Martine BETREMIEUX-MAYEUR

Méthode

pour

Grand Orgue

FAC-SIMILE

Second Cycle

Volume 3A
L'orgue classique français

Photographies :
Laurent Betremieux, Pierre Betremieux, Christophe Derycke, Jean Dumez, Claire Genot, Ghislain Leroy, Marianne Levy Noisette, Evelyne Lilin, Jean-Luc Perrot et Ton Van Ecke

FAC-SIMILE

Photo de couverture : Saint Germain l'Auxerrois, Paris 1e
photo Laurent Betremieux www.somaroid.com

Editions Martine Betremieux
www.betremieux.org

INTRODUCTION

Ma **méthode pour grand orgue**, après un premier volume destiné aux débutants aux claviers, repose sur une étude de l'orgue à travers les compositeurs européens pendant plusieurs siècles.
Elle se découpe en cinq volumes consacrés à la musique d'orgue allemande, néerlandaise, française, espagnole, italienne et anglaise.

Le volume 2A était consacré à la musique allemande et néerlandaise allant des compositeurs baroques aux classiques, du 16e siècle au 18e siècle.

Le volume 2B, dans la continuité du premier, était consacré à la musique allemande des classiques aux romantiques, ainsi qu'à un aperçu de la musique anglaise.

Le volume 3 concerne la musique d'orgue classique française de la Renaissance à la fin de l'Ancien Régime, répartie sur trois siècles, ainsi que l'étude de l'orgue romantique au 19e siècle jusqu'à l'aboutissement de l'orgue symphonique au début du 20e siècle. Je vous propose de découvrir cette étude conçue en 3 étapes.

Le présent volet (volume 3A) s'attache aux précurseurs du 16e siècle, aux pré-classiques du début du 17e siècle, à la mise en place de l'école d'orgue française et aux classiques du Grand Siècle de l'Orgue Français. Nous plongeons dans les règnes de François 1er, Henri IV, Louis XIII et Louis XIV, avec en apothéose, le Grand Siècle de l'Orgue Français commençant fin 17e siècle et allant jusqu'aux confins du 18e siècle.

Le volume 3B continuera l'étude du 18e siècle lors de l'avènement de l'orgue comme instrument de concert et qui perdurera jusqu'aux post-classiques. Nous vivrons les dernières années de l'absolutisme royal avec les règnes de Louis XIV, Louis XV et Louis XVI. Et nous verrons comment l'orgue survivra à la période révolutionnaire.

Un volume 3C s'intéressera à l'avènement du romantisme dans le monde de l'orgue français jusqu'aux symphonistes du début du 20e siècle.

Le 4e et dernier volet de cette étude de l'Europe des orgues contiendra un aperçu des écoles italienne et espagnole. La liste des nationalités n'est pas exhaustive, mais tel n'est pas mon propos.

Pour le présent volume, je conseille au néophyte d'aborder en premier lieu cette musique par les suites de Nivers ou Lebègue (1e partie, chapitre 3) car ce sont les fondateurs du style et des formes utilisées pendant toute la période classique française. Et aussi parce que leur musique me semble plus proche pour des oreilles du 21e siècle que celle d'un Titelouze ou d'un Roberday !
Les pages de la 2e partie appartiennent au Grand Siècle de l'Orgue Français. Elles sont des chefs d'œuvres à étudier par tous les organistes en herbe, ils peuvent ainsi étudier des pièces des Parisiens comme Couperin, Marchand ou Clérambault, ou des pièces d'organistes issus de la province comme Boyvin, Grigny ou Jullien…

Vous trouverez en annexe n°1 un tableau regroupant quatre siècles d'organistes français. Il nous montre la suprématie parisienne et versaillaise de la profession d'organiste.

FAC-SIMILE

Tous droits réservés - Photocopie interdite

J'ai découvert ces compositeurs lors d'un stage d'été en juillet 1981… Ce sont Jean Boyer et Philippe Lescat, jeunes professeurs alors et musicologues, qui m'ont fait aimer ce répertoire avec toutes ses subtilités (registration, codes d'interprétation…). À moi de les transmettre aujourd'hui.

Chacune de ces pages musicales a été choisie comme autant de prétextes à des exercices de technique (articulations, doigtés, accords, phrasé…) ou tout simplement comme support pour l'ouverture culturelle qu'elle pouvait apporter à l'élève (connaissance du compositeur, de la période artistique, du style ou de la forme musicale de la pièce même…). Les indications de tempo, de registration ou d'ornementation sont données à titre indicatif. Je ne cesse de rappeler à mes élèves qu'il convient de s'adapter à l'instrument, à l'espace sonore qu'il faudra remplir, au contexte ou à l'ambiance que l'on veut donner à la pièce que l'on s'apprête à interpréter. Quant au texte musical lui-même, j'ai dans une certaine mesure respecté les versions urtext, tout en ayant une visée pédagogique afin de me concentrer sur telle difficulté technique ou telle notion à aborder. Pour tout questionnement ou toute approche musicologique, il convient de se référer aux manuscrits que j'ai moi-même consultés et à partir desquels j'ai pu retracer toutes ces pages. En effet il est aisé dorénavant de trouver de nombreux fac-similés sur internet.

Quelques pièces pour quatre mains ou pièces de musique de chambre (duos ou trios) vous sont proposées afin de motiver les élèves à partager leur apprentissage et leurs impressions sur l'étude de l'orgue. Il est de plus en plus fréquent de « décloisonner » les classes des écoles de musique au grand bénéfice et plaisir des élèves, qui peuvent ainsi se rencontrer et découvrir d'autres horizons que leur propre instrument.

La curiosité artistique et intellectuelle de chaque élève, aidé par un professeur, devrait l'amener à se rapprocher, selon ses affinités, de telle période, de tel style, de tel compositeur…afin d'approfondir, voire élargir ses connaissances. Ma méthode pour grand orgue vise donc à être un outil technique pour l'apprentissage de l'orgue en faisant découvrir aux élèves la richesse de cet instrument à travers les âges et les cultures. J'ai tenu à ouvrir la culture organistique de chacun en faisant découvrir des instruments de l'époque et des pays étudiés.

De nombreuses personnes m'ont aidée dans la collecte d'informations et de photos d'orgue à travers toute la France. Je tiens à les remercier vivement de leur aide précieuse apportée à l'illustration de mon propos. Un merci tout particulier à mon père, Pierre Mayeur, et ma fille, Cécile Courby-Betremieux, pour leurs corrections et mise en page, ainsi qu'à mon ancienne élève, Evelyne Lilin, et son mari, Sigmar, à mon fils, Laurent Betremieux, pour ses magnifiques photos d'orgues parisiens et celles de Reims et Versailles, à Ghislain Leroy qui m'a sorti d'ornières quand je mélangeais les buffets, à Ton Van Ecke pour ses trouvailles, à Christophe Derycke pour son enthousiasme amical, à Jean-Luc Perrot et Pierre Méa pour leur relecture avisée et à Dimitri Costanza qui m'a aidée à terminer cet ouvrage.

Vous trouverez en annexe n°2 la liste de toutes les illustrations récoltées.

Je tiens à remercier également tous les professeurs qui utilisent maintenant les premiers tomes dans leur classe, suivent fidèlement mes parutions, et dont j'ai bénéficié de remarques et critiques opportunes. Elles m'ont été profitables pour élaborer les volumes suivants. La richesse de ces échanges entre organistes et pédagogues permettra une prochaine mise à jour du premier volume.

Grâce à eux, mon ouvrage voyage à travers la France dans les conservatoires et écoles de musique ou instituts de musique liturgique.

Dans l'attente de vous livrer les volets suivants, je vous souhaite beaucoup de plaisir à lire et jouer ces pages de musique.

FAC-SIMILE

Tous droits réservés - Photocopie interdite

Positif (cromorne ou cornet) et la main gauche une ou deux voix au Grand Orgue (nasard ou trompette). Et si l'on joue sur la flûte 8 de pédale pour la 3e ou 4e voix, la main droite peut jouer deux voix sur le cornet et la main gauche une voix sur le cromorne ou la tierce.

Mersenne, théoricien correspondant avec Titelouze, nous donne des indications pour registrer les pièces de cette première moitié du 17e siècle. En effet, Racquet, organiste à Notre Dame de Paris, fournit à Mersenne une *Table des jeux de l'orgue* qui figure dans l'*Harmonie universelle (Paris 1637)*. Mersenne l'introduit ainsi : "*Mais parce que chaque jeu composé se varie en plusieurs manières, j'ay mis les plus usités vis-à-vis de chaque jeu composé, suivant la manière dont use Monsieur Raquette organiste de nostre Dame de Paris, qui est l'un des plus habiles de France* ".

Parmi les mélanges préconisés par Mersenne[10] , vient au premier plan le Plein Jeu, traditionnellement utilisé par les polyphonistes. Mersenne ajoute de nouvelles combinaisons qui pourront être utilisées pour des récits de cromorne ou de cornet, que Titelouze n'utilise pas encore.

Même si ses propositions ne sont pas toujours très précises, elles laissent préfigurer le cadre général de la registration française qui s'est adaptée aux nouvelles formes et aux nouveaux styles des organistes français du 17e siècle. Depuis les propositions de Mersenne, aucune table de registration ne voit le jour avant celles de Nivers en 1665. Seules les pages de musique (le titre ou l'écriture de la pièce) permettent de deviner la registration voulue par le compositeur.

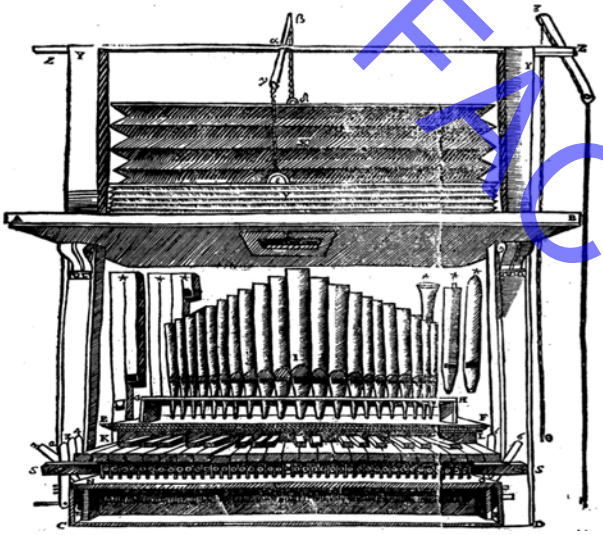
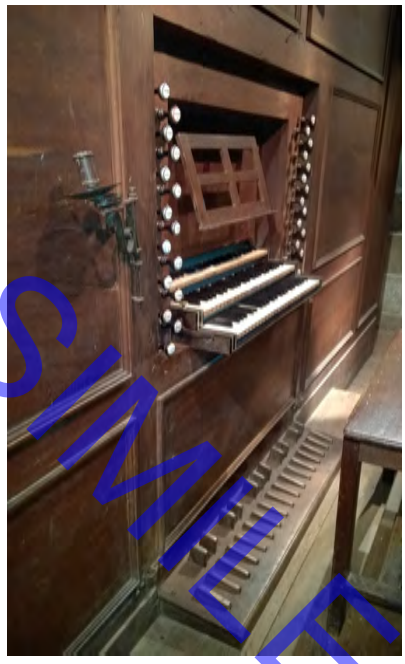


Illustration extraite du 6e livre de l'Harmonie universelle de Marin Mersenne, 1636



Console avec pédalier à la française où l'on ne peut jouer qu'avec les pointes

Souvigny, 1783

FAC-SIMILE

2- Registration de la musique du 17e siècle jusqu'au milieu du 18e siècle

Nivers, dans son premier livre d'orgue de 1665, institue un classement méthodique des pièces qui le composent : regroupement des pièces par ton. Dans son approche didactique et systématique, il sera suivi par ses successeurs, autant au niveau des éléments constitutifs de la suite (le choix des pièces elles-mêmes), qu'au niveau des indications notées pour chaque pièce (concernant leur type d'écriture ou leur registration). Également au niveau des préfaces, en donnant des indications de registration, mais aussi des conseils dans la manière de jouer les pièces de la suite (voir §B).

Son *Meslange des Jeux*[11] sera décisif dans l'orientation de l'orgue français vers le choix du timbre (et non plus la polyphonie). À ce titre, la registration devient la composante essentielle de la forme de chaque pièce jusqu'à en prendre le nom. Et chaque page révèle chez Nivers sa parfaite intégration des nouvelles ressources de l'orgue. Des compositeurs tels que Nivers et Le Bègue ont su élaborer une registration adéquate selon les usages et habitudes sonores, que ce soit pour la musique profane d'orgue ou pour la messe pour orgue.
Le but pédagogique de Nivers est évident. Cette remarque vaudra pour toutes les tables de registration postérieures. Les organistes ont tous en vue de guider l'interprète face aux nouveaux instruments et de respecter le

10 L'annexe n°10 donne une des propositions de registration de Mersenne, pour un orgue d'une vingtaine de jeux.
11 Voir en annexe n°11 un extrait de la préface de Guillaume Gabriel Nivers dans son Premier Livre d'orgue, 1665

Tous droits réservés - Photocopie interdite

4- Agréments et ornementation

Le musicien français des 17e et 18e siècles agrémente de petites notes, appelées “notes de goût“, le texte musical. Les ornements sont des manières de broder la mélodie, de créer des variations. Ils ont la préférence des Allemands et des Italiens. Pour nous, Français, l’ornementation italienne rajoutait trop de notes (diminutions, broderies, notes de passage...) et cela ne convenait pas au “bon goût“ qui voulait garder le naturel et la simplicité du texte. Les agréments “essentiels“ français ne sont pas là pour en rajouter[45], ils font partie du discours, de l'articulation, de la prononciation de la musique. Ils sont apparus dans les années 1640. La période de 1690 à 1730 en fera l’apologie avec des compositeurs tels que Couperin ou Clérambault.

Les points principaux pour l’exécution d’un agrément sont :

- une réalisation très précise (et codée, nous allons le voir)
- un agrément ne doit jamais altérer la pulsation[46]
- un agrément ne doit jamais altérer la ligne mélodique ou l’harmonie de la pièce.

Les principaux agréments rencontrés à l’orgue sont :

- le tremblement ou cadence (notre trille actuel) ~ ou ~~ ou + ou **t** ou **tr**

  Il commence sur le temps, par la note supérieure[47] d’un ton ou d’un demi-ton (selon le contexte modal) de celle qui est écrite : c’est l’appui.
  Sa longueur dépend de la valeur de la note. Le battement doit s’accélérer[48] jusqu’à un point d’arrêt (silence ou tenue de la note). La terminaison se fait sur la note écrite et doit être rapide.
  On distingue plusieurs tremblements selon leur préparation (le début de l’agrément) :
  - la cadence appuyée (ou préparée)

  La longueur de l’appui est en général égale à la moitié de la note, notamment pour les mouvements graves. Clérambault dans son Livre d’Orgue indique toujours la préparation (l’appui) en toutes notes. Les battements sont progressifs. Certains auteurs les veulent lents et égaux. Cette cadence est utilisée dans toutes les cadences[49] finales ou non (moins souvent vers la fin du 18e siècle) ou quand la mélodie descend d’une note brève à une note longue.
  - la cadence évitée (ou feinte)

  C’est une cadence appuyée qui se place sur les demi-cadences[49], ou quand c’est une interrogation, un appel d’une phrase à une autre. L’appui est très long (jusqu’à ¾ de la valeur) et se termine avec un seul battement rapide, puis silence immédiatement après.
  - la cadence subite (ou jetée ou précipitée)

  Pas de préparation, pas d’appui, les battements commencent tout de suite et sont vifs et brillants. Elle est utilisée dans les mouvements légers ou quand la note écrite n’a pas grande valeur.
  - la cadence liée

  Cadence subite dont les battements commencent après le temps, après avoir fait passer la basse.
  - la cadence molle

  Pas d’appui, battements très lents mais distincts, pour les chants plaintifs ou langoureux.

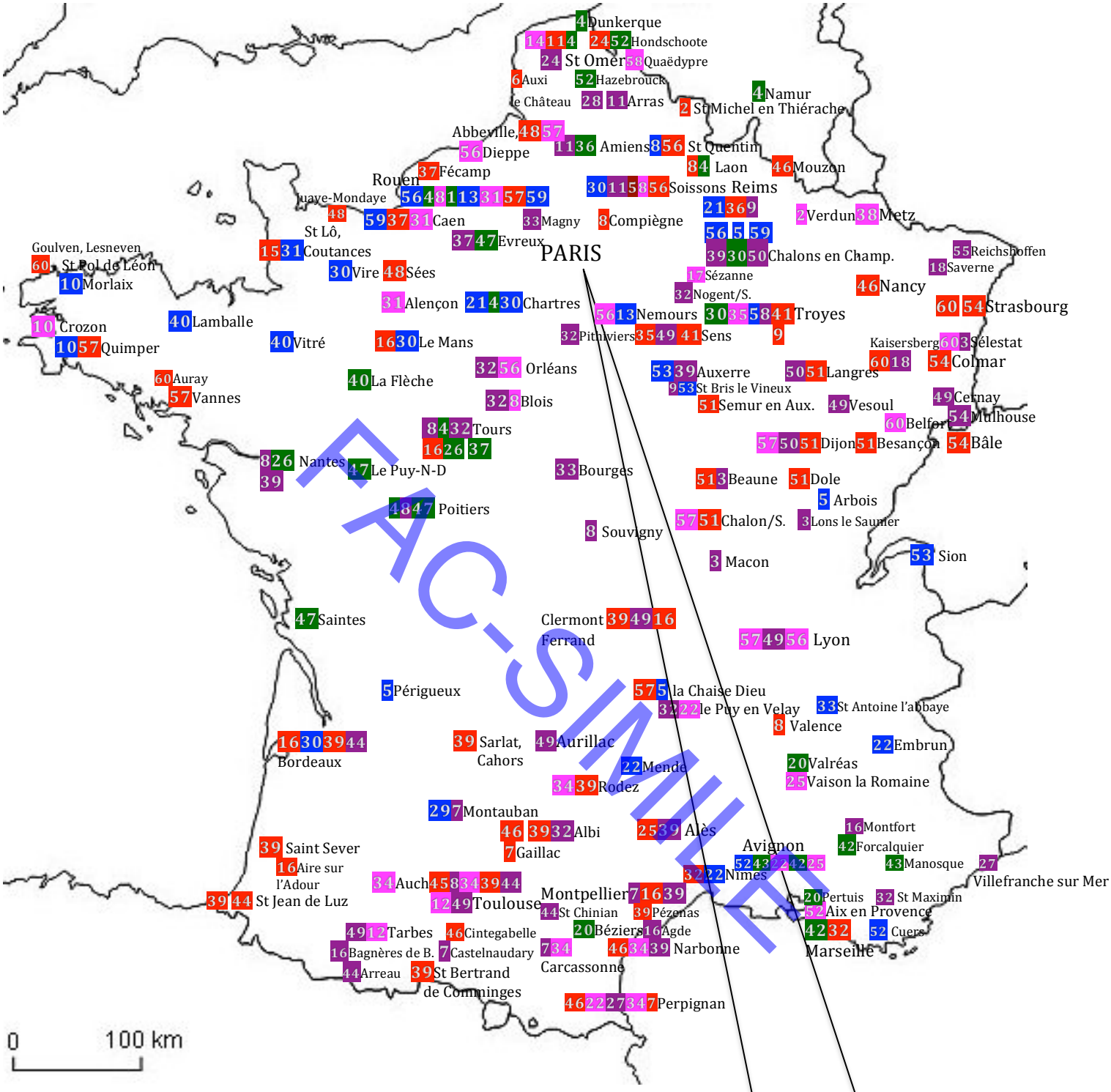
  Pour Clérambault, aucune des différentes exécutions du tremblement n’est précisée par un signe spécial. Quand deux tremblements se suivent, il faut les faire chacun différent. Ou les séparer par un accent (voir plus loin). Ou encore faire le premier comme une double cadence (tremblement sans préparation dont les battements peuvent être progressifs, qui se termine sans temps d’arrêt par un tour de gosier (voir plus loin). La double cadence s’utilise dans les cadences finales, dans les airs tendres.
  Doigtés : m.d. 4343 ou 3232, m.g. 2323 ou 1212

FAC-SIMILE

45 “*Dans l’usage des agréments, il faut les appliquer avec modération et savoir discerner où il en faut et où il en faut moins*“ J.J. Rousseau, Traité de la viole, 1687.
46 “*ceux qui auront peine à faire certains tremblements où ils se rencontrent trop difficiles à toucher, pourront les passer, ne désirant pas que les mains soient contraintes en aucune manière, mais plutôt que les mouvements soient observés fort exactement*“, Le Bègue, Premier Livre d’Orgue, 1676.
47 Sauf s’il est précédé d’un port de voix inférieur.
48 "*Quoique les tremblements soient marqués égaux dans la table des agréments de mon premier livre, ils doivent cependant commencer plus lentement qu’ils ne finissent : mais cette gradation doit être imperceptible*“ (F. Couperin).
49 Ne pas confondre une cadence au sens d’un tremblement avec les cadences constituant des fins de phrases.

Tous droits réservés - Photocopie interdite

Les facteurs d'orgue français à l'époque classique : leur implantation sur le territoire français

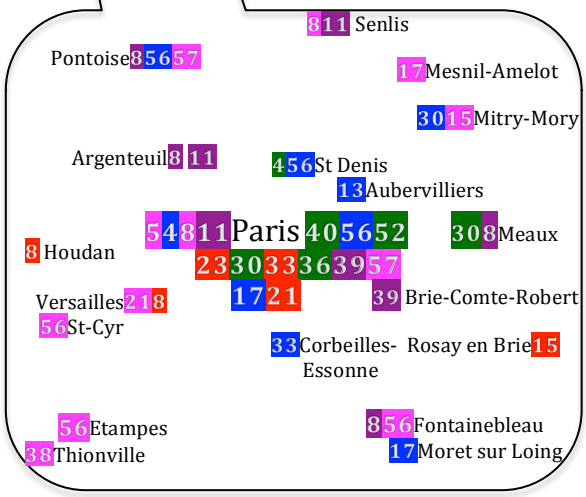


FAC-SIMILE

Zone ou ville d'activité du facteur 32 St Maximin : Jean-Esprit Isnard fin 18e siècle

Codes couleurs :
Périodes
- de 1580 à 1630
- de 1630 à 1670
- de 1670 à 1710
- de 1710 à 1760
- de 1760 à 1820

Région parisienne



Tous droits réservés - Photocopie interdite

Chapitre 1

Les précurseurs - Avant la suite



régale 8 type Renaissance

ci-contre : Paris 5e
Saint Jacques du Haut Pas
Buffet 1609
historique de l'orgue :
1587 et 1640 J. et M. Langhedul
1655 Jolly-Cauchois
1673 Thierry
1687 Ducastel-Bessart
1784 puis 1793 FH et CF Clicquot
1887 Merklin
1906 Gutschenritter
1971 puis 1987 Kern

FAC-SIMILE

1- Pièces éditées par Pierre Attaignant (1494-1551) :

A. Pièces éditées dans les tablatures de 1531
Trois versets du kyrie extrait de la messe "cunctipotens"

1. Grand Plein Jeu de 16' et Pédale de trompette 8'



Tous droits réservés - Photocopie interdite

. . . / . . .

Chapitre 3

Naissance de la suite pour orgue

On trouvera dans les pages suivantes, les différentes formes de pièces constituant la suite instituée pour la première fois par Nivers dans son 1er livre d'orgue (voir p 44).
Elles sont regroupées ici selon plusieurs critères : de courtes pièces afin de découvrir l'écriture et la registration de l'époque, des pièces renfermant les caractéristiques techniques de cette musique (mouvements, inégalités, tremblements - voir p 33 ets) et choisies selon des tons différents pour s'imprégner des tons utilisés pendant toute la période.
Le titre de chaque pièce indique la registration à adopter (voir p 23 ets).
Cette démarche pédagogique se retrouvera également dans la 2e et la 3e partie.

1- Extraits des suites de Guillaume Gabriel NIVERS (1632-1714)

1. Prélude du Premier Ton extrait du Premier Livre d'Orgue 1665



FAC-SIMILE

Tous droits réservés - Photocopie interdite

2- Extraits des suites de Nicolas LE BEGUE (1631-1702)

Ci-contre : Saint Merry, Paris 4e Buffet 1647, Clicquot 1781, Cavaillé Coll 1857, Gonzalez 1947
Orgue de Le Bègue puis Jean François Dandrieu et Saint-Saëns.

1. Prélude du Magnificat du 6e Ton, extrait du Second Livre d'Orgue 1678



2. Duo du Magnificat du 2e Ton, extrait du Second Livre d'Orgue

𝅗𝅥. = 54 Voir les fac-simile des pièces 2, 3 et 5 du Magnificat du 2e ton en annexe 27



FAC-SIMILE

Tous droits réservés - Photocopie interdite

. . . / . . .



Clermont de l'Oise, Saint Samson
tribune Renaissance, buffet 1622
orgue Guillaume Bertrand 1852

FAC-SIMILE

4. Echo à 2 parties avec la basse continue sur le Tantum ergo (réalisation de la basse par Alexandre Guilmant en 1902)



Tous droits réservés - Photocopie interdite

Chapitre 2

Les grands compositeurs parisiens sous Louis XIV

1- Extraits du premier livre de 1688 de André Raison (1649-1719)

Les indications de jeu, de reprise et de doigtés sont de André Raison

1. Plein jeu et trompette en taille de la messe du 8e ton : Premier Kyrie



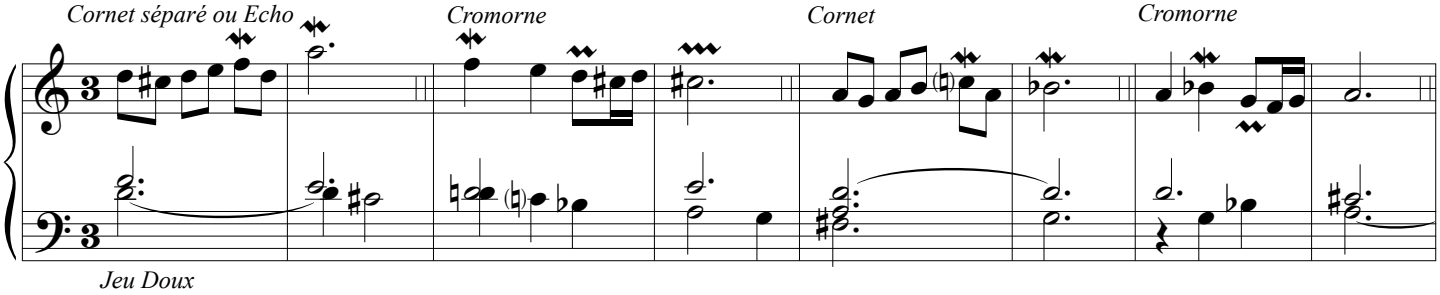


Ce Plein Jeu peut être continué jusqu'à la fin sans la Pédale



Bordeaux, Sainte Croix, tirants des registres de Pédale

2. Dialogue de cornet et cromorne de la messe du 1e ton : Tu Solus altissimus



FAC-SIMILE

Tous droits réservés - Photocopie interdite