

Registrier les orgues de la Renaissance

Les indications de Charles Racquet dans *l'Harmonie Universelle* de Marin Mersenne (1633)



L'ancien orgue de la Cathédrale d'Angers (buffet de 1507), tel qu'il était en 1710

Pour enregistrer le CD « Aux origines de l'orgue français » sorti en avril 2023 (label Rocamadour, 5 diapasons), je me suis penché avec attention sur ce point d'ombre que constitue la facture d'orgue française de la Renaissance et du début du XVIIème siècle. Il s'agissait de me renseigner sur les instruments de ce style existants en France (historiques ou reconstitués), ainsi que sur la façon de les registrer. Cet article, qui n'aspire pas à une qualité ni à une rigueur universitaire, vise à faire partager mes découvertes sur ce sujet.

Les orgues français de la Renaissance sont représentatifs de la facture dite flamande. Ce style, né dans les riches Flandres de cette époque, a alors influencé toute l'Europe. A la fin de la Renaissance, on sent poindre le début de l'émancipation des styles nationaux. En France on commence à parler de facture « franco-flamande », bien que cette dénomination soit contemporaine.

Prenons à titre d'exemple la composition de l'orgue Lesselier de Saint-Godard de Rouen, construit avec l'aval de Jehan Titelouze en 1633 :

Positif de Dos, 48 notes : Montre 8 (basses en Bourdon), Prestant 4, Nasard 2 2/3, Doublette 2, Fourniture 1 III, Cymbale 1/3 II, Cromorne 8

GO, 48 notes : Montre 16 (basses en Bourdon), Bourdon 8, Principal 8, Flûte bouchée (d'Allemand) 4, Prestant 4, Nasard 2 2/3, Flûte 2, Doublette 2, Petit Nasard ou Quinte ? 1 1/3, Sifflet 1, Cornet V Ré3, Fourniture 1 1/3 IV, Cymbale 1/2 III, Voix Humaine 8, Trompette 8, Clairon 4, Tremblant, Rossignol, Tambour, Accouplement

Pédale, 28 notes : Bourdon 8, Flûte 4, Trompette 8

voir aussi la composition de l'orgue de Notre-Dame-de-Paris en 1620, en annexe

On le voit, la composition de ces instruments présente peu de divergences avec celle des orgues classiques français. Cette ressemblance sur le papier peut, à tort, nous inciter à les utiliser comme ceux du grand siècle alors que, étant encore très proches de la facture flamande, ils étaient à l'antithèse de la facture classique. Leur harmonie était bien plus polyphonique, notamment celle des anches qui étaient plus douces, plus égales et moins chargées en harmoniques. Les plein-jeux étaient au contraire bien plus incisifs, autant voire plus brillants que les anches. L'utilisation qui était faite de ces sonorités était donc très différente, comme nous allons le voir dès à présent.

Il n'existe à ma connaissance (mais toute autre information est la bienvenue!) qu'une seule source sur la façon de registrer les orgues de cette époque : le *Livre des Orgues* extrait de *l'Harmonie Universelle* de Marin Mersenne (1633), dans lequel les registrations sont données par Charles Racquet, organiste de Notre-Dame de Paris de 1618 à 1643. Cette source est certes un peu tardive, mordant presque sur les prémices de l'époque classique, mais comme toute somme de connaissances elle fait le point sur un art bien abouti et établi. En outre, on sait que le répertoire religieux accuse un certain retard sur les évolutions stylistiques de cette époque, et Charles Racquet ne fait pas exception à la règle. En écoutant sa *Fantaisie sur le Regina Caeli*, on se convaincra qu'il était l'un des derniers représentants de cette école polyphonique, et que les registrations qu'il nous donne correspondent bien à ce style. En outre, les compositions des instruments hypothétiques qu'il prend comme bases pour donner ces registrations sont typiquement franco-flamandes.

Ces registrations sont données par un système de lettres très malcommode, il m'a paru donc digne d'intérêt de les transcrire. Bien qu'elles soient données par un français, elles peuvent servir par extension à l'interprétation de l'ensemble du répertoire de la Renaissance.

En les lisant, on se rend très vite compte du fossé qui sépare l'utilisation de ces orgues « franco-flamands » de celle des orgues classiques. Les jeux sont mélangés très librement, les sonorités creuses sont particulièrement appréciées, et, encore plus inattendu, un très grand nombre de mélanges sont basés sur le 16'. Cette liberté de mélanges, qui est à l'antithèse de l'orgue classique qui fonctionne par ensembles, peut être expliquée à la fois par l'harmonie de ces instruments, plus polyphonique comme on l'a dit (plus proche de celle des orgues baroques allemands que celle des orgues classiques français, en somme) mais surtout par le tempérament mésotonique pur dans lequel ils sont accordés, qui « aligne » les harmoniques entendues avec les harmoniques jouées. Par exemple une tierce jouée sur un do 1 sonnera à l'unisson parfaite avec un mi4 joué avec un bourdon. Même principe pour les harmoniques naturelles des jeux : une trompette de 8' qui donne beaucoup d'harmoniques se mélangera parfaitement avec plusieurs jeux de fonds dans un mélange en 16'. Une phrase de Marin Mersenne introduisant cette liste nous fait comprendre que celle-ci est loin d'être exhaustive, et que la seule limite dans les mélanges réside dans l'imagination et le bon goût de l'organiste :

« ...d'où il est aisé de conclure que l'on peut varier les 22 jeux des Orgues en 231 manières, qu'on les prenne et qu'on les joigne seulement deux à deux : qu'on les varie 1540 fois en les mettant trois à trois, et qu'on les peut diversifier en 26334 fortes, si on les met cinq à cinq, c'est à dire si on en met cinq ensemble, comme l'on fait au plain jeu. [...] ...il suffit ici d'expliquer ceux qui sont en usage, tant parce qu'il y en a plusieurs dans toutes les conjonctions possibles qui ne sont pas agréables, & qui ont de mauvais effets, que parce qu'il est aisé d'en inventer plusieurs autres en tâtant le clavier, ou en considérant tous ceux qui s'accordent le mieux ensemble. »

En outre, le terme de « jeux composés » qu'il utilise nous suggère qu'il est aussi possible, dans son esprit, d'utiliser certains jeux seuls. On peut penser par exemple à la belle et caractéristique flûte d'allemand de 4', voire au flageolet, qui évoque l'instrument du même nom.

Bien que la plupart de ces registrations soient très éloignées de celles de la période classique, on voit dans certaines une préfiguration des mélanges classiques. Le plein jeu est sans doute le mélange le plus proche, présentant simplement une tierce étroite supplémentaire dans sa composition, et bien sûr une harmonisation plus polyphonique. On peut également discerner un ancêtre du grand jeu dans la registration qui mélange une trompette avec le jeu de tierce. D'autres mélanges n'ont en point commun avec la période classique que leur nom : on en jugera par le nombre de « cornets » différents que donne Racquet, dont très peu ressemblent au cornet classique.

Quelques registrations présentent des incohérences dont je ne suis pas parvenu à comprendre l'origine. Le cas échéant, je commente simplement ladite registration par un (?).

Voici donc ces deux extraits du Livre des Orgues, clarifiés et agrémentés de quelques réflexions en italique qui viseront à éclaircir certains points.

Proposition III :

Composition préalable :

M16, B16, M8, B8, P4, D2, Fourniture, Cymbale, flageolet 1 ½ (larigot), Tierce

Nazard, F4, F2, Flageolet 1, Cornet V

T8, C4, Voix Humaine, Cromorne puis jeux de Ped (F8 et T8)

Les jeux sont séparés de cette façon dans l'original, entre principaux, flûtes, et jeux d'anche. On comprend ainsi que la tierce et le larigot sont des principaux.

Jeux composés :

Plain Jeu : M16, B16, M8, B8, P4, D2, Fourn, Tierce

On peut noter qu'il ne demande pas la cymbale alors qu'elle est demandée dans l'introduction, ainsi que dans les registrations ultérieures. D'expérience, cela dépend des cymbales. Si elle est trop aiguë il se peut qu'elle se démarque trop du timbre plus grave et polyphonique de la fourniture et de la tierce réunis.

Jeu Musical : M8, B8, P4, **ou** B8, P4

Doublette : B8, D2

Gros Bourdon : B16, P4 **ou** B16, M8, P4

Gros Cornet : B8, Tierce, Naz, **ou** B16, larigot, **ou** B16, P4, Tierce

Cymbale : B8, Cymb, **ou** Cymb, Naz, F4

Nazard : B8, Naz, F4, F2, **ou** B8, Naz, **ou** B8, Naz, F2, **ou** Naz, F4, F2

Flageolet : B8, F1, **ou** B8, Naz, F1

Cornet : B8, P4, Naz, Cornet, **ou** B8, P4, Cornet

« Trompette et Cleron » : B8, P4, Fourn, **ou** P4, Fourn, **ou** B8, P4, Fourn, C4 (T8 à la place de Fourn?)

Cleron : B16, C4, **ou** Naz, F4, C4, **ou** B8, C4

Voix Humaine : B8, P4, Vx Hum, **ou** B8, Vx Hum, **ou** B8, Naz, C4, Vx Hum, **ou** B8, Naz, Vx Hum

Cromorne : B8, P4, Cr, **ou** B8, Naz, Cr, **ou** B8, Naz, F2, Cr

Pedale de Flûte : B8, F4, F8ped, **ou** B8, Naz, F8ped

Pedale d'Anche : M8, B8, P4, Cr, T8ped, **ou** M8, B8, P4, F4, B16 (?)

On comprend grâce à ces deux registrations qu'il était courant d'avoir une tirasse, sans doute permanente. C'est en tout cas indispensable dans la Fantaisie de Racquet qui doit bénéficier des 16' manuels à la fin de la pièce.

Proposition XXXI :

Composition préalable (GO) :

M16, B16, B8, P4, D2, Flageolet 1 (ouvert), Gros Naz, Naz, F4 (« d'Allemand »), Tierce, Fourn, Grosse Cymb, Cymb, Cornet, Larigot, T8, C4, Cromorne, Vx Hum, F8ped, T8ped, F4ped

Ici la Montre de 8' est omise dans la registration, mais on imagine aisément dans lesquelles des registrations ci-dessous l'utiliser, en fonction de ce que l'on a vu précédemment.

Jeux composés :

Le plain jeu : M16, B8, P4, D2, Fourn, Grosse Cymb, Cymb

Cette fois c'est la tierce qui est absente du plain jeu, et la cymbale est bien présente. On peut imaginer que même la registration du plain jeu était libre, en fonction de la couleur désirée : La tierce donnant plus de couleur, la cymbale plus de brillant.

Autre jeu excellent avec, ou sans le tremblant : B8, P4, D2, Naz, Tierce, Trompette

Le Nazard : B16, B8, P4, Gros Naz

Autre Nazard : B8, P4, D2, Naz

B8, P4, D2, F1, Naz, avec le tremblant

M16, B8, jeu fort harmonieux

B16, B8, F4, jeu fort doux avec le tremblant, c'est la **flûte d'Allemand**

La Trompette : M16, B8, P4, T8

Le Cornet : B16, B8, P4, D2, Cornet

Le Cromorne : B16, B8, P4, Cr

Le Clairon : B16, B8, P4, Naz, C4, sans ou avec le tremblant

Jeu fort aigu : M16, B8, P4, D2, Tierce

Le Flageolet : B16, B8, F1

Autre : B16, B8, F1, Naz, avec le tremblant

Autre : B16, B8, P4, F1, Naz, Cr, avec le tremblant

Le Larigot : B16, B8, Larigot, avec, ou sans le tremblant

Autre bien fort : M16, B8, P4, D2

Autre : B16, B8, Cymb (la petite), avec le tremblant

La Voix Humaine : B16, B8, P4, Vx Hum

La Trompette et le Clairon : M16, B8, P4, D2, T8, C4

Jeu fort mélodieux : B16, B8, avec le tremblant

Jeu aigu : M16, P4, F1

Nazard très fort : B16, B8, P4, D2, Naz, Larigot

Cornet entier sur le clavier : B16, B8, P4, D2, Naz, Tierce, Larigot

Composition préalable (Positif) :

M8, B8, P4, D2, Flageolet 1 (ouvert), F4, Fourn, Cymb, Tiercelette, Naz, Cr, Petit Nazard (larigot flûté)

Jeux composés :

Le plein jeu : M8, P4, D2, Fourn, Cymb

Le petit cornet pour jouer à deux claviers : B8, P4, D2, larigot, F1, Naz

La flûte d'Allemand : B8, F4, avec le tremblant

Jeu harmonieux : M8, P4, F4

Autre fort : M8, B8, P4, D2

Le Nazard : B8, P4, Naz

Autre jeu excellent : B8, F1, Naz, avec le tremblant

Le flageolet seul : B8, F1

Autre avec le tremblant : B8, F4, Cymb

La doublette seule : B8, D2

Jeu renversé, ou Nazard fort : D2, Naz, pour jouer quelque fantaisie en façon du Cornet sur deux claviers

Nazard fort : B8, P4, D2, Naz, Larigot

Jeu fort mélodieux : M8, B8, sans ou avec le tremblant

Annexe 1 : Les instruments aujourd'hui :

Il n'existe malheureusement aucun instrument conséquent de la fin du XVI^{ème} siècle ou du début du XVII^{ème} siècle. Les quelques instruments subsistants sont souvent incomplets et surtout trop modestes pour jouer les grands maîtres qui avaient, déjà à cette époque, des grands 16' à leur disposition. L'instrument d'époque le plus à même de défendre ce répertoire est encore celui de Bolbec, en Normandie, dans lequel les interventions du XVIII^{ème} ont malheureusement supprimé des jeux caractéristiques de la Renaissance (flageolet, tierce étroite, flûte de 2'...). Si l'on veut disposer de ces sonorités qui sont, comme on l'a vu, indispensables, il faut donc se rabattre sur des reconstitutions récentes, encore peu nombreuses mais de très bonne facture. On peut penser à l'orgue Thomas de Champcueil (grand 16') ou à l'orgue Blumenroeder de Charolles (petit 16').

Annexe 2 : la composition présumée de l'orgue de Notre-Dame-de-Paris en 1620, telle qu'elle m'a été fournie par Olivier Latry :

I - Positif (48 notes) :

Montre 8	Bourdon 8	Trompette 8
Prestant 4	Flûte 4	Clairon 4
Doublette 2	Nazard et Quarte	Voix Humaine 8
Fourniture IV	Flageolet 1	
Cymbale III	Cornet V	

Clavier ajouté en 1609, d'abord dans le soubassement puis en positif de dos

II - Boucquin (47 notes, do à si) :

Bourdon 16	Dessus de trompette II
Bourdon 8	
Prestant 4	
Nazard	
Cymbale II	

Clavier ajouté par Charles Racquet en 1618-1620

III – Grand-orgue (46 notes), accouplé sur le 2^e clavier :

Plein Jeu en 16' VIII à XVIII

« Blockwerk » médiéval subsistant

Pédalier très vraisemblablement en tirasses.