. de la), Essais de diphthérographie musicale, Paris, 1864. Farcy (L. de), Notices archéologiques sur les orques de la cathédrale d'Angers, Angers, 1873. a Monographie de la cathédrale d'Angers, t. 11: Les immeubles par destination, Angers, 1905. — Histoire et description des tapisseries de la cathédrale d' Angers, Lille-Angers, s. d. Ficker (Rudolf von), Beitrage zur Chromatik des 14. bis 16. Jahrhunderts, Studien zur Musikwissenschaft, 11 (1914), pp. 5-33. Fleur de toutes toyeuselez (Petit traicté contenant la), 3° éd., Paris, 1538 (Rés. Ye 1417). Foxovi (L.), Musik und musikalische Verhiltnisse in Ungarn am Hofe von Matthias Corvinus, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1goo. Fortani (Lupourcr) Murinensis Musica theorica, Venise, 1529.

BIBLIOGRAPHIE 399 Fons (A. de la, baron de M&ticoce), Noyon et le Noyonnais aux XIV* et XV® siécles, Noyon, 1841. Forestié (Ed.), Les vieilles orgues de Montauban, Bull. archéol. de Tarn-et-Garonne, Montauban, 1886. Fortette (Bernard de la), Histoire et description de Notre-Dame de Melun, Melun, 1843. Frati (L.), Per la storia della musica in Bologna dal secolo XI] al XVI, Riv. music. ital., 1917, pp- 449 et suiv. Freeman (Andrew), English Organ-Cases, London, 1921. Fresne ve Beaucourr (G. du), Histoire de Charles VI, Paris, 18801891, 6 vol. Fritzscus (O. F.), Glarean, sein Leben und seine Schriften, Frauenfeld, 1890. Frotssart, Chroniques, éd. Kervyn de Lettenhove, Bruxelles, 18671877, 25 vol. Gacwarp, Collection des voyages des souverains des Pays-Bas, t. 1: relation du voyage de Philippe le Beau en Espagne en 1501 par Antoine de Lalaing, Bruxelles, 1876. Garurius (Franchinus Garor), Practica musice, 1496 (Rés. V 550). — Angelicum ac diuinum opus musice, Milan, 1508 (Rés. V 527). Gaspari (Gaet.), Catalogo del Liceo musicale di Bologna, Bologne, 1890-1892, 2 vol. —= La musica in San Petronio, Atti e memorie della regia deputazione di storia patria per le provincie di Romagna, 1X (1870-1871), Bologne. Gastousé (Am.), La musique a Avignon du XIV* au XVIIIe siécle, Riv. music. ital., 1904. — L'orgue en France de Vantiquitée au début de la période classique, Paris, 1921. Gauruter (J.), Marché conclu le 18 janvier 1499 par le chapitre métropolitain de Besancon pour la réparation des orgues de la cathédrale, Ball. du comité des travaux histor. et scient., section d'histoire, 1883. Giraup (H.), Chronique latine de Guillaume de Nangis de 1113 a 1300 avec les continuations de cette chronique de 1300 a 1368, Paris, 1843, 2 vol. Gersert (Martin), Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiae, Galliae et Germaniae codicibus manuscriptis collecti, Saint-Blaise, 1784, 3 vol. — De cantv et musica sacra, Saint-Blaise, 1774, t. I. Gerson, Opera omnia, Anvers, 1706, 4 vol. Grravp (P.-E.), Composition, mise en scéne et représentalion du mystere des trois doms a Romans... aux féles de la Pentecdte de l'an 1509, Lyon, 1848. Giareant Dodecachordon, Bale, 1547 (Rés. V 542).

hoo BIBLIOGRAPHIE Goperroy (Th.), Le Ceremonial francois ou description des ceremonies rangs et séances observées en France en diuers Actes et Assemblées solemnelles, Paris, 1649, 2 vol. Gorutincrr (Fr. Aug.), Geschichte des Klavichords, Bale, 1g10 (dissertation). Grassoreitte (G.), Histoire politique du chapiire de Notre-Dame de Paris pendant la domination anglaise, Mém. de la soc. de l'hist. de France, 1X (1883). Grattan FLoop (W. H.), The English Chapel Royal under Henry V, Sammelb. der I. M. G., t. X (1908). Grienon (L.), Vieux orgues, vieux organistes, Chalons-sur-Marne, 1879. Gone (G.), L'art ferrarais d l'époque des princes d'Este, Paris, 1897, 2 vol. Gutpon, v. Hamel. Guieur (M.-C.) et L. Bieutz, Monographie de la cathédrale de Lyon, Lyon, 1880. Gutttaume (abbé), Les orgues de Notre-Dame d'Embrun, Réun. des soc. des beaux-arts des départ., t. X (1886), pp. 249-271. Guiuraup (Maximilien), Rudiments de musique practique redvits en deve briefs traictez, Paris, 1554 (Bibl. nat., V 1516). Hapert (I. X.), Bausteine fiir Musikgeschichie, Leipzig, 1888, 3 vol. ; III: Die rémische Schola Cantorum und die pdpstlichen Kapellsdnger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Hamer, Nouveau manuel complet du facieur d'orgues, nouvelle édition contenant l'Orgue de Dom Bédos de Celles... précédé d'une notice historique par M. Hamel et complété par... J. Guédon, Paris, 1903 (Encyclopédie Roret). Haurcozur (M&), Histoire de l'église collégiale et du chapitre de SaintPierre de Lille, Lille-Paris, 1896-1899, 3 vol. Havarp (H1.), Dictionnaire de V''ameublement et de la décoration depuis le XILI° siécle jusqu'd nos jours, Paris, s. d., 4 vel. Heypen (Sebaldus), Mvusicx, id est, artis canendi libri duo, Nuremberg, 1537. (Rés. V 1532). Hitn (A.-G.), The Organ cases and organs of the middle ages and Renaissance, Londres, 1883-1891, 2 vol. Houpoy (J.), Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai, Mém. de la soc. de l'agriculture et des arts de Lille, 4° série, t. VII, Lille, 1880. Husson (Jacomin), Chronique de Metz, publ. par H. Michelant, Metz, 1870. Jarry (Louis), Histoire de Cléry et de V'église collégiale et chapelle royale Notre-Dame de Cléry, Orléans, 1899. KinkeLpry (Otto), Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts, ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik, Leipzig, gto.

BIBLIOGRAPHIE hot Kinsxy (Georg), Kurze Oktaven auf besaiteten Tasteninstrumenten, Zeitschrift fir MW. 1919-1920. Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Pustet, Ratisbonne, 1876-1907. Kress (Carl), Girolamo Diruta's Transilvano, Ein Beitrag zur Geschichte des Orgel-und Klavierspiels im 16. Jahrhundert, Vierteljahrss. fir MW., VII (1892), pp. 307 et suiv. _ Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts, Vierteljahrss. f. MW., VIII, pp: g1-126. Laparte (J.), Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France, Paris, 1879. Lasorpe (Léon-E.-S.-J. de), Les ducs de Bourgogne: études sur les letires, les arts et l'industrie pendant le XV* siécle, 2° partie: Preuves, Paris, 1849-1852, 3 vol. — Essai d'un catalogue des artistes employés a la cour de Bourgogne aux XIV® et XV° siécles, Paris, 1849. Lavorx (H.) fils, La musique au siécle de saint Louis, Biblioth. franc. du moyen age, t. II, Paris, 1883. Le Beur (abbé), Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique, Paris, 1741. = Histoire de la ville et de tout le diocése de Paris, rééd. de 1883, Paris, 5 vol. Lecoy pz ta Marcus (A.), Le roi René, sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires, Paris, 1875, 2 vol. Lepru (A.), La cathédrale Saint-Julien du Mans, Mamers, 1g00. Lerranc (Abel) et J. Bourencer, Comples de Louise de Savoie el de Marguerite d Angouléme, Paris, 1905. Leicurentritt (H.), Geschichte der Motette, Leipzig, 1908. anes Was lehren uns die Bildwerke des 14.-17. Jahrhunderts tiber die Instrumentalmusik ihren Zeit, Sammelb. der I. M. G., VII. Lemar ve Beers (J.), QEuvres, publ. par J. Stechen, Louvain, 1882-1885, 3 vol. Le Men (R.-F.), Monographie de la cathédrale de Quimper (XIII°XV° siécle), Quimper, 1877. . Le Roux pe Lincy et Tisseranp, Paris et ses historiens aux XIV° et XV° siécles (Histoire générale de Paris), Paris, 1867. Lespinasse (R. de), Le Nivernais et les comtes de Nevers, Paris, 1g091914, 3 vol. — Les métiers et corporations de la ville de Paris, t. Il, Paris, 1892 (Hist. générale de Paris). Levy (J.), Musikinstrumente beim Gesang im mittelalterlichen Frankreich auf Grund altfranzosischer Texte (bis zum 14. Jahrhundert), Zeitschr. f. romanische Philologie, XXXV (1g11). 26

ho2 BIBLIOGRAPHIE Loewenretp (H.), Leonhard Kleber und sein Tabalaturbuch, Charlottenburg, 1897. iv Luce (Siméon), La France pendant la guerre de cent ans, 2 series, Paris, 1890-1893. ene © Lunexi (Renato), L'organo di Santa Maria Maggiore in Trento e Varte organaria italiana del secolo XVI, Studi trentini, 2° annee, 1° trimestre, Trente, 1921. aes Luscin1us (Othmar Nachtgall), Musurgia, seu Praxis musicex, illius primo quz. Instrumentis agitur certa'ratio..., Strasbourg, 1542 (Rés. V 1560). Macuasey (A.), Histoire et évolution des formules musicales du I* au XV* siécle de V'ére chrétienne, Paris, 1928. Mizz (Em.), L'art religieux de la fin du moyen dge en France, 2° éd., Paris, 1922. Marcuecay (P.), Réun. des soc. sav. des départ., 4° s., t. IV (1866), pp. 904 et 5o6. Mautpe-1a-Cravibre (R. de), Histoire de Louis XII, t. 1. Louis d'Orléans, Paris, 1889, 3 vol. —_ Louise de Savoie et Francois I, Paris, 1895. or cf. Auton (Jean d'). Maveoint (Jean), prieur de Sainte-Catherine-de-la-Couture, Journal parisien (1437-1469), publié par Gust. Fagniez, Paris, 1878 (extr. des Mém. de la soc. de Vhist. de Paris et de I'Ile-de-France, t. LV) eae (Michel de), miaistre des enfans de Chceur de |'Eglise saint Maur des fossez, lez Paris, Nouvelle Instruction familiere, Paris, 1558 (Rés. V 1517). Merian (W.), Die Tabulaturendes Organisten Hans Kotter, ein Beitrag zur Musikgeschichte des beginnenden 16. Jahrhunderts, dissertation de Bale ; Leipzig, 1916. Mertet (Lucien), Documents relatifs aux orgues de la cathédrale de Chartres, Bull. archéol., 1885. Mérats (abbé), Les orgues de la cathédralede Chartres, 1912. Micuet (André), Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens Jusqwa nos jours publ. sous la direction d' —, t. U (1906), Il (1907-1908), IV, 1° partie (1909). Mouiner, Les faictz et dictz de fev de bonne memoire maistre Iehan Molinet, Paris, 1540 (Rés. Ye 1340). — Chroniques, éd. Buchon (Coll. des chroniques nationales frangaises, t. 43-46). Monatshefte fiir Musikgeschichte, rédigés par Robert Eitner, Leipzig, 1869-1904. Monratataon (A. de), Recueil de poésies frangoises des XV* et XVIF siécles (les derniers tomes avec James de Rothschild), Paris, 13 vol.

BIBLIOGRAPHIE hod Monratcion (A. de), Elatdes gages des ouvriers italiens employés par Charles VIII, Arch. de Vart francais, I (1851-1852). Montaienx (M. de), Journal de voyage, publ. par L. Lautrey, 2° éd., Paris, 1909. Moser (Hans Joachim), Paul Hofhaimer, ein Lied und Orgelmeister des deutschen Humanismus, Stuttgart, 1929. Muon: (Damiano), Gli Antegnati, organari insigni, colla serie dei Maestri di cappella del Duomo di Milano, Archivio storico lombardo, 1883. Nacex (Wilibald), Geschichte der Musik in England, Strasbourg, 18941897, 2 vol. — Annalen der englischen Hofmusik (1509-1649) nach den Originaldokumenten, supplément aux Monatsh. Jf. MG., t. 26 (1894). NarsonneE (L.), La cathédrale Saint-Just de Narbonne, Narbonne, 1gor. Ner (Karl), Die Musik in Basel, Sammelb. der I. M. G., X. Ouivier pE ta Marcue, Mémoires, éd. H. Beaune et J. d' Arbaumont, Paris, 1883-1888, 4 vol. Ornitnoparcus (Andreas), Musice Actiue Micrologus, Leipzig, 1517 (Rés. V 2484). Parser (Carl), Fundamentbuch von Hans von Constanz, Vierteljahrssch. i. MW., 1889, pp. 1-193. Paris. Registres des délibérations da bureau de la ville de Paris publ. par le Service des travaux historiques, t. 1, 1499-1526, par Bonnardot, 1883 ; t. II, 1527-1539, par A. Tuetey, 1886. Pastor (Ludwig), Geschichte der Pédpste,t. IV, 1" partie: Leo X, Fribourg-en-Brisgau, 1906. —_ cf. Beatis. Perit (Ernest), Jtinéraire de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur, dues de Bourgogne, d'aprés les comptes des dépenses de leur hétel, Paris, 1888. Perit ve Junevinte (L.), Histoire du thédtre en France : Les mysteres, Paris, 1880, 2 vol. Petrucci (Paul), La musique en Anjou au XV° siécle, extr. des comptes rendus de |'Association frangaise pour l'avancement des sciences, Paris, 1903. Pmiipee pe Vicneuties, bourgeois de Metz, Mémoires, publ. par H. Michelant, Stuttgart, 1852 (Gedenkbuch des Metzger Biirgers Philippe de Vigneulles). Pincuart (A.), Archives des arts, sciences et lettres, Gand, 1860-1881, 3 vol. Pirro (André), Les clavecinistes, Paris, s. d. (1924). — L'art des organistes, Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire, 2° partie, t. Il, Paris, 1926, pp. 1181-1374.

hok BIBLIOGRAPHIE Pirro (André), Orgues et organistes de Haguenau, Rev. de musicologie, 1926, pp. 11-17. Pranté (J.), La facture d'orgues au XVI" siécle, Bull. de la comm. histor. et archéol. de la Mayenne, 2° série, t. I (1888-1889), pp. 214-258. Prazrorivs (Michael), Syntagma musicum, II. Teil, von den Instrumenten (De organographia), Wolfenbiittel, 1618. Privost (abbé A.), Instruments de musique usilés dans nos églises depuis le XIII° siécle, Mém. de la soc. acad. d'agricultare, des sciences, arts et belles-lettres de l'Aube, 3° série, t. XL, 1904, pp. 41-226. Prost (Aug.), La cathédrale de Metz, Metz, 1885. Prost (Bernard), Quelques acquisitions de manuserits par les ducs de Bourgogne, Arch. histor., artist. et littéraires, t. II, Paris, 1890-1891. — Inventaires, mobiliers et extraits de comptes des ducs de Bourgogne de la maison de Valois, t. I, Paris, 1902-1904 ; avec Henri Prost: t. II, 19081gi3. Pruniires (Henri), La musique de la Chambre et de lécurie sous le régne de Frangois I, extr. de Année musicale, 1911. Quinsonas (E. de), Matériaux pour servir a Vhistoire de Marguerite d'Autriche, t. III, Paris, 1860. Quirrarp (Henri), Notes sur Guillaume de Machaut et son cuvre, Bull. de la soc. franc. de musicologie, t. Il (1918), n® 2 et 3. — La musique instrumentale du XILII° au XVII° siécle en France, Encycl. de la musique, 1° partie, t. ITI (1921), pp. 1176 et suiv. Ramis pE Paresa (Bartolomeo), Musica practica, Bologne, 1482 ; rééd. par Joh. Wolf, Publikationen der I. M.G., t. II, Leipzig, gol. Ranvier (F.), Les orgues et les organistes de l'église primatiale SaintAndré de Bordeaux, du XV° siécie a nos jours, Bordeaux, 1922. Ravueet (André), Les grandes orgues et les organistes de la cathédrale de Saint-Quentin, Paris, ig25. Raveex (Félix), Les orgues de l'abbaye de Saint-Mihiel. Anciennes orgues de la région meusienne, Paris, 1919. -- Les organistes, Paris, s. d. (1923). — Les grandes orgues des églises de Paris et du département de la Seine, Paris, 1927. — Les anciens buffets d'orgues du département de Seineel-Oise, Paris, 1926. = Les anciens buffets d'orgues du département de Seineet-Marne, Paris, Le Monde Musical, 1927 et 1928. Raymonp (P.), Marché pour la construction des orgues de la cathédrale de Bayonne, Rev. des soc. sav., 5° série, t. VI (1873), pp. 315-318.

BIBLIOGRAPHIE hod Reiscu (Gregor), Margarita philosophica, Heidelberg, janvier 1496 (v. st.) (Bibl. du Conservatoire de Paris, Rés. g3r). Reuieteux pe Saint-Denys, Chronique, publ. et trad. par L.-F. Bellaguet, Paris, 1839-1852, 6 vol. Renavvet (A.), Préréforme et humanisme a Paris pendant les premiéres guerres d'Italie (1497-1517), Paris, 1916. Renovarp (Phil.), Imprimeurs parisiens, libraires, fondeurs de caractéres et correcteurs d'imprimerie, Paris, 1898. Revue de Musicologie, publ. par la Soc. frang. de Musicologie, Paris, années 1922 et suiv. (les années 1917-1921 sous le titre : Bulletin de la société frangaise de Musicologie). Ricuarp (J.-F.-N.), Histoire des diocéses de Besancon et Saint-Claude, Besancon, 1851, 2 vol. Riemann (Hugo), Handbuch der Musikgeschichte, t. II, 1" partie, 2° éd., Leipzig, 1921. Geschichte der Musiktheorie im I[X.-X1X. Jahrhundert, 2° éd., Leipzig, 1921. Rierscut (G.), Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 78. Jahrhundert, Leipzig, 1892. Ritter (A. G.), Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14.-18. Jahrhundert, Leipzig, 1884. Rwista musicale italiana, Turin, années 1894 et suiv. Roman (J.), Prix fait pour lornementation extérieure des orgues de Notre-Dame de Grenoble, Réun. des soc. des beauzxarts des départ., t. XX, 1896, pp. 96-103. — Date des orgues de Notre-Dame d'Embrun, méme publication, t. XI, 1887, pp. 653-659. Rove (Jean de), Journal, connu sous lenom de Chronique scandaleuse (1460-1483), publ. par la Soc. de l'hist. de France ; éd. par B. de Mandrot, Paris, 1894-1896, 2 vol. Sacus (Curt), Real-Lexikon der Musikinstrumente, Berlin, 1913. Sammelbinde der Internationalen Musik Gesellschaft, Leipzig, 1899-1914. Savertannt (Max), Die Musik in fiinf Jahrhunderten der europdischen Malerei, Leipzig, 1922. Savuvat, Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris, Paris, 1724, 3 vol. Scuerine (Arnold), Die niederlindische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin, Leipzig, 1912. — Studien zur Musikgeschichte der Friihrenaissance, Leipzig, 1914. _— Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento, Sammelb. der I. M. G., XIII, pp. 172-204. Scutecut (Raym.), Ein Beitrag zur dltesten Klavier-Literatur, Monatsh. f. MG., If (1870), pp. 122-127. Scuzicx (Arnolt), Spiegel der Orgelmacher und Organisten, Heidelberg, 1511, rééd. dans les Monatsh. f. MG., I (1869), pp. 77-114.

hob BIBLIOGRAPHIE Scunoorn (Hans), Das Buxheimer Orgelbuch, Zeitschr. f. MW., IV (1921), p. I-10. : : Scuvusicrr (A.). Orgelbau und Orgelspiel im Mittelaller (in Musikalische Spicilegien), Ratisbonne, 1876. Scritti di storia organaria per il restauro dell'organo di Santa Maria Maggiore in Trento, raccolti a cura del Comitato, recueil d'articles par différents auteurs, Trente, 1925. ' Servibres (G.), La décoration artistique des buffets d'orques, Paris, 1928. Sonnet, cf. Caeremoniale. Stem (H.), Arnoul Gréban, poéte et musicien, Bibl. de Véc. des Chartes, 1918. Studien zur Musikwissenschaft (supplément aux Denkmiiler der Tonkunst in OEsterreich), Vienne, années 1913 et suiv. Tricovu (G.), Documents sur la musique & Lyon au XVI° siécle, Lyon, 1899. Tees cf. Campardon, Bourgeois de Paris et Paris. Vatpricut (Conte), Cappelle, concerti e musiche di casa d'Este, dal secolo 15 al 18, Atti della reale deputazione di storia patria per Modena e Parma, Modéne, 1884. Vatuet ve Virivitte, Isabeau de Baviére, Paris, 1859. — Histoire de Charles VII roi de France et de son époque, Paris, 1861-1865, 3 vol. — cf. Chartier (J.). Van pen Borren (Ch.), Les origines de la musique de clavier en Angleterre, Paris-Bruxelles, 1912. Van Der Srraeten (Ed.), La musique aux Pays-Bas avant le XIX° siecle, Bruxelles, 1867-1888, 8 vol. Vivat (Aug.), L'ancien diocése d'Albi d'aprés les reqistres de notaires, Paris, 1913. : Vierteljahrsschrift fir Musikwissenschaft, Leipzig, 1885-1894. Vittain (abbé), Essai d'une histoire de la paroisse de Saint-Jacques de la Boucherie, Paris, 1758 (L k™ 7099). Virpune (Sebastian), Musica getutscht, Bale, 1511, rééd. par R. Eitner, Publikationen dlterer praktischer und theoretischer Musikwerke, XI (1882), Berlin. Vocetets (Martin), Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik. und des Theaters in Elsass, Strasbourg, 1911. Wacener (Peter), Geschichte der Messe, t. I (bis 1600), Leipzig, 1913. Waxpyer (Franz), Nachrichten iiber die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck unter Kaiser Maximilian I, von 1490-2519 (suppl. aux Monatshefte f. MG., 1897-1898). Wermann (K.), Johannes Tinctoris (1445-1511) und sein unbekannter Traktat « De inventione et usu musicae», eine historisch-kritische Untersuchung, Ratisbonne et Rome (Pustet), 1917. Weirzmann, Geschichte der Klaviermusik, éd. refondue par Max Suirrert et O. Freiscuer, t. I, Leipzig, 1899.

ho7 Wotr (Johannes), Geschichte der Mensuralnolation von 1250-1460, Leipzig, 1904, 3 vol. — Handbuch der Notationskunde, Leipzig, 1913-1919, 2 vol. — cf. Ramis. Wootprince (H. E.), The Oxford History of music, Oxford, 1g011909, 5 vol.; t. I et II, the polyphonic period. Zeitschrift fir Musikwissenschaft, Leipzig, oct. 1918 et années suiv. Il. — Prineipales sources musicales. Graduale sacrosanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis... rhythmicis signis a Solesmensibus monachis diligenter ornatum, Paris, 1924. Woxr (Johannes), Geschichte der Mensuralnotation, t. II et III (textes musicaux du xii°® au xv°s., et transcriptions), 1904. Ampros (A. W.), Geschichte der Musik, t. V (Otto Kade). Aupry (P.), Cent motets du XIII° siécle publiés d'aprés le manuscrit Ed. IV 6 de Bamberg, Paris, 1908, 3 vol. Denkmdéler der Tonkunst in OEsterreich, t. VII, X1*, XIX ', XX VII! et XXXI (manuscrits de Trente); t. XIV! (euvres de H. Isaak publ. par Johannes Wolf). Locheimer Liederbuch und Fundamentum organisandi des Conrad Paumann, nouy. éd. en fac-similé par Konrad Ameln, Berlin, 1925. Ockxecuem (Johannes), Sémtliche Werke, publ. par Dragan Plamenac, t. I (messes), Leipzig, 1927. Osrecut (Jacob), Werken, publ. par Johannes Wolf, Amsterdam et Leipzig, 1912-1925. Josquin pes Pris, Werken, publ. par A. Smijers, t. I (motets), 1926; messes en cours de publication. Trois chansonniers frangais du XV° siécle, publ. par E. Droz, Y. Rokseth et G. Thibault, t. 1, Paris, 1927. Scuuicx (Arnolt), Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein uff die Orgeln und Lauten, Mayence, 1512, transcr. et publ. par Gottlieb Harms, Klecken, 1924. Korrer (Hans), Tabulaturbuch, Bibl. de l'Université de Bale, ms. F IX 39. —~ supplément au recueil précédent, méme bibl., ms. F IX 58. Hoxtzacu (Oswald), Fundamentbuch, Bibl. de l'Univers. de Bale, ms. F IX 26 (c). Kuzser (Leonhard), Tabulaturbuch, Bibl. d'état de Berlin, ms. mus. Z 24; transcription ms. intégrale au Conservatoire de Paris. Bucuner (Hans), Fundamentbuch, partiellement publié par K. Pasler, Vierteljahrss. f. MW., 1889.

Marcantonro (Cavazzono), Tablature d'orgue (7523), en cours de publication par Yvonne Rokseth et G. Thibault. Deus livres d'orgue parus chez Pierre Attaingnant en 1537, transcrits et publ. avec une introduction par Yvonne Rokseth, Paris, 1925. Chansons und Tanze, Pariser Tabulaturdrucke fiir Tasteninstrumente aus dem Jahr 1530 von Pierre Attaingnant, publ. en fac-similé par Eduard Bernoulli, Munich, 1914, 5 vol. Ténze des 15. bis 17. Jahrhunderts, publ. par R. Eitner, supplém. aux Monatsh. f. MG., VII (1875). Motettorum libri XII, Paris, Attaingnant, 1534-1535, exemplaire conservé a la Bibl. du Conservatoire de Milan. Exverr (H.), Les maitres masiciens de la Renaissance francaise, 1894 et années suiv., 23 vol. Cavazzont (Girolamo), detto d'Urbino, Intavolature per organo, I et IT libri (1542-1543), transcrits et publ. par G. Benvenuti, Milan, 1919. Tablature originale au Liceo Musicale de Bologne. Torcnr (Luigi), L'arte musicale in Italia (XV° secolo al XVIII), t. 11, Compositions pour orgue et clavecin, Milan, s. d. Archives des maitres de l'orgue des XVI°, XVII* et XVIIF siécles, ceuvres recueillies par A. Guilmant, avec notices historiques de A. Pirro, 1897-1910, 10 vol.

INDEX ALPHABETIQUE Les noms des principaux personnages sont seuls indiqués. Les noms d'organistes sont suivis d'un 0., ceux des facteurs d'orgues d'un f. Les noms de lieux sont marqués en caractéres italiques. Adam de Fulda, 305, 311. Agricola (M.), 186 n. 1, 192. Aig-la-Chapelle, 95, 161. Alamand (H.), 0., 27. Alamiré, 132. Albi, 67, 369. Albret (card. d'), 72. Albret (Charlotte d'), 71-72. Alencon, 79-80, 335, 345, 353. Amboise, 86, 122. Amboise (Georges d'), 79. Amerbach (Bon.), 144, 175. Amiens, 4, 30, 64, 158, 340-341. Angers, 16, 39, 49, 57, 67, 84-85, 100, 160, 329, 331, 369, 385. Angouléme, 83-84. Anne de Bretagne, 81, 99-100. Antegnati, f., 117. Antico (Andrea), 115, 117. Antoine de Lorraine, 88, 170 n. 5, 219, 387. Anvers, 170. Argentan, 78, 81. Arles, 63, 83, 383. Arras, thn. 2, 30. Attaingnant, 173, 211 ets., 218 et s., 250. Autun, 29, 62. Auxigny (Thibault d'), 61. Avignon, 383. Béatrice d'Aragon, 111. Bermudo (Juan), 0., 166, 195, 361. Bertrand de Goth (Clément V), 5. Bocquet ou Bucquet (J.), 0., 131 et s. Bordeaux, 30, 67, 82, 84, 91, 162, 328, 330, 332, 343, 371. Borgia (Alexandre), 116. Borgia (Lucréce), 116, 120. Bougouyn (S.), 73. Bourges, 13, 17, 21, 48, 57, 84. Bourgueil (abbaye), 96. Bredemers (H.), 0., 126, 131, 135, 170. Bressanone, 116, 126 n. 1. Brigonnet (card.), 62. Bruges, 13, 44, 134. Brumel (Ant.), 221, 246, 259. Buchner (Hans), 145, 175-176, 178, 188 et s., 197, 202 et s., 244, 250, 253, 279, 321, 362 et s. Budapest, 111. Burse ou Beurst (P.),0., 47, 123, 368. Buus (J.), 151, 199. Cabezén, 0., 41, 201, 244, 253, 278. Caen, 80-81, 391. Cahors, 62.

10 INDEX ALPHABETIOUE Cambrai, 22, 67, 95, 133, 358, 380. Carcassonne, 67, 388. Carpentras, 66, 383. Castiglione (Bald.), 93, 120, 297Caudebec, 81, 329. Cavazzoni (Gir.), 0., 177, 194, 198, 2035) 2042 Cerone, 41 n. 4, 297. Certon (Pierre), 170, 370. Chalon-sur-Saéne, 76, 347. Chdlons-sur-Marne, 29, 66, 347, 371. Chambéry, 36-37, 95-96, 384. Charles V, 11 et s. Charles VI, 23 ets., 31. Charles VII, 24, 35 et s., 44, 183. Charles VIII, 43, 50 et s., 78, 121, 159. Charles d'Orléans, 38, 145, 183. Charles le Téméraire, 47. Charles-Quint, 89, 131 et s., 141. Chartier (Alain), 77. Chartres, 28, 63, 71, 76 ets., 85, 149 n. 2, 157, 170-171, 330, 350 et s., 360, 371. Chateau-Thierry, 333. Chevalier (Etienne), 62-63. Chevreuse, 163, 379. Chrestien de Troyes, 3. Christophe de Bordeaux, 73. Claude de France, 86, 93. Claudin de Sermisy, 206, 221, 246, 292. Cléry, 86. Compére (Loyset), 221, 242, 259. Compostelle, 139. Conrad Brumann, 0., 143, 176, 192. Constance, 143-145, 176. Coquillart (G.), 368. Cybot (Noél), 0., 104, 170. Dalza (J.-A.), 208. Daniel (J.), dit Mitou, 0., 74 n. 2, 369. Dante Alighieri, 167-168. Delahaye (Ant.), 0., 102. Dijon, 13, 33, 45, 66, 87, 367, 372, 384, 387 et s. Diruta (Gir.), 74, 363. Douai, 173, 354, 372. Du Boys (Nicole), 0., 104. Dufay (G.), 114. Dumarais, v. Palude. Edouard [¢ d'Angleterre, 5. Eléonore d'Aragon, 111, 116, 154. Eléonore d'Autriche, xi, 126 et s. Eloy d'Amerval, 86. Embrun, 43, 329, 367. Erasme, go, 140, 155. Estrada (P. de), f., 107, 380. Eustorg de Beaulieu, 0., 75, 83, 120. Evrard de la Chapelle, 0., 98-99, 166, Evreux, 48. Fécamp, 5, 358. Felin (Conrad), f., 36, 382. Ferdinand J* roi de Naples, 113. Ferrare, 111, 116. Ferté-Bernard (la), 86, 329, 387. Févin (Ant. de),206, 221, 246. Finck (Heinrich), 134, 270 n. 2. Finck (Hermann), 225. Florence, 5, 8, 18, 114et s., 169. Fogliano, 299 n. 3. Francois-I*, x1, 92, 79, 99: 97) 101, 106, 183. Fribourg-en-Brisgau, 90, 110, 143144. Fribourg en Suisse, 143. Gabrieli (And.), 195, 209, 237. Gafurius, 113, 289, 298, 308 n. 1. Gascongne (Mat.), 221. Gaston Phébus, 26. Gérone, 129. Gerson, 5-6, 35g. Glarean, 10g, 370, 273, 283, 298, 306, 317. Goetz (Joh.), 0., 189. Gondet (Louis), f., 82, 343. Gonesse (S.-et-O.), 68, gg, 329, 335. Grenoble, 30,334. Guillaume le Moine (Guill. Monachus), 296 ets., 311, 316. Guillaume de Machaut, 150, 252, 253, 311. Haguenau, 78, gh-95, 161, 372 Harfleur, 156 n. 2.

INDEX ALPHABETIQUE hit Henri de Saxe, 0., 160, 356, 368. Henry V, 23, 139, 14t n. 4. Henry VIII, x1, 138 et s. Heyden (Seb.), 155 n. Q. Hippolyte d'Este (card.), 116. Hofhaimer (Guillaume), 0., 127. Hofhaimer (Paul), 0., 90, 112, 123, 127, 143, 173, 188 et s., 254255, 310. Hothby (J.), 316. Ileborgh (Adam), 173. Innsbruck, 123 et s. Isaak (H.), 114, 175, 190, 193, 230, 244, 24g. Isabeau de Baviére, 23-24, 50. Isabelle d'Autriche, reine de Danemark, 126, 134. Isabelle Ja Catholique, 129. Jan van Hyck, 35. Jean II, le Bon, r1. Jean [et d'Aragon, 13-14. Jean, duc de Berry, 16 et s. Jean sans Peur, 25, 154. Jean de Beauce, 63. Jean de Gand, o., 22. Jean de Garlande (Ancien), 196 TINE IO2 5-250. Jean de Lublin, o., 195, 229, 316. Jean de Tournai, 0., 22. Jean des Murs (de Muris), 200 n. 1, 29 OMe Te Jéréme de Moravie, 188. Joan Maria da Crema, 234. Josquin des Prés, 108, 181, 205, 226-227, 256. Joussaume (Ponthus), f., 84, 385. Joussaume ou Jousseline (A.). f., 386. Judith, impératrice, 350 n. 2. Julien de la Rovére, 62. Kleber (L.), 0., 143, 174 et s., 192, 207, 248-249, 265, 338. Kotter (Hans), 0., 143, 174 et s., 192, 201, 208, 244, 247, 265, 338. Labé (Louise), 120. Lafage, 221, 239. Landino (Fr.), 0., 356. Lasso (Orlando), 97, 251, 258. Laurent de Médicis, 114. Layolle (Franc.), 0., 88, 373. Lectoure, 83. Le Mans, 85, 107, 328, 337, 372, 387. Le Marais (Gautier), f., 352, 382. Léon X, 112, 115-116, 177. Levroux (Indre), 22 n. 1, 327. Lille, 66, 67. Lorris (Loiret), 67, 327. Londres, 11, 137. Louis IX, 10. Louis XI, 37, 42 et s., 86, 336, 367. Louis XII, 98 et s., 108, 122, 130, 145. Louis dauphin, duc de Guyenne, 2420F Louis d'Aragon (card.), 125, 145. Louise de Savoie, 72, 133. Lugon, 5. Luscinius, 0., 90, 109, 190, 275, 289, 296, 299-300. Luther, 97, 152. Luxembourg (card. de), 85, 167. Lyon, 8, 87-88, 96, 119-120, 129130, 149 n. 2, 169, 372. Mantoue, 116-117, 120. Marcantonio (Cavazzono), 136, 177, 193, 194, 198, 209-210, 241. Marchettus de Padoue, 211, 296. Marguerite d'Angouléme, 105. Marguerite d'Autriche, rit, 126 et s. Marie d'Angleterre, 100. Marie d'Autriche, 126 et s. Marie de Bourgogne, 110, 127. Marmoutier (abbaye), 96. Marot (Clément), 75, 105, 366. Matthias Corvin, 111. Maximilien Ie, 89, 123 et s., 159. Meauz, 149 n. 2, 152. Melun, 63, 70. Memo (Dionisio), 0., 138-139. Mende, 66, 88, 380, 387. Mersenne (Pére M.), 77, 296, 346 AY 1: Metz, 61, 89, 96, 159, 161, 326, 338.

Milan, gg, 113-114, 116-117. Moers, f., 127, 133. Molinet (J.), 46, 127. Mons, 55, 58. Montaigne, 97, 152. Montauban, 83, 162, 372, 386. Montcuyt (Guill.), 0., 76, 357, 377. Montivilliers, 96, 328. Montpellier, 77, 95, 107. Morel ou Moreau (Girardin), 0., 39. Moret-sur-Loing, 68, 327, 32g. Moulins, 44. Moulu (P.), 175, 221, 247. Mouton (J.), 115, 135 n. 3, 374. Mouton (P.), 0., 103-104, 218, 374, 388. Nancy, 88, 389. Nantes, 32. Naples, 109, 112, 122. Narbonne, 332, 339, 345, 349, 388 et s. Népotis (G.), 0., 126, 128. Neufchdteau, 95. Nevers, 87, 341. Nimes, 83. Notre-Dame-de-l'Epine (Marne), 328, 333. Notre-Dame-du-Mur, 82. Noyon, 48. Obrecht (J.), 152, a21, 243-244, 292. Ochsenkun (Seb.), 234. Ockeghem (J.), 43, 238, 270, 304. Oliviers (Frang. des), f,, 388-389. Orléans, 38, 42, 50, 61, 86-87, 335, 372. Ornithoparcus, 135, 176, 269 n. 2, 285 n. 1. Oudin Hestre, f., 107, 385. Palude (P.), 79, 218. Palma de Majorque, 332 n. 7. Paris, 12, 14 n. 3, 15, 22-24, 28, 30-33, 36, 38, 42, 50, 56, 62, 6465, 71, 75, 78,-88, g1 et s., 100, 104, 110, 130, 132, 134, 157, 160, 162, 165, 170, 173, 327, 336, 358-359, 368, 372 et s., 3go. Paumann (C.), 108, 174 ets., 187, 206, 290. Pernette du Guillet, 119. Pérotin le Grand, 184,247 n. 1,307. Perpignan, 66, 336, 387. Petit Coclicus (Adrien), 109, 224226. Petrucci (O. de'), 177, 215. Philippe le Bon, 30, 33 et s., 44 ets. Philippe le Hardi, 13 et s., 337. Philippe le Beau (archiduc), 91-92, 109, 126 et s. Philippe de Vitry, 273, 298, 300 Tas Piaz (Jean), f., 37, 114, 383. Poissy, 104. Poitiers, 35, 77, 340. Pol de Limbourg, 17-18. Praetorius (M.), 40-41, 279, 342 et s., 364. Prégent (J.), 0., 44, 383. Prosdocimus de Beldemandis, 300. Provins, 52, 69 n. 3. Quimper, 82, 376, 388. Raban Maur, 7. Rais (Gilles de), 36. Ramis de Pareja, 147, 275, 288, 339 n. 6. Reims, 62, 67, 78-79, 331, 339, 376, 385. René d'Anjou, 39 et s., 58, 367. René II de Lorraine, 86, 88. Rennes, 81. Richafort (Jean), 260. Richard de Saint-Victor, 7. Rodille (Louis), f., 88, 380-381, 387. Rohan (Pierre de), 69. Rohan (Marguerite de), 7o. Rollin (card.), 62. Rouen, 8, 51-52, 62, 76, 78-80, i106, 107, 148, 153, 173 n. 2, 329, 335, 346, 358 et s., 376, 385. Saignand (Roger), 0., 117-118, 357. Saint-Albans, 140, 171. Saint - Bertrand - de - Comminges, 83, 327.

Saint-Brieuc, 82. Saint-Denis (abbaye), 42, 93, 130, 377. Saint-Germain (S.-et-O.), 12. Saint-Jean d'Angély, 67, 369. Saint-Jean-du-Doigt, 81, 332 n. 3. Saint-Mihiel, 96. Saint-Omer, 67. Saint-Pol-de-Léon, 81. Saint-Quentin, 22, 358. Sainte-Marie-la-Mer (Pyr.-Or.), 30. Saint-Savin (Htes-Pyr.), 328, 333 n.d. Sancta Maria, 0., 195, 225, 258, 361. Saulieu (Céte-d'Or), 67. Schapf (Georg), 0., 143, 208. Schaubankes (Fred.), f., 22, 382. Schlettstadt, 94 n. 5, 162. Schlick (Arn.), 176, tg0, 201, 206, 256, 332, 338 et s., 347 et s., 357. Sens, 4, 62, 327, 377. Sforza (Ascanio, card.), 108, 123. Sforza (Galéas), 113-114. Sicher (Fridolin), 0., 175-176, 260. Sollits-Ville (Var), 67. Squarcialupi, 0., 108, 114, 187. Strasbourg, go, 143-144. Stuttgart, 143. Taenzl da Schwaz, 143. Tarascon, 383. Tarraca (Gabr.), 0., 4o. Tinctoris, 109, 113, 151, 217, 270, 316. Toléde, 141. Torrian (J.), f., 77, 379, 386. Toul, 66. Toulouse, 61, 65, 388. Tours, 37-38, 43, 86, 388. Trente, 116, 143. Troyes, 29, 48, 50-51, 63, 71, 78, 157, 173, 326, 337, 378, 383. Ulrich von Hiitten, 155. Uzés, 388. Vacherie (P. de la), 70. Valence, 9b. Vence (Alp.-Mar.), 67. Venise, 119, 138, 177, 336, 365. Verdun, 388. Vérone, 119, 102. Vertus (Marne), 380. Vienne (Autriche), 124, 127. Virdung, 73, 76, 179. Visée (Gilbert), 0., 13 et s. Visée (Jean), 0., 13 ets. Visegrad, 111. Vitteaux (Céte-d'Or), 67. Viviers, 83, 88. Weck (Hans), f., 175. Wittenberg, 97. Wollick (Nic.), 110, 209, 309-310. Wolsey (card.), 140. Yolande d'Aragon, 16, 58. Yolande de France, 37, 114. Zarlino, 210, 287.

The text on this page is estimated to be only 18.29% accurate

Mery “ ofits eet 2) aan ¥

TABLE DES PLANCHES I. — Les Elus au Jugement dernier. — Tympan du portail central de la cathédrale de Léon (Espagne) (Cliché Roig-Lacoste). II. — 1. Entrée d Rome de lV'empereur Vespasien. Miniature de la Passion d'Arras. 2. Page des Heures de Marie d'Angleterre, reine de France. Ms. 1558 de la Bibl. de Lyon (Cliché Arch. Phot. d'art et Whistoire). Ill. — Pierre de Rohan et sa femme Marguerite d'Armagnac, tapisserie. Angers, ancien évéché (Cliché Arch. Phot.). IV. — Le duc René II de Lorraine et sa cour de musique. Miniature du psautier ms. 601 de la Bibl. de Arsenal (Cliché Arch. Phot.). V. — Metozzo va Forut (1438-1494), La Musique. Londres, National Gallery (Cliché Hanfstengl). VI. — Jaxos Cornenisz (1470-1553), Adoration de l'Enfant. Bale, musée des Beaux-Arts (Cliché Héfling). Vil. — Le Mairre ve va Groriirication pE Marie (flor. 1460-1490), fragment de tableau (Cliché V. A. Breuning). VIII. — Orgue de Perpignan, terminé en 1504 (Cliché Arch. Phot.). Fac-sIMILis : P. 214, titre des Treze Motetz. P. 216, spécimen de la notation,

The text on this page is estimated to be only 23.26% accurate

ha Ps RGR Pai: Mins = rae, ie a Scala wa Sapubanwheyst “eighth ones Neel 9 di, sede on fmt rch aus dine st nets iii citi Wh DART eae a =a tint igri wists) Roehl ah ae . mhbayks Seiad Wik ait ie Sale woe Caeeas ce pon ars

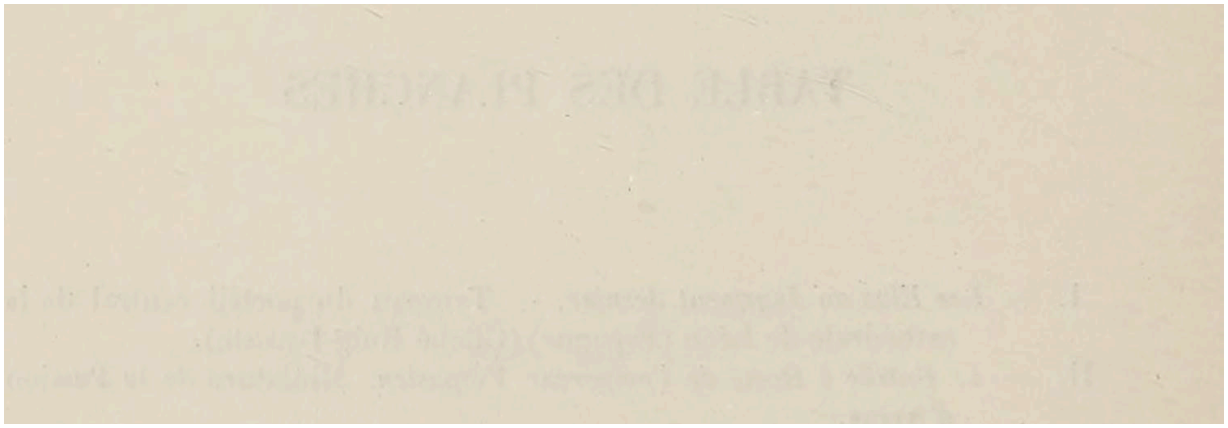
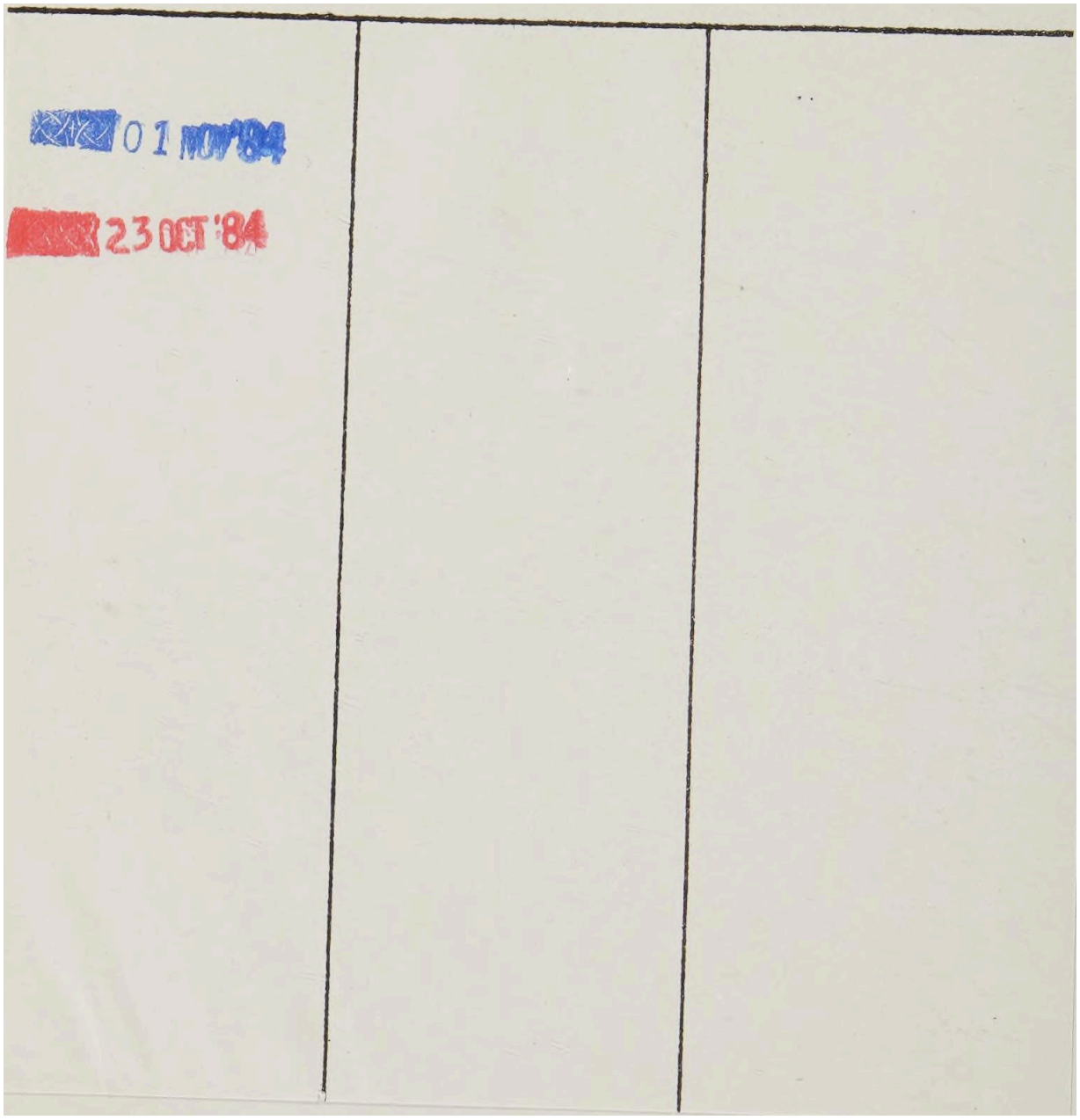


TABLE DES MATIERES AVANT-PROPOS. CHAPITRE PREMIER L’orgue au XV° siécle dans les églises et les chapelles princiéres. Faveur croissante accordée 4 l’orgue par l’Eglise, les princes et le peuple au cours du moyen age ; durant la guerre de Cent ans; sous Louis XI et Charles VIII. Réle de Vorgue dans les fétes publiques et les mystéres. A la fin du xy siécle, sa présence dans la plupart des églises. CHAPITRE II L’orgue sous Louis XII et Francois I*. Joueurs et joueuses d’orgue portatif. Nouvelles orgues d’églises et cérémonies. L’orgue dans les monastéres, 4 la cour de France et chez (BS EGS Sa BN Ig inde esi Se cen en a ees CHAPITRE III Echanges de musique vers l’an 1500 entre les divers pays d’Occident. Organistes et orgues 4 |’étranger. Voyages de musiciens et de princes mélomanes.. . . . CHAPITRE IV Réle de J’orgue dans les cérémonies religieuses. Parts respectives de lorgue et du chant 4 la messe et aux vépres. Ordonnances ecclésiastiques concernant l’orgue. . . . . CHAPITRE V Répertoire de l’organiste avant 1530. Les trois genres de la musique d’orgue : transcriptions de motets, compositions sur cantus firmus liturgique, préludes libres. Tablatures germaniques etitaliennes.. . - . . - + + + 7) Pages. I 107

hi8 TABLE DES MATLERES CHAPITRE VI Les tablatures francaises de 1534. Anonymat des ceuvres. Leur style général: procédés de transcription dans les Treze Motetz. Compositions sur plain-chant. Traits principaux des préludes. . CHAPITRE VII Systeme rythmique, tonal, harmonique et mélodique des tablatures de 1534. . APPENDICE I Particularités de la structure du grand orgue entre 1430 et 1530. APPENDICE JI Organistes : formation, technique, situation sociale, traitements. Organters es") eS) pc ges OA rN LF ee i BIBLIOGRAPHIE I. — Principaux documents et sources littéraires. . . . . II. — Principales sources musicales. INDEX DES NOMS.. TABLE DES PLANCHES, 218 325 w on for) NE NG URNS | rh CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT (3-1930). racy : 4% BOOS ef “i: 2} FL) Q oo) a 1 a

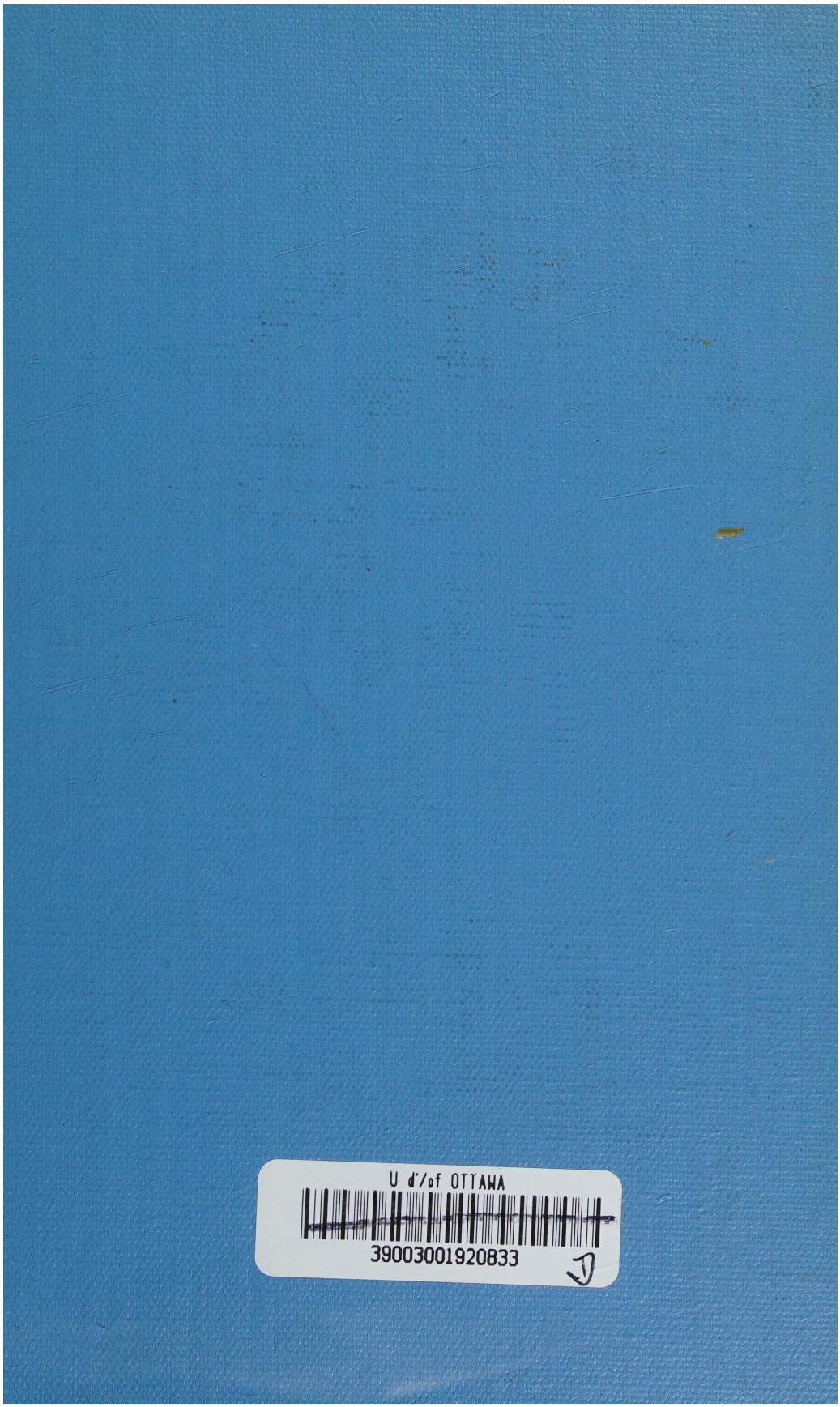
la Bibliothéque The Library Université d'Ottawa University of Ottawa Echéance Date Due



| il HH | nin OATH 239003 001920833 CE Mt 0606 eR7 1930 CO2 ROKSETH, YVO MUSIQUE D'OR ACC# 1169351

The text on this page is estimated to be only 23.83% accurate

i pen yy Ss RUA Oa as oe eee is Wee NL


U d'/of OTTAWA
39003001920833