



SOMMAIRE

<u>PRÉLUDE</u>			6
<u>TABLES DE REGISTRATIONS</u>			7
1510	GAUDET L.	Instruction pour le jeu de l'orgue	8
1602	HUGUET I.	Ce sont les jeux pour faire sonner...	9
1636	MERSENNE M.	L'Harmonie Universelle (prop. 3)	10
1636	MERSENNE M.	L'Harmonie Universelle (prop. 31)	13
1665	NIVERS G.G.	3 ^{ème} Livre d'Orgue	18
1676	LEBÈGUE N.	1 ^{er} Livre d'orgue	19
1678	LEBÈGUE N. (ANONYME)	2 ^{ème} Livre d'orgue	21
1685	GIGAULT N.	Livre de musique pour l'orgue	23
1688	RAISON A.	Livre d'orgue	24
1690	BOYVIN J.	1 ^{er} Livre d'orgue	25
1690	JULLIEN G.	1 ^{er} Livre d'Orgue	27
1695	CHAUMONT L.	Pièces d'orgue sur les huit tons	28
?	ANONYME DE BOURGES 1	Meslange des jeux de l'orgue...	29
?	ANONYME DE BOURGES 2	Memoire des meslanges des jeux...	31
1702	SAUVEUR J.	Application des sons harmoniques...	33
1703	CORRETTE G.	Messe du 8 ^{ème} ton	37
~1710/20	ANONYME DE TOURS	Manuscrit de Tours	39
1737	CORRETTE M.	1 ^{er} Livre d'orgue	40
1739	FRÉMAT J.-B.	[Orgue de Bruges Ste Walburge (Be)]	42
1746	ANONYME DE CAEN	[St Etienne de Caen (B. Normandie)]	44
1766	Dom BEDOS	L'art du facteur d'orgues	47
~1768	RIEPP K.J.	Le facteur d'orgue et quisinier...	58
~1768	RIEPP K.J.	[Mélange des jeux]	63
~1768	RIEPP K.J.	Maniere die Register zu...	64
~1768	RIEPP K.J.	Wüe man vor ordinary...	65
> 1772	GIMONT	[Orgue de Gimont (Midi Pyrénées)]	67
~1778	SILBERMANN J.A.	[orgue de Bouxwiller (Alsace)]	69
1772/84	BENAUT J.F.J.	Messe en ut mineur	72
1785	ENCYCLOPEDIE METHODIQUE	Art du faiseur d'instruments...	73

1787	CORRETTE M.	Pièces dans un genre nouveau	74
1787-89 ?	MARCHAND J.-M.	mellange des jeux pour l'orgue...	76
?	ANONYME	[Orgue de Louvie-Juzon (64)]	77
?	NÔTRE J.B. & Dom JOURDEZ	[Orgue de Toul St Etienne (54)]	90
~1806-09	LASCEUX G.	Nouvelle Suite de pièces d'orgue	82
1809	LASCEUX G.	Essai théorique et pratique...	84
1811	MARTINI J.-P. E.	Méthode d'orgue	87
~1828/30	BEAUVARLET-CHARP. J.M.	Manière de mélanger les jeux...	90
<1829	TRÉSTLER B.	Répertoire des organistes	93
1844	CADAUX J.	École d'orgue ou Méthode complète	99
1846	MINÉ A.	Manuel simplifié de l'organiste	101
1850	RÉGNIER J.	L'orgue, sa connaissance...	102
~1851	FESSY A.	Manuel d'orgue	105
1852	FÉTIS F.-J.	6 Messes faciles pour l'orgue	107
1855	SCHMITT G.	Manuel complet de l'organiste	108

COMPLÉMENT ORGUE : REGISTRATIONS À LA CARTE **111**

1811	MARTINI J.-P. E.	4 exemples	112
?	BATISTE A.-E.	6 exemples	114

COMPLÉMENT ORGUE-HARMONIUM : ÉQUIVALENCE DES REGISTRATIONS **117**

?	AUBEL (D') H.	Tableau comparatif	118
1864	LEYBACH I.X.J.	L'organiste pratique	119

ANNEXES **121**

1	1510	GAUDET L.	Composition orgue Bordeaux	122
2	1602	HUGUET I.	Composition orgue St-Valéry/Somme	123
3	1667	[Composition]	Composition orgue cath. Bourges	124
4	1702	SAUVEUR J.	Correspondance harmonique/pied	125
5	1702	SAUVEUR J.	Notation des catégories de jeux	126
6	1739	[Composition]	Composition orgue Bruges (Be)	127
7	1739	FREMAT J.B.	Table de Frémat (traduction NL)	128
8	~1768	RIEPP K.J.	Le facteur d'o. et quisinier (trad.)	130

9	~1768	RIEPP K.J.	[Mélange des jeux] (traduction)	135
10	~1768	RIEPP K.J.	Maniere die Register zu... (trad.)	136
11	~1768	RIEPP K.J.	Wüe man vor ordinary... (trad.)	137
12	1768	RIEPP K.J.	Composition orgue Salem (D)	138
13	~1778	SILBERMANN J.A.	Table de Bouxwiller (traduction)	139
14	1778	[Composition]	Composition orgue Bouxwiller	141
15	1814	[Composition]	Composition orgue Nancy cathédrale	142
16	1854	[Composition]	Composition orgue Paris St Eustache	143

[APPENDICE](#) 145

N. Gorenstein, Jehan Titelouze : la véritable naissance de l'orgue français ?	146
Manuscrit anonyme de la bibliothèque de l'Arsenal à Paris	160

[POSTLUDE EN FORME DE RONDEAU](#) 170

[DOCUMENTATION](#) 173

Sources	174
Bibliographie	180



Dernière mise à jour : 20.07.2013

Photographies : Orgue Isnard de St Maximin la Sainte Beauce, 1773 (© R. LOPES, 4 et 5 août 2007)

PRÉLUDE

Le discours courant véhicule beaucoup d'idées fausses et péremptoires sur *la* façon de registrer la musique française pour orgue du XVI^e au XIX^e siècles. Un retour aux sources originales me semble nécessaire¹. Ce présent travail a donc pour but de compiler et de présenter un maximum de *textes authentiques*, exempts d'interprétations et laissant de côté tout discours de seconde main. Par cette compilation, je défends la *multiplicité* et l'*évolution* des recettes, des *goûts* par essence subjectifs, des *influences* et des *factures* instrumentales, mais aussi la *liberté*² dans le choix, une *liberté éclairée*³.

Principes de présentation

J'ai utilisé autant que possible des fac-similés pour la transcription des textes et systématiquement la langue d'origine. J'ai volontairement évité de traduire les textes de Riepp et Silbermann. Une traduction est déjà une interprétation. Cependant, des traductions sont disponibles en annexes. À l'exception de ces deux traductions, les autres textes appartiennent au domaine public.

Les textes originaux sont simplement recopiés en respectant autant que possible l'orthographe, la casse, la mise en forme... des textes anciens. La mise en page a été en grande partie respectée. Les polices et tailles de caractères ont été uniformisées.

Par souci de repérage des différents mélanges, ceux-ci ont été mis en **gras** et de *couleur bleue* dans le texte.

Les textes sont présentés de façon chronologique.

Tout commentaire *personnel* se trouve en note de bas de page et en *italique*. Les notes en caractères droits appartiennent à leurs auteurs.

Remerciements

Je tiens à remercier E. BAILLOT, J.-R. CAÏN, S. COSSON, J.-P. COULON, D. DANTAND, L. DESMEULES, V. DUPONT, R. EBERLEIN, D. GUIRAUD DE WILLOT, J.-L. PERROT, J.-P. REY et M. SCHAEFER pour m'avoir transmis des textes originaux ou des informations utiles.

Je remercie tout particulièrement G. BOVET, C. GLAENZER, N. GORENSTEIN, P.-M. GUERITEY, M. SCHAEFER et E. VOËFFRAY pour leurs autorisations de publication de différents textes.

Merci à S. COSSON, J.-L. PERROT et M. SCHAEFER pour leurs relectures méthodiques et leurs précieux conseils.

Ce document est voué à une diffusion non commerciale

Roland LOPES
12.2007 – 07.2013

¹ Ce travail n'est pas une nouveauté : il s'appuie largement sur les travaux de Suzanne DIEDERICH et Nicole GRAVET et les complète.

² Voir les propos de J.B. Robin : <http://www.jbrobin.com/images/cd/Marchand.pdf>

³ Cf. [Poslude en forme de rondeau](#) (p. 170).

TABLES DE REGISTRATIONS



Instruction pour le jeu de l'orgue⁴

[Louis Gaudet, Marché pour la construction de l'orgue de St Michel à Bordeaux, 1510]

Pour le **Grand jeu**. Il faut tirer tous les tirans sans le premier⁵.

Pour le **jeu de Papegay**⁶. Il faut prendre le premier et le second et ousterez tous les aultres⁷.

Pour les **Cornès**. Il faut prendre le premier, le quint et le VIe, et ousterez tous les aultres⁸.

Pour la **fleuste**. Il faut prandre le premier seul⁹.

Pour les **cimballes**. Il faut prandre le premier, le second, le VIe, et le neufvième, et ousterez tous les aultres¹⁰.

Pour les **Chantres**. Il faut prandre le premier, et le huytième et ousterez tous les aultres¹¹.

Pour les **Fleuste d'Alemand**. Il faut prandre le tiers et le huytième ousterez tous les aultres¹².

Pour la petite **Cimbale**. Il faut prandre le premier et le VIe et ousterez tous les aultres¹³.

Pour les **gros cornetz**. Il faut prandre le Ve et le VIe et le second et le premier et ouster tous les aultres¹⁴.

Pour le **grand jeu doux**. Il faut prandre le neufvième, et le huytième, le troysième, le second et le premier et ouster tous les aultres¹⁵.

Jeu de grans cornaiez. Le grans jeu des cornez, le premier, le Ve, le VIe et IXe et oster les aultres¹⁶.

De chantres. Le premier, le segont et XIIIe : oster les aultres¹⁷.

⁴ Cf. [Annexe 1](#) (p. 122) pour la composition de l'orgue en question

⁵ Flûte 12, Papegay, Flûte d'Alemand, Flûte à 9 trous, Hautbois-Cornet, Cimballes, Fourniture, Chantres

⁶ Papegay = Nasard et Quarte de Nasard, Cf. [Annexe 1](#) (p. 122)

⁷ Flûte 12, Papegay

⁸ Flûte 12, Hautbois-Cornet, Cimballes

⁹ Flûte 12

¹⁰ Flûte 12, Papegay, Cimballes, Petit Nasard

¹¹ Flûte 12, Chantres

¹² Flûte d'Alemand, Chantres

¹³ Flûte 12, Cimballes

¹⁴ Flûte 12, Papegay, Hautbois-Cornet, Cimballes

¹⁵ Flûte 12, Papegay, Flûte d'Alemand, Chantres, Petit Nasard

¹⁶ Flûte 12, Hautbois-Cornet, Cimballes, Petit Nasard

¹⁷ Flûte 12, Papegay, Chantres

Ce sont les jeux pour faire sonner les orgues

[Issac Huget, 1602]

En suivent les jeux qu'il convient faire pour jouer les orgues nouvellement faictes en ceste ville aprez avoir rendu content Me Ysaacq Huguet quy a icelles faictes et achevées suivant le marché et contract faict avecq luy quy est demeuré cassé et nul de part et d'autre, et desquels jeux la tenir ensuit pour y avoir recours et enseigner et prendre garde aux organistes quy polront venir cy après.

	Premierement	
III ¹⁸	Grosse flustes avecq tramblant	VII
II	Trois piedz	VIII
II III IIII	Gros nazard	VII VIII IX
III	Grosse Cimballe avecq le tramblant	VII XII
II III	Aultre jeu	VII VIII
IIII	Fluste d'allemand avecq le tramblant	IX
III	Fluste avecq le tabourin et le rossignol	VII
II III	Petit nazard	VIII IX
III V	Aultre bon jeu avecq le tramblant	VII XI
II III	Grosse fluste et cornet	VII VIII X
III	Larigot	IX
II VI	Petite cimballe avec le tramblant	VIII
II III V	Aultre bon jeu	VII VIII XI
III	Fifre et Tambour	XI
II V	Voix enfances avecq le tramblant	VIII XI
III VI	Moienne Cimballe avecq le Tambour	VII
III VI	Grosse flustes et petites flustes	VIII XI
II III IIII V	Cornet avecq pedalles et tramblant	VII VIII X XII
II III V VI	Plain jeu	VII VIII XI XII

¹⁸ *Dénomination des jeux (cf. [annexe 2](#), p. 123) :*

- I Montre 6' basse*
- II Trois pieds [Prestant] 3' basse*
- III Grosse flustes [6']*
- IIII Quinte/Nazard [2'] basse*
- V ung pied et demy/Larigot 1 1/2' basse*
- VI Cimballe 2f.*
- VII Montre 6' dessus*
- VIII Trois pieds [Prestant] 3' dessus*
- IX Quinte/Nazard [2'] dessus*
- X Cornet a boucquin*
- XI ung pied et demy/Larigot 1 1/2' dessus*
- XII Fourniture 2f.*

PROPOSITION III. ¹⁹

Déterminer en combien de manieres tous les ieux des Orgues peuuent estre ioints ensemble, & combien l'on peut faire de ieux differents composez.

[Marin Mersenne, L'Harmonie Universelle, Liure Sixiesme²⁰, 1636]

L'AY demonsté dans le liure des Chants combien chaque nombre de choses peut estre varié, soit que l'on les prenne deux à deux, trois à trois, quatre à quatre, &c. ou que l'on les mette toutes ensemble ; d'où il est aysé de conclure que l'on peut varier les 22 ieux des Orgues en 231 maniere, quoy qu'on les prenne, & qu'on les ioigne seulement deux à deux : qu'on les varie 1540 fois en les mettant trois à trois, & qu'on les peut diuersifer en 26334 sortes, si on les met cinq à cinq, c'est à dire si on en met cinq ensemble, comme l'on fait au plain jeu. Mais l'on peut voir la table dudit liure des Chants, qui monstre le nombre de tous les jeux depuis le simple à celuy qui est composé de vingt-deux jeux ; car il suffit icy d'expliquer ceux qui sont en vsage, tant parce qu'il y en a plusieurs dans toutes les conionctions²¹ possibles qui ne sont pas agreables, & qui ont de mauuais effet, que parce qu'il est aysé d'en inuenter plusieurs autres en tastant le clavier, ou en considerant tous ceux qui s'accordent le mieux ensemble.

Or le principal des jeux composez s'appelle le *plain jeu*, que l'on compose de sept ou huict simples jeux, à sçavoir de la Monstre, du Bourdon de seize, & de huict pieds, du 8 pieds ouuert, du Prestant, de la Doublette, de la Fourniture, de la Cymbale & de la Tierce. Mais la table qui suit fera mieux comprendre tous ces jeux composez qu'un discours plus long, car sa premiere colomne contient les simples jeux, qui sont marquez par les lettres de l'alphabet, qui signifient dans la seconde colomne de combien de simples jeux l'on fait chaque jeu composé : par exemple les sept lettres A, B, C, D, E, F, G, qui sont vis à vis du plain jeu, signifient qu'il est composé des sept jeux dont ie viens de parler. Mais parce que chaque jeu composé se varie en plusieurs manieres, i'ay mis les plus vsitez vis à vis de chaque jeu coposé, suiuant la maniere dont vse Monsieur Raquette Organiste de notre Dame de Paris, qui est l'un des plus habiles de France

TABLE DES IEUX DE L'ORGVE.

Ieux simples.²²

- A Monstre de 16 pieds, d'estain fin.
- B Bourdon de huict pieds bouché, ou de 16 pieds ouuert, de bois.
- C Huit pieds ouuert moitié bois, moitié estain.
- D Bourdon de 4 pieds bouché, de bois.
- E Le Prestant ou le 4 pieds ouuert, d'estain.
- F Doublette, les pieds de plomb, & le corps d'estain.
- G Fourniture, de même matiere; elle recommence d'Octaue en Octaue, & a 5, 6, 7, 8, ou 9 tuyaux sur chaque marche, & est d'un pied ouuert.
- H Cymbale, de mesme, & a 3 pouces d'estain.

¹⁹ Les registrations de Mersenne sont pleines de curiosités et de mélanges creux...

²⁰ La graphie des « s » a été modernisée.

²¹ [sic]

²² Les deux tableaux Jeux simples et jeux composés sont disposés côte à côte. Pas souci de lisibilité, ils sont ici reproduits successivement.

- I Flageolet d'un pied & demy. ²³
 K Tierce, de mesme.
 L Nazart à cheminée, ou en fuseau.
 M Fluste de deux pieds bouché d'estain à cheminée.
 N Fluste douce, ou à neuf trous d'un pied. ²⁴
 O Flageolet d'un pied.
 P Cornet à cinq tuyaux d'un pied.
 Q Trompette d'estain de huit pieds.
 R Cleron d'estain de quatre pieds.
 S Voix humaine, d'estain.
 T Cromorne d'estain, de quatre pieds.
 V Pedale d'anche, d'estain, de huit pieds.
 X Pedale de Fluste de bois, de huit pieds.

Jeux composez

Plain ieu.	A, B, C, D, E, F, G et K. ²⁵
Ieu Musical.	C, D, E. ²⁶ D, E. ²⁷
Doublette.	D, F. ²⁸
Gros Bourdon.	B, E. ²⁹ B, C, E. ³⁰
Gros Cornet.	D, K, L. ³¹ B, I. ³² B, E, K. ³³
Cymbale.	D, H. ³⁴ H, L, M. ³⁵
Nazard.	D, L, M, N. ³⁶ D, L. ³⁷ D, L, N. ³⁸ L, M, N. ³⁹

²³ Probablement Larigot flûté

²⁴ Probablement Quarte de Nazard compte tenu de la présence dans ce tableau d'un Flageolet d'un pied

²⁵ Montre 16, Bourdon 16, 8 ouvert, Bourdon 8, Prestant 4, Doublette 2, Fourniture, Tierce

²⁶ 8 ouvert, Bourdon 8, Prestant 4

²⁷ Bourdon 8, Prestant 4

²⁸ Bourdon 8, Doublette 2

²⁹ Bourdon 16, Prestant 4

³⁰ Bourdon 16, 8 ouvert, Prestant 4

³¹ Bourdon 8, Tierce, Nasart

³² Bourdon 16, Flageolet

³³ Bourdon 16, Prestant 4, Tierce

³⁴ Bourdon, Cymbale

³⁵ Cymbale, Nazart, Flûte 4

³⁶ Bourdon 8, Nazart, Flûte 4, Flûte douce 2

³⁷ Bourdon 8, Nazart

³⁸ Bourdon 8, Nazart, Flûte douce 2

Flageolet.	D, O. ⁴⁰ D, L, O. ⁴¹
Cornet.	D, E, L, P. ⁴² D, E, P. ⁴³
Trompette & Cleron.	D, E, G. ⁴⁴ E, G. ⁴⁵ D, E, G, R. ⁴⁶
Cleron.	B, R. ⁴⁷ L, M, R. ⁴⁸ D, R. ⁴⁹
Voix humaine.	D, E, S. ⁵⁰ D, S. ⁵¹ D, L, R, S. ⁵² D, L, S. ⁵³
Cromorne.	D, E, T. ⁵⁴ D, L, T. ⁵⁵ D, L, N, T. ⁵⁶
Pedale de Fluste	D, M, X. ⁵⁷ D, L, X. ⁵⁸
Pedale d'Anche.	C, D, E, T, V. ⁵⁹ C, D, E, M, B. ⁶⁰

Or ie donneray encore d'autres sortes de jeux tant simples que composez apres auoir expliqué tout ce qui appartient aux tuyaux & aux anches.

³⁹ Nazart, Flûte 4, Flûte douce 2

⁴⁰ Bourdon 8, Flageolet 1

⁴¹ Bourdon 8, Nazart, Flageolet 1

⁴² Bourdon 8, Prestant 4, Nazart, Cornet V

⁴³ Bourdon 8, Prestant 4, Cornet V

⁴⁴ Bourdon 8, Prestant 4, Fourniture

⁴⁵ Prestant 4, Fourniture

⁴⁶ Bourdon 8, Prestant 4, Fourniture, Clairon 4

⁴⁷ Bourdon 16, Clairon 4

⁴⁸ Nazart, Flûte 4, Clairon

⁴⁹ Bourdon 8, Clairon 4

⁵⁰ Bourdon 8, Prestant 4, Voix humaine

⁵¹ Bourdon 8, Voix humaine

⁵² Bourdon 8, Nazart, Clairon, Voix humaine

⁵³ Bourdon 8, Nazart, Voix humaine

⁵⁴ Bourdon 8, Prestant 4, Cromorne

⁵⁵ Bourdon 8, Nasart, Cromorne

⁵⁶ Bourdon 8, Nasart, Flûte 2, Cromorne

⁵⁷ Bourdon 8, Flûte 4, Flûte 8

⁵⁸ Bourdon 8, Nasart 4, Flûte 8

⁵⁹ 8 ouvert, Bourdon 8, Prestant 4, Cromorne, Pédale d'anche 8

⁶⁰ 8 ouvert, Bourdon 8, Prestant 4, Flûte 4, Bourdon 16 (Pédale d'anche sans anche...)

PROPOSITION XXXI.

Expliquer tous les Jeux tant simples que composez des Orgues les plus accomplis, & les plus grands qui se font maintenant

[Marin Mersenne, L'Harmonie Universelle, Liure Sixiesme, 1636]

ENCORE que i'aye desia parlé des differents jeux de l'Orgue, neantmoins cette Proposition suppléera ce qui pourroit auoir esté obmis, car elle contient la plus grande multitude des jeux, que les plus excellens Facteurs mettent dans les plus grands Orgues de l'Europe, quoy que les siecles à venir puissent en adiouster plusieurs autres, puis que l'imagination des hommes ne s'est pas encore bornée en ce suiet.

Or ie marque chaque Ieu par les lettres de l'Alphabet, afin qu'elles puissent seruir pour entendre les jeux composez que i'adiouste apres les jeux simples, dont le premier, qui appartient au grand jeu, duquel nous parlerons premierement, s'appelle la Montre.

Tables des simples Jeux des grands Orgues.

- A** La **Montre**, dont le plus gros tuyau est de seise pieds ouuerts, & consequemment le dernier, qui fait la Vingt-neufiesme avec le premier, a seulement vn pied de long : ils sont tous d'estain.
- B** Le **Bourdon** est de huict pieds bouchez, & est de bois, ou d'estoffe, il fait l'vnisson avec la Montre, mais il est plus doux, parce qu'il est bouché.
- C** L'autre **Bourdon** est de quatre pieds bouchez, ou de huict pieds ouuerts en façon de fleute, il est à l'Octaue des precedens, & peut estre d'estain, ou de bois.
- D** Le **Prestant** est de quatre pieds ouuerts, à la Quinziesme de la Montre, ou de deux pieds bouchez ; & s'appelle ainsi, parce qu'il sert à regler le ton de l'Orgue, à raison qu'il est proportionné à la voix des hommes.
- E** La **Doublette** est de deux pieds ouuerts, à la Vingt-deuxiesme de la Montre.
- F** Le **Flajollet** est d'vn pied ouuert, & est à la Vingt-neufiesme de la Montre, il doit se iouër tout seul naturellement avec le 4 pieds bouchéz.
- G** Le **Nazard** est d'environ cinq pieds $\frac{3}{4}$, & est bouché, ou à cheminée : il est à la Douzième de la Montre : & est de plomb.
- H** Vn autre **Nazard** à l'Octaue du précédent, d'environ deux pieds & $\frac{3}{4}$, bouché ou à cheminée.
- I** La **Fleute d'Allemand** a quatre pieds, & est à cheminée, c'est à dire que son corps a deux grosseurs, dont l'vne commence à la bouche du tuyau, & finit au tiers de la longueur, iusques où il a la grosseur d'vn tuyau bouché de mesme longueur, & la cheminée a les deux autres tiers en longueur, & la grosseur de deux pieds ouuert. Or si l'on fait cette fleute de quatre pieds de long, le tiers du corps aura quatre pouces en diametre, & les deux autres tiers faits en cheminée auront deux pouces en diametre.
- L** La **Tierce** est enuiron d'vn pied, 7 pouces ouuerts, & est à la Tierce du C sol de deux pieds ouuerts.
- M** La **Fourniture** a quatre tuyaux sur marche, dont le premier est quasi d'vn pied &

demy ouuert, le second est d'un pied en C sol, le troisieme de huit⁶¹ pouces & demi⁶² en G re sol : & le quatrieme en C sol de demi-pied. Et si l'on veut six tuyaux sur marche, on adiouste C sol de deux pieds, & G re sol de quatre pouces.

- N** La **grosse Cymbale** a trois tuyaux sur marche, dont le premier est d'un pied ouuert en C sol ut : le second en G re de huit pouces & demi, & le troisieme en C sol de demi-pied.
- O** L'autre **Cymbale** a deux tuyaux sur marche, dont le premier est en C sol de demi pied ouuert⁶³, & le second en G re de quatre pouces.
- P** Le **Cornet** commence au milieu du clavier en C sol : il est d'un pied bouché à cheminée, & a cinq tuyaux sur marche, dont le premier est le precedent : le second est d'un pied ouuert : le troisieme d'environ huit pouces & demi est en G re : le quatrieme est de demi-pied en C sol, & le cinquiesme est en E mi de cinq pouces ouuerts : or ils sont tous fort gros ; & si l'on cõprend le Bourdon & le Prestant, dont il est accõpagné, il a sept tuyaux.
- Q** Le **Larigot** est d'un pied cinq pouces ouuerts, & commence en G re sol.
- R** La **Trompette** a huit pieds de long, elle s'eslargit en haut, comme le paillon des Trompettes militaires, & est à l'Octave de la Montre : elle a environ demi-pied de diametre en haut, & en bas vn pouce & demi, quand elle a huit pieds de hauteur.
- S** Le **Cleron** est de quatre pieds, à l'Octave de la Trompette, & s'eslargit comme elle.
- T** Le **Cromhorne** est de quatre pieds à l'unisson de la Trompette : il a quatre pieds depuis le noyau iusques au bout, dont le premier demi-pied va en s'eslargissant iusques à cinq pouces, & puis il continuë tout droit ayant vn pouce & demy en diametre.
- V** La **Voix Humaine** est de demi-pied à l'unisson de la Trompette.
- X** La **Pedale** a huit pieds bouchez⁶⁴.
- Y** La **Trompette de Pedale** est de huit pieds ouuerts⁶⁵.
- Z** La **Fleute de Pedale** est de quatre pieds bouchez.

Ieux composez des precedens.

- I.** Le **plain jeu** A, C, D, E, M, N, O. ⁶⁶
- II.** Autre excellent avec, ou sans le Tremblant C, D, E, H, L, R. ⁶⁷
- III.** Le **Nazard** B, C, D, G. ⁶⁸
- IV.** Autre **Nazard** C, D, E, H. ⁶⁹
- V.** C, D, E, F, H, ⁷⁰ avec le tremblant.
- VI.** A, C, ⁷¹ jeu fort harmonieux.

⁶¹ L'orthographe huit/huit semble interchangeable.

⁶² Idem pour demy/demi

⁶³ La gravure indique « deux pieds ouuerts » qui a été corrigé manuellement en « demi pied ouuert ».

⁶⁴ Le mot « bouchez » a été rayé, et remplacé manuellement par « ouvert », lui aussi rayé.

⁶⁵ Le mot « ouuerts » a été rajouté manuellement.

⁶⁶ Montre 16, Bourdon 8, Prestant 4, Doublette 2, Fourniture, Grosse Cymbale, Cymbale

⁶⁷ Bourdon 8, Prestant 4, Doublette 2, Nasard 2 ²/₃, Tierce, Trompette

⁶⁸ Bourdon 16, Bourdon 8, Prestant 4, Gros Nazard 5 ¹/₃

⁶⁹ Bourdon 8, Prestant 4, Doublette 2, Nazard 2 ²/₃

⁷⁰ Bourdon 8, Prestant 4, Doublette 2, Flajollet 1, Nazard 2 ²/₃

⁷¹ Montre 16, Bourdon 8

- VII. **B, C, I**, ⁷² jeu fort doux avec le tremblant, c'est la fleute d'Allemand.
- VIII. La **Trompette A, C, D, R**. ⁷³
- IX. Le **Cornet B, C, D, E, P**. ⁷⁴
- X. Le **Cromhorne B, C, D, T**. ⁷⁵
- XI. Le **Cleron B, C, D, H, S**, ⁷⁶ sans ou avec le tremblant.
- XII. **Ieu fort aigu A, D, C, E, L**. ⁷⁷
- XIII. Le **Flajolet B, C, F**. ⁷⁸
- XIV. **Autre B, C, F, H**, ⁷⁹ avec le tremblant.
- XV. **Autre B, C, D, F, H, T**, ⁸⁰ avec le tremblant.
- XVI. Le **Larigot B, C, Q**, ⁸¹ avec, ou sans le tremblant.
- XVII. **Autre bien fort A, C, D, E**. ⁸²
- XVIII. **Autre B, C, O**, ⁸³ avec le tremblant.
- XIX. La **Voix Humaine B, C, D, V**. ⁸⁴
- XX. La **Trompette & le Cleron A, C, D, E, R, S**. ⁸⁵
- XXI. **Ieu fort melodieux B, C**, ⁸⁶ avec le tremblant.
- XXII. **Ieu aigu A, D, F**. ⁸⁷
- XXIII. **Nazard tres-fort B, C, D, E, H, Q**. ⁸⁸
- XXIV. **Cornet entier sur le Clavier B, C, D, E, H, L, Q**. ⁸⁹

Ieux simples du Positif.

Le petit Orgue que l'on met ordinairement au bas du grand, & que les Organistes ont derriere eux quand ils touchent, ou qu'ils regardent le clavier du grand jeu, s'appelle ordinairement le Positif : auquel seruent les mesmes soufflets, le mesme vent & le mesme Clavier : or on le fait des jeux qui suiuent pour les grandes Eglises.

- A** La **Montre**, de huit, ou de quatre pieds ouuerts, d'estain.
- B** Le **Bourdon** de quatre pieds bouchez.
- C** Le **Prestant** de quatre pieds ouuerts.

⁷² Bourdon 16, Bourdon 8, Flûte d'Allemand 4

⁷³ Montre 16, Bourdon 8, Prestant 4, Trompette 8

⁷⁴ Bourdon 16, Bourdon 8, Prestant 4, Doublette 2, Cornet V

⁷⁵ Bourdon 16, Bourdon 8, Prestant 4, Cromhorne 8

⁷⁶ Bourdon 16, Bourdon 8, Prestant 4, Nazard $2\frac{2}{3}$, Cléron 4

⁷⁷ Montre 16, Bourdon 8, Prestant 4, Doublette 2, Tierce $1\frac{3}{5}$

⁷⁸ Bourdon 16, Bourdon 8, Flajolet 1

⁷⁹ Bourdon 16, Bourdon 8, Flajolet 1, Nazard $2\frac{2}{3}$

⁸⁰ Bourdon 16, Bourdon 8, Prestant 4, Flajolet 1, Nazard $2\frac{2}{3}$, Cromhorne 8

⁸¹ Bourdon 16, Bourdon 8, Larigot $1\frac{1}{3}$

⁸² Montre 16, Bourdon 8, Prestant 4, Doublette 2

⁸³ Bourdon 16, Bourdon 8, Cymbale

⁸⁴ Bourdon 16, Bourdon 8, Prestant 4, Voix humaine 8

⁸⁵ Montre 16, Bourdon 8, Prestant 4, Doublette 2, Trompette 8, Cléron 4

⁸⁶ Bourdon 16, Bourdon 8

⁸⁷ Montre 16, Prestant 4, Flajolet 1

⁸⁸ Bourdon 16, Bourdon 8, Prestant 4, Doublette 2, Nazard $2\frac{2}{3}$, Larigot $1\frac{1}{3}$

⁸⁹ Bourdon 16, Bourdon 8, Prestant 4, Doublette 2, Nazard $2\frac{2}{3}$, Tierce $1\frac{3}{5}$, Larigot $1\frac{1}{3}$

- D** La **Doublette** de deux pieds ouuerts.
- E** Le **Flajolet** d'un pied ouuert.
- F** La **Fleute d'Allemand** de deux pieds, à cheminée⁹⁰.
- G** La **Fourniture** de trois tuyaux sur marche, dont le premier est en C sol d'un pied ouuert, le second en G re de huit pouces & demy, & le troisieme en C sol de demy-pied.
- H** La petite **Cymbale** a deux tuyaux sur marche, dont le premier est en C sol de demy-pied, & le second en G re de quatre pouces.⁹¹
- I** La **Tiercette** de dix pouces⁹² commence en E mi la.
- L** Le **Nazard** de dix-sept pouces bouche⁹³, à cheminée.
- M** Le **petit Cromorne** de quatre pieds en corps, dont l'anche est à l'Octaue du Bourdon de quatre pieds bouché, & à l'unisson du Prestant.
- N** Le **petit Nazard** d'un pied & demy ouuert en G re sol.

Ieux meslez, ou composez pour le Positif.

1. Le **plain jeu** **A, C, D, G, H.** ⁹⁴
2. Le **petit Cornet** pour iouër à deux Claiuers **B, C, D, N, E, I.** ⁹⁵
3. La **Fleute d'Allemand** **B, F,** ⁹⁶ avec le tremblant.
4. **Ieu harmonieux** **A, C, F.** ⁹⁷
5. **Autre** fort **A, B, C, D.** ⁹⁸
6. Le **Nazard** **B, C, L,** ⁹⁹ sans, ou avec le tremblant.
7. **Autre jeu excellent** **B, E, L,** ¹⁰⁰ avec le tremblant.
8. Le **Flajolet** seul **B, E.** ¹⁰¹
9. **Autre** avec le tremblant **B, F, H.** ¹⁰²
10. La **Doublette** seule **B, D.** ¹⁰³
11. Ieu renversé, ou **Nazard fort** **D, L** ¹⁰⁴, pour iouër quelque fantaisie¹⁰⁵ en façon du Cornet sur deux Claiuers.
12. **Nazard** fort **B, C, D, L, N.** ¹⁰⁶
13. **Ieu fort melodieux** **A, B** ¹⁰⁷, sans ou avec le tremblant.

⁹⁰ *Sonne donc en 4'*

⁹¹ « ou y G re de 4 pouces & y C sol de 3. » rajouté manuellement à côté du texte précédent.

⁹² 1 pied = 12 pouces, donc Tiercette = octave supérieure de la Tierce $1 \frac{3}{5}$ (« octave du 2 pieds ») = Tierce $\frac{4}{5}$

⁹³ 17 pouces bouché = $1 \frac{1}{3}$ bouché = $2 \frac{2}{3}$ ouvert

⁹⁴ Montre 8, Prestant 4, Doublette 2, Fourniture, Petite Cymbale

⁹⁵ Bourdon 8, Prestant 4, Doublette 2, Petit Nazard $1 \frac{1}{3}$, Flajolet 1, Tiercette $\frac{4}{5}$

⁹⁶ Bourdon 8, Flûte d'Allemand 4

⁹⁷ Montre 8, Prestant 4, Flûte d'Allemand 4

⁹⁸ Montre 8, Bourdon 8, Prestant 4, Doublette 2

⁹⁹ Bourdon 8, Prestant 4, Nazard $2 \frac{2}{3}$

¹⁰⁰ Bourdon 8, Flajolet 1, Nazard $2 \frac{2}{3}$

¹⁰¹ Bourdon 8, Flajolet 1

¹⁰² Bourdon 8, Flûte l'Allemand 4, Petite Cymbale

¹⁰³ Bourdon 8, Doublette 2

¹⁰⁴ Doublette 2, Tiercette $\frac{4}{5}$

¹⁰⁵ [sic]

¹⁰⁶ Bourdon 8, Prestant 4, Doublette 2, Nazard $2 \frac{2}{3}$, Petit Nazard $1 \frac{1}{3}$

Corollaire.

Il faut remarquer que le Tremblant n'est pas vn jeu particulier, & que ce n'est autre chose qu'un ais¹⁰⁸ mobile que l'on attache tellement dans le porte-vent qu'on leue, lorsque les tuyaux ne doivent pas trembler en parlant, & qu'on abaisse, quand on veut qu'il face trembler le vent : ce qui est aysé à concevoir en frappant les levres de la main, tandis qu'on prononce quelque voyelle, par exemple *a*, ou *o*. Mais plusieurs rejettent ce tremblement comme vn bruit desagreable, dont ie parleray apres.

Quant aux simples jeux, dont ie n'ay pas mis la matiere, il se peuuent faire de plomb, d'estain, ou de bois. Or ie ne crois pas que les Anciens ayent eu des instruments de Musique si grand, si diuers en leurs jeux, & si parfaits comme sont nos Orgues, dont on augmente encore tous les iours les inuentions, en y mettant de nouveaux jeux, pour imiter le Rossignol, & les autres oyseaux : quelques-vns cherchent le moyen d'y adiouster le jeu de la Viole par le moyen de plusieurs Unissons : qouy qu'il soit à propos d'y adiouster le jeu d'Épinette, comme font ceux qui vsent de petits cabinets, dont le mesme Clavier fait parler les tuyaux, & les chordes en mesme temps à l'unisson, ou à l'Octave, ce qui rend vne tres-douce harmonie, parce que les tuyaux sont fort doux, & se ioignent si parfaitement aux chordes de leton, ou de boyau, que l'on a de la peine à les distinguer. Si l'on y adiouste le jeu de Viole, que plusieurs essaient de transporter sur l'Épinette, il semble qu'il n'y aura plus rien à desirer dans l'Orgue, si ce n'est que ses tuyaux facent entendre les voyelles & les syllabes, ce qu'il ne faut pas ce semble esperer pour la grande difficulté qui s'y rencontre.

¹⁰⁷ *Montre 8, Bourdon 8*

¹⁰⁸ *Pièce de bois de forme allongée, poutre, planche. Sorte de planchette utilisée pour les plats de reliure.*

Dénombrement des Jeux ordinaires de l'Orgue.

[Guillaume Gabriel Nivers, Premier Livre d'orgue, 1665 et Troisième Livre d'orgue, 1675]

Prestant, Bourdon, Flutte, Doublette, Huitpied, Seizepied, Cymbale, Fourniture, Tierce, Quinte, Cornet, Echo, Flageollet, Larigot, Trompette, Clairon, Cromhorne, Voix humaine, Musette, Regale et quelques autres non considerables.

Ces six dernier Jeux s'appellent Jeux d'hanches.

Du Meslange des Jeux.¹⁰⁹

Le **Plein Jeu** se compose du Prestant, du Bourdon, de la Doublette, de la Cymbale et de la fourniture : on y adioue le huitpied, et le seizepied aussy s'il y en a ; s'il n'y a point de Prestant, on y met la flutte.

Le **Jeu de Tierce**, que l'on appelle aussy le gros Jeu de diminutions, se compose du Prestant du Bourdon de la Tierce et de la Quinte : on y adioue la Doublette quand on veut, et le huitpied aussy, mesme le seizepied s'il y en a.

Le **Jeux doux** se compose du Bourdon et de la flutte ; ou du Bourdon et du huitpied : un peu plus fort avec le Bourdon on met le Prestant : encore plus fort on y adioue la Doublette, quelquefois aussi le huitpied : mesme encore le seize pied.

Avec le **Cornet** on met un Jeu doux de la Basse.

Avec les Jeux d'hanches on ne met ordinairement que le Bourdon : mesme le Cromhorne se peut bien joïer seul : neantmoins avec la Trompette on met le Bourdon et le Prestant, et le Clairon si l'on veut, quelque fois aussy le Cornet.

Avec la **Voix humaine** on peut adiouer au Bourdon la flutte et le tremblant à vent lent.

Avec le **flageollet** ou **Larigot** on ne met que le Bourdon.

Le **Grand jeu** se compose du Jeu de Tierce (il faut entendre aussy toute sa suite) avec lequel on met la Trompette le Clairon, le Cromhorne, le Cornet, et le tremblant à vent perdu s'il y en a. Et le reste à discretion dont le meslange est arbitraire.

Les **Preludes** et les **Pleins Jeux** se touchent sur le Plein Jeu.

Les **fugues graues** sur le gros Jeu de Tierce avec le tremblant, ou sur la Trompette sans tremblant.

Les **autres fugues** sur un Jeu mediocre ou sur le petit Jeu de Tierce.

Les **duos** se touchent sur le dessus de petite Tierce et la basse de grosse Tierce ou bien sur le Cornet et la Trompette.

Les Recitz, Diminutions, Basses, Cornets, Echos, Grāds-Jeux, &tc, ainsy qu'ils sont marquéz aux pieces particulieres : neantmoins on les peut tous changer et toucher sur d'autres jeux a discretion et selon la disposition de l'orgue.

¹⁰⁹ *Il s'agit de la même préface que le premier livre d'orgue (Cent versets dans tous les tons de l'Eglise, 1665). Lire à ce propos le texte en appendice de N. Gorenstein qui rétablit l'erreur de transcription : « Les Préludes et les pleins Jeux se touchent sur le Plein Jeu de tierce ». Nivers ne cite donc jamais cette registration qui a donc été transmise par erreur et dont le cou est maintenant définitivement tordu !*

PRÉFACE

[Nicolas Lebègue, 1^{er} livre d'orgue, 1676]

Mon dessein dans cet ouvrage est de donner au Public quelque connaissance de la manière que l'on touche l'orgue présentement à Paris. J'ay choisi les Chants et les mouvements que j'ay cru les plus convenables et les plus conformes au sentiment et à l'esprit de l'Eglise, et je me suis attaché à trouver de l'Harmonie le plus qu'il m'a été possible... Ces pièces (si je ne me trompe) ne seront pas inutiles aux Organistes éloignés qui ne peuvent pas venir entendre les diversités que l'on a trouvées sur quantité de jeux depuis des années... Elles contiennent à peu près toutes les variétés que l'on pratique aujourd'hui sur l'Orgue dans les principales Eglises de Paris. Les savants y trouveront quelques licences que j'ay crû être deües à cet admirable instrument. Je souhaiterais fort que tous ceux qui me feront l'honneur de toucher ces pièces voulussent les jouer selon mon intention, c'est-à-dire avec le mélange de Jeux et avec le mouvement propre pour chaque pièce, et surtout de les étudier en sorte qu'ils les sussent assez pour le bien jouer de suite, elles parraient bien d'avantage et auraient infiniment plus de grâce.

On trouvera dans ce Livre plusieurs pièces qui seront inutiles à beaucoup d'Organistes n'ayant pas dans leurs Orgues les jeux nécessaires pour les jouer, comme les pièces de Tierce et de Cromorne en Taille, les Trios avec Pedalle et les récits au dessus et à la basse de voix humaine ; mais aussi sur tous les Tons, il y en a assez pour se passer de celles-là, car toutes les autres se peuvent jouer sur toutes sortes d'orgues.

Voici un petit Avis tant pour le mélange des jeux que pour le mouvement du toucher sur chaque espèce de pièces.

Le **Prelude** et **Plein Jeu** se doit toucher gravement, et le Plein Jeu du positif légèrement.

Le **Duo** fort hardiment et légèrement.

Aux Grandes Orgues, le Dessus sur la Tierce du Positif et la Basse sur la grosse Tierce accompagnée du Bourdon de seize pieds.

Aux médiocres et petites Orgues, sur la Tierce, ou la Trompette et le Cornet.

Le **Dessus de Cromhorne** doucement et agreablement en imitant la manière de chanter. La Basse sur le petit Bourdon et le Prestant de la Grand'Orgue, ou le Huit pied tout seul, et le Cromhorne seul ou accompagné du Bourdon ou de la Flutte au Positif.

Le **Cornet** fort hardiment et gayement, la Basse sur le Bourdon et la Montre¹¹⁰ au Positif.

La **Basse de Trompette** hardiment, l'Accompagnement sur le Bourdon et la Montre du Positif ; A la Grand'Orgue, le petit Bourdon, le Prestant avec la Trompette.

Ou bien, la **Basse sur le Cromhorne** avec la Montre, le Nazard et la Tierce du Positif, l'accompagnement sur le petit Bourdon et le Prestant de la Grand'Orgue.

La **Voix humaine** un peu lentement en imitant aussi la manière de chanter ; l'accompagnement sur le Bourdon, la Fluste, ou la Montre du Positif.

A la Grande Orgue le petit Bourdon, le Prestant ou la fluste de quatre pieds, la voix humaine et le Tremblant doux avec le Nasard si l'on veut.

¹¹⁰ S'agit-il d'une Montre 8 ou d'un Prestant ?

L'Echo hardiment et vivement, l'accompagnement sur le Bourdon et la Montre du Positif. Le Cornet, le petit Bourdon et le Prestant à la Grand'Orgue, ou le Cornet seul s'il est assez fort : Les répétitions sur le Cornet d'Echo, ou bien l'accompagnement sur le Huit pieds seul de la Grand'Orgue. Le seconde répétition sur la flûte seule du Positif.

Le **Trio à deux dessus**, la Basse sur la Tierce de la Grand'Orgue, avec le petit Bourdon, le Prestant, le Nazard, la Quarte de Nazard et le Tremblant doux. Au Positif, le Cromhorne seul, ou s'il n'est pas assez fort, y mettre le Bourdon ou la Fluste ou la Montre.

Autre mélange pour le **Trio à deux dessus** : La Basse sur la Trompette seule de la Grande Orgue. Le Dessus sur la Montre, le Bourdon, le Nazard et la Tierce du Positif.

Aux petites orgues : le tout sur la Tierce.

Aux médiocres le tout sur la Trompette et le Cornet.

Le **Trio à trois claviers** : le Premier Dessus sur le Cromhorne, le Bourdon, et le Prestant du Positif. L'autre partie sur la Tierce, petit Bourdon, Prestant, Nazard, Quarte de Nazard et Tremblant doux de la Grand'Orgue et la Pedalle de Fluste.

Ou bien

le Premier Dessus sur la Tierce du Positif, l'autre Partie sur la Voix humaine, le petit Bourdon, le Prestant et Tremblant doux à la Grand'Orgue, et la Pedalle de Fluste.

Ou bien

le Premier Dessus sur le Cornet, l'autre partie sur le Cromhorne, le Bourdon, le Prestant du Positif, la Pedalle de Fluste.

Ou bien

le Premier Dessus sur la trompette, le second dessus sur la Tierce du Positif et la Pedalle.

La **Tierce ou Cromhorne en taille**, gravement. L'accompagnement sur le petit Bourdon, Prestant, Bourdon ou Montre de seize pieds de la Grand'Orgue. La Tierce, le Bourdon, la Montre, la Fluste, la Doublette, le Nazard et Larigot du positif, Pedalle.

Ou

Cromhorne, Montre, Bourdon et Nazard au Positif.

Autre Accompagnement : petit Bourdon, Prestant et Huit pieds de la Grande Orgue, ou bien petit Bourdon et Prestant, ou bien petit Bourdon et Huit Pieds selon que l'orgue fera d'effet.

Cette manière de verset est à mon avis la plus belle et la plus considérable de l'Orgue.

Fugue Grave : Bourdon, Prestant, Trompette et Clairon de la Grand'Orgue.

Aux petites Orgues Bourdon de 4 pieds et Cromhorne.

Dialogue : Pour le Grand Jeu, petit Bourdon, Prestant, Trompette et Cornet.

Pour le Petit Jeu : Bourdon, Montre et Cromhorne.

Autre Grand Jeu : Petit Bourdon, Prestant, Trompette et Clairon.

Autre : Petit Bourdon, Prestant, Doublette, Nazard, Quarte de Nazard, Grosse Tierce, Trompette, Clairon, Cornet, et Tremblant à vent perdu ; Petit jeu : Montre, Bourdon, Nazard, Tierce et Cromhorne.

MÉTHODE POUR LE MÉLANGE DES JEUX DE L'ORGUE¹¹¹

[Anonyme in Nicolas Lebègue, 2^{ème} livre d'orgue, 1678]

Pour un **plain jeu** il faut bourdon, montre, prestant, doublette, fourniture et cimbale, on ajoute dans les grandes orgues le bourdon de huit pieds...

Pour une **cromhorne**, il faut la basse sur le bourdon et le prestant du grand orgue, et le dessus sur le cromhorne du positif accompagné du bourdon...

Le jeu de tierce pour les **duos** et **trios**, il faut le bourdon, le prestant, doublette, le nazard et la tierce...

Pour une **basse de trompette**, le dessus sur le bourdon du positif et la montre, et la basse sur la trompette accompagnée du bourdon et du prestant ; une **fugue grave** sur la trompette en tierce.

Pour un **dessus de trompette** le jeu doux de la main gauche sur le bourdon et la montre du positif et le dessus sur la trompette seule ou accompagnée du bourdon...

Le **Cornet**, la basse de l'article ci-dessus et le cornet au grand orgue...

Pour une **voix humaine** si c'est une basse, le dessus sur le jeu doux au positif, si c'est un dessus, il faut toucher la basse au cornet... - pour un jeu doux bourdon montre... et nazard...
-.

Pour un **Grand jeu** il faut tire le bourdon, montre... prestant, doublette, nazard, tierce, cornet, trompette... Au Grand orgue et au positif bourdon, montre, doublette nazard, tierce, cromhorne. A l'écho bourdon, prestant, doublette, nazard, tierce et pour une voix humaine cromhorne et le tremblant à vent perdu.

¹¹¹ Il s'agit d'un texte anonyme inclus dans un document conservé à la Bibliothèque de Troyes.

AU LECTEUR

[Nicolas Gigault, Livre de Musique pour l'Orgue, Paris, 1685]

[...]

Les pièces marquez à deux, trois, et quatre chœurs pourront être touchez sur un, ou deux claviers, les notes pour un Escho marquez pour le premier clavier pourront estre repetez sur les autres ; pour les **trios à deux dessus** on pourra toucher le premier dessus sur la tierce du Grand Orgue, le deuxième dessus sur le cromorne du positif avec le pouce de la main droite, et la basse sur la tierce du Grand orgue, ou les deux dessus sur le dit cromorne, et la basse sur la tierce, les **preludes** se touche sur les plains jeux, ou sur les grands jeux d'anches avec le grand tremblant, les **fugues graves** sur la trompette, les **duos**, les **recits**, les **dialogues**, et les autres pièces sur leurs jeux ordinaires.

[...]

COMME IL FAUT MESLANGER LES JEUX

[André Raison, Livre d'Orgue, Paris, 1688]

J'ai beaucoup varié les Jeux et les Clauiers, il ne faut pas que cela vous embarrasse d'autant que toutes mes Pièces ne sont pas fixées aux Jeux qui sont marquez. Ainsi ce qui se jouë a vne Basse de Trompette peut se toucher sur vn Cromorne ou Clairon ou le jeu de Tierce, ce qui se jouë en récit de Cornet se peut toucher sur la Tierce. le Récit de Cromorne peut aussi se toucher sur vne voix humaine, ou la Tromp^e. sans fond, ainsi du reste selon la disposition de l'Orgue ; les Clauiers se pratiquent de même. Ce qui se touche au grand Clavier se peut toucher sur le petit excepté qu'il faut le toucher plus gayement, ainsi du petit au grand ou il faut observer le contraire _ Le Recit de Cromorne avec le Cornet séparé, ou l'Eco se peut toucher seul sur vn même clavier. Le Trio à 3 Clauiers, et le Cromorne ou Tierce en Taille se peuuent exercer avec vn amy qui toucheroit le jeu doux de la main droite au grand Orgue a la place de la pedalle de flutte, laquelle je n'ay gueres chargé pour faciliter les Pièces le plus qu'il m'a esté possible.

COMME IL FAUT MESLANGER LES JEUX

Le **PLEIN IEU** à vn Orgue de 4 pieds est composé de la Montre, du Bourdon, de la Doublette, de la Cimbale et fourniture. Si au grand Orgue il y à vn 8 et 16 pieds, on les y adjoute, le petit Plein Ieu est composé de même qu'vn Orgue de 4 pieds.

Le **DUO** se touche sur les 2 Tierces, au positif de la main droite le Bourdon, la Montre la Tierce et le Nazard. au grand Orgue de la main gauche, le Bourdon de 8 et de 16 pieds, le flutte, la Tierce, le Nazard et gros Nazard, avec la Double Tierce qi il y en a vne : Il se peut encore toucher sur le Cornet separe, ou le jeu de tierce du positif avec la Tromp. au grand Orgue accompagnée de son fond. Le Cornet se touche de la main droite, il a p^r. accompagnem^t de la M. gauche le petit Bourdon et la flute ou le 4 pieds.

Le **TRIO** se touche sur le Cromorne sans fond de la M. droite et de la M. gauche le Bourdon, le 4 pieds et la flute, le Nazard, la Tierce et le tremblat doux : On le peut toucher aussi coe. le meslange des Duoscy dessus. On le meslange encore avec la voix humaine, au grand Orgue de la M. g. avec le Bourdon et la flute, et de la M. d. le Bourd. la flute et le Nazard, avec le Tremblant doux.

La **BASSE de Tromp.** ou de Cromorne a po^r accompagnem^t le Bourdon et le 4 pieds de la M. g. et de la M. d. le Bourd. et 4 pieds. Le Clairon se jouë aussi en Basse en y meslant seulem. le Bourd. de 16 pieds : au positif le Bourd. et la flute. La **BASSE DE TIERCE** se jouë au positif de la M. g. Elle est composée de la Montre, du Bourd. et la doublette, de la flute, du Nazard, de la Tierce et du Larigot si il y en à vn, et de la M. d. au grand Orgue Bourd. et 4 pieds : Ce meslange est propre pour la Tierce en taille excepté qu'il faut adjouter au grand Orgue le Bourd. de 16 pieds avec la pedale de flute.

Le **RECIT DE CROMORNE** se touche et de la M. d. sans fond, et de la M. g. au grand Orgue, le Bourd. et la flute.

La **VOIX HUMAINE** à pour accompagnem. le Bourd. et la flute ou 4 pieds avec le tremblant doux, quand elle est jouëes en Recit il faut mettre au positif le Bourdon et la flute, avec le Nazard.

Le **DIALOGUE** se touche sur tous les Clauiers : au grand Orgue le Bourdon, le 4 pieds, la Tierce, le Nazard, le Cornet, la Tromp. le Clairon et le tremblant à vent perdu : au positif le

Bourdon, Montre, Nazard, Tierce et Cromorne : Si il y à vn Cornet separé, et vn Eco, vous les tirez quand il y à 4 Claiers ; si il n'y en à que 3, vo touchez les repetitions sur le 3^e : Il se touche encore a 2 Claiers, pour lors on retranche les Tierces et Nazard ; au grand et petit Orgue, avec le tremblant.

Le **CROMORNE EN TAILLE** à le même accompagnement de la Basse en y adjoutant la Pedalle de Flute.

Le **TRIO A 3 CLAIERS** est de même que les autres en y adjoutant aussi la Pedalle de Flute.

COMME IL FAUT DONNER LE MOUUEMENT ET P'AIR A TOUTES LES PIÈCES.

Le GRAND PLEIN JEU se touche fort lentement. il faut lier les Accords les vns aux autres, ne point leuer vn doigt que l'autre ne baisse en même temps et que la derniere mesure soit toujours fort longue. LE PETIT PLEIN JEU se touche legerement et le bien Couler.

Le DUO se joüe viste, vn jeu libre et net, et le pointer quand il est en croche.

Le RECIT DE CROMORNE, ou de Tierce se touche fort tendremen^t tenir les Cadences du Mode longues, surtout la finale.

Le CORNET se touche viste, le bien animer et le bien couler, et faire les Cadences du Mode longues particulierem^t la finale.

La BASSE DE TROMPETTE, de Cromorne et de Tierce, se touche hardim^t et nettem^t jl les faut beaucoup animer

Le CROMORNE EN TAILLE se touche fort tendrem^t.

La TIERCE EN TAILLE se touche rondem^t et la bien Couler

La VOIX HUM^e se joüe tendrem^t et la bien lier.

Le DIALOGUE à 2, 3, et 4 Claiers se touche selon le mouuem^t qu'il est marqué.

Vis au Public, Concernant, le melange des jeux de l'Orgue, les mouuements, agréments, et le toucher

[J. Boyvin, 1^{er} livre d'Orgue, ca.1690]

En donnant mes Œuvres au Public, j'ay creu qu'il estoit a propos de parler de la maniere dont on doit les executer ; Vn des plus beaux agréments de l'Orgue, c'est de sçauoir bien marier les jeux. On sçait assés la maniere ordinaire, & je ne doute pas que la plus part de ceux qui auront mon livre, ne la Sachent. Cependant, comme il pourra tomber entre les mains de gens eloignes, il leur sera utile d'en trouuer icy une instruction. On a aussi decouvert des melanges depuis peu qui parroissent fort beaux & les quels jusqu'icy n'auoient pas esté en usage. Le croy aussi qu'il sera bon de parler du toucher, des mouuements, & des agréments, comme des cadences ou tremblements, pincements, harpegements Coules ports de Voix, et autres, & en donner les demonstrations pour plus de facilité ;

Parlons du melange des Jeux

Pour le **plein Ieu**, dans les Orgues amples ou il y a Positif, On tire les clauiers ensemble, & on met au Positif, la montre qui est ou huit pieds, ou 4 pieds. Si elle est de quatre pieds, elle sert de prestant ; Si elle est de huit pieds, il faut qu'il-y-ait un prestant Séparé, On y met avec le bourdon, la Doublette, la fourniture, & Cymballe. Au Grand Corps on y met les mêmes jeux & l'on y adjoute le huit pieds ouvert, le bourdon de Seize pieds & la montre de Seize pieds S'il y en a.

Les **fugues graves** se touchent sur la trompette accompagnée de son fond qui est le bourdon, & le prestant, avec le Cromhorne Seul au Positif on tire les Clauiers. Ou bien on les peut toucher Sur le Positif seulement y mettant le Cromhorne avec son fond qui est le bourdon, & le 4 pieds.

Le **Quatuor** qui est une fugue de mouuement dont les parties sont plus agissantes & plus chantantes que la fugue on met la main gauche sur le grand Orgue auq[ue] on met le jeu de tierce qui se compose ainsy bourdon, prestant, nazard, quarte, & tierce, la main droite Sur le Positif, ou l'on met le Cromhorne avec son fond, comme cy dessus & le tremblant doux. Ou bien on peut encor toucher le Quatuor Ainsi ; la basse, & le dessus Sur la tierce du grand Orgue avec Son mélange ordinaire & les parties medianes, qui Sont la taille, & la haute-contre, Sur le Cromhorne du Positif avec son fond, cette manière est plus belle & plus difficile a moins qu'on ne Soit aydé d'une tyrasse ou marche pieds ; On peut encor toucher le Quatuor ainsi, ayant une tyrasse vous mettrés au grand Corps, bourdon, huit pieds, prestant, & nazar ; Au Positif la tierce en taille, Sçauoir, bourdon, prestant nazar doublette, tierce & larigot, & les deux autres parties de la main droite Sur la trompette de recit, Mais il faut pour cela un Orgue a quatre Clauiers ; cette manière est fort belle, mais il faut que les quatre parties chantent egalement bien, particulièrement la taille qui est la tierce du Positif, ce qui pince mieux, & approche le plus de l'Oreille, Mais il n'y a presque que ceux qui sont capables de composer ces sortes de pieces, qui puissent les executer c'est pourquoy j'en ay fort peu mis dans mon liure, aussi bien que des Dialogues de recit dont nous parlerons cy après.

Le **Duo** se touche Sur les deux tierces, a la petite tierce on y met bourdon, prestant, nazar, & tierce, Au Grand Corps, on y met la même chose & on y adjoutte le bourdon de Seize pieds & la quatre [*sic*] de nazar ou bien afaute de quarte on y met la Doublette.

Les **Recits** Se touchent diuersement, leur accompagnement au Grand Corps, est toujours le bourdon, & le Prestant, pour le Cromhorne, son accompagnement au Grand Corps est le huit pieds ouvert seul, On touche des recits Sur la petite tierce, comme au Duo ; ou bien Sur le

nazar dans tierce, avec le fond. Ou bien Sur la trompette de recit, ou bien sur le Cromhorne seul ou bien Sur le Cornet Separé ;

Pour le **Concert de fluste** on tire les claiers & on met au Grand Corps huit pieds bourdon, & fluste, au Positif bourdon & fluste & le tremblant doux.

Pour les **trios a deux dessus**, on met en haut la grosse tierce comme au Duo hormis qu'il n'y faut point de Seize pieds, au Positif le Cromhorne seul on y met le trambant [*sic*] doux.

Les **autres trios** Se touchent sur le Cromhorne avec Son fond, le Cronet Separé, & la pedalle de flustes, ou bien avec le marche pied, ou tyrasse mettant Sur le Grand Corps, bourdon, prestant, & nazar

Avec la **Voix humaine**, ou Regalle il ne faut que le bourdon, & la fluste tant en haut qu'en bas ; & le tremblant doux

Pour les **basses** on les touchent plus communement Sur le Cromhorne du Positif, que sur la trompette, avec le quel on met, Prestant ou montre, nazar doublette tierce & larigot, comme a la tierce en taille, hormis le bourdon parceque le bourdon estant a l'unisson du Cromhorne l'allentit, et les vitesses ne paroissent pas tant. Si l'on veut toucher les basses sur la trompette il faut y mettre avec le prestant, & le nazar quelques uns au lieu de nazar y mettent le bourdon, mais le bourdon allentit. On touche aussi les basses de trompette avec le tremblant a vent perdu pour lors elle S'accompagnent comme au Dialogue dont je vais traiter cy apres hormis qu'on ne tire point les claiers & au Positif, on y met pour accompagnement le bourdon, & le larigot

Pour les **petits Dialogues**, au Positif, le Cromhorne avec le fond comme cy dessus, au Grand Corps la trompette, Clairon, & le Cornet avec le fond ; On tire les Claiers, on met point de tremblant

Au **Grand Dialogues** [*sic*] la même chose comme dessus, mais on adjoutte au Grand Corps, nazar, quarte, & tierce, Cromhorne même S'il y en a. Au Positif, on y adjoûte le nazar quelques uns y mettent la tierce, il y faut le tremblant a vent perdu, On les touche a quatre Cœurs, le troisieme Chœur est le Coret [*sic*] Separé & le quatrieme est le Cornet d'Echo

Ceux qui n'ont que deux Claiers ne laisseront pas que de se servir fort bien des Dialogues de recits, quoy qu'ils se touchent ordinairement sur trois Claiers ils prendront au Grand Corps l'accompagnement sur le fond ordinaire & toucheront tout de suite sans changer de Clavier sur le Cromhorne ou sur la petite tierce, & quand au trio ou les deux parties se joignent cela se touche sur le même jeu & la basse avec la tyrasse ou la pedalle de flûte.

Ceux qui n'ont qu'un Orgue a un Clavier feront de même parceque les jeux de mutations, comme la tierce, le nazar, les jeux d'anches comme la trompette la voix humaine, & autres y sont coupez.

Ils se serviront aussi sur un seul Clavier de toutes sortes de Dialogues parceque le chant y est bien suivy, & se soutient asses par luy même.

Advis

[Gilles Jullien, 1^{er} Livre d'Orgue, 1690]

[...]

Comme Je ne doute point que ceux qui se Serviront de ces pieces, ne Sçachent les Meslanges Ordinaires des Jeux de L'Orgue, cette Matiere ayant este tant de fois dite et rebatüe ; J'Estime quit seroit Inutile d'En parler cy davantage

Il est pourtant Necessaire d'auertir que les **fugues a quatre parties** que lon joüe sur la trompette ou Cromhorne pourront Se Jouer Aux Grands Orgues sur deux clauiers En quatüor, Je les ay mesme faites (dumoins pour la pluspart) a ce dessein, Ayant donné assez d'air aux parties qui Imitent, Egallement, les fugues, et Contre fugues, et Sont toujours En mouvement dans leur jmitation ; Ces mesmes pieces, Aussy bien que les Cromatiques dans le premier ton, Sepeuvent Joüer en cette Maniere ; Le Dessus, et la basse Sur le clavier du grand Orgue, avec le bourdon, prestant, huit pieds, nazard, et quarte de Nazard, la haute contre et taille sur le Cromhorne du positif avec le bourdon, prestant, y Joignant Sj lon veut le nazard, affin de rendre le Cromhorne plus rond En harmonie, le tremblant doux pourueu qu'il batte Egallement, Sinon le tremblant a vent perdu ; Je ne Comprends point dans le meslange des jeux du grand Orgue la grosse tierce, par ce que le dessus et la basse domineroient trop sur la taille et haute Contre qui se jouent Sur le Cromhorne

Le **Quatuor** se peut toucher d'vne maniere bien plusaysee ; sçavoir le dessus et haute Contre Sur le Cornet Séparé, la basse et la taille Sur le Cromhorne, bourdon, et prestant ; et pour les Orgue, ou Il ny a qu'un Clavier et dont les jeux Sont coupez, l'on tirera le bourdon, prestant, le dessus de tierce et nazard, et la basse de Cromhorne ou Voix humaine ;

On sait assez qu'on peut encores joüer le quatuor En bien d'autres manieres Sur les grands et petits Orgues ; mais, comme les jeux ne sont pas toujours d'vne Egale bonté, ce la fait que Messieurs les organistes y adjoustent on diminuent Comme bon leur semble,

Je me suis aduisé de donner a l'Orgue ; qui est sans Contredit, le plus parfait des Instrumens, vne nouvelle Inuention d'y toücher des pieces a cinq parties, d'vne façon qui napoint Encor Esté Mise au jour ; Ce travail est pour les Sçauants, qui En léxaminant trouueront que dans l'Exécution ces pieces auront beaucoup d'Efféct ; les quatre parties Estants dégagées la Cinquiesme Se distinguera Comme vn recit de Trompette ; l'Execution veritablement En Est difficile, et demande pour bien reüssir vn peu de preparation ; La 1^{er} piece a cinq Est le **prelude** du 2^e. ton qui se joüe grauement sur le Grand plain jeu ; la fugue renuersée a Cinq du mesme ton, se jouera avec le meslange des jeux du quatuor Marqué cy dessus de differente Maniere, et la Cinquiesme partie qui Est vne taille particuliere Se joüera Sur les pedalles de fluste, les autres plains jeux du 3^e, 5^e, et 8^e ton Se jouèront Sur le grand Orgue, et la 5^e. partie Sur la taille de pedalle de trompette, pour bien Exécuter ces pieces, Il est apropos que ceux quy me feront l'honneur de les Jouër, les prenoyent en sorte qu'ils Sçachent ; Comme par Cœur, la partie de taille pour Estre Entendüe distinctement et Sans Confusion.

[...]

Du Melange des jeux et du Mouvement **Propre a chaque espece de verset** [Lambert Chaumont, 1695]

Le **Prelude** et plein Jeu au grand Orgue gravement. Au positif plus legerement.

La **fugue gaye** sur un Jeu éclattant. cõe la petite tierce. Bourdon. Montre. Nazard &c

La **Fugue grave** sur le Bourdon. Prestant. et la Trompette. Clairon. et Nazard aux petites orgues sur le Cromh et Bourdon de 4 pieds.

Le **Duo** hardiment et legerement. au grand Orgue la Basse sur la grosse Tierce. Bourdon et le prestant. Nazard. 4te de Naz. Bourdon de 16 pied. Au positif de Dessus sur la petite Tierce &c ou la Basse sur la Tromp. le dessus sur le Cornet

Le **Trio a 2 Dessus**, au grand Orgue la basse sur la tromp au positif. le Dessus sur la Montre. Bourdon. Tierce. Nazard. ou au grand Orgue sur le petit Bourdon. Prestant. Nazard. 4te de Naz Tierce. et tremblant doux. au positif sur le Cromh. Bourdon et Flute

La **Basse de Tromp et de Cromh.** fort hardiment au grand Orgue le petit Bourdon et Prestant. au positif la montre et le Bourd. mais Avec la basse de Cromh. il faut tirer la montre. la tierce et le Nazard.

Le **Cornet et l'Echo** gayement. Le Dessus et Basse de Voix Hum lentement. Le Dessus de Cromh. agréablement en imitant la manière de chanter : Tous ces jeux s'accompagnent presque de meme. par le melange du boudon. de la montre. ou prestant flutte ou Nazard selon l'effet qu'ils feront.

Le **Dialogue** au grand Jeu petit Bourdon. prestant Trompette. et Cornet. Ou Tromp et Clairon. Ou petit Bourd. prestant. Doublet Nazard 4te de Naz. Grosse Tierce. Tromp. Clairon Cornet et tremblant a vent Perdus pour le petit Jeu montre. bourdon Nazard. Tierce. Et Cromh.

Le **Trio a 3 Claviers.** le premier Dessus sur le Bourdon. Prestant. ou flutte. et Cromhorne. le second dessus au grand Orgue sur le petit Bourdon. Prestant. Tierce. Nazard. et tremblant doux. Ou au 1^{er} Dessus la Tierce. Au 2^d la voix H. Ou le 1^{er} Dessus sur le Cornet. et le 2 sur le Cromh. Ou le 1^{er} Dessus sur la Tromp le 2 sur la Tierce.

La **Tierce ou Cromh. en Taille** gravemt. au grand Orgue le Dessus sur le petit Bour. Prestant. Bourdon. Ou montre de 16 pied. au Positif pour la Taille le Bourdon. Montre. flutte Tierce. Nazard. Bouplet. Et Larigot Ou le Bourdon. Montre Nazard. Cromhorne. Pour la Basse la pedale de flutte.

Meslange des jeux de l'orgue de Bourges ¹¹²

[Anonyme, date ? ¹¹³]

Pour le **Plein jeu**

Les deux seize pieds, le huit pieds ouvert, le bourdon de quatre pieds bouché, le prestant, la doublette, la fourniture et la cymballe. Il faut le toucher gravement avec les pédales

Trompette

Petit bourdon, prestant, trompette et clairon pour jouer une fugue gravement

Voix humaine

Petit bourdon, prestant, nazard, flute de quatre pied, nazard, voix humaine et tremblant doux au positif. Il faut toucher les partyes sur la monstre ou la flutte, le bourdon, le nazard, la pédalle de flutte de huit pieds et faire des dialogues et des récits avec la voix humaine d'escho et toucher des dicts jeux sérieusement avec mélodie et dévotion. Ils se doibvent toucher particulièrement a l'eslèvement du Saint Sacrement

Pédalles de voix humaine

Petit bourdon de la grande orgue, la flutte, le nazard, le tremblant doux pour faire les partyes, au positif le bourdon, la flutte, la musette, la pédalle de flutte de huit pieds et la pédalle de voix humaine, cela se doibt toucher sérieusement et savamment

Clairon

Au positif, le bourdon, la flutte, le nazard, pour faire les partyes¹¹⁴ au grand orgue le bourdon de seize pieds, le prestant, le flageollet, la double tierce, le clairon. Il faut toucher les dicts jeux d'un air délibéré et spécialement en triple

Fond de l'orgue

Bourdon de seize pieds et le huit pieds de la grande Orgue pour faire les partyes, au positif, la montre, le bourdon, le nazard, doublette, tierce et larigot pour jouer en taille et les pédales de huit pieds et de quatre pieds, lequel jeu le jouer doctement

Jeu champêtre et agréable

Petit bourdon, nazard et quart de nazard, doublet, doublet-tierce, tierce, flageollet, trompette, tremblant à vent perdu. Au positif bourdon, nazard, larigot. Il faut commencer une fugue preste et droite sur le positif, puis quand la quatrième partie est entrée, il faut entrer sur les jeux de la grande orgue de la basse et puis du dessus alternativement, faire des imitations du dessus à la basse, des conflicts des deux mains sur les dicts jeux d'en hault, cela est assez plaisant

Pour jouer un **duo**

Bourdon de seize pieds, petit bourdon, prestant, nazard, quart de nazard, grosse tierce de la grande orgue, pour jouer la basse au positif¹¹⁵, la montre, bourdon, doublette, tierce

Pour jouer un **trio**

¹¹² Archives départementales du Cher, 8G403. Cf. [annexe 3](#) (p 124).

¹¹³ « fin XVII^e s. » dans l'article cité.

¹¹⁴ accompagnement

¹¹⁵ *Que faut-il comprendre ? Jouer la basse au positif (ie. Dessus en 16', basse en 8') ? ou la ponctuation fait défaut : « ...jouer la basse, au positif... » ?*

Petit bourdon, prestant et cromorne de la grande orgue. Au positif la tierce et son accompagnement, pédalle de huit pieds et de quatre pieds

Pour jouer la **tierce du positif**

Petit bourdon, prestant de la grande orgue par les partyes et la tierce du positif avec son accompagnement

Pour jouer un **Echo**

La montre ou flutte et bourdon du positif par les partyes de la grande orgue, le cornet seul pour la mesme chose sur le cornet d'escho et encore la mesme chose¹¹⁶ sur le positif pour faire le 3^e escho¹¹⁷

Cromorne du positif

Le petit bourdon, et le prestant de la grande orgue pour les partyes. Au positif la montre, le bourdon et le cromorne en dessus qu'il fault toucher fort mignardement à l'imitation d'une voix qui chante un air

Pour jouer à deux cœurs

Le petit bourdon, le prestant, la trompette et clairon et le cornet si l'on veult à la grande orgue. Au positif, la montre, le bourdon, nazard, et cromorne ou doublette. Toucher les dicts jeux de plusieurs mouvements différents, quelquefois graves, tantost gayer en pleine mesure et puis en triples et sur tout bien annoncer et bien observer

Autre à deux cœurs a vent perdu

Au positif montre, bourdon, nazard, doublette, cromorne

A la grande orgue petit bourdon, prestant, doublette, nazard, quart de nazard, tierce, double-tierce sy l'on veult trompette, clairon, cromorne et cornet ; jouer les dicts jeux d'un air déllibéré et d'allegresse et faire un troisieme cœur sur le cornet d'escho

Sexta qui allera

Le bourdon de seize pieds, le petit bourdon, la doublette, flageollet ce que altera, et les partyes aux jeux doux du positif. Jouer cecy drollement en guise de siflet de chaudronnier

Pour jouer un **trio** a trois claviers de deux mains

La main droicte sur le cornet d'escho, le pouce de la mesme main sur le cromorne de la grande orgue, et la main gauche sur le positif bas sur tout bon pied bon œil et garder les tessitures

¹¹⁶ « la mesme chose » = pour les reprises en écho, et non la même registration, selon ma lecture (ce qui impliquerait la présence d'un cornet au positif le cas échéant)

¹¹⁷ A mon avis, lire avec cette ponctuation : La montre ou flutte et bourdon du positif par les partyes. De la grande orgue, le cornet seul. pour la mesme chose sur le cornet d'escho et encore la mesme chose sur le positif pour faire le 3^e escho.

Memoire des meslanges des jeux de l'orgue de Saint Estienne de Bourges¹¹⁸

[Anonyme, date ?¹¹⁹]

Premier Pour le Plain jeu

Il faut les deux seize pieds, le huit pieds ouvert, le petit bourdon de 4 pieds sonnante de huit pieds, le prestan, la doublette, la fourniture, la cimballe

C'est tout pour le grand Plain jeu

Aultre seize pieds de mutation. La montre, le bourdon de seize pieds, le petit bourdon, le huit pieds, le prestant, la doublette avec le tremblant doux sy l'on veult.

Aultre jeu le flageolet avec le petit bourdon sy l'on veult y mettre le tremblant doux cela se peult en deux fassons. Il est fort bon de deux sortes, c'est a dire mettre ou ne pas mettre le tremblant

Aultre jeu fort

"L'on peut faire merveille"

Les deux seize pieds, le petit bourdon, le 8 pieds, la fluste, la doublette, le double nazard, jeu nouveau et le nazard, la double tierce, et la grosse tierce, la quarte de nazard. Le tout fait un très grand effet

Jeu de cornet

Avec le petit bourdon, le 8 pieds et le prestan, le cornet tenant les partyes basses et les passages au dessus.

Plus le petit bourdon, la flutte, quarte de nazard et le flageolet.

Plus le jeu de grosse tierce, le petit bourdon, le 8 pied, le nazard, le prestan ou la flutte ou la quarte de nazard avec la grosse tierce. C'est un fort beau jeu.

Jeu de sexte qui altera

"Beau et merveille" : Il faut tout le fonds scavoir les deux seize pieds, le petit bourdon, le 8 pieds, le prestant et la doublette et la sexte qui altera.

Le petit bourdon, le nazard et le prestant et la quarte de nazard tout cela est fort bon.

La monstre, le petit bourdon et huit pieds est fort bon.

La monstre, le 8 pieds, le prestan et la doublette.

Jeux d'anches

Se mesle avec tous les fonds sy l'on veult comme les 8 pieds, la monstre, la trompette, le clairon et le cromehorne avec le tremblant à vent perdu et sans le tremblant est fort bon sy l'on veult.

Le cromehorne tout seul avec les jeux doux du positif qui est le bourdon, la monstre ou bien la flutte.

La voix humaine avec le petit bourdon et le 8 pieds avec le tremblant doux, pédalle de huit pieds et de 4 pieds et la voix humaine d'esco sy l'on veult.

Le clairon avec le bourdon de seize pieds.

¹¹⁸ Archives départementales du Cher, 8G403. Cf. [annexe 3](#) (p. 124). Mise en page de N. Dufourcq.

¹¹⁹ « Début du XVIII^e siècle » dans l'article cité

La trompette, le petit bourdon, le 8 pieds et le cornet, tout cela est fort bon, à deux cœurs sur un mesme clavier, prendre les partyes basses séparées et les partyes haultes de dessus sy l'on veult, mettre le tremblant fort en deux fassons.

Quoy que tous les jeux cy devant nommés se peuvent encore changer en aultant de diversites que le nombre qu'ils sons nommés sy l'organiste le veult ou s'il l'entend

Pour le Positif

Pour le **Plain jeu**, le bourdon, la monstre, la doublette, la fourniture et cimballe, cela se met avec le grand Plain jeu et ensemble ou séparément, pédalles de 8 pieds et de 4 et la trompette.

Le bourdon et la flutte avec le nazard

La monstre, le bourdon et la doublette

Le bourdon, la monstre

Le bourdon, le larigot avec le tremblant sy l'on veult

Jeu de tierce

Le bourdon, la fluste ou la monstre avec le nazard et la tierce, cela se joue comme au grand orgue et tout le fond sy l'on veult et le tremblant fort

Le bourdon, la flutte, le nazard et le larigot se joue avec la monstre du grand orgue, le 8 pieds le petit bourdon, le prestan et la doublette.

Le bourdon, la monstre, le nazard, la doublette et la tierce, le cromehorne de la grande horgue¹²⁰ avec les jeux forts avec le tremblant fort et tremblant pédalle de voix humaine.

Le cromehorne tout seul avec le fond doux de la grande horgue, pédalles de flutes de 4, 8 pieds et la quinte de flutte.

La muzette avec le bourdon et en hault le petit bourdon de 8 pieds et le prestan.

L'esco

Le bourdon, le prestan, le nazard, la doublette et la tierce, et a la grande orgue le petit bourdon et le 8 pieds, le prestan, et le cornet et la pareille chose au positif.

Tous ces jeux peuvent se jouer séparément.

¹²⁰ *[sic]*

APPLICATION DES SONS HARMONIQUES ¹²¹

A la composition des Jeux d'Orgues.

[Joseph Sauveur, 1702]

[...]

XIV. Jusqu'icy nous avons marqué tous les Jeux simples & composez qu'on peut mettre dans une Orgue ; mais les Facteurs reglent le nombre des Jeux simples, & les rangs des Jeux composez, par la grandeur du buffet dans lequel doit être l'Orgue, par la disposition des lieux qui favorisent plus avantageusement certains Jeux, par le goût des Organistes, & par la dépense qu'on veut faire. Ainsi on ne pourroit faire autre chose que de rapporter une liste des Jeux de chaque Orgue en particulier.

XV. Les Organistes commencent par connoître d'abord leur Orgue, c'est à dire, les Jeux & l'effet particulier des mêlanges de ces Jeux ; car quoique les mêlanges des mêmes Jeux produisent à peu près le même effet, il y a toujours quelque difference qui engage l'Organiste à les mêlanger à peu près comme les Peintres font les couleurs, & chacun affecte souvent son goût particulier. Cependant il y a des regles generales qui dominant dans ces mêlanges. La premiere est que dans tous ces mêlanges les Sons des tuyaux d'Orgues qui sont sur une même touche sont harmoniques ; ensorte que si par hazard on s'en écarte, on doit regarder cela comme une espece de dissonance. La Seconde est qu'on ne tire pas indifferemment tous les Jeux qui rendent des Sons harmoniques sur chaque touche ; mais on se règle, 1°. A la nature des pieces qu'on jouë qui demandent differens mêlanges, pour les Préludes, les Fugues, les Duo, les Trio, les Écho, les Récits, &c. 2°. Au goût & caprice de l'Organiste, qui à la maniere des Cuisiniers, aime des ragoûts plus doux ou plus piquants.

Mais pour sçavoir comment dans la pratique la premiere regle s'execute, proposons-nous une Orgue ordinaire d'une Eglise de Paris, qui a un grand corps & un positif, avec plusieurs claviers pour le grand corps.

Sur le premier clavier du grand corps l'on tire les Jeux d'étain $\dot{2}$. $\dot{4}$. $\dot{8}$. $\dot{16}$.¹²² les Jeux doux 2. 4. 8. 16.¹²³ les Tierces 10. 20.¹²⁴ les Quintes 12. 24.¹²⁵ les Jeux d'anches $4'$. $4\sim$. $8\sim$.¹²⁶ les Jeux composez, la *Fourniture*, la *Cimbale* & le *grand Cornet* que nous designerons par les Lettres F. S. C.

Sur le Second clavier est le *Cornet séparé* ou *de recit*, & sur un troisième clavier est le *Cornet d'Echo*. Si l'on met un quatrième clavier, ce sera pour les Jeux d'anches, par exemple pour la Trompette, qu'on appelle pour lors *petite Trompette*.

Sur les Pedales sont $\underline{4}$. $\underline{8}$. $\underline{12}$. $\underline{4'}$. $\underline{4\sim}$. $\underline{8\sim}$.¹²⁷

¹²¹ Sauveur a développé toute une nomenclature des hauteurs des sons se référant aux harmoniques et non à la hauteur du plus grand tuyau de chaque jeu comme nous les mesurons aujourd'hui encore. Ainsi $1=32$, $2=16$, $3=10^{2/3}$, $4=8$, etc. Il a aussi introduit une nouvelle nomenclature des notes et des octaves. Voir tableau reproduit en [annexe 4](#) (p. 125).

¹²² Principaux 16, 8, 4, 2

¹²³ Bourdons 16, 8, 4, 2

¹²⁴ Tierce $3^{1/5}$ et $1^{3/5}$

¹²⁵ Quinte $2^{2/3}$ et Quinte $1^{1/3}$ (nomenclature de la table en [annexe 4](#), p. 125)

¹²⁶ Cromorne, Trompette, Clairon

¹²⁷ Pédale de Flûte 8, Pédale de Flûte 4, voix humaine, trompette, clairon

Sur le clavier du Positif l'on tire les Jeux d'étain 4. 8. 16.¹²⁸ les Jeux doux 4. 8. 16.¹²⁹ les Tierces 10. 20.¹³⁰ les Quintes 12. 24¹³¹, le Jeu d'anche 4'.¹³² & les Jeux composez *F. S.*¹³³

On appelle Jeux du fond, les Jeux d'étain & les Jeux doux, qui sont par Octaves.

1°. Les sons des tuyaux qui sont sur une même touche sont dans le même rapport que ceux qui sont sur la première touche *subbis-PA*¹³⁴, comme nous avons montré cy-dessus à la seconde Remarque page 216.

C'est-pourquoi si un Jeu n'est pas entier comme le grand Cornet, pour comparer les Sons de ce Jeu avec ceux du fond qui sont sur une même touche, il faut continuer par pensée les rangs du Cornet jusqu'au *subbis-PA*, & comme les sons des tuyaux de la Touche PA du Cornet sont 16. 32. 48. 64. 80. prenez ces Sons dans la colonne PA de la Planche II. & suivez jusques dans la colonne *subbis-PA*. Vous y trouverez 4. 8. 12. 16. 20 & alors vous considererez le Cornet comme si étant entier il étoit composé des rangs 4. 8. 12. 16. 20¹³⁵.

A l'égard de la Fourniture & de la Cymbale qui vont par reprises, il faut regarder chaque reprise comme une partie d'un Jeu simple qui auroit été continué jusqu'au *subbis-PA*, & alors chaque rang de la Fourniture ou de la Cymbale sera équivalent à autant de Jeux simples qu'il y aura de reprises, & pour avoir la touche *subbis-PA* de chacun de ces Jeux simples, en faisant une reprise comme nous avons dit cy-dessus article XII. continuez le rang de cette reprise jusqu'à la colonne *subbis-PA* de la Planche II. & sur cela vous formerez la Table suivante.

Dans cette Table la première colonne ou reprise marque les Sons de la première touche *subbis-PA* de la Fourniture & de la Cymbale, & par consequent le premier Son de chaque rang.

Les autres colonnes marquent les Sons que formeroit la touche *subbis-PA*, si chaque reprise étoit continuée jusqu'à cette touche *subbis-PA* de la Planche II. Le nombre de ces reprises n'est pas réglé, elles vont ordinairement jusqu'à la VI^e. Ou la VII^e.

¹²⁸ Principaux 8, 4, 2

¹²⁹ Bourdons 8, 4, 2

¹³⁰ Tierce $3\frac{1}{5}$ et Tierce $1\frac{3}{5}$

¹³¹ Nasard $2\frac{2}{3}$ et Larigot $1\frac{1}{3}$

¹³² Cromorne

¹³³ Fourniture, Cymbale

¹³⁴ Première note du Clavier (*C* ou *Ut1*)

¹³⁵ 8, 4, $2\frac{2}{3}$, 2, $1\frac{3}{5}$

<i>Reprises.</i>	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII
	16.	12.	8.	6.	4.	3.	2.
<i>Sous des tuyaux continuez jus- qu'à la touche subbis-PA.</i>	24.	16.	12.	8.	6.	4.	3.
	32.	24.	16.	12.	8.	6.	4.
	48.	32.	24.	16.	12.	8.	6.
	64.	48.	32.	24.	16.	12.	8.
	96.	64.	48.	32.	24.	16.	12.
	128.	96.	64.	48.	32.	24.	16.
	192.	128.	96.	64.	48.	32.	24.
	256.	192.	128.	96.	64.	48.	32.
	384.	256.	192.	128.	96.	64.	48.

Maintenant lorsqu'on tire sur le premier Clavier, la Fourniture avec les fonds, sans lesquels la Fourniture & la Cimbale ne sont pas d'usage, pour sçavoir les rapports des Sons des tuyaux qui sont sur une même touche, il faut connoître, 1°. Le Son le plus grave de la Fourniture, qui est ordinairement 16 ou 24 ¹³⁶, qu'on distinguera en baissant la touche *subbis-PA*, après avoir tiré la Fourniture seule. 2°. Le nombre des Jeux simples dont la Fourniture est composée; ce qu'on connoitra en regardant la Fourniture dans le corps de l'Orgue. 3°. A quelle reprise est la touche que l'on baisse ; ce qui peut se connoître en parcourant le Clavier avec la Fourniture seule. Cela supposé, prenez dans la Table précédente les nombres qui répondent à la reprise dans laquelle l'on est, & aux Jeux simples dont la Fourniture est composée, & qui sont dans la première colombe ; joignez ces nombres avec ceux qui désignent les Sons des Jeux du fond qu'on aura tiré avec la Fourniture, vous connoîtrez par-là le rapport des Sons des tuyaux du fond avec ceux de la Fourniture.

Il faut faire la même chose pour la Cimbale, ou pour la Fourniture & la Cimbale ensemble.

En suivant cette méthode l'on trouvera que les Sons des tuyaux qui sont sur une même touche sont toujours harmoniques, excepté à la VI^e. & VII^e. reprise, où le Son 3 n'est point harmonique avec le Son 2 ; & c'est peut-être pour cette raison que l'on supprime dans les Fournitures des petites Orgues les Jeux simples 16 & quelquefois 24 ¹³⁷.

Pour confirmer ce que je viens d'avancer, l'on peut parcourir les Jeux composez du P. Mersenne dans son Livre sixième des Orgues Propos. III. & XXXI, & le mélange des jeux de M. Nivers Organiste du Roy dans son I. Livre d'Orgue, en substituant nos nombres en la place des noms des Jeux ou des lettres qu'ils emploient ; & en faveur de ceux qui n'ont pas ces Livres, nous rapporterons quelques exemples de mélanges, où cette marque () signifie les Jeux qu'on peut mettre ou ôter, & celle-ci [] montre qu'il faut prendre l'un ou l'autre.

¹³⁶ 2 ou 1 ¹/₃

¹³⁷ 2 et 1 ¹/₃

1. Pour les **Jeux de fond**.

Un Jeu doux 4 8. ou 4̇. 4¹³⁸

Un Jeu plus fort 8̇. 4¹³⁹

Un Jeu encore plus fort (2̇). (4̇). 8̇. 16̇. 4¹⁴⁰.

2. Le gros Jeu de diminution, ou le **gros Jeu de tierce**

(4) (16) (2) 4. [8. 8] 10. 12¹⁴¹. Dans le **petit Jeu de tierce** on ôte 2¹⁴².

3. Le **Plein-jeu** 2̇. 4̇. 8̇. 16̇. (2) 4 (8) *F. S.*¹⁴³

4. Le **Grand jeu**, ou le **Grand-chœur**, ou le **Dialogue**

(2) 4̇. 8̇. 16̇. 4. (8) 10. 12. 4̇. 8̇. 4̇. *C.*¹⁴⁴ avec le tremblant à vent perdu.

5. Les **Jeux d'anches** sont ordinairement accompagnés de 4¹⁴⁵.

XVI. De tout ce que nous avons dit des Orgues, nous en pouvons tirer les conséquences suivantes.

1. La composition des Jeux d'Orgues est harmonique, comme il paroît par les nombres que nous avons mis dans la Table des Jeux d'Orgue.

2. Le mélange des Jeux est harmonique, & si l'on s'en écarte, c'est une espèce de dissonance dans les Sons harmoniques, qui a du rapport avec les dissonances qu'on emploie dans la Musique.

3. L'Orgue ne fait qu'imiter par le mélange de ses Jeux, l'harmonie que la nature observe dans les corps sonores, qu'on appelle harmonieux ; car on y distingue les Sons harmoniques 1. 2. 3. 4. 5. 6. comme dans les Cloches, & la nuit dans les longues cordes de Clavecin. Cette harmonie paroît sur tout dans les Cornets.

4. L'Orgue sert à nous faire distinguer le Son le plus grave & le plus aigu, l'étendue de tous les Sons, & enfin ceux que l'on distingue plus nettement.

Le plus grave est celui d'un tuyau de 32 pieds, & le plus aigu d'un tuyau de 4 lignes & demie ; ce qui fait 10 Octaves, comme l'on peut voir par la Table. Ces Sons s'étendent depuis le 1 Son harmonique jusqu'au 1024, qui marquent que le plus aigu fait 1024 vibrations, pendant que le plus grave n'en fait qu'une, l'Intervalle diatonique de ces Sons est d'une LXXI^e.

Il y a lieu de croire que cette étendue pourrait s'augmenter absolument d'environ deux Octaves, & qu'ainsi l'étendue absolue des Sons seroit de 12 octaves, ou jusqu'à l'Intervalle diatonique LXXXV^e, ou enfin jusqu'au 4096^e. Son harmonique.

Les Sons que les Facteurs distinguent plus aisément sont ceux du Prestant, dont les tuyaux s'étendent depuis le 4 pied jusqu'au 3 pouce, ou le Son qui dans l'Orgue va depuis la 3^e Octave jusqu'à la 7^e. ou depuis l'Intervalle diatonique XXII^e. jusqu'au LIII^e. ou enfin depuis le 8^e. Son harmonique jusqu'au 128^e.

FIN.

¹³⁸ Bourdons 8 et 4 ou Montre 8 et Bourdon 8

¹³⁹ Montre 8 et Flûte 4

¹⁴⁰ Montres (16), (8), 4, 2, et Bourdon 8

¹⁴¹ (Montre 8), (Doublette 2), (Bourdon 16), Bourdon 8, [Prestant 4 Flûte 4], tierce 3 1/5, quinte 2 2/3

¹⁴² Bourdon 16

¹⁴³ Montres 16, 8, 4, 2, (Bourdon 16), Bourdon 8, (Flûte 4), Fourniture, Cymbale

¹⁴⁴ (Montre 16), Montres 8, 4, 2, Bourdon 8, (Flûte 4), Tierce 3 1/5, quinte 2 2/3, Trompette, Clairon, Cromorne, Grand Cornet

¹⁴⁵ Bourdon 8

MESLANGE DES JEUX DE L'ORGUE

Pour les pièces Contenus dans ce Livre.

[Gaspard Corrette, Messe du 8^e ton, 1703]

POUR LE **PLEIN JEU**, On tire les Clauiers ensemble, au Grand Jeu, Bourdon de 16 pieds, Bourdon, Montre, Prestant, Doublette, Fourniture et Cymballe. Au Positif, Bourdon, Montre, Prestant, Doublette, Fourniture et Cymballe.

POUR LA **FUGUE**, L'on tire les Clauiers ensemble, au Grand Jeu, Bourdon, Prestant, Trompette. Au Positif, Bourdon, Prestant ou Montre, et le Cromhorne.

LE **TRIO A DEUX DESSUS**, On pousse le Clauiers, la Main droite sur le Positif, et la Main gauche sur le Grand Jeu. Au Grand Jeu, Bourdon, Prestant, Montre, Tierce, Grosse Tierce, Nazar, et Quarte de Nazar. Au Positif, Bourdon, Prestant ou Montre, le Cromhorne, et le Tremblant Doux.

LE **DUO**, On pousse les Clauiers, la Main droite sur le Positif, et la Main Gauche sur le Grand Jeu. Au Grand Jeu, Bourdon de 16 pieds, Bourdon, Prestant, Tierce, Grosse Tierce, Nazar, et Quarte de Nazar. Au Positif, Bourdon, Prestant ou Montre, Tierce, et Nazar.

LE **RÉCIT DE NAZAR**, Se touche sur le Positif, et l'Acompagneent sur le Grand Jeu.

Au Grand Jeu, Bourdon, et Montre de quatre pieds. Au Positif, Bourdon, Prestant ou Montre et le Nazar.

DESSUS DE PETITE TIERCE, Se touche sur le Positif, et l'Acompagnement sur le Grand Jeu. Au Grand Jeu, Bourdon, et Prestant. Au Positif, Bourdon, Prestant ou Montre, Tierce, et Nazar.

BASSE DE TROMPETTE, On pousse les Clauiers, Au Grand Jeu, Bourdon, Prestant, et Trompette, Au Positif, Bourdon, et Prestant ou Montre,

BASSE DE CROMHORNE, On pousse les Clauiers, au Grand Jeu, Montre et Bourdon, Au Positif, Prestant ou Montre, Nazar, Tierce, Doublette, Larigot, et le Cromhorne, point de Bourdon,

CROMHORNE EN TAILLE, Au Grand Jeu, Montre, Bourdon, et les Pedalle de Flûte, Au Positif, Bourdon, Prestant ou Montre, et le Cromhorne,

TIERCE EN TAILLE, Au Grand Jeu, Bourdon de 16 pieds, Montre et Prestant, et les Pedalle de Flûte. Au Positif, Bourdon, Prestant ou Montre, NAzar, Tierce, Doublette, et Larigot,

FOND D'ORGUE, On tire les Clauiers l'un sur l'autre, AU GRAND JEU, Bourdon de 16 pieds, Bourdon, Prestant, et Montre, Au Positif, Bourdon, Prestant ou Montre,

CONCERT DE FLÛTE, On tire les Clauiers l'un sur l'autre, Au Grand Jeu, Bourdon et Flûte, Au Positif, Bourdon, Flûte et le Tremblant doux,

DIALOGUE DE VOIX HUMAINE, On ne tire point les Clauiers l'un sur l'autre, Au Grand Jeu, Bourdon et Flûte, Au Positif, Bourdon, Flûte, la Voix Humaine, et le Tremblant doux,

DIALOGUE A DEUX CHŒURS, On tire les Clauiers l'un sur l'autre, Au Grand Jeu, Bourdon, Prestant, Trompette, Clairon, et le Cornet, Au positif, Bourdon, Prestant ou Montre et le Cromhorne,

DIALOGUE A TROIS CHŒURS, On tire les Claiers l'un sur l'autre, Au Grand Jeu, Bourdon, Prestant, Trompette, Clairon, Cornet, Nazar, Quarte de Nazar et Tierce, A Positif, Bourdon Prestant ou Montre, Cromhorne, Tierce et Nazar, le Troisième Chœur des Claiers d'Echo, et le Tremblant a Vent Perdu,

REMARQUES POUR LE TOUCHER, ET POUR LE CARACTÈRE DE CHAQUE PIÈCE

LE PLEIN JEU DU POSITIF, Se doit toucher vivement bien former, et marquer les Cadences, ou Tremblements, Il faut lever les doigts dans les Vitesses et toucher presque aussi légèrement que sur le Clauessin, excepté qu'il faut que l'une des deux mains porte toujours sur le Clavier, afin qu'il n'y ait point trop de vuide. Mais sur le GRAND PLEIN JEU, il faut toucher fort Modestement et fournir beaucoup pour veu que l'on sache fournir à propos selon les Regles de l'Acompagnement ; Il ne faut guerre lever la main. On ne fait point de vitesse ; et presque point de cadence spécialement sur les Orgues a Double seize pieds.

LA FUGUE doit estre graue avec beaucoup de propreté,

LE TRIO demande beaucoup d'exactitude de mesure et de Legerete suivant le mouvement,

LE DUO Viuement avec beaucoup de gayeté, et d'execution selon le mouvement,

LE RECIT tendrement et proprement et imiter la Voix le plus qu'il est possible,

LA BASSE DE TROMPETTE se touche hardiment avec imitation de Fanfare,

LA BASSE DE CROMHORNE imite les traits, les Cadences, les Batteries, et les vitesses de la Basse de Violle,

LE CROMHORNE EN TAILLE tres tendrement avec imitation de la Voix,

LA TIERCE EN TAILLE veut des langueurs, des Cadences, des vitesses, et des mouvements,

LE FOND D'ORGUE se doit toucher tendrement avec beaucoup de tendresse, et d'Imitation de Voix,

LE CONCERT DE FLÛTE ET LA VOIX HUMAINE se touche lentement, et dans les mouvements les plus gays, on ne doit jamais aller vites ; acause du tremblant.

LE DIALOGUE se touche fort hardiment ; on y fait entrer toutes sortes de mouvements ; de la gayeté, et des langueurs.

[Manuscrit anonyme de Tours]

[~1710-1720 ?]

Grand Jeu : Nasard, Cornet, Bourdon, Prestant, Montre, Quarte de Nasard, Trompette

ou : les fonds, Doublette, Nasard et Tierce, Dessus et basse de Cromorne, Cornet s'il y en a et le tremblant.

Plain Jeu : Fourniture, Bourdon, Montre, Prestant, Cymballe Pédale.

Duo : Nasard, Bourdon, Montre, Tierce et Prestant, Tierce, Nasard

ou : Nasard, Bourdon, Montre, Tierce, Prestant, Doublette ;Basse de Cromorne pour diversifier.

Trompette : Nasard, Bourdon, Trompette et Prestant, Flute, jeu doux.

Voix humaine : Nasard, Bourdon, Voix humaine et Quarte (Doublette), Cromorne, Bourdon.

Fugue : les fonds avec le dessus et basse de Cromorne

Récit : Cromorne, Bourdon, Flute.

ou : Bourdon, Prestant et Montre et dessus de Cromorne en récit, ou de Nasard ou de Tierce ou de Trompette seule.

ou : pour un dessus de Cornet, les fonds, le Nasard et Tierce au dessus de récit.

Mutations de jeux.

Bourdon, montre, Fond d'orgue dont Prestant, basse de Cromorne, Prestant
Quatre pied, Bourdon 8, Bourdon 16, Doublette, Montre, Fourniture et Cymbale.

Trompette : Bourdon, Prestant, Trompette et Clairon.

ou : basse de Cromorne pour basse seulement les 3 fonds, Nasard et Tierce.

Cromorne : Bourdon et Cromorne.

Voix humaine : Bourdon, Prestant et Voix humaine.

Nasard : Nasard, Quarte de Nasard, Bourdon, Prestant, Doublette.

Tierce : Tierce, Nasard, Quarte de Nasard, Prestant, Bourdon, Doublette.

Cornet : Prestant, Cornet, Quarte de Nasard.

Flageollet : Bourdon, Flageollet.

Flûte : Flûte, Prestant ou le Bourdon seul...

ou : Montre seule pour petit orgue.

Violon : Prestant, Flûte et Clairon.

Bombarde : Montre, Flûte, Nasard, Trompette et Bourdon.

Le **marcou** : Flûte, Nasard, Doublette, Bourdon, Quarte de Nasard.

Musette : Tierce, Nasard, Larigot, Montre, Doublette.

Vide : Plain-jeu, Tierce, Bourdon et Flûte.

Meslange des jeux de l'Orgue.

[Michel Corrette, 1^{er} Livre d'Orgue, 1737]

Pour le Plein Jeu On tire le grand Clavier. Au Grand jeu Bourdon, Bourdon de 16 pieds, Montre, Prestant, Doublette, Fourniture et Cymballe. Au Positif. Bourdon, Montre, Prestant, Doublette, Fourniture et Cymballe.

Pour le Duo de la page 6. et 30.¹⁴⁶

Le Dessus sur le Cornet de Recit. La Basse sur le Positif Cromhorne et Nazar seul.

Autre Meslange pour le Duo de la page 14.

Le Dessus sur le Cornet de Recit. La Basse au Positif Bourdon, Prestant, Tierce et Nazar

Autre Meslange pour le Duo de la page 23.

Les Claviers tirés au G.j. Trompette Clairon. Au Positif. Cromhorne seul.

Pour le Trio de la page 11. on pousse le Grand Clavier.

Au G.j. Bourdon, Bourdon de 16 pied, Prestant, Montre Tierce Grosse Tierce, Nazar et quatre de Nazar.

Au Positif Bourdon, Prestant et Cromhorne

Autre Meslange pour le Trio de la page 31. On pousse le Grand Clavier

Au G.j. Bourdon, Prestant, Bourdon 16 pieds et Clairon. Au Positif. Bourdon, Prestant et Nazar.

Pour Le Trio a 3 Claviers ... page 16.

Le Premier Dessus sur le Positif. Bourdon Prestant, Tierce et Nazar.

Le Second Dessus sur le Cornet de Recit.

La Basse sur les Pedalles de Flûtes et le Tremblant Doux.

Pour la Musette page 18. et 33.

Au Positif. Cromhorne seul et les Pedalles de Flûtes.

Basse de Cromhorne page 10. On pousse le Grand Clavier.

Au G.j. Bourdon seul. Au Positif. Cromhorne et Nazar seul.

Basse de Trompette page 17. On pousse le G. Clavier.

Au G.j. Trompette, Clairon et Grand Cornet.

Au Positif. Bourdon et Larigo le Tremblant avent perdu.

Récit de Nazar page 22. On pousse le G. Clavier.

Au G.j. Bourdon et Prestant ou Montre.

Au Positif. Bourdon, Prestant et Nazar.

Recit de Trompette page 32.

Le Dessus sur la petite Trompette de Recit.

¹⁴⁶ L'édition Krompholz & Co. (Bern) intègre le fac-similé des pages A et B de la première édition (1737) conservée à la Bibliothèque du Conservatoire National de Musique de Paris. La pagination diffère de l'édition conservée à la Bibliothèque Nationale de France citée par N. Gravet.

L'Acompagnement sur le Positif. Bourdon et Flûte ou Montre.

Tierce en Taille page 8. On pousse le G. Clavier.

Au G.j. Bourdon et Prestant ou Montre.

Au Positif. Bourdon, Prestant, Tierce, Nazar, Doublette et Larigo. Les Pedalles de Flûtes

Cromhorne en Taille page 25. On pousse le G. Clavier

Au G.j. Bourdon, Prestant et Bourdon de 16 pieds. Au Positif. Bourdon, Prestant et Cromhorne. Et les Pedalles de Flûtes.

Pour les Flûtes page 24. On tire le G. Clavier.

Au G.j. Bourdon et montre.

Au Positif. Bourdon seul le Tremblant doux, Et les Pedalles de Flûtes.

Pour le Grand jeu page 12. 19. 26. 35.

Au G.j. Bourdon, Prestant, Trompette, Clairon, Grand Cornet, Tierce, Nazar, et quatre de Nazar.

Au Positif. Bourdon, Pretant, Cromhorne, Tierce et Nazar. Le Tremblant a vent perdu.

} On peut
supprimer les
Bourbons.

[Orgue de Bruges Ste Walburge] ¹⁴⁷

[Jean-Baptiste Frémat, 1739] ¹⁴⁸

grande orgue	Posityf
grand jeu pour les dialogues	
Bourdon, montre, prestant, cornet, nazard, quard nazard ¹⁴⁹ tierce, trompette, claron	Bourdon prestant, nazard, doublette, cromhorne, tierce.
les deux claviers ensemble, aucune fois trablant royal, alternativement les deux claviers	
pour les tierces	
Bourdon, montre, prestant, nazard 4 ^{te} nazard tierce	Bourdon prestant doublette nazard tierce
pour le Cornet	
bourdon prestant montre cornet	bourdon prestant quand on veut jouer la Basse sur le posityf sans tirer les deux claviers
autre Cornet	
Bourdon montre prestant nazard 4 ^{te} nazard tierce cornet	Bourdon prestant il faut absolument faire la Basse sur le posityf
Jeux doux	
Bourdon, montre,	Bourdon, trablant doux
les deux claviers ensemble,	
autre jeu doux pour le cromhorne en taillie	
prestant flute main gauche	Bourdon cromhorne main droite
autre pour les tierces en taillie	
Prestant flute main gauche	Bourdon, prestant Doublette nazard tierce main droite

¹⁴⁷ Table de registrations jointe au contrat signé le 06.11.1735 par Corneille Cacheux pour la construction d'un orgue neuf en l'église Ste Walburge de Bruges. Cacheux est mort avant la fin des travaux. Jean-Baptiste Frémat signe un contrat le 07.01.1739 pour l'achèvement de l'orgue. Cf. [annexe 6](#) (p. 127).

¹⁴⁸ Datation et attribution du texte par un copiste. Les registrations citées ne nécessitent pas les ajouts/modifications de Frémat y compris la pédale pour la tierce et le cromorne en taille. Pourquoi Frémat aurait-il composé une table pour un orgue qu'il modifie tant, au point que son utilisation en est profondément modifiée, sans tenir compte de ses propres ajouts ? Cette table pourrait avoir été composée par Cacheux...

Le copiste a rajouté sur le verso du 1^{er} feuillet la mention : « Manière um op eene aenghenaeme manière de registers te trecken van den nieuwen orhel in Ste Walburghe in Brugghe, 1739 »

Le copiste a traduit la table en néerlandais en 1742, cf. [annexe 7](#) (pp. 128-129)

¹⁴⁹ E. Voëffray pose l'hypothèse : Quarte de Nazard (table) = Petite flûte (composition de l'orgue dans le contrat)

grande orgue	posityf
Pour la Basse trompette	
Bourdon montre prestant trompette main gauche	Bourdon larigot prestant main droite
aucune fois tramblant Royal	
autre pour le dessus trompette	
Bourdon montre trompette main droite	Bouron prestant main gauche
Autre pour les trio	
Bourdon flute nazard	Bourdon nazard
Aucune fois ¹⁵⁰ tramblant Royal Doux	
pour la voix humaine	
Bourdon flute nazar voix humaine	tramblant doux
alternativement les deux mains	
pour les fonds	
Bourdon montre prestant flute	Bourdon prestant
Autre pour le larigot	
Bourdon nazard	Bourdon larigot.
pour le Rossignol	
nazard De tems en tems lever la main pour toucher une quarte du ton que lon joue	Bourdon larigot les deux mains
autre jeux doux	
Bourdon flute	Bourdon Tramblant doux
Pour le plain jeu	
Bourdon, montre, prestant doublette fourniture Cymbale	Bourdon prestant doublette fourniture les deux claviers ensemble
Alternativement les deux claviers.	

¹⁵⁰ « "aucune fois" (cf. l'indication donnée plus loin pour la basse de trompette) doit sans doute se comprendre dans le sens de "quelquefois" et non pas de "en aucun cas". » [Note d'E. Voëffray]
Un copiste a traduit la table de registrations en néerlandais. Il traduit « aucune fois » par deux mots distincts qui signifient tous deux « parfois ». Cf. [annexe 7](#) (pp. 128-128)

*Manière très facile pour apprendre la facture d'orgue
par P. B. C. en Labbeÿ de Saint Etienne de Caën
Ce premier de Juin en 1746*

[Basse Normandie]

[Anonyme de Caen, 1746]

[Folios 93-94]

ACOMPAGNEMENT DE JEUX QUI PEUVE SE JOUER ENSEMBLE

pour un plain jeux

GRAND ORGUE

cinballe

les deux fourniture

Montre

Prestand

16 pied

Bourdon de 8 pied

Bourdon de 4 pied

Doublette

avec les trompette et clerons et les trompette de pedalle

pour jouer les flute

deux flute almand

Montre

Bourdon de 4 pied

poin autre chose

tremblant doux en pedalle

pour jouër une tierce en taille

au Grand Orgue

Bourdon de 4 pied

Montre

Positive

Bourdon de 4 pied

Prestand

petite tierce

nasard

larigot

pour les pedale

Bourdon de 16 pied

deux flute

2 flute et Bourdons¹⁵¹

GRAND JEUX J'Y MAICT SCAVOIR

TROMPETTE

¹⁵¹ Alinéat séparé... (qu'en faire ?)

CLERONS PRESTAND

gros cornets nazart

petite tierce

tans au positive quant grand orgue

toute les trompette de pedalle,

trablant fort

pour jouer un desus de Trompette

Au grand orgue

trompette et clerons

positive

Bourdon de 4 pied

Bourdon de 8 pied

Larigot

et puis le cornet de recis avec le trablant fort

voyéz a la fin du livre **pour la Voix humaine** elle saconpengne avec le nazart le Bourdon de 4 pied et le prestand

au ggand orgue

Les deux flute allemande avec le Bourdon de 4 pied et la montre les pedalle

les deux flute et Bourdon

eux de fon

les montre les bourdon de huit et de quatre pied 16 pied et prestand

[Folios 157-160]

Pour un grand jeux

Les pedalle de trompette et Bombarde cleron au grand orgue

prestand petite tierce

nazart gros cornet les trompette et clerons au positiffe tous comme aux

grand y ajouter le cromorne

Pour un plain jeux

au pedalle les trompette et Bombarde

et clerons

au grand orgue

les fourniture doublette

prestand montre bourdon de huit et quatre

pied cinballe le 16 pied

au positiffe de même

pour un duo

au grand orgue le cornet de resis

au positiffe le chromorne et le Bourdon

de quatre pied prestand

Recit de cornet

Le desus sur le grand orgue, cornet

simplement

au positif le Bourdon de 4 et la

montre

autre duo, le dessus sur le grand orgue, le Bourdon de 4 montre prestand, tierce et nazart au positif
bourdon de 4, montre, tierce, nazart

recit de tierce le dessus sur le positif
bourdon de 4, montre tierce nazart
au grand orgue
bourdon de 4 et la montre

Basse de trompette, au grand orgue
les deux trompette les 2 clérons
prestand
positif
prestand doublette larigot

jeux de flutte, trio
au grand orgue les deux flutte
almande le bourdon de quatre pied
montre
aux positiffe de meme
au pedalle les flutte de pedale et
le bourdon
trablant doux

Basse de trompette
au grand trompette et cleron prestand
au positiffe, larigot et le
Bourdon de 4 pied

Jeux de fond
Les montre les Bourdons de huit et
quatre pied le 16 pied prestand

prelude
tous les Bourdons, montre, fourniture
simballe, prestant, 16 pied

Tierce en taille
au grand orgue les flutte Bourdon
de 4 pied et la montre
positif tierce nazart cromorne
doublette prestand
au pedalle les flutte bourdon
[...]

*Les principaux mélanges ordinaires des Jeux de l'Orgue*¹⁵²

Lus, examinés, corrigés & approuvés par les plus habiles & les plus célèbres Organistes de Paris, tels que Messieurs Calviere¹⁵³, Fouquet, Couperin, Balbâtre, & autres.

[Dom Bedos, l'art du Facteur d'Orgues, 1766]

I. Pour le Plein-Jeu.

On y mettra toutes les Montres, tous les 8 pieds ouverts, tous les Bourdons, tous les Prestants, toutes les Doublettes, toutes les Fournitures, toutes les Cymbales, tant au grand Orgue qu'au Positif, & on mettra les Claviers ensemble. Si l'on se sert des Pédales, on y mettra la Trompette & le Clairon. S'il y a plusieurs Trompettes & plusieurs Clairons à la Pédale, on les y mettra également. On ne mêle jamais aucune Pédale de Flûte avec celles de Trompette & de Clairon. On peut se servir quelquefois au Plein-Jeu, des Pédales de Flûte, au lieu des Pédales de Trompette & de Clairon, sur-tout s'il y a des 16 pieds.

Le grand Plein-Jeu doit se traiter gravement & majestueusement : l'on doit y frapper de grands traits d'harmonie, entrelassés de syncopes, d'accords dissonants, de suspensions & surprises d'harmonie frappantes ; & que tout cela cependant puisse former une modulation régulière. Le Plein-Jeu du Positif doit être touché plus légèrement : l'on peut y exécuter du brillant, des roulades, &c ; le tout aboutissant à une harmonie suivie.

II. Pour le Grand Jeu.

On mettra au grand Orgue le grand Cornet, le Prestant, toutes les Trompettes & les Clairons, s'il y en a plusieurs. On mettra également au Positif le Cornet, le Prestant, la Trompette, le Clairon & le Cromorne : (on retranchera ce dernier Jeu, s'il n'y a dans le grand Orgue qu'une Trompette & un Clairon.) On mettra les Claviers ensemble : les Pédales seront comme au Plein-Jeu. Si son a besoin du Récit, on ouvrira le Cornet, ainsi qu'à l'Echo.

Il y a plusieurs Organistes, qui ne touchent presque jamais le Grand Jeu, sans y faire jouer le Tremblant-fort. Il est remarquable que ce ne font jamais les plus habiles, & qui ont le plus de goût ; ceux-ci sentent trop bien que cette modification du vent barbouille & gâte la belle harmonie : les Tuyaux n'en parlent pas si bien, ni si nettement. Ce Tremblant leur ôte tout le tendre, le velouté de leur son : ils perdent cette harmonie pleine & mâle qu'un bon Facteur expert en son art, a tant pris de peine à leur faire rendre. Le Cromorne sur-tout en est le plus mal affecté ; le Tremblant défigure tout ce qu'il a d'agréable dans son harmonie ; ce Jeu ne fait alors que nasarder : on fera donc très-bien de ne s'en servir presque jamais au Grand Jeu, à l'exemple des plus grands Organistes, qui naturellement doivent être le modèle des autres.

¹⁵² Un Organiste, nommé M. le Bégue a donné au Public vers le commencement de ce siècle, plusieurs pièces d'Orgue. Il a ajouté à son Ouvrage les mélanges des Jeux qui pouvoient convenir, à quelque chose près, à la manière dont on construisoit alors les Orgues, & à la qualité de l'harmonie qu'on leur donnoit. Le goût étant changé depuis ce temps-là, à cause des différents usages qu'on fait des Jeux, de la façon de les traiter, il a été nécessaire de faire des changements dans leurs mélanges. Ceux que je donne ici sont généralement pratiqués à présent, du moins par le plus grand nombre & les meilleurs Organistes.

¹⁵³ Quoique M. Calviere soit mort, j'ai cru cependant devoir le citer, attendu qu'ayant écrit ces mélanges des Jeux avant sa mort, il avoit eu la complaisance de les examiner & de les corriger le premier. Je suis en état de faire voir ses corrections écrites de sa propre main.

III. Pour le Duo.

Il y a différents mélanges qui peuvent convenir au Duo, selon la manière dont on veut le traiter.

1°. On mettra au grand Orgue tous les Jeux de fond, même le 32 pieds, s'il y en a, comme au Plein-Jeu. On y ajoutera les deux Nasards, les deux Tierces & la Quarte, sans Doublette, à moins qu'il n'y eut pas de Quarte : c'est ce qu'on appelle *le grand Jeu de Tierce*.

Au Positif on mettra le 8 pieds ouvert, le Bourdon de 8 pieds, le Prestant, le Nasard, la Quarte & la Tierce. S'il n'y a pas de Quarte, on mettra la Doublette : ce mélange s'appelle *le Jeu de Tierce du Positif*. Les Claviers seront séparés.

On touchera le dessus sur le Positif, & la basse sur le grand Orgue.

Il faut remarquer que si l'on fait de grandes vîteses à la Basse, elles ne feront aucun effet. Leur mouvement doit être tout au plus en croches d'un battement modéré. On ne fera monter les Basses que jusqu'à la clef de *G re sol* ; les dessus dans ce mélange n'étant pas agréables.

2°. On touchera le dessus sur le Cornet de Récit, & la Basse sur le Prestant & le Cromorne du Positif. S'il n'y a pas de Cornet de Récit, on se servira du grand Cornet tout seul, ou bien du *petit Jeu de Tierce du grand Orgue*, où il n'entre que le 8 pieds ouvert, & le petit Bourdon, (autrement appelé le Bourdon de 8 pieds ou de 4 pieds,) le Prestant, le petit Nasard, la Quarte & la Tierce.

Les deux mélanges précédents pour le Duo sont les plus usités, & qui conviennent davantage au caractère de la pièce : le premier pour le grave & le noble ; le second pour la grande exécution.

3°. On touchera le dessus sur le Cornet de Récit, & la basse sur la Trompette seule du Positif.

4°. On fera le dessus sur la Trompette de Récit, & la basse sur tout le Jeu de Tierce du Positif.

5°. On fera le dessus sur le Cromorne & le Prestant du Positif, & la Basse sur tout le grand Jeu de Tierce du grand Orgue, en observant de ne pas faire de grandes vîteses sur la basse.

Ce mélange est encore plus propre pour toucher un Trio, dont les deux dessus se feront sur le Positif, & la basse sur le grand Orgue.

6°. Faire les deux parties du Duo sur les tailles des Trompettes & Clairons, avec le Prestant du grand Orgue.

Ce mélange est moins propre pour toucher un Duo régulier, qu'un caprice irrégulier, où quelquefois il n'entre que deux parties, d'autres fois trois & même quatre, selon l'imagination de l'Organiste.

7°. Faire le dessus sur les deux 8 pieds, la Flûte de 4 pieds & le Nasard du Positif, ou encore mieux sur le seul Cromorne avec le Prestant, & la basse sur les deux 16 pieds & le Clairon du grand Orgue.

Comme ce mélange dans le grand Orgue est irrégulier, attendu qu'on mêle un Jeu d'Anche avec de grands fonds, il ne faut faire descendre la basse que jusqu'à la clef d'*F ut fa* tout au plus : elle fera plus d'effet vers la troisième octave. On y peut toucher en harpègements, batteries, &c, le tout lié. On touche encore plus souvent un Trio qu'un Duo sur ce mélange.

8°. On fera le dessus sur le Cornet de Récit, & la basse sur tous les fonds du grand Orgue, avec le Cromorne & le Prestant du Positif, les Claviers ensemble. On observera de ne pas

faire de grandes vîtesses à la basse, afin que les fonds du grand Orgue fassent bien leur effet.

IV. Pour la Fugue grave.

On mettra au grand Orgue le Prestant, toutes les Trompettes & les Clairons. Au Positif, on mettra la Trompette, le Clairon & le Cromorne : (on met toujours ce dernier Jeu dans ce mélange, quoiqu'il n'y ait qu'une Trompette & un Clairon au grand Orgue ;) les Claviers seront ensemble. Si l'on se sert des Pédales, ce seront les mêmes qu'au Grand Jeu & au Plein-Jeu.

Un nombre d'Organistes ajoute à ce mélange le grand Cornet, sans s'apercevoir que ce Jeu ôte tout le tranchant & la douceur dans les dessus des Jeux d'Anche. C'est presque la seule occasion de les faire paroître dans tout leur brillant & leur beauté : on en est privé par l'éclat du Cornet, qui les absorbe & les émousse. D'autres font encore pis ; ils y joignent le Tremblant-fort. Ceux qui ont le plus de goût sont bien plus attentifs à tirer de leur Instrument toute l'harmonie dont il est susceptible ; aussi ils ne tombent point dans ces inconvénients, qui marquent peu de discernement.

On peut encore toucher quelquefois une Fugue grave sur le mélange suivant, qui est fort harmonieux : on mettra tous les fonds au grand Orgue ; & au Positif, on mettra le Cromorne avec le Prestant seulement ; les Claviers seront ensemble.

Ce mélange est propre à toucher aussi un caprice rempli d'accords dans les basses, en batteries modérées si l'on veut, & faire chanter les dessus en une ou deux parties.

V. Pour la Fugue de mouvement.

On la touche ordinairement sur le Grand Jeu : on peut encore l'exécuter sur tout le grand Jeu de Tierce, joint avec celui du Positif, les Claviers ensemble. Quelques Organistes y ajoutent le Clairon au grand Orgue ; d'autres le Cromorne au Positif ; mais ce mélange est alors irrégulier, attendu qu'un Jeu d'Anche ne peut parler dans sa véritable harmonie, & dans son accord avec tout le Jeu de Tierce.

VI. Pour la Tierce en Taille.

On mettra au grand Orgue pour l'accompagnement les deux 8 pieds, ou trois s'il y en a : au Positif, les deux 8 pieds, le Prestant, (ou encore mieux, la Flûte de 4 pieds, s'il y en a, au lieu du Prestant ;) le Nasard, la Quarte, (ou au défaut de la Quarte, la Doublette) la Tierce & le Larigot. On mettra à la Pédale pour faire la Basse, tous les Jeux de fond de la Pédale, comme les 16 pieds, s'il y en a, les 8 pieds & les 4 pieds.

Il y a beaucoup d'Organistes qui font l'accompagnement trop près du Récit en Taille : il ne fait alors presque aucun effet, il se confond avec le Récit. On doit le faire toujours le plus haut que l'on peut, par exemple, sur la quatrième octave ; l'accompagnement alors sort bien, & orne mieux le Récit : il est d'ailleurs plus brillant, & imite mieux la Flûte Allemande.

Le Récit qu'on joue sur les tailles dans cette manière de toucher, doit être bien chantant & orné avec beaucoup de goût. Il y a des Organistes qui ne font que des roulades d'un bout de Clavier à l'autre, beaucoup de rapidités, de passages & de cadences, le tout sans presque aucun chant : ce n'est pas-là un véritable Récit ; il faut essentiellement du chant pour la mélodie.

VII. Pour le Cromorne en Taille.

On mettra au grand Orgue pour l'accompagnement les mêmes Jeux qu'à l'article VI précédent : au Positif, le Cromorne avec le Prestant : à la Pédale, les Jeux de fond. S'il y a un Jeu de Tierce à la Pédale, il sera encore mieux de s'en servir pour la basse, qui fera un plus bel effet.

Voyez la remarque de l'article VI précédent au sujet de l'accompagnement. On touchera le Récit plutôt bas que haut, tant qu'on pourra, c'est-à-dire, que le chant doit dominer sur la seconde octave, qui a toujours plus d'harmonie.

VIII. Pour toucher la Trompette en Taille.

On mettra au grand Orgue les deux 8 pieds, ou trois, s'il y en a, pour les accompagnements ; & au Positif, la Trompette seule, si elle est bien harmonieuse ; ou on y joindra le Prestant, si elle n'est pas assez parfaite. On mettra à la Pédale les Jeux de fond, ou encore mieux le Jeu de Tierce, s'il y en a. On touchera le Récit sur les seconde & troisième octaves de la Trompette.

IX. Pour le Trio à trois Claviers.

Il y a plusieurs mélanges qui y sont propres ; voici les principaux :

1°. On touchera le premier dessus sur le Cornet de Récit ; le second dessus sur le Cromorne du Positif avec le Prestant ; & la basse sur les fonds de la Pédale, ou encore mieux sur le Jeu de Tierce, s'il y en a à la Pédale.

Un nombre d'Organistes mettent trop d'intervalle entre la basse & les dessus dans toutes les espèces de Trio. Lorsque l'harmonie est si éloignée, elle ne se lie, point avec les deux dessus, puisqu'on y met quelquefois jusqu'à trois octaves d'intervalle. C'est un défaut que les habiles Organistes évitent toujours : ils ne mettent pas plus d'une octave d'intervalle entre la basse & les deux dessus.

2°. On fera le premier dessus sur tout le Jeu de Tierce du Positif, sans Larigot ; le second dessus sur la Trompette de Récit ; ou s'il n'y en a point au Récit, sur la Trompette du grand Orgue avec le Prestant ; la Basse sur les Pédales de Flûte ou du Jeu de Tierce.

3°. Le premier dessus sur le Cornet de Récit ; le second dessus sur le Jeu de Tierce du Positif ; & la basse sur les Pédales de Flûte ou du Jeu de Tierce.

Quoique ces deux dessus dans ce mélange, soient d'une harmonie assez approchante l'une de l'autre, ils sont cependant d'un bon goût. Ils laissent la liberté de parcourir le Clavier avec une certaine étendue : on n'y est pas aussi gêné que si les deux mains travailloient sur le même Clavier, dans le cas où l'on veut que les deux dessus soient de la même harmonie.

4°. Le premier dessus sur tous les 8 pieds, tant du grand Orgue que du Positif, les Claviers ensemble ; & le second dessus sur la Trompette de Récit, ou le Cornet de Récit, s'il n'y a pas de Trompette ; la Basse sur les Pédales de Flûte, ou du Jeu de Tierce.

5°. Le premier dessus sur les deux 8 pieds du grand Orgue, ou trois s'il y en a ; & le second dessus sur le Cromorne & le Prestant du Positif : la Basse sur les Pédales de Flûte, ou du Jeu de Tierce.

- 6°. Un dessus sur les deux 8 pieds & le petit Nasard du grand Orgue ; on peut y joindre la Flûte de 4 pieds, s'il y en a ; & l'autre dessus sur le Cromorne & le Prestant du Positif ; la Basse sur les Pédales de Flûte, ou du Jeu de Tierce.
- 7°. Un dessus sur la Trompette de Récit ; & l'autre dessus, sur les deux 8 pieds, Flûte & Nasard du Positif. S'il n'y a pas de Trompette au Récit, on se servira de celle du grand Orgue : la Basse sur la Pédale de Flûte, ou du Jeu de Tierce.
8. Un dessus sur le Jeu de Tierce du Positif ; & l'autre dessus sur tous les 8 pieds du grand Orgue ; la Basse sur les Pédales de Flûte, ou du Jeu de Tierce.
- 9°. Le premier dessus sur le Cornet de Récit, ou sur deux 8 pieds seulement, ou sur deux 8 pieds & le Nasard avec la Flûte, s'il y en a : le second dessus sur la Voix-humaine, le petit Bourdon & la Flûte de 4 pieds, ou s'il n'y a pas de Flûte, on se servira du Prestant ; la Basse sur les Pédales de Flûte ; on y mettra le Tremblant-doux.
- 10°. Les deux dessus sur tous les 8 pieds, tant du grand Orgue que du Positif, les Claviers ensemble ; & la Basse sur les Pédales de Flûte.

X. Pour le Quatuor à quatre Claviers.

- 1°. On fera le premier dessus sur la Trompette de Récit, ou sur deux 8 pieds (s'ils y font séparés ;) le second dessus sur le petit Jeu de Tierce du grand Orgue ; la troisième partie sur le Cromorne du Positif avec le Prestant ; la Basse sur la Pédale de Flûte, ou du Jeu de Tierce ; ou bien,
- 2°. On fera le premier dessus sur le Cornet de Récit, le second sur la Trompette & le Prestant du grand Orgue, la troisième partie sur le Jeu de Tierce du Positif, & la Basse sur la Pédale de Flûte.

Cette manière de faire le Quatuor sur quatre Claviers est difficile pour l'exécution : on ne peut guère faire chanter les deux dessus, parce qu'on est obligé de les toucher de la seule main droite sur deux Claviers différents ; ou selon la seconde manière, l'on est obligé de faire les deux parties moyennes de la seule main gauche sur deux Claviers différents ; mais voici un autre mélange sur lequel on pourra exécuter plus aisément le Quatuor de deux manières, en le faisant sur trois Claviers seulement.

XI. Pour le Quatuor à trois Claviers.

On fera les premier & second dessus sur le Cornet de Récit ; la troisième partie sur le Cromorne & le Prestant du Positif ; & la Basse sur les Pédales de Flûte, ou du Jeu de Tierce.

Ou bien avec le même mélange, on touchera le premier dessus sur le Cornet de Récit ; les deux moyennes parties sur les tailles du Cromorne ; & la Basse sur les Pédales de Flûte ou du Jeu de Tierce ; cette seconde manière aura plus de brillant & d'harmonie, sans plus de difficulté pour l'exécution.

XII. Pour toucher un Fond d'Orgue.

On y mettra les Montres, les Bourdons, les 8 pieds ouverts, les Flûtes de 4 pieds & les Prestants, tant au grand Orgue qu'au Positif, les Claviers ensemble, avec tous les fonds de la Pédale. On n'y fera jamais jouer le Tremblant doux, comme le pratiquent certains Organistes sans goût.

XIII. Pour toucher une Basse de Trompette.

1°. On mettra au grand Orgue le Prestant, les Trompettes & les Clairons, s'il y en a plusieurs ; & au Positif, les deux 8 pieds, la Doublette & le Larigot. Si l'on veut faire un dialogue de dessus & de basse, on se servira du Cornet de Récit pour les dessus. Les Organistes les plus minces y mêlent toujours le Tremblant-fort, mais ceux qui sont habiles & connoisseurs en harmonie ne s'en servent jamais, parce qu'il fait disparaître la beauté des Jeux d'Anche, dont le son est alors défiguré ou altéré.

Ce mélange est le plus usité pour le caractere de cette maniere de toucher la Basse de Trompette : le mélange suivant sera encore plus harmonieux, mais il demande d'être traité avec goût.

2°. On mettra au grand Orgue les mêmes Jeux que ci-dessus ; & au Positif, les deux 8 pieds, le Prestant & le Cromorne, supposé que ces deux 8 pieds ne ralentissent point le Cromorne.

On touchera un Dialogue en maniere de Duo, imitant le Basson sur les tailles du Cromorne, & imitant le Cor de chasse, & un chant de Trompette ou de triomphe sur la Trompette.

XIV. Pour toucher une Basse de Cromorne.

On mettra au grand Orgue tous les 8 pieds pour l'accompagnement ; & au Positif, le Prestant & le Cromorne.

On touchera le Cromorne en imitant le Basson, ou la Basse de viole.

XV. Pour toucher des simples Récits de dessus.

Tous les Récits de dessus s'accompagneront toujours avec deux 8 pieds, pour en faire la basse. Si l'on veut toucher un dessus de Cromorne, on le tirera avec le Prestant, & on fera la basse avec les deux 8 pieds du grand Orgue, ou trois s'il y en a. Si c'est la Trompette de Récit, on la tirera seule, & on l'accompagnera de même. Si c'est le Cornet, on se servira de celui du Récit ; ou s'il n'y en a pas, on touchera le grand Cornet tout seul, & on l'accompagnera de même. Si ce sont les dessus du Jeu de Tierce du Positif, on le tirera tout entier, & on l'accompagnera de même. Si ce sont deux Trompettes ensemble, pour rendre le Récit plus tranchant & plus éclatant, on y joindra le Prestant, & on l'accompagnera de même. Si c'est la Trompette du Positif & le Cromorne ensemble, on y joindra le Prestant, & on l'accompagnera de même.

Chacun de ces Récits doit être traité dans le goût qui lui convient. Il faut toucher l'un avec rapidité, comme les Tierces du Positif, le Cornet, &c ; l'autre d'un mouvement plus modéré, comme les Trompettes, imitant des Fanfares, &c ; il faut les traiter selon leur caractere.

XVI. Pour toucher la Voix-humaine.

On mettra au grand Orgue, où l'on suppose que ce Jeu est posé, le Bourdon, la Flûte de 4 pieds & la Voix-humaine : si l'on n'a pas de petite Flûte, on se servira du Prestant à sa place ; au Positif, on tirera les deux 8 pieds, avec lesquels on fera l'accompagnement ; on fera jouer le Tremblant-doux. Si on veut la toucher en Trio, voyez l'article IX ci-dessus, pag. 528, où il est parlé des Trio.

Il faut bien remarquer que c'est le seul cas où les Organistes, qui ont le plus de goût pour l'harmonie, se servent du Tremblant-doux, même lorsqu'il est bon ; ce qui est assez rare. Il affoiblit nécessairement le vent ; par conséquent il change & détériore l'harmonie & l'accord de l'Orgue. Il y a de grands Organistes qui ont nommé le Tremblant-doux, *le perturbateur des Jeux de l'Orgue*. On doit pourtant le souffrir lorsqu'il est comme il faut, pour modifier le son de la Voix-humaine, qui sans cela n'imité jamais véritablement la Voix naturelle de l'homme : je n'en connois que deux qui ayent bien cette qualité¹⁵⁴.

La meilleure maniere de toucher ce Jeu, est de faire un simple Dialogue de dessus & de basse, & de joindre ensuite les parties ensemble, imitant toujours la maniere naturelle & toute simple de chanter. Ce Jeu est charmant lorsqu'il imite bien la voix de l'homme : il ne faut pas le toucher plus bas que le premier *F ut fa*, ni plus haut que le quatrième *G re sol* ; parce que les voix naturelles ne passent point ordinairement cette étendue.

Comme il est rare de trouver un excellent Tremblant-doux, plusieurs bons Organistes touchent la Voix-humaine avec le Tremblant-fort, & y joignent le Nasard avec le Bourdon & le Prestant. Quoique ce mélange sorte du caractere naturel de la Voix-humaine, c'est cependant ce qu'on peut faire de mieux au défaut d'un bon Tremblant-doux ; mais ce mélange imite bien imparfaitement la voix naturelle : on ne chante pas si rudement.

XVII. Pour un Dialogue de Cornet, de Cromorne & d'Echo.

On se servira du Cornet de Récit, ou s'il n'y en a pas, on tirera le grand Cornet : on mettra au Positif le Cromorne avec le Prestant, & à l'Echo le Cornet ; on fera les accompagnements sur les deux 8 pieds du grand Orgue. Si l'on est obligé de se servir du grand Cornet, on fera la basse sur le Bourdon & le Prestant du grand Orgue, qu'on joindra au grand Cornet.

XVIII. Pour toucher le Plain-chant.

Pour toucher le Plain-chant gravement, on l'exécute sur les Pédales de Trompette & de Clairon, & on l'accompagne sur tout le Plein-Jeu, tant du grand Orgue que du Positif, les Claviers ensemble.

Si on veut le toucher à la main, & rondement comme une prose, &c, on le fera sur les Trompettes, Clairons & Prestant du grand Orgue : on l'accompagnera sur le Plein-Jeu du Positif ; on pourra mettre les Claviers ensemble, si l'on veut, pour remplir davantage.

XIX. Pour imiter la Flûte Allemande.

On tirera au grand Orgue & au Positif tous les 8 pieds : on mettra les Claviers ensemble : on n'y mêlera jamais ni Prestant, ni Flûte de 4 pieds, ni aucun 16 pieds. S'il n'y avoit dans le Positif qu'un Bourdon, sans 8 pieds ouvert, il ne faudroit se servir que du Bourdon.

Il faut toujours toucher le plus haut qu'on pourra sur ce mélange, imitant le goût des chants propres à la Flûte.

XX. Pour imiter les petites Flûtes, ou Flûtes à bec.

¹⁵⁴ Je crois devoir attribuer la parfaite réussite de ces deux Voix-humaines, principalement à la bonté du Tremblant-doux, qui ayant été bien rencontré, affecte ces Jeux au juste point.

On mettra le Prestant du grand Orgue avec celui du Positif ; & s'il y a des Flûtes de 4 pieds, on les y joindra : on mettra les Claviers ensemble.

XXI. Pour jouer une Musette.

S'il y a dans l'Orgue un Jeu de Musette, on l'ouvrira avec le Bourdon de 8 pieds seulement ; on l'accompagnera avec deux 8 pieds. On met ordinairement un plomb dans la basse sur la tonique & sur sa quinte : on fait deux dessus sur le même Jeu, ou bien le premier dessus sur les deux 8 pieds ; on tient aussi la tonique sur les Pédales de Flûte.

S'il n'y a pas de Musette, on se servira du Cromorne sans Prestant, & on fera tout le reste comme on vient de le dire.

XXII. Pour imiter le Fifre.

On mettra au grand Orgue le petit Bourdon, avec la Quarte de Nasard & la Doublette : au Positif, on mettra les deux 8 pieds, le Prestant & le Larigot. On touchera des airs de Fifre & de Tabourin sur le grand Orgue, & on battra sur le Clavier du Positif, pour imiter le Tambour.

XXIII. Pour imiter le Flageolet.

On mettra au grand Orgue la Quarte & la Doublette ; & au Positif, les deux 8 pieds pour l'accompagnement.

XXIV. Pour imiter les petits oiseaux.

On mettra le petit Nasard au grand Orgue, un autre au Positif, les Claviers ensemble. On touchera une quarte plus haut, ou une quinte plus bas ; la basse se touchera fort haut.

On imitera le ramage des petits Oiseaux par des batteries, des roulements entrelassés de tremblements & de cadences. La basse se fera à-peu-près dans le même goût.

XXV. Pour accompagner les Voix.

L'accompagnement des Voix doit être proportionné à leur volume & à leur éclat. S'il faut accompagner un Choeur bien fourni de Voix, & tout un Peuple qui chante, on se servira de tout le Plein-Jeu, & on fera la basse avec les Pédales de Trompette & de Clairon. Hors ce cas, on accompagnera les Voix avec des Jeux de fonds proportionnés. S'il y a plusieurs personnes qui chantent en partie, on les accompagnera avec trois ou quatre 8 pieds, si les Voix sont assez fortes ; ou si elles sont médiocres, on n'y mettra que les deux 8 pieds du Positif. S'il n'y a qu'une personne qui chante, & qu'elle ait la voix assez forte, on l'accompagnera de même. Si la Voix qui récite est foible, on ne se servira que d'un petit Bourdon. Une voix qui chante doit toujours dominer ; l'accompagnement n'est que pour l'orne & la soutenir.

XXVI. Usage des Bombardes.

Une Bombarde ne se touche jamais seule ; s'il y en a à la Pédale, on la joindra toujours, lorsqu'on voudra s'en servir, aux Trompettes & aux Clairons de Pédale. On s'en sert ordinairement pour toucher le Plain-chant : on peut en faire usage avec le Plein-Jeu, s'il est assez fourni pour cela : on s'en sert encore fort bien au Grand Jeu, où elle fait un grand effet,

lorsqu'on la touche à propos, & que le caractere de la piece le demande : il faut avoir pour cela du goût & du discernement.

S'il y a une Bombarde à la main, elle répond ordinairement au troisieme Clavier, qu'on met avec les deux autres. On s'en sert dans le Grand Jeu, pour des préludes graves ; pour certains grands accords qu'on veut exprimer plus fortement, pour des suspensions ou certains traits d'harmonie, pour des points d'Orgue, pour des finales, & en bien d'autres circonstances, où le caractere & l'expression de ce qu'on joue le demande. Si l'on veut toucher une Fugue grave sur le Plein-Jeu, on peut y joindre la Bombarde, s'il est assez fourni : ce mélange fait un grand effet, mais on ne peut le faire que lorsque la Bombarde joue par des gravures particulieres ; sans cela elle seroit altérée par le Plein-Jeu ; or ce Jeu à ses gravures distinctes des autres, lorsqu'il joue par un Clavier séparé, qui est le troisieme. On se sert encore de la Bombarde pour toucher à la main le Plain-chant, en la joignant à la Trompette & au Clairon du grand Orgue : on met les Claviers ensemble. En un mot, un Organiste doit avoir du goût & du génie, pour se servir à propos des Bombardes.

Voilà les mélanges des Jeux les plus réguliers, les plus en usage & tels que les pratiquent les plus habiles Organistes. Ils peuvent en trouver bien d'autres : ils en imaginent qui sont propres à rendre avec plus d'énergie & d'expression les idées que leur fournit leur génie. Comme ils ont du goût pour la bonne harmonie & qu'ils connoissent les propriétés & la nature des Jeux de leur Orgue, ils ne font point de nouveau mélange, qui ne soit raisonnable, & qui ne plaise. Ils s'attachent sur-tout à toucher chaque mélange dans le goût qui convient à son caractere : il faut avoir pour cela bien du discernement ; aussi il n'appartient pas à tous d'en inventer de nouveaux, parce qu'il ne seroit pas aisé de les caractériser comme il faut. Un Organiste qui n'aura pas encore atteint un grand degré de perfection, doit s'étudier à imiter ceux qui ont le plus de talent, & tâcher de se conformer à leur goût & à leurs mélanges. Comme il n'est pas facile de les retenir tous dans sa mémoire, j'ai cru leur faire plaisir de les leur présenter ici par écrit. Il est cependant convenable d'y faire quelque changement dans certaines circonstances ; parce que toutes les Orgues ne sont pas également bien faites. Voici quelques regles générales, dont on pourra faire usage dans l'occasion ; car dans tout ce que j'ai dit ci-dessus au sujet des mélanges, j'ai toujours supposé que tous les Jeux de l'Orgue étoient bons & proportionnés pour la qualité & la force de leur harmonie.

1°. Si les Jeux d'Anche sont courts, & que par conséquent ils aient une harmonie maigre, rude, seche & criarde, il sera à propos de les émousser un peu. On pourra à cet effet y ajouter plus de fonds, comme un petit Bourdon ; & s'il ne suffit pas pour tempérer leur aigreur, on y joindra encore un 8 pieds ouvert, & un petit Nasard au Grand Jeu ; je suppose que ces fonds ne les rendront pas lents à parler.

Mais si au contraire les Jeux d'Anche sont trop longs, & qu'ils aient par eux-mêmes une harmonie sourde & trop douce, on les touchera sans fonds ; on en retranchera même le Prestant.

2°. Si les Jeux d'Anche ont une mauvaise harmonie, & qu'ils ne soient pas d'accord, c'est le cas où l'on pourra se servir du Tremblant-fort. Cette modification du vent mettra de la confusion dans l'harmonie, & pourra peut-être masquer un peu les défauts, si elle ne les augmente ; mais dans les Orgues qui sont bonnes & qui vont bien, on fera beaucoup mieux de ne point s'en servir, à l'exemple des Organistes qui ont le plus de goût, comme je l'ai déjà dit. Il est cependant des occasions où l'on peut le faire jouer, pour donner une expression singuliere à quelque caprice que l'Organiste voudra exécuter : ces cas sont assez rares.

3°. Si les deux 8 pieds (qu'on doit toujours entendre du 8 pieds ouvert & du 4 pieds bouché) sont si foibles, qu'ils ne fassent pas l'effet convenable dans les accompagnements, on y

joindra la Flûte de 4 pieds, ou au défaut de la Flûte, le Prestant ; mais on n'y mettra jamais de 16 pieds : du reste les deux 8 pieds ne peuvent jamais trop dominer dans ces sortes d'occasions. S'il n'y avoit point de 8 pieds ouvert dans le Positif, on joindroit au Bourdon la Flûte de 4 pieds, ou le Prestant s'il n'y avoit point de Flûte : ceci n'est dit que pour les accompagnements.

- 4°. On ne mettra jamais aucune Tierce, ni Nasard, ni Quarte dans le mélange du Plein-Jeu ; on émousseroit par-là son tranchant, sa finesse & son brillant : ce sont des Jeux incompatibles.
- 5°. On ne mettra point non plus aucune Tierce, ni Quarte, ni Nasard au Grand Jeu, que dans le cas du n°. 2 ci-dessus. Les Jeux d'Anche faisant toute la beauté du grand Jeu, ces Jeux leur feroient perdre tout leur mérite, & tout ce qu'ils ont de gracieux : ils les rendroient plus sourds & plus lents à parler ; d'ailleurs, ils ne font pas un bon effet lorsqu'on fait des accords, comme on le pratique quelquefois au Grand Jeu.
- 6°. On a déjà pu remarquer par tout ce qui a été dit ci-dessus, qu'il faut éviter, autant qu'on le pourra, de joindre le Prestant aux 8 pieds, pour les accompagnements des différents Récits, soit en taille, soit sur les dessus : il a un aigu qui n'est pas agréable. On ne s'en servira que dans le cas du n°. 3 ci-dessus : il faut lui préférer toujours pour cette fonction la Flûte de 4 pieds, s'il y en a.
- 7°. Si la Pédale de Flûte est composée d'un ou deux 16 pieds, avec les 8 pieds & les 4 pieds, on doit se servir de tous ces Jeux, même du 32 pieds, s'il y en a, dans toutes les manières de toucher, où il est spécifié qu'on doit employer la Pédale de Flûte.
8. S'il y a un Jeu de Tierce à la Pédale, c'est-à-dire Nasards, Quartes, & Tierces avec tous les Jeux de fond, on peut s'en servir aux Quatuor, aux Trio à trois Claviers, & dans d'autres occasions où l'on jugera qu'il doit faire un bon effet : cela dépend du goût & du génie de l'Organiste.
9. Il y a des Organistes qui joignent presque toujours un Nasard au Cromorne. Ce mélange peut assez bien faire, lorsque le Cromorne est court, ou qu'il ne *cruche* pas assez, c'est-à-dire, qu'il n'a pas l'harmonie qu'il doit avoir ; mais lorsqu'il a son véritable caractère & qu'il est bon, il ne faut jamais y mêler aucun Nasard.
10. Un Organiste doit s'attacher à bien connoître l'Orgue qu'il touche, pour en tirer tout le parti possible. On a vu bien des fois un Orgue touché par deux bons Organistes, lequel paroisoit beaucoup meilleur sous la main de l'un que de l'autre. La raison en est que l'un avoit plus de goût dans ses mélanges des Jeux que l'autre, & se conformoit mieux à la portée & à l'état actuel de l'Orgue. Chaque mélange a son caractère particulier : il y en a qui sont plus brillants sur certaines parties du Clavier, que dans d'autres ; par exemple, tous les 8 pieds ensemble imitent mieux la vraie Flûte dans le plus haut du Clavier que plus bas : les Cornets ont un son plus agréable en haut que plus bas : c'est le contraire dans les Jeux d'Anche ; les derniers Tuyaux ne sont pas si brillants, ils sont toujours un peu foibles. Le Plein-Jeu n'est pas si nourri ni si harmonieux dans les dessus : le grand Jeu de Tierce ne fait pas bien dans les dessus ; aussi y a-t-il de très-bons Organistes qui ne les touchent jamais : les 16 pieds y dominant trop. Il y a certains accompagnements qui doivent être pris fort bas, d'autres médiocrement, & d'autres fort haut. Il est des mélanges qu'il faut toucher avec rapidité, d'autres d'un mouvement modéré, comme tous ceux où entrent les fonds de l'Orgue, & sur-tout les grands fonds, qui ne feroient aucun effet. C'est à un Organiste qui a du goût, & qui du reste en sait assez pour être le maître de son harmonie, à choisir non-seulement ses Jeux comme il faut, mais encore les parties de ses mélanges les plus favorables ; c'est ce que j'ai tâché d'insinuer dans plusieurs de ceux que

je viens de donner ; comme quand j'ai déterminé sur quels Jeux ou quels Claviers on doit faire le premier ou le second dessus dans les Trio, ou dans les Duo, selon le mélange dont il s'agissoit. Plus un Organiste fera paroître l'Orgue, plus il plaira & plus il paroîtra lui-même. J'en ai vu un qui portoit son attention jusqu'au point de ne plus toucher, pendant tout l'office, une touche sur laquelle il avoit entendu un Tuyau assez notablement discord pour choquer l'oreille ; il faut être pour cela maître de son harmonie.

Le facteur d'Orgues quisinier

[Karl Joseph Riepp, Abbaye de Salem, 1768]

Le facteur d'orgue et quisinier pour Carnevalle fasnacht ¹⁵⁵

Eß ist nit genug daß nur die herren organisten und die orgelmacher wüßen waß ein orgel ist, und damit die gantze wält verstöhen kan waß ein orgel ist muß ich nur ein Gleichnuß geben, aber mit wäß ßoll ich eine orgel vergleichen damit die gantze wälth verstöhe, zu einer malzeith sonderlich vor große Herren, die bauren mießen... wüßen waß die Hl. trey könig gepferth haben.

der wünd und daß waßer seind zway ongleiche Elamenten doch kompt mir woll daß ich die Blaßbälg zum waßer vergleichen kan one wünd one orgel, one waßer kain broth kain wain kain ßupen, also daß erster ist notwendig

1°. blaßbälg	das waßer
2°. die Registerzüge	der flaisch hacker
3°. der stull	der stull
4°. daß Clavieres	daß däller
5°. die finger	meßer gabel
6°. montre 16 pieds	flaisch brüen
7°. Bourdon 16	das broth in die ßupen
8°. principall 8 fuß	der Reiß auff der ßupen
9°. Bourdon 8 fuß	Rind flaisch
10. octave oder prestant	der wein
11 flött 4 fuß	vor äßen
12 quinta ton	ßaur kraut
13 doublett souperoctav	daß saltz
14 fournitur Cimball	daß gewürtz

malzeit ordinair

15 trompette 8 fuß	gebrates
16 clairon	Lörchen
17 Cornet	Capre brüen
18 Voix homana	oxen Zungen
19 gamba	Röch schlögell
20 Bombard	wülld schweinschuncken oder Kopf

extraordinary malzeith

21 Cromorne	Rebhiener
22 Cornet Recit	ortholan oder faßanen

¹⁵⁵ Voir traduction du texte [annexe 8](#) (p. 130) et composition de l'orgue [annexe 12](#) (p. 138)

23 diße 2 zußamen

Salmy schnepfen

große malzeith

24 das pedall ins gemein

burgunderwein

25 das positif ins gemein

Confect vor daß frauenzimmer

26 nazard und tierce

alain sein nichts

aber mit Ihren gehörigen

fundamenter alß

wüe principall Coplen

prestant

ist ein Confect vor menner.

27 Larigot ist ein

Craime faible¹⁵⁶

28 flut travercier

durten

29 Solicionall

zucker broth

30 gamba 4 fuß

Rosoly

31 Echo

Caffee

es ist nit genug daß man Speisen hat man muß auch wüßen auff zu tragen nach dem der man
prat man Ihm ein wurst.

aux faite avocat ernstlich geröth wüe man die Register zu ßammen melieren solle
fondamentter

1°. principall 16 alein

2 Copell 16 alein

3 Copell 8 alein

4 principall 8 alein

5 Copell und principall

6 Copell und principall 8

7 Bourdon montre Copell 8 prestant

ordinary malzeit diße äst man gravitetisch große brocken muß man langßam eßen sonsten
kan man verstickten

8 Complekten Corall

zu dißen obigen Register kan man ziehen Souperoctav mixtur Cimbball

guthe malzeith ordinary

9 grand jeux oder tuty

Bombard trompette Clairon gros Cornet Cromorne trompette positif clairon prestant octave

malzeit vor ein generall oder vor einen großen prelaten und daß Convent

10 wan der organiste die Bombard im pedall tractieren kan zu dißen obigen ßo ist eß vor ein
generall d'armee

¹⁵⁶ Selon M. Schaefer, *il s'agirait de craime foithé et non de craime faible. L'original se trouve à la Badische Generallandesarchiv Karlsruhe, Fascicule (Salem) 98/965, fol.24ss.*

11 fugue fugieren
trompett clairon prestant trompett positif clairon

ein malzeith vor ein organiste

12 jeux de tierce im Base

Bourdon 16 Bourdon 8 montre 8 octave flött 4 grosse tierce nazard quart tierce im discant
positif Bourdon prestant flut nazard quart Larigo tierce oder Cornet Reçit

ein malzeit vor ein orgelmacher Dieu veuill avoir
Leurs ames als wüe die 12 apostell

13 Cromorne en taille

grand orgue Bourdon montre mit der Rechten hand acompagniment in der linken hand daß
positif prestant Cromorne daß Cantable im pedall flött 8 flött 4 fuß den Contre Base

malzeit vor ein könig aber muß köner sein

14 tierce en taille

die Rechte hand großes manuell Bourdon 8 montre 8 prestant linke hand im positife Bourdon
prestant nazard flöt tierce quart larigot pedall flut 8 flut 4

vor ein peesten könner

15 Duo de Cromorne
im positif octave Cromorne mit der linken hand
im Recitativ clavier mit der Rechten hand

vor einen Seignior

16 Trio
Prestant Cromorne Bourdon mit der Rechten hand
im manuell Copell principall prestant
im pedall Copell 16 flöt 8

vor einen Liebhaber oder könner

17 Solo oder Recitatif
montre Copell manuell linken hand Cornet Recit Rechten hand

vor daß frauwen Zimer

18 grand orgue prestant Copell links im positif trompette

vor ein officiere

19 Baße de trompette
im manuell lincke hand trompette clairon prestant Cornet
im positife Bourdon Larigot doublette Rechten hand

vor einen Krügs hölden

20 Solo oder Recit chalmeyen
Copell 8 im 3ten Clavier Recit chalmey Copell

vor einen ittaliener

21 Base gamba
manuell gamba 8 Copell prestant im positif Solicionall Copell Gamba 4 schu
im pedall Copell 16 flöt 8 flet 4

vor einen teitschen bon goux

22 Solo oder Recit hobois
grand orgue Bourdon prestant nazard hoboen flött 4

vor ein bauer diendelle

23 Solo flötten
flöt traverscier Copell im positife Solicionall Copell pedall 8

vor alte mäner

24 Bas vox human
Vox human Copell prestant nazard im positife Solicionall Copell nazard flut 4 p. pedall 8

vor gemeine mäner

25 der discant voxhoman
manuell voxhuman Copell nazard prestant im positif gamba 4 Copell octave

vor kinder oder studenten

26 Cromorne Reçit oder Solo
Cromorne Bourdon manuell Copell principall

vor Liebhaber der orgel

27 Base Cromorne prestant manuell Bourdon montre prestant flut pedall

vor hr. Cor Regenten

26 Base hoboy

hoboy prestant nazard im positif prestant flut gamb gamba auch mit Cornet Reçit

vor Räßleith [=Weinleser]

29 Bas tierce

Bourdon 16 Bourdon 8 prestant nazard quart tierce
im positife trompett prestant flutt pedall 16 et 8 pieds

vor einen musicanten

30 quator

Copell 16 Copell 8 principall prestant im manuall
im positife Cromorne Bourdon octave im Recitatif Clavier Cornet im pedall Copell 16 flöt 8
gamba 8

vor die hochgelöhrte organisten und musicanten

31 Echo vor les Ignorants

diße gastereyen könnten auch in der fasten gebraucht wärden ßo gar vor ein Colats dan die
orgelmacher seind nur wünd köch

dißes seind nur die haupt Coupelierungen man can biß etlich hundert machen da muß der
organiste der koch sein den acoraten Pfeffer in die brüen thun der orgelmacher ist wüe ein
Zeithung schreiber wan nur das papier foll ist mir wäre lieber wan die orgel foller pfeiffen
wären ich habe zwar Gott Lob sonsten hier nichts mör zu machen.

[Mélange des jeux]¹⁵⁷

[Karl Joseph Riepp, Abbaye de Salem, 1768]

alß wüe die Register zu samen gehören im manuell

- 1°. Principall 8 fuß Coppel acht fuß
- 2°. Principall 8 f. Copell 16 f: Copell 8. im pedall
pr: Bourdon fl 8 fl 4
- 3° zum Corall ordinary pri. 8 Copell 16 Cop 8 octav Souperoctav naz
- 4 zum Coralle touty pr. 8 Bourdon 16 Cop 8 octav Soup mixtur Cimbale
- 5 terz spill princip: 8 Bourdon 16 Cop 8 oct. Soup tier naz. tierce
- 6 zu einer fug octav tromp. clairon Cornet pedale Bom tro clairo
- 7° Solo flut traver Bourdon 3ten claviers mit vox homano
- 8° Vox homa Copell 8f. octav im positif Cop. princip. nazard
- 9°. zu der gamba die Copell 8f. octave mit flut und Copell im Reçit
- 10 klaine tierz im positif & Copell principall naz. Souper tierz Larigot
- 11°. gamba im positif Copell principall
- 12°. chalmey mit der flote 4 fuß
- 13°. positif principall Crommorne in dem manuell principall Copell 8 fuß
- 14°. Base de trompet clairon im manuell octave
Im positif Copell Souperoctave Larigot
- 15 im positif Copell principall Souperoct nazard tierz Larigot im manual principall Bou
Copell
16. in manual. terz z. principl. octv. superoct. copl. nassat. in posit. trompet principl
Clairo.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Cf. traduction en [annexe 9](#) (p. 135)

¹⁵⁸ Ce dernier point (« 16. ») a été écrit par une autre main selon S. Diederich.

Maniere die Registrer zu Coupellieren¹⁵⁹

[Karl Joseph Riepp, Abbaye de Salem, 1768]

Maniere die Registrer zu Coupellieren

eß hat aigentlich nur 8erley haubt wäxlen in einer orgell aber mör alß hundert ßorten galantereyen

- 1°. die ordinary fundamentar daß ist Copell 8fuß principall 8fuß & octave & superoctave
- 2°. haubt fundament ist Copell 16fuß Copell 8fuß principall 16fuß Copell 16fuß pedall im positif Solicionall Bourdon 8fuß
- 3°. zum Corall Copell 8 principall 8 [und] 16fuß flut 8fuß pedall manuell Coppel 16fuß principall 8f. Copell 8f. flut 4f. octave fournitue et cimball
- 4°. zum Corall extra wüe oben stöht die bombarde und trompette darzu im positife dergleichen

daß ist ordinary in allen orglen¹⁶⁰

- 5°. tierce spille Copell 16fuß. Cop: 8f principall 8f: octave 4p. grose tierce nazard quart klain tierce kain¹⁶¹ pedall aber im positife Copell 8f: octav nazard quart tierce larigot die Rechte hand im clavier im discant die linke hand im manuell ein lauffenten base
- 6°. Cornet recit par intervall
7. wan der prelat sich anklaith kan man ein fug schlagen mit Bombarde trompette et clairon im pedall in dem manuell trompette et clairon Cornet octave im positife principall trompette clairon
- 8°. for einen Duo

Cornete Recitatif mit Rechter hand im Positife einen lauffenten Base

waß mörers ist ist in der malzeith einen guthen kochs toutes les comparaison finthen

¹⁵⁹ Cf. traduction en [annexe 10](#) (p. 136)

¹⁶⁰ [sic] chez S. Diederich.

¹⁶¹ [sic] chez S. Diederich.

wüe man vor ordinary...¹⁶²

[Karl Joseph Riepp, Abbaye de Salem, 1768]

wüe man vor ordinary die Register zu ßammen melieren kan in der Tabernaquell Orgell deß onderes Claviers

- 1° Bourdon de 8 p. et la flut de 8 pied
- 2°. Bourdon de 8 flüt 8 Bourdon de 16 pied
- 3° Bourdon 8 flut 8 Bourdon 16 et flut de 4 pied
daß haist mann die fundamenten
- 4° zu dißen kan man ziehen die flött 8 pied im pedall auch den Bourdon 16 fuß auch die flött 4 fuß dan und wan die gamba nach belieben dem organist
- 5° zum ordinary Corall Bourdon 8. flöt 8. Bourdon de 16 p. die octave Souperoctave mixtur im pedall die trompette oder Bourdon 16 flött 8 fuß und flöt von 4 fuß da muß man die trompett auß laßen
- 6° wüll man zu dem Coral den Cornet ziehen so kan man auch im pedall die Bombarde ziehen und die trompette die 8 schüeige flöt und die firschüeige
- 7° vor un grand jeux die octave die trompette und den Cornet im pedall die trompette und Bombarde und die flött von 4 schu und flöt 8 schu
- 8° zum Cornet de Reçit kan man ziehen die Copell und die octave in der großen orgell daß haist im manuelle
- 9°. ein douo mit dem Cornet Reçit und mit der trompette im manuall die octav geht alzeit mit derer trompette im manuelle
- 10°. die vox humana mit der Copell 8 fuß und flött 4 fuß im Base und im discante den Cornet Reçit, die flöten im pedalle vor ein trio
- 11°. die vox humana kan auch aleinig gespielt wärdien aber alzeith mit der Copell 8 fuß und flött 4 fuß
wüll man sie starck haben so ziehe mann die octav dar zu und alzeit die flött von 8 fuß und 4 fuß im pedall
- 12°. ein Base de trompette im Base im discante den Cornet Reçit. mit dem Cornet Reçit kan man zu allen Soçen brauchen
- 13 im Base der vox humana ist zum bösten die chalumaux im discante
- 14 ßonsten zum chalumeaux den Bourdon 8 fuß manichmal die 4 schüeige flött im manuelle und die 8 fußig flöt im pedalle wan man wüll
dißes ist die melange Regullare aber ein organist kan hunderterley wäxlung machen nach seinem Caprise oder goux
15. daß positif im tabernackel orgel hat einen Copell 8 fuß ein octave 4 fuß im discant ein flött 8 fuß ein flött 4 fuß ein gamba 4 fuß ein Souperoctav 2 fuß ein Cornet ein mixtur eine trompette ein Base Clairon ein disscant Cromorne mit dißem positif kan man so fill

¹⁶² Cf. traduction en [annexe 11](#) (p. 137)

wäxlungen machen alß wüe mit dem manuall weillen daß positif ein besonderes pedall
Clavieres hat und alle Registrer alß wüe im manuall pedalles wan daß positif hinder
denen Cor stiehl wär würde eß ein brott mörers gewünen alß andere trey orglen daß iß
mein erste mainung gewäst

[Table de registrations de l'orgue de Gimont]

[Midi Pyrénées]

[Date ?]

[probablement après la construction de l'orgue G. Schmidt en 1772]

<i>noms des jeux</i>	<i>Positif</i>	<i>Gr. orgue</i>	<i>Pédales</i>	<i>observations</i>
<i>Plein jeu</i>	<i>Montre Bourdon Doublette Cymbale fourniture</i>	<i>Montre Bourdon Prestant Doublette Cymbale fourniture</i>	<i>Trompette</i>	<i>Ce jeu s'emploie pour les chants d'Eglise et l'harmonie seulement</i>
<i>Grand jeu</i>	<i>Montre Bourdon Doublette Cromorne</i>	<i>Bourdon Prestant Trompette Clairon B D G. Cornet Doublette</i>	<i>Trompette</i>	<i>parfois on se sert du jeu de Tierce au positif sans cromorne</i>
<i>jeu de Tierce</i>	<i>Montre Bourdon Nazard Doublette Tierce</i>	<i>Montre Bourdon Prestant Nazard Doublette Tierce</i>	<i>P. flûte</i>	<i>On y ajoute quelquefois la Trompette surtout pour la Communion</i>
<i>fonds d'orgues</i>	<i>Montre Bourdon</i>	<i>Montre Bourdon Prestant</i>	<i>P. flûte</i>	<i>On chante à l'Echo de temps en temps</i>
<i>Jeu de symphonie</i>	<i>Montre Bourdon</i>	<i>Montre Bourdon Clairon B D</i>	<i>P. flûte</i>	
<i>voix humaine</i>	<i>Montre Bourdon</i>	<i>Montre Bourdon voix humaine</i>	<i>P. flûte</i>	<i>jeu simple et jeu chargé</i>
<i>Récits de grand orgue</i>	<i>Montre Bourdon</i>	<i>Montre Bourdon ...</i>	<i>P. flûte</i>	<i>On récite la trompette le clairon la voix humaine le grand cornet la basse de trompette il faut pour ce dernier un jeu grave</i>
<i>flûte Allemande</i>	<i>Montre Bourdon</i>	<i>Bourdon flûte Allemande</i>	<i>P. flûte</i>	

<i>Récits au positif</i>	<i>Montre Cromorne ou hautbois</i>	<i>Montre Bourdon</i>	<i>P. flûte</i>	
<i>Tambourin</i>	<i>Bourdon Doublette</i>	<i>Montre Bourdon</i>	<i>P. flûte</i>	<i>on peut réciter sur tous les jeux de l'orgue excepté sur la fourniture et la Cimbale. on accompagne avec le jeu de fond du grand orgue ou du positif</i>

[Table de Bouxwiller]

[Alsace]

[Johann Andreas Silbermann >1778]

Pleinjeux Manual¹⁶³

Montre
Bourdon 16. pieds
Bourdon 8
Prestant
Doublette
Siflet
Fourniture
Cimbal

Pleinjeu Positif

Prestant
Bourdon
~~Nazard~~
Doublette
Fourniture.

Im Pedal wird accomag:[nirt]
Subbass
Octaventbass. Mit oder ohne¹⁶⁴
Trompettenbaß auch mit oder ohne
Tremblant forte.
Diese Register werden vollständig
nur Accordenmäßig gespielt.

Grandjeu. Manual.

Montre
Bourdon 16 pieds
Bourdon 8.
Nazard
Doublette
Tierce
Cornet. Mit oder ohne
Trompette Bass und
Trompette Dessus

Grandjeu. Positif

Prestant
Bourdon
Nazard

Doublette
Tierce.
Mit oder ohne den Tremblant forte.
Mit diesen Registern wird nicht Accorden
mäßig gespielt, vornemlich wird im Bass
nur einfach, oder höchstens Octavenmäßig
gegriffen, keineswegs aber mit Quint und
Terz.

Tierce zu spielen.

Prestant
Bourdon
Nazard
Doublette
Tierce

Nazard su spielen

Prestant
Bourdon
Nazard

Den **Cornet** zu spielen

Bourdon
Cornet.
Dabey ist anzumerken, daß man mit dem
Discand nicht unter das mittlere c hinunter,
noch mit dem Baß über das mittlere h
hinauf spielen darf.

Font d'Orgues.

Montre
Bourdon 16.
Bourdon 8.
Prestant
Doublette. So man es stärker haben will,
noch
Siflet.¹⁶⁵

Im Positif.

¹⁶³ Cf. traduction [annexe 13](#) (p. 139) et composition
de l'orgue [annexe 14](#) (p. 141)

¹⁶⁴ « Mit oder ohne » s'adresse systématiquement
au texte qui suit.

¹⁶⁵ Un trait figure au bas de cette ligne dans le
manuscrit, or les lignes suivantes complètent le
fond d'orgue.

Prestant 4
Bourdon
Doublette.

Ein **delicater Zug** für einfache Stück im Positif

Prestant
Bourdon
Nazard
Tierce

Bourdon 8 Fuß im Manual, und Bourdon im Positif können für douse Sachen ganz allein gespielt werden.

Mit oder ohne den Tremblant doux.

Und im Pedal nur mit Octavbaß accompagnirt

Bourdon 16 pieds
Bourdon 8.

Im Positif

Bourdon
Flutte. Mit oder ohne den Tremblant doux.

Im Pedal accompagnirt mit
Supbass und
Octavbaß.

Im Manual für die rechte Hand oder
discand

Bourdon 16. pieds
Bourdon 8.
Siflet

Im Positif für den Baß oder die linke Hand.

Bourdon
Flutte.

Trompette zu spielen

Trompette Bass
Trompette Dessus
Bourdon 8. pieds
NB. Im Baß ja nicht accordenmäßig,
sondern nur einfach oder mit Octaven
gespielt.

Cromhorn zu spielen.

Cromhorne
Bourdon.

Will man sowohl in der Trompette als dem Cromhorne mit dem Baß und discand abwechseln, so wird zu der Trompette im Positif nur Bourdon und Flutte gezogen.

Und zur Abwechslung für das Cromhorne.

Im Manual

Bourdon und Montre

Montre
Bourdon

kan mit oder ohne den Tremblant doux gezogen werden. Und im Pedal mit Supbass 16 und Octavbaß accompagnirt werden.

Wan man im Positif

Bourdon und Tierce zihet für den Discant oder die rechte Hand

So nimbt man für den Baß oder die linke Hand im Manual

Bourdon 8 Schu

Für die **Voix humaine**.

~~Im~~

Gleich anfangs wird im Positif praeludirt mit

Bourdon

Flutte.

Tremblant pour la V. hum.

Im Pedal mit Octavenbass accompagnirt.

Im Manual

Montre
Bourdon 8.

Voix humaine

Wan im Positif das Präludium vorbey ist, so kan man mit dem Discant nur anfangs einfache Noten spielen, dan etwan nur ~~mit~~ Terzen.

Will man den Alt, Tenor oder Baß besonders hören laßen, so bleibt man mit dem discant auf dem Positif Clavier. Zuletzt kan man ein Chor von 3 biß 4 Stimmen hören laßen.

Anmerkung.

Wan man die register Cornet und Tierce gezogen hat, so darf weder Fourniture noch Cimbäl darunter gezogen werden.

So auch ebenfalls schickt sich zur Fourniture und Cymbal der Cornet nicht nebst der Tierce. Es seye dan, daß ein starker Choral diese Register erfortern.

So wird auch im Pedal nur zum starken Choral die Bomparte gezogen.

Demnach ~~wird~~ werden zum Choral wann die Orgel durchtringen soll, lauter satte anhaltende Griffe erfortert, so daß mit jeder hand immer 3 Claves niedergedrückt werden.

AVERTISSEMENT

[Josse-François-Joseph Benaut, Messe en ut mineur, 1772/84]

- 1° Dans les Eglises où l'on est en usage de toucher le **plein-chant** au premier verset du Kyrie, Gloria, Sanctus et Agnus, il faut supprimer le plein jeu.
- 2° Les **récits** peuvent servir à plusieurs usages, selon le goût de l'exécuteur, soit pour récit d'Hautbois, Trompette, Nasard, Cromorne ou Voix humaine, et l'accomp^t. du récit sera quelques jeux des fonds d'orgue sur l'autre clavier séparé.
- 3° Les **récits de Cornet** peuvent être exécutés tant sur le positif que sur le grand orgue.
- 4° Les **Duo** sont destinés à servir pour le Nasard et la Tierce et aussi si l'on veut, pour le Cornet de récit avec la Trompette ou cromorne du positif.
- 5° Quand les Fêtes ne seront pas solennelles, on peut supprimer aux Versets en Rondeaux, la première ou seconde reprise.
- 6° L'auteur trouve inutile de mettre à chaque Fugue ou récit un accompagnement pour les Pédales &^c., puisque c'est l'un des premiers Eléments du talent de toucher de l'orgue, et qu'une personne instruite doit connoître la Basse fondamentale avec ses dérivés.
- 7° Le changement de Clavier du grand Orgue sera marqué par G^d. Org: pour le positif par pos. le cornet de récit par cor. et l'écho par ec.
- 8° La **Muzette** en rondeau sera jouée avec le cromorne du positif et l'accomp^t. à la P^{re}. fois au g^d. Org. et la 2^{de} fois sur le positif et si l'accomp^t. monte plus haut que le chant alors on le touchera d'une octave plus bas et ainsi de même sur les Org^s. à un clavier.
- 9° Lorsqu'il n'y a point de Cornet de récit ni echo à de certaines Orgues, on pourra alors exécuter les mêmes chants sur le positif ou sur la grande Orgue s'il n'y a qu'un Clavier.
- 10° Le même Auteur continuera de Composer des Messes dans tous les Tons soit en Mineur soit en Majeur dans le même genre et avec autant de Pieces qu'il y en a au présent exemplaire et aussi des Magnificat, Hymnes et Livres de versets sur tous les Tons &^c.
- 11° L'abonnement pour l'Orgue consistera chaque Année en douze ouvrages, sçavoir trois Messes, trois Magnificats, trois Hymnes et trois Livres de Versets, Le prix de cet Abonnement est de 30^{tt}. pour la Province et de 24^{tt}. pour Paris franc de port. l'On pourra s'abonner en tout tems.

ART DU FAISEUR D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE ET LUTHERIE

[*Encyclopédie méthodique, Arts et métiers mécaniques*¹⁶⁶, 1785]

[Article 6 : Instrumens à vent et à tuyaux. Orgue]

[...]

On laisse partir ordinairement plusieurs jeux à la fois ; ce qui forme des jeux composés : le principal des jeux composés, s'appelle *plein jeu*, qui est a montre & le bourdon de seize pieds, le bourdon de huit pieds ouvert, le prestant, la doublette, la fourniture, la cymbale, & la tierce.

Les autres jeux composés sont à la discrétion des organistes, qui les composent chacun à leur gré, en prenant dans le nombre, presque infini de combinaisons qu'on en peut faire, celles qui leur plaisent le plus ; ce dont ils s'aperçoivent en tâtant le clavier.

Cependant, on peut dire que toutes les combinaisons possibles de ces différens jeux pris 2 à 2, 3 à 3, 4 à 4, &c. quelques-unes doivent être exclues : telles, par exemple, que celles dont les sons correspondans à une même touche, forment une dissonance comme les tierces & la quarte de nasard.

¹⁶⁶ *L'Encyclopédie méthodique (1782-1832) était en principe une refonte de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert (vol. 24). La partie musicale est en grande partie nouvelle, notamment en ce qui concerne la facture instrumentale.*

Melange des jeux de l'Orgue

[Michel Corrette, Pièces dans un genre nouveau, 1787]

Pour le **plein-jeu** au Grand Clavier les Bourdons de 4 de 8 et de 16 pieds montre de 16 pieds Prestant, Doublette, Cymbale fourniture ; au positif Bourdon, prestant, montre, Doublette Cymbale et fournitures, et les pedalles de Trompette Clairon et la Bombarde pour le plein-chant.

(Pour le **Duo**)

Le dessus sur le cornet de Recit et la basse sur le positif : cromhorne ou la Trompette.

(Autre mélange du **Duo**)

Le dessus au positif, Bourdon, prestant tierce et nazar au G^d clavier poussé tous les Bourdons montre de 16 pieds prestant, tierce grosse tierce et nazar

(Pour le **Trio**)

La basse come au Duo cy dessus et le dessus sur le positif Cromhorne et prestant ;

(Autre mélange du **Trio**)

La basse sur le G^d Clavier poussé tous les fonds avec le Clairon le dessus sur le positif Bourdon prestant et nazar.

(Pour le **Basse de Trompette**)

G^d Cla. Poussé Trompette Clairon Cromhorne et le grand Cornet, l'accompagnem^t sur le positif Bourdon seul et larigot et le trablant fort.

(Pour la **tierce en Taille**)

Au positif Bourdon, prestant tierce nazar Doublette et larigot l'accompagnem^t sur le G^d Clay: poussé les bourdons prestant et montre de 16 pieds et les pedalles de flutes.

Pour le **cromhorne et taille** le même accompagn^t et les pedalles de flutes.

(Pour la **Basse de Cromhorne**)

Au positif Cromh^e et prestant le G^d Clav., le bourdon et prestant.

(Pour les **Flutes**)

Les claviers l'un sur l'autre les bourdons de 4 pieds et de 8 pieds avec le trablant doux.

(Pour la **Voix humaine**)

Au Gd Cla. Poussé la voix humaine bourdon prestant au positif bourdon prestant nazar, le trablant doux et les pedales de flutes.

(Pour la **Muzette**)

Au positif, Cromhorne seul et la main droite sur la Trompette de recit ou de Haut-bois ou le Cornet de recit ou sur le G^d Cla. Le bourdon de 8 pieds.

(Pour le **Tambourin**)

Le G^d Clav: poussé prestant seul et au positif la doublette seul

(**Recit de petite Trompette ou de Haut-bois**)

L'accompagnem^t sur le Bourdon du positif

(Le **Récit de Nazar**)

Au positif Bourdon prestant et nazar en ajoutant la tierce le chant en sera plus brillant l'accompagnem^t sur le G^d Clav, Bourdon et prestant.

(Pour la **Fugue** et le **grand jeux**)

Tous les jeux d'anches et Cornets les claviers l'un sur l'autre des pedalles de Trompette et Clairon et Bombarde.

Pour le **Tonnerre** voyez page 16.

[Le Tonnerre se fait en mettant sur la derniere octave des Pédalles de Trompette et Bombarde, une planche que le pied baisse à volonté]

mellange des jeux pour l'orgue que je touches

[Joseph-Martin MARCHAND¹⁶⁷,
Orgue de l'église St Ferréol¹⁶⁸ de Marseille,
document non daté]

plein jeu

grand orgue _ montre, prestant, bourdon de 16 pieds, Cymballe, fourniture et doublette.
au positif _ bourdon, montre, prestant, cymballe fourniture, doublette.
aux pedalles _ bourdon, montre prestant, clairon, trompette.

pour un **duo**

au positif _ bourdon, montre, prestant, corné
grand orgue _ bourdon, montre, prestant, trompette, clairon

autre façon de jouer le **duo**

au positif _ bourdon, montre, prestant, cromorne, ou trompette,
au 4^{me} clavier qui est le clavier de recit. _ montre, bourdon, prestant et cornet.

pour les **trio** c'est le même mélange

pour le **recit**

au positif _ montre, bourdon, prestant,
au 4^{me} clavier _ cornet, ou hautbois ou trompette.

pour les **duo, trio ou autres**

pièces, il y a encore une autre façon de mélanger les jeux

au grand orgue _ montre, bourdon, prestant, bourdon de seize pieds, tierce, nazard, grosse tierce, ou quarte de nazard

au positif _ bourdon montre prestant tierce nazard quarte de nazard
les duo, les trio, les recits, tout clavier séparé

grand jeu

Second et troisième clavier _ grand Cornet, trompette, clairon, bombarde
au positif _ bourdon montre, prestant, cromorne, trompette, clairon, cornet
pedalles _ trompette, clairon,

au 4^{me} clavier _ trompette, clairon

au 5^{me} clavier qui est le clavier d'échos ou de piano _ trompette clairon – il y a aussi un cornet dont on se¹⁶⁹ sert quand on met le cornet au 4^{me} clavier

¹⁶⁷ J.M. Marchand (1758-23.11.1843), organiste de St Ferréol à Marseille ainsi qu'à St Cannat à partir du 07.09.1787.

¹⁶⁸ La source (Les Isnards, une révolution...) indique que cette table aurait été écrite à propos de l'orgue de l'église St Cannat de Marseille. Une information orale ultérieure de J.-R. CAÏN rectifie cette information et la remplace par l'église St Ferréol.

¹⁶⁹ [sic]

ma dernière manière de mélanger les jeux

plain-jeu _ second clavier ou clavier de la grande orgue, bourdon, montre prestant, grande et petite fourniture cymballe, positif bourdon, montre, prestant, doubléte¹⁷⁰, fourniture, Cymballe, pedalles de trompette et de clairon.

fugue _ tous les jeux d'anches, cornets. clavier l'un sur l'autre ainsi qu'au positif,

duo _ quatrième clavier ou clavier de recit, bourdon prestant cornet. positif bourdon montre, prestant, et cromorne.

autre **duo** _ positif tous les fonds, tierce nazard doublette 2^e clavier tous les fonds nazard tierce, quarte de nazard claviers séparé¹⁷¹.

jeu de flute _ 2^e clavier bourdon montre de 8 pieds, positif bourdon montre de huit, claviers l'un sur l'autre avec les flutes

jeu de clarinette _ 2^e clavier tous les fonds et ceux de 16 pieds, nazard clairon, positif, bourdon montre prestant nazard clairon clavier l'un sur l'autre, pedalles de flute de clairon¹⁷² on peut aussi reciter sur le jeu de haubois en y jouignant¹⁷³ le bou¹⁷⁴ et le prestant.

pour jouer un **trio** _ 2^{me} clavier tous les bourdons montre prestant tierce nazard & quarte de nazard en faire de même au positif Claviers Séparé.

autre **trio** _ clavier de recit bourdon prestant cornet ou jeu de haubois, positif bourdon montre prestant cromorne ou clairon. on peut également jouer un trio sur les clairon en faisant les mêmes mélange que dans le jeu de clarinette.

cromorne en taille _ 2^{me} clavier bourdon, montre, et prestant, positif, montre bourdon, prestant, nazard, cromorne – pour la tierce en taille on substitue seulement au positif la tierce l'arigot, au cromorne, clavier séparé dans l'un et l'autre mélange pedalles de flute.

fanfarre de trompettes _ troisième Clavier trompettes en chamade 2^{me} clavier trompette, clairon, prestant, positif trompette et clairon, cromorne et prestant. fouler les trois claviers. clavier de recit ou 4^{me} clavier, bourdon, prestant, trompette et haubois si l'on veut 5^{me} clavier ou clavier pour le piano bourdon et trompette

grand jeu _ 3^{me} clavier trompette, clairon, bombarde et cornet 2^{me} clavier prestant trompette clairon, cornet positif ou premier clavier prestant trompette clairon, Cromorne et cornet fouler les trois claviers clavier de recit on peut se servir du cornet de recit avec les fonds seulement, ou bien du jeu de haubois et trompette de recit

musette _ 2^{me} clavier bourdon, montre, prestant, au positif bourdon, prestant, nazard, cromorne ou clairon. pedalle de flutes. on peut également reciter sur le clavier de recit avec le haubois en laissant tout le reste

¹⁷⁰ [sic]

¹⁷¹ [sic]

¹⁷² [sic]

¹⁷³ [sic]

¹⁷⁴ [sic] bourdon ?

voix-humaine _ bourdon prestant et voix humaine pour les dialogues on ajoute flutte sur le clavier que l'on veut

Musique militaire _ tous les fonds, flutes, nazards, voix-humaine, et clairons,

oiseux¹⁷⁵ _ pour imiter le chant des oiseaux, il y a une caisse de plomb dans la quelle donnent trois tuiiaux on à qu'à la ramplir d'eau et metre le pied sur la derniere pedalle quand on veut les faires entendres ce n'est ordinairement qu'aux fêtes de paque aux alleluia, et pour les fêtes de la Noël_

¹⁷⁵ [*sic*]

MARIAGE DES JEUX POUR L'ORGUE¹⁷⁶

[Anonyme, Orgue de Louvie-Juzon, fin 18^e s.]

1. Fond d'[orgue] [Bour]don, Prestant et Flûte
2. jeux de [Tierce ?] Bourdon, Prestant, Nazard, Doublett[e Tierce] et Flûte
3. Grand Je[u Bou]rdon, Prestant, Cornet et Trompet[te].
4. Cornet [en récit] Bourdon, Prestant, Flûte et [Cornet].
5. Voix hu[maine] Bourdon, Prestant, Flûte.
6. Récit [de Tro]mpette ce fait avec ke dess de [Tro]mpette, et [??] [??], Bourdon, Prestant, Doublet[te]
7. Récit [de Voix] humaine Dessu Voix humain[e, Bour]don, Prestant et Flûte.
8. Jeu du [??] ain Bourdon, Prestant, Flûte et [D]oublette.
9. [??]

Flûte, Doub[lette], Plein-jeu.
Louvie-juzon a l'orgue vénérable
De nos aieux [??] che et béni
[sur ton] clavier au toucher délectable
Où il fait bon jouer un contrepoint fleuri

Bourdon, Prestant, Nazard, Doublette et Tierce
Et vous Trompette aux accords éclatants
Vous reverrai votre antique jeunesse
Et derirez les accents du vieux temps

Ta douce Flûte à la voix simple et pure
Tempérera les olos du Cornet
A cet ensemble, aimable fourniture
Féconde en [??] tu joindras ton effet.

¹⁷⁶ Tous les crochets sont de N. Gravet.

COMPOSITION DE JEUX QUI PROVIENNENT DE FEU MR NÔTRE POUR L'ORGUE DE SAINT-ÉTIENNE DE TOUL

[J.B. Nôtre (04.09.1732-20.02.1807) et Dom Jourdez (?-?)]

1. *Plein jeu.*

Au grand Orgue Montre de 16 pieds. Prestant. Fourniture. Bourdon de 16 p. Montre de 8 pieds. Grosse Flute. Doublette. Cymbale. Bourdon de 8 pieds. Au positif. Montre de 8 pieds. Prestant. Doublette. Cymbale. Bourdon. Fourniture. Grosse Flute.

2. *Grand Jeu.* Tous les jeux d'anches hormis la voix humaine qui n'est uniquement pour reciter. On met la Bombarde seulement pour les pièces sérieuses. On met aussi Prestant. Bourdon de 8 pieds, Nazard, Tierce, Doublette & toujours le Cornet, quand il manqueroit quelques jeux de fonds.

3. *Duo de Tierce au grand corps.* Prestant. Quarte de Nazard. Montre de 8 pieds. Bourdon de 8 pieds. Nazard. Tierce. On pousse le clavier. On ne prend rien au positif.

4. *Duo de Tierce au Positif.* Les mêmes jeux qu'an¹⁷⁷ grand corps, pour être touchés séparément.

5. *Duo de Grosse Tierce au grand corps.* Montre de 16 pieds. Prestant. Petite Flûte. Bourdon de 16 pieds. Grosse Tierce. Quarte de Nazard. Montre de 8 pieds. Grosse Flûte. Doublette. Bourdon de 8 pieds. Nazard. Tierce. On pousse le clavier & on ne prend rien au Positif.

6. *Duo de Cromorne.* On ne prend rien au grand corps. Le dessus se touche avec le Cornet de récit : jamais deux notes ensemble de la même main. La base¹⁷⁸ se prend au positif dans lequel on prend Montre, Bourdon ou Prestant. Cromorne.

7. *Duo de Trompette.* On fera les mêmes préparations que pour le Duo de Cromorne, en prenant la Trompette du Positif au lieu du Cromorne.

8. *Autre duo de Trompette.* Toutes les trompettes. On y ajoute la Montre de 8 p & le Bourdon de 8 pieds. Les deux claviers ensemble, il faut se rapprocher du milieu.

9. *Trio.* Au grand corps. Prestant. Quarte de Nazard. Montre de 8 Pieds. Bourdon de 8 pieds. Nazard. Tierce. Au Positif Montre. Cromorne & ad libitum Trompette avec, lors qu'on veut plus de force. Clavier poussé, la base au grand Orgue, deux parties à droite sur le Positif.

10. *Autre Trio.* Au grand corps. Prestant, Montre de 8 pieds. Bourdon de 8 pieds. Nazard. Au Positif Montre de 8 pieds. Prestant. Bourdons. Les deux clavier ensemble.

11. *jeu de Flûte pour une élévation.* Au grand Corps Montre de 8 pieds. Grosse Flute. Bourdon de 8 pieds. Au Positif Montre de 8 pieds, Bourdon. Grosse Flûte. Les 2 claviers ensembles.

12. *Autre jeu de Flûte pour un Trio.* Au grand Orgue. Monde de 8 pieds. Grosse Flûte. Bourdon de 8 pieds. Au positif. Montre. Cromorne. Bourdon. On pousse le clavier. La basse se prend sur le Positif, ou elle imite le Basson. On peut, si on le juge à propos, ne mettre avec le Cromorne que la Montre, ou le Bourdon seulement.

¹⁷⁷ [sic]

¹⁷⁸ [sic]

13. *jeu de petite Flûte*. Au grand Corps, Prestant. Petite Flûte. Au Positif Prestant, il faut traiter ce jeu seulement en duo, légèrement & dans les deux octaves d'en haut, ou s'en écarter peu.

14. *Basse de Trompette*. Au grand Orgue Trompette. Montre de 8 pieds. Grosse Trompette. Au Positif, pour l'accompagnement. Larigot. Doublette, Bourdon. Leger & détaché. Clavier poussé. On fera les accords très piqués, deux coups de main au plus dans une mesure.

15. *Récit de Voix humaine*. Au grand Orgue. Prestant. Voix humaine. Montre de 8 pieds. Bourdon de 8 pieds. Nazard. Pour son accompagnement au Positif. Montre Bourdon & Grosse Flûte. Clavier Séparé. Lier les accords. Tremblant doux.

16. *Récit de Trompette*. Au grand Corps. Trompette. Montre de 8 pieds ou Bourdon de 8 pieds en sa place. Au Positif pour l'accompagnement. Montre. Bourdon Grosse Flûte. Clavier poussé. Traiter légèrement le chant, & rester dans les deux Octaves d'en haut.

17. *Récit de Cromorne*. Au grand Corps pour accompagnement. Montre de 9 pieds. Grosse Flûte. Bourdon de 8 pieds. Au positif. Cromorne. Bourdon. On pousse le clavier. Moderato

18. *Dialogue*. Grosse Flûte. Bourdon de 8 pieds. Nazard tant au grand Orgue qu'au Positif.

19. *Flageollet*. Au grand Orgue Petite Flûte. Doublette. Au positif Doublette. Grosse Flûte. Clavier tiré ou non à volonté. Très propre à un dialogue.

20. *Clarinette*. Pour imiter la Clarinette prenez au grand Orgue la Montre de 16 pieds & le Bourdon de 16 pieds, avec le Clairon, & rien au positif : ainsi il faut pousser le clavier.

21. *Fifre*. Pour imiter le Fifre, prenez la Doublette et la Quarte de Nazard, tant au grand orgue qu'au Positif.

22. *Hautbois*. Pour imiter le Hautbois, prenez le Cromorne avec le Bourdon au Positif, & rien au Corps d'Orgue.

23. *Cors de chasse*. Pour imiter le cors de chasse prenez au grand Corps le Bourdon de 8 pieds avec les deux Trompettes : & au Positif Bourdon et Trompette.

Mélanges dont j'ay¹⁷⁹ fait l'essai conjointement avec Mlle Hyacinthe Musicienne & Organiste à l'ancienne Cathédrale de Toul, paroisse St Estienne.

Pour des Andante à l'élévation. 1°. Andante à un jeu. Bourdon de 16 pieds, ou Petite Flûte, ou Montre de 16 p. 2°. A deux jeux. Bourdon et Montre de 8 pieds, Montre de 16 pieds & Prestant. Montre de 8 pieds et Prestant. Ce dernier mélange, quoyque bon est inférieu au précédent. Petite Flûte et Prestant. 3°. A trois jeux. Les deux Montres & Prestant. Tous ces jeux sont pris au grand Orgue.

Pour accompagner les voix chantantes. 1°. A deux jeux Les deux Bourdons. Les deux Montres. Les deux Flûtes font un excellent accompagnement. Bourdon de 16 pieds & Montre de 16 pieds. Bourdon de 8 pieds & Montre de 8 pieds. Bourdon de 16 pieds & Montre de 8 pieds. Bourdons¹⁸⁰ de 8 pieds et Montre de 8 pieds. 2°. A trois jeux. Les deux Bourdons & Montre de 16 pieds. Les deux Montres & Bourdon de 16 pieds.

jeu doux bruyant pou un Andante. Au grand Orgue les deux Montres, les deux Bourdons, les deux Flûtes et le Prestant. Au Positif Montre de 8 p. Bourdon de 8 p. Prestant Grosse Flûte.

¹⁷⁹ Dom Jourdez, date du manuscrit inconnue.

¹⁸⁰ [sic]

Mélange des Jeux pour le N°1

[Guillaume Lasceux, *Nouvelle Suite de pièces d'orgue*, ca.1806-09¹⁸¹]

PLAIN-CHANT	{	Au grand Orgue. <i>Prestant, Trompette et Clairon.</i> au positif. <i>Prestant, Bourdons, Flûte, Doublette, fourniture, Cimbale, ou plein-jeu.</i>
FUGUE OU GRAND CHEUR.....	{	Au grand Orgue. <i>Prestant, grand Cornet, les deux Trompettes, Clairon.</i> au positif. <i>Trompette, Clairon si il y en a, Prestant, Cromorne et Hautbois.</i>
CROMORNE AVEC LES FONDS	{	Au grand Orgue. <i>Prestant, les Bourdons, les Flûtes.</i> au positif. <i>le Prestant, le Bourdon, les Flûtes et le Cromorne.</i>
RÉCIT DE HAUTBOIS	{	Au grand Orgue. <i>Le Bourdon, les Flûtes.</i> au positif. <i>le Bourdon, et le Hautbois.</i>
CHEUR EN RONDO	{	Au grand Orgue. <i>Prestant, grand Cornet, les deux Trompettes, Clairon.</i> au positif. <i>Trompette, Clairon si il y en a, Prestant, Cromorne et Hautbois.</i> <i>Il faut toujours que le registre du Cornet de récit soit tiré pour les détails.</i>
THEMA AVEC VARIATIONS.....	{	Au grand Orgue. <i>les Bourdons, les Flûtes, le Prestant et la voix humaine.</i> au positif. <i>le Hautbois et le Bourdon. Le 2^e. Clavier repoussé.</i>
DUO	{	<i>Le Cornet de récit au 3^e. Clavier.</i> au positif. <i>le Prestant, la Trompette et le Clairon ou de Cromorne.</i>
FLÛTES	{	Au grand Orgue. <i>Bourdon, et les Flûtes.</i> au positif. <i>idem.</i>
CHEUR.....	{	Au grand Orgue. <i>Prestant, grand Cornet, les deux Trompettes, Clairon.</i> au positif. <i>Trompette, Clairon si il y en a, Prestant, Cromorne et Hautbois.</i>

¹⁸¹ « Nous pensons que cet ouvrage a été publié entre 1806 et 1809 pour deux raisons : d'une part, l'œuvre est dédiée à Séjan, organiste de l'Hôtel Impérial des Invalides, poste que Séjan obtint en 1806 ; d'autre part, Lasceux écrit en 1809 son *Essai Théorique*, et nous pensons que Lasceux n'eut cependant pas manqué d'y faire allusion si sa *Nouvelle Suite de pièces d'orgue* avait été postérieure. » in PERROT J.-L. (1989), *L'orgue en France de 1789 à 1860*, Thèse de Littérature et Civilisation française, Mention Musicologie, Université Lyon II Lumière, p. 101.

OFFERTOIRE	{	<i>idem</i>
PETIT PLEIN JEU	{	Au grand Orgue. <i>Prestant, Trompette et Clairon.</i> au positif. <i>Prestant, Bourdon, Flûte, Doublette, fourniture, Cymbale ou plein-jeu</i>
ELÉVATION	{	Au grand Orgue. <i>le Bourdon, les Flûtes.</i> au positif. <i>le Bourdon et le Hautbois.</i>
MORCEAU DE CLAIRON ET DE HAUTOIS	{	Au grand Orgue. <i>Prestant, Bourdon, Flûtes et Clairon.</i> au positif. <i>Prestant, Bourdon, Flûtes et Hautbois.</i>

MÉLANGE DES JEUX, POUR LES DIFFÉRENTS MORCEAUX QUE L'ON TRAITE SUR L'ORGUE

[Guillaume Lasceux, Essai Théorique et Pratique sur l'Art de l'Orgue, 1809]

ARTICLE PREMIER. – **Fonds d'Orgue**

Il faut tirer au Grand Orgue les Registres appelés : Bourdon de 16 pieds, Montre de 8 pieds, Bourdon de 4 pieds. Toutes les flûtes et le Prestant.

Au positif, Montre, Bourdon, Flûtes et Prestant. On tire le 2^e clavier sur le premier, on pose les mains sur le second clavier pour faire parler les deux ensemble.

ART. 2. – **Plein Chant à 4 Parties**

Au premier et au second Clavier, il faut ajouter les Jeux ci-dessus dénommés, les Jeux de Cimbables, fournitures et doublette. Ces jeux ne sont que pour accompagner le Chant, qui se fait à la Pédale, pour laquelle on tire les Bombardes, Trompette et Clairon.

ART. 3. – **Plein Chant à la main, ou à 3 Parties**

Il faut au Grand Orgue ou second clavier, les deux Trompettes, le Clairon et le Prestant.

Au Positif, les Bourdons, Montre, flûte, Prestant, Doublette, fourniture et Cymbale. On doit tirer le 2^e clavier sur le premier, la main gauche se pose sur le second clavier qui fait le Chant, et la main droite sur le premier Clavier, qui fait l'accompagnement.

ART. 4. – **Plein Chant à grand Chœur ou figuré**

On tire au second Clavier, les Trompettes, Clairon et Prestant et Grand Cornet. Au 1^{er} Clavier, Trompette, Clairon, hautbois, Cromorne et Prestant, On doit tirer le 2^e clavier sur le 1^{er} et poser les deux mains sur le second.

Comme le chant se fait à la Pédale, on tirera à la Pédale : La Bombarde, Trompette et Clairon.

N^a. Pour le Fugue et le Chœurs, dont on parlera ci-après, ce sont les mêmes jeux que ci-dessus ; excepté qu'il faut le Cornet du Recit ou 3^e clavier, pour faire quelques parties de détail. Il sera bon de laisser ce Register toujours tiré, afin de l'avoir au besoin.

ART. 5. – **Duo de Cornet de Recit et Positif**

Il faut tirer au 3^e clavier, le Cornet de Récit et au 1^{er} clavier ou Positif : la Trompette, Clairon et Prestant. La 1^{re} Partie de ce morceau se fait de la main droite, et la 2^{de} partie se fait de la main gauche sur le 1^{er} clavier.

ART. 6. – **Duo ou Dialogue de Voix humaine et de Hautbois**

La 1^{re} partie de ce morceau se fait avec la main droite sur le 1^{er} clavier : il faut tirer le Bourdon et le Hautbois. La 2^{de} partie se fait de la main gauche sur le second clavier, alors on tirera le Prestant, le Bourdon de 16 pieds, la Voix humaine, le Montre de 8 pieds et le petit Bourdon. Le 1^{er} et le 2^d clavier seront séparés ; c'est-à-dire qu'on repoussera le second.

ART. 7. – **Trio de main ou de Grosse Tierce**

La 1^{re} partie se fait de la main droite sur le 1^{er} clavier ou Positif ; il faut y tirer le Prestant et le Cromorne.

La 2^{de} partie se fait de la main gauche sur le 2^d clavier : on y tire le Bourdon et la Montre de 16 pieds, Montre de 8 pieds, Bourdon de quatre, Prestant, toutes les Tierces et Nasard. Il faut repousser le clavier.

ART. 8. – **Trio de Pédales ou à trois Claviers**

On nomme ainsi ce Trio, parce que la 1^{re} Partie s'exécute par la main droite sur le 3^e clavier, la seconde Partie se fait de la main gauche sur le 1^{er} clavier et la 3^e à la Pédale. Alors, il faut tirer au 3^e clavier le Cornet de Recit ; au 2^d clavier, les Prestant, Bourdon et Cromorne. A la Pédale, les Pédales de 4 et de 8 pieds et celle de seize, s'il y en a.

Na. Dans ce morceau, lorsqu'on veut faire reposer quelques unes des parties récitantes, on peut faire quelques mesures de ritournelle sur le second Clavier.

Alors, on y tirera les flûtes, le Bourdon et la Montre de 8 pieds, en observant que le 1^{er} clavier et le second clavier doivent être séparés.

ART. 9. – **Quatuor et Quinque**

Le même mélange des Jeux qu'à l'Article 8.

ART. 10. – **Cromorne avec les fonds**

Il faut tirer au 1^{er} clavier : Bourdon, toutes les flutes, le Prestant et le Cromorne. Au 2^d clavier, Bourdon de 16 pieds, Bourdon de 4 pieds, toutes les flûtes et le Prestant. Le 2^d et 1^{er} clavier ensemble. A la Pédale, celles de quatre, huit et le seize pieds.

Au 4^e clavier, le Bourdon et la Trompette d'Echo, pour le besoin.

ART. 11. – **Voix humaine**

Au 2^d Clavier, les Prestant, Bourdon de 16 pieds, Bourdon de 4 pieds, Montre de 8 pieds et la Voix humaine. Au 1^{er} Clavier, les Prestant, Bourdon, Flûtes et Nasard. Les 1^{er} et 2^d claviers ensemble. A la Pédale, celles de 4, de 8 et de 16 pieds.

ART. 12. – **Récit de Hautbois**

On tire au 1^{er} Clavier le Bourdon et le hautbois. Les parties d'accompagnement se font sur le 2^d Clavier sur lequel on tire les flûtes, Montre de 8 et le Bourdon de 4 pieds. Les 1^{er} et 2^d claviers séparé. A la Pédale, celles de quatre, huit et seize pieds.

ART. 13. – **Récit de Cromorne**

Tous les jeux comme ci-dessus article 12, à l'exception du Hautbois qu'il faut remplacer par le Cromorne.

ART. 14. – **Récit de Trompette, au Positif**

Tous les jeux pour ce morceau sont les mêmes qu'aux articles 12 et 13 : mais au lieu du Hautbois et du Cromorne, il faut même la Trompette et le Prestant.

ART. 15. – **Morceau de Flûtes**

Ce morceau est susceptible de beaucoup de nuances, on trouve les flûte sur tous les claviers, ainsi que les Bourdons qui font partie des flûtes, c'est à sçavoir : Aux 1^{er} et 2^d claviers, les Bourdon et les Flutes ; au 3^e Clavier, le Bourdon et la flûte s'il y en a une. On doit repousser le Cornet de Recit. Au 4^e clavier, le Bourdon et la flûte d'Echo. Les 1^{er} et 2^d claviers ensemble ; et la Basse fondamentale sur les Pédales de flûtes.

ART. 16. – Cromorne en Taille

Les Jeux sont les mêmes qu'à l'article 13.

ART. 17. – Concert d'harmonie militaire

Il faut au 1^{er} Clavier : Prestant, Bourdon, Flutes, Cromornes et hautbois. Au 2^d Clavier : Prestant, Bourdon, Bourdon de 16 pieds, Flûtes et Clairon. Les 1^{er} et 2^e Claviers ensemble. Les Pedales de Flûtes ; pour imiter le Trombone, on y joindra la Pedale de Trompette. Il faut encore au 4^e Clavier, le Bourdon et la Trompette ; pour y ménager des nuances par Echo, à volonté.

ART. 18. – Concerto de Hautbois

Si le Hautbois est placé au 3^e Clavier, on tirera sur ce Clavier le Hautbois et le Bourdon. Si au contraire il se trouve au 1^{er} clavier, on mettra sur celui-ci le hautbois et le Bourdon ; parce que c'est sur le clavier où il est placé que doivent s'exécuter les Solos. Alors dans ce cas où il est placé au 3^e clavier, il faudra pour accompagner les solo, tirer au 1^{er} clavier le Bourdon et les Flutes et dans le cas où il serait au 1^{er} clavier, on tirerait au 4^e pour accompagner les solo, le Bourdon et la Flûte. Comme un Concerto est composé de Tutti et de Solo, il faut se servir du 2^d Clavier pour faire les Tutti : on tirera a ce clavier, le Prestant et le Grand Cornet, les Trompettes et Clairon. Les 1^{er} et 2^d Claviers l'un sur l'autre. A la Pédale, on mettra celle de Flûte et au 4^e Clavier, la Trompette pour servir au besoin.

ART. 19. – Concerto de Flutes

Les Solo s'exécutent sur le 1^{er} Clavier. Il faut tirer sur ce Clavier le Bourdon et les Flûtes : et pour les Tutti, comme au Concerto de hautbois.

ART. 20. – Symphonie Concertante à 2 Instruments

La 1^{re} et la 2^{de} partie concertante s'exécutent l'une sur le 3^e clavier et l'autre sur le premier ; soit avec le Hautbois ou le Cornet de Recit sur le 3^e Clavier, et au 1^{er} Clavier avec la Trompette, le Cromorne et le Prestant. Le reste pour les Tutti comme pour le Concerto de hautbois.

CHAPITRE 20^E.

OBSERVATIONS SUR LA MANIÈRE DE CONDUIRE LES REGISTRES

[Martini J.-P. E, *Ecole d'orgue, divisée en trois parties, résumée d'après les plus célèbres organistes de l'Allemagne et dédiée à Sa Majesté l'Impératrice Joséphine*, 1811¹⁸²]

1°. *Les Registres de Flûte de 8 pieds font la base principale d'un Orgue ; les autres tels que ceux de 32, de 16, de 4, 2 et d'un pied donnent à être ménagés afin de ne jamais étouffer ceux de 8 pieds.*

2°. *On ne doit pas faire aller ensemble un Registre fort doux avec un Registre très fort ; ce dernier étoufferoit le premier. Il faut tirer plusieurs Registres doux contre un très fort.*

3°. *Il ne faut pas laisser de lacune entre les Octaves comme par exemple entre 16 et 4 pieds ou entre 8 et 2 pieds, les Octaves doivent se suivre comme 8 après 16 et 4 après 8 pieds. En général un Registre est fortifié par un autre d'une Octave plus haut, comme le 32 par le 16. On peut laisser une lacune d'octave dans le cas où l'on veut exécuter un Solo avec un Registre particulier de la main droite et se servir d'un autre Clavier pour la main gauche.*

4°. *Il faut ajouter aux Registres des Tierces et des Quintes les Registres d'Octaves les plus rapprochés par leur proportion.*

5°. *Avec le plein jeu du Clavier, on tire aussi le plein jeu des Pédales ; avec le demi jeu du Clavier, le demi jeu des Pédales.*

6°. *Les jeux d'Anches forment entr'eux un concert particulier, ils exigent encore plus de réunion du fond de 8 pieds et encore plus de liaison de Registres d'Octaves successives, que les jeux de flûte à cause de leur ton criard.*

7°. *Pour faire entendre toute la force de l'Orgue on réunit les jeux d'Anches avec tous les Registres de flûtes ; les Pédales se renforcent aussi par la même réunion de leur côté.*

8°. *Avec un jeu d'Anches, comme le **Cromorne**, le **Haut-bois**, le **Musette**, le **Cornet**, et autres registres de cette espèce, on tire un jeu de flûte en bois de 8 pieds et même un autre de 4 pieds pour adoucir l'acreté du Registre à Anches ; on doit prendre la même précaution à l'égard du **Carillon** et du **Chant des Oiseaux**.*

9°. *Il faut proportionner le nombre des Registres à la masse du peuple qui chante le Plainchant, de même que pour accompagner une musique à Orchestre.*

10°. *Plus un tuyau est grand, moins vite il parle et plus il est petit, plus vite il parle. Ce principe indique impérativement le mélange qu'on doit faire des Registres, ainsi que leur nombre convenable pour produire une bonne harmonie.*

11°. *On doit encore faire attention au genre de musique qu'on veut exécuter pour faire un usage convenable des Registres. Si l'on se sert d'une harmonie à 4, 5 et 6 parties en accords soutenus, il ne faut que des jeux de flûtes ; les jeux d'Anches dans ce cas seroient insupportables. mais pour les Préludes des fêtes Solemnelles, les jeux d'Anches sont plus brillants, de même que pour les grandes pièces d'Orgues.*

¹⁸² « Le travail de Martini n'est en fait qu'une traduction libre et augmentée d'une autre méthode, celle de l'allemand Justin Heinrich Knecht » in PERROT J.-L. (1989), *L'orgue en France de 1789 à 1860*, Thèse de Littérature et Civilisation française, Mention Musicologie, Université Lyon II Lumière, p. 125.

12°. Par cette raison on doit bien distinguer l'objet du Service Divin. Pendant le Carême, la Semaine Sainte, pour les Offices des Morts &c. &c. un Organiste ne peut trop s'occuper de l'effet lugubre qu'il doit produire sur son auditoire, soit par le style de son exécution, soit par l'emploi de ses jeux d'Orgue. Il y a des Orgues qu'on couvre entièrement pour en rendre l'harmonie plus sombre ; Pour produire le même effet, on ne se sert que des Registres de bois bouchés, flûtes douces &c. et on laisse de côté la Mixture, les petites Octaves et tous les jeux d'Anches. le Tremblant doux ajoute beaucoup au caractère de cette Cérémonie pieuse. Un Organiste habile profite encore de la multiplicité de ses Claviers ; il peut en choisir un pour faire son harmonie avec la main gauche, et la basse avec les Pédales ; un autre pour faire la mélodie avec sa main droite, et un troisième sur lequel avec un Registre pris parmi ceux de la **Voix humaine**, de la **Viola di Gamba**, **Violoncello**, du **Violon d'Amour**, il peut faire entendre de tems en tems des accents plaintifs ; tout cela dépend de son génie.

A l'égard de l'assemblage de tous les différens Registres spécifiés ci-dessus, il est encore à remarquer qu'il faut éviter une harmonie trop criarde ; d'écraser les dessus par des Pédales trop fortes ou d'écraser les basses par trop de petits Registres.

CHAPITRE 21^E.

DE LA CONDUITE DES REGISTRES EXTRAORDINAIRES.

La Viola d Gamba, **le Violoncello**, **le Violon d'Amour**, **la Voix humaine**, **le Cor des Champs**, **le Salcional**, **la Flûte Suisse**, et **la Fugara**, ont besoin par leur difficulté de parler, d'être provoqués et soutenus par d'autres Registres d'une énonciation plus rapide, comme par une **Copel-Flûte**, **flûte creuse**, **le Suabile**, un **Principal bouché en bois**, et autres de cette espèce : de plus tous ces Registres ne sont bons que pour une musique lente.

La Flûte creuse et **la Flûte pointue**, **la Flûte double** mêlées avec **la Copel-Flûte**, sont très propres à exécuter un **Solo** de la main droite.

Unda Maris, demande un Pricipla de 8 pieds.

Pour les **Solo**, sur un Clavier séparé on peut se permettre les lacunes d'Octaves, une flûte de bois de 8 pieds va bien avec une flûte traversière de 8 pieds un Bourdon de 16 pieds avec une flûte creuse de 4 pieds, ou avec le Carillon de 2 pieds, ou avec une flûte vulgaire de 2 pieds, ou même avec un flageolet, ou avec un sifflet d'un pied ; tous ces mélanges font un bon effet.

La Trompette s'allie bien avec le **Principal** de 8 pieds. la trompette et le **Clairon** vont bien ensemble en leur ajoutant le **Principal** de 8 pieds et un autre **Principal** de 4 pieds.

La Voix Angélique, va très bien avec un jeu de flûte de 4 pieds.

La Voix humaine, demande ou un Bourdon ou un Registre bouché de 8 pieds, ou une flûte creuse de 8 pieds et une flûte de 4 pieds. le tremblant doux ajoute beaucoup à son effet.

Le Cromorne, **le Hautbois**, **la Flûte d'Ours**, **le Cornet**, **le Sordun** et autres Registres de cette espèce exigent ou un Registre bouché ou une Copule-flûte de 8 pieds. si on veut leur donner plus de force on y joint encore une flûte de 4 pieds.

Le Chant d'Oiseaux, ou le **Rosignol**, et le **Coucou**, de même que le **Carillon**, demandent un Registre doux de 4 pieds ou de 8 pieds.

Les Tymbales, ne vont bien qu'avec les **Trompettes** et les **Clairons**.

La Trombone, dans les *Pédales* ne va jamais sans les *Trompettes* et les *Clairons*.

Pour faire le **Crescendo** sur l'Orgue on ne se sert d'abord que de deux Registres les plus doux en bois ; on en augmente le nombre ; on y joint gradativement les registres en étain de 8 pieds, ceux de 4, ceux de 16, ensuite la *Mixture*, quelques Registres à jeux d'Anches de 8 et 16 pieds le *Cornet* faisant les *Tierces* et *Quintes*, les *Bombardes* et *Trombones* de 32 pieds, enfin le tirage de plusieurs *Claviers* et de tous les jeux des *Pédales*.

Pour faire le **Smorzando**, on prend les moyens inverses du **Crescendo**.

Le **Tremblant fort**, ne convient pas au grand jeu à Anches.

On trouvera dans la 2^e. Partie de cet Ouvrage le choix et le mélange des Registres qu'il faut faire selon le Caractère des pièces d'Orgue¹⁸³.

Pour pouvoir juger d'une juste proportion de Registres, il faut examiner la disposition de plusieurs Orgues de différentes grandeurs, dont on trouvera la description ci à après.

¹⁸³ Il s'agit du chapitre 5 intitulé « Différentes pièces qui indiquent l'usage et le mélange des registres. » : 28 pages de musique avec une registration pour chaque pièce (Fac-similé Minkof, pp. 59ss)

MANIÈRE DE MÉLANGER

LES JEUX DE L'ORGUE

[J.-M. Beauvarlet-Charpentier, *Théorie d'orgue pour connaître ses différents effets, ainsi que le nom et le mélange de ses jeux*, ca.1828/30¹⁸⁴]

N^a. La Pédale est la Contre-Basse de l'Orgue, les touches en sont disposées de même que celles des autres claviers.

On entend par la dénomination des **Jeux de Fonds** ou **Fonds d'Orgue**, les Jeux qui servent de base ou d'aliment à la plus grande partie des mélanges. Savoir,

Les Montres de 32, 16, 8 et 4 pieds.

Bourçons de 16, 8 et 4 pieds.

Le Jeu de Prestant que l'on employe aussi avec les Jeux d'Anches ; on peut y ajouter toutes les flûtes pour augmenter l'effet de ce mélange.

JEU DE FONDS ou FONDS D'ORGUE.

Montres de 32 et 16 pieds.

Montres de 8 et 4 pieds.

Bourçons de 16, 8 et 4 pieds.

Prestant.

Flûtes.

PLEIN-JEU

Jeu très nécessaire pour ôter la monotonie d'un grand-chœur continu, et pour faire ressortir davantage les notes du plain-chant.

Cette manière est pour faire entendre le chant des hymnes par la pédale.

Tous les fonds ci-dessus.

Doublettes.

Fournitures.

Cymbales.

Pédales de { Clairons.
Trompettes.
Bombardes

AUTRE PLEIN-JEU.

Pour exécuter le Plain-chant avec la main gauche sur le grand clavier.

Trompettes. } Grand-Orgue au 2^e. clavier main
Clairons. } gauche sur le 2^e. clavier ou le 3^e.
Prestant. } s'il y en a un de Bombarde.

Doublette.

Fourniture.

Cymbale.

Prestant.

Montres de 8 et 4 pieds.

Bourçon.

} POSITIF ou 1^{er}. clavier.
main droite sur
le 1^{er}. clavier.

CROMORNE AVEC LES FONDS

Tous les jeux de Fonds.

Cromorne auquel on ajoute à volonté le Clairon du grand-Orgue.

Pédales de Flûtes, c'est à dire de 16, 8 et 4 pieds.
Les 2 mains sur le 2^e. clavier.

¹⁸⁴ « Plusieurs éléments nous ont permis de dater cette *Théorie d'orgue* et de l'attribuer à Jacques-Marie plutôt qu'à son père Jean-Jacques [...]. Premièrement, la dédicace s'adresse à "Monsieur Le Sueur, Membre de la Légion d'honneur [...]". À côté de la Légion d'honneur, que Le Sueur obtint en 1804, ses autres titres indiquent évidemment la Restauration (1815-1830). D'autre part, cette *Théorie d'orgue* a été publiée chez Launer [...], qui racheta l'entreprise de l'éditeur italien Carli en 1828. On peut donc en déduire que cette *Théorie d'orgue* a été publiée entre 1828 et 1834, année de la mort de Jacques-Marie Beauvarlet-Charpentier, et plus vraisemblablement entre 1828 et 1830. » in PERROT J.-L. (1989), *L'orgue en France de 1789 à 1860*, Thèse de Littérature et Civilisation française, Mention Musicologie, Université Lyon II Lumière, p. 105.

RÉCIT DE FLUTES.

Montres de 8 et 4 pieds.
Bourdon de 8 et 4 pieds.
Flûtes de tous les claviers.
Pédales de Flûtes.

Les deux mains
sur le 2^e. clavier.

RÉCIT DE GROSSES TIERCES.

Tous les jeux de Fonds.
Grosses tierces.
Nazards.
Quarte nazard.
Grand cornet.
Pédales de flûtes.

Les deux mains
sur le 2^e. clavier.

RÉCIT DE VOIX-HUMAINE ou de BASSON et HAUBOIS.

Tous les jeux de Fonds.
Nazards.
Voix-humaine.
Pédales de flûtes.
Tremblant-doux (si l'on veut.)

Les deux mains
sur le 2^e. clavier.

RÉCIT DE HAUBOIS ou de TROMPETTE, de CROMORNE ou de TIERCES et NAZARD.

Montres de 8 et 4 pieds. } Grand-Orgue
Bourdon de 8 et 4 pieds. } claviers séparés
Flûtes. } ou tirés.
Hauboïs ou Trompette. }
Cromorne ou Tierces et Nazard. } Positif ou
Bourdon. } cornet de récit
Pédales de flûtes. } main droite.

DUO

Cornet de récit] Main droite sur le 3^e. clavier de récit.
Clairon. }
Trompette. } Main gauche
Prestant. } sur le Positif
au 1^{er}. clavier.

AUTRE DUO

VOIX-HUMAINE ou BASSON et HAUBOIS.

Voix humaine ou Basson. }
Bourdon de 4 pieds. } Grand-Orgue
Claviers tirés ou séparés. } main gauche
Hauboïs.] Positif main droite
Bourdon.] 1^{er}. ou 3^e. clavier. 2^e. clavier.

TRIO.

Les mêmes que cy dessus.
Pédales de flûtes pour la 3^{me} partie.

QUATUOR.

Les mêmes. La main droite remplit deux parties.

RÉCIT de petites TIERCES.

Bourdon et montres de 8 et 4 pieds } G^d. Orgue
Flûtes. Claviers séparés. } M. gauche
Tierces, Nazard, Bourdon,] Positif main droite
Prestant, Pédales de flûtes.]

CROMORNE EN TAILLE.

Flûtes }
Montres de 8 et 4 pieds. } Grand-Orgue
Bourdon de 8 et 4 pieds. } main droite sur
Claviers séparés } le 2^e. clavier.
Cromorne. }
Prestant. } Positif.
Bourdon. } La main gauche fait
Pédales de flûtes. } la partie de chant.

RÉCIT DE NAZARDS

Tous les Nazards.
(Sans aucun jeu de Fonds)

TAMBOURIN.

Les jeux de Fonds. } Grand-Orgue, main gauche sur le 2^e. clavier faisant la basse continue.

Doublette. } Positif main droite
Bourdon de 4 pieds. } Claviers séparés.

Pédales de flûtes faisant une basse continue, c'est à dire toujours la même note.

CONCERTO de HAUBOIS.

Bombarde du grand Orgue (si elle existe.) } Grand Orgue
Trompettes. Clairon. g^d. cornet. Prestant. }

Haubois. } Positif main droite sur ce 1^{er}. Clavier pour les solos ou récits, et main gauche sur les flûtes du 3^e. clavier pour l'accomp^t.

Bourdon de 4 pieds. }

Bourdon, Flûte au 3^e. clavier.
Pédales de flûtes.

CONCERTO de FLUTE.

Bombarde du grand-Orgue, trompettes, } Grand Orgue
Clairon, grand Cornet, Prestant. }

Flute } Positif main droite sur ce 1^{er}.
Montres de 8 et 4 pieds. } clavier pour les solos, et main gauche sur les flûtes du 3^e.
Bourdon de 4 pieds. } clavier pour l'accompagnement,
Pédales de flûtes. } ou sur le 1^{er}. clavier à volonté.

GRAND-JEU ou GRAND-CHŒUR.

Toutes les Bombardes, Trompettes, Clairons, Grands Cornets, Prestant, Cromorne, Haubois, Cornet et Trompette d'écho sur le 4^e. ou 5^e. clavier.

Pédales de Bombardes.

Trompettes et Clairons

Claviers réunis

IMITATIONS

DONT L'ORGUE EST SUSCEPTIBLE.

Le **siflement des vents** s'exécute avec les Jeux de Fonds, en posant les avants-bras sur le clavier du grand-Orgue, et les appuyant de gauche à droite et de droite à gauche à volonté.

L'**effet de tonnerre** s'exécute avec les Jeux du grand-Chœur, de la même manière que ci-dessus, en se servant des Pédales dans les coups redoublés.

Le **coup de Canon** s'opère aussi sur les Jeux du grand-Chœur, en posant les deux mains en travers sur la dernière octave de basse, et posant de même le pied gauche sur les dernières touches de la Pédale.

Le **roulement de Tambours**, mêmes Jeux ; la main gauche doit faire un battement ou roulement, tandis que la droite s'applique en travers et marque le mouvement de la marche que l'on veut exécuter. Cela doit s'opérer dans les octaves de basse, et les Pédales doivent être tenues en travers tout le tems.

(N^a.) L'exécution sur l'Orgue doit être mâle et nerveuse, mais l'on ne peut sans un ridicule extrême frapper sur les claviers ; on doit au contraire se faire une grande étude de la liaison des sons, car les tenues sont un des plus grands avantages de cet instrument, en évitant toute fois d'embrouiller son jeu. L'on observera aussi dans les morceaux graves et surtout dans le Plain-chant, de tenir un peu longuement les notes finales, tant à la main qu'à la Pédale.

REPERTOIRE DES ORGANISTES

[Bernahrd TROESTLER, <1829]

RÉPERTOIRE

DES

Organistes

Contenant la Partie de l'Orgue
de l'office divin de l'année

Le Plain chant est accompagné et transposé
dans les tons les plus convenables

L'Ouvrage est terminé par un grand nombre
de Pièces d'Orgue

DÉDIÉ

Aux Organistes de France

PAR

B. TRÖESTLER

Professeur de Piano-forte et d'harmonie

Propriété de l'Auteur.

Prix : 30. F
A PARIS

Déposé à la Direction.

Chez JANET et COTELLE, Editeurs, M^{ds}. de Musique du ROI Rue St. Honoré, N.° 123
et Rue de Richelieu, N.° 92

[page 1]

REMARQUES GÉNÉRALES SUR CET OUVRAGE.

1°. Le plain-chant se chante comme le Récitatif, si l'Auteur a réduit le tout en mesures, c'est uniquement pour rendre la lecture plus facile, les pièces dont la mesure est marquée en chiffres à la clef, en font exception, elles peuvent se chanter en mesure.

2°. On ne peut pas absolument fixer le mouvement du plain-chant, cela dépend de la solennité des fêtes et quelquefois du temps qu'on peut donner, mais on ne doit jamais sortir des mouvements lents ou modérés, les marques métronomiques peuvent être de ■ = 40 jusqu'à ■ = 80 c'est à dire ♩ = 40 jusqu'à ♩ = 80 par minute, le goût de l'organiste fera le reste.

3°. Il n'y a que trois valeurs de notes dans le plain-chant savoir la longue ■¹⁸⁵, la brève, ◊ et la quarrée, □ ces notes peuvent être rendues en notes de musique par $\frac{3}{4}$ ♩ ◊ ◊ ou par $\frac{3}{2}$ ♩ ◊ ◊, ou par $\frac{3}{4}$ ♩ ◊ ◊ ou par $\frac{3}{2}$ ♩ ◊ ◊, quoique ces quatre manières de rendre les trois notes du plain-chant soient dans la même proportion, on se sert de préférence de la quatrième sorte, dans le cours de cet ouvrage.

¹⁸⁵ Par manque de symboles informatiques, rajouter une hampe à cette note noire « quarrée ».

4°. Le chant principal est à la basse, comme cela se pratique principalement en France, Comme ce chant doit être bien marqué, on le touche sur le clavier de bombardes qui est le troisième, si ce clavier manque, on fait le plain-chant avec la pédale de Bombardes ou de trompettes, si cette pédale manque aussi, on le fait avec la main gauche sur le second clavier avec la basse de trompettes, la même chose se fait lorsqu'il n'y a qu'un clavier, dans ces deux derniers cas, on prend les notes de la basse, en octaves, lorsqu'il y a deux notes à la fois à la basse, la plus haute est le chant, et l'autre fait contre basse, on fait cette dernière avec la pédale ou tirasse ou avec la main si on peut l'atteindre. voyez¹⁸⁶ plain-chant, mélanges des jeux Page 5.

5°. La partie de l'orgue est écrite entièrement en plain-chant, afin qu'elle puisse servir dans toutes les églises le chant romain est en tête de chaque rit, les chants particuliers en usage dans différentes église suivent le romain du même rit, les versets qu'on doit toujours toucher en plain chant, sont le 1 Kyrie, le 1.2.3. verset du *Gloria in excelsis*, ainsi que le *Qui tollis*. 6. verset, le 1. verset des hymnes, les intonations des pseumes et cantiques, les antiennes et Réponds ainsi que le *Te deum laudamus*. Les autres versets sont ordinairement remplacés par des petites pièces de musique, au choix de l'organiste ; lorsqu'on touche le tout en plain chant, on fait bien d'accompagner quelques versets avec le fond d'orgue, pour varier l'harmonie.

6°. Lorsque l'orgue accompagne la voix, on porte le chant principal dans les parties hautes, c'est ce que l'on appelle accompagner en faux Bourdon, on doit proportionner les accompagnements aux voix, tout dernier verset doit être un plein jeu ou fond d'orgue très court.

[page 2]

RUBRIQUE DES OFFICES DE L'ÉGLISE.

AUX PREMIÈRES VÊPRES.

Après le *Deus in adjutorium* les choristes chantent cinq pseumes, après chaque pseume l'Orgue joue un fonds d'orgue ou un plein jeu fort court, et dans le ton ou le chœur vient de finir, après le cinquième pseume l'officiant dit le capitule et le chœur dit *Deo gratias*. ensuite l'Orgue donne le ton du répond que les choristes entonnent. l'Orgue suit jusqu'à la reprise, le chœur continue jusqu'à la fin, les choristes chantent le verset et l'Orgue reprend de la reprise jusqu'à la fin. les choristes chantent *Gloria patri* et finissent le répond.

Ensuite l'Orgue joue l'hymne en plain chant, le chœur chante un verset, l'Orgue joue un morceau soit Duo ou Fugue &^a. et ainsi de suite jusqu'à l'*Amen* pour lequel l'Orgue fait un petit plein jeu.

L'officiant entonne le *Magnificat*, l'Orgue donne le *Magnificat*, il y a six versets pour l'Orgue, le dernier doit être un grand jeu, pour *Amen* un plein jeu très court.

Après le *Benedicamus* l'Orgue donne un petit plein jeu, s'il y a des mémoires on chante une seconde fois le *Benedicamus* et l'Orgue répond par un fonds d'orgue ou plein jeu, dans le Romain, il n'y a pas de répond à Vêpres.

¹⁸⁶ [sic]. Orthographe, grammaire, casse et ponctuation sont respectées.

À MATINES.

Après le *Deus in adjutorium* l'Orgue donne le ton de l'*Invitatoire* que le Chœur chante, l'Orgue le répète ensuite, le chœur chante un verset et répète l'*Invitatoire*, après le second verset l'Orgue joue l'*Invitatoire* et ainsi alternativement. après le *Gloria patri* le chœur reprend l'*Invitatoire* jusqu'à la reprise et l'Orgue continue.

Au premier nocturne il y a trois pseumes, l'Orgue joue un petit plein jeu après chaque pseum, ensuite on chante trois leçons et trois répons alternativement, l'Orgue touche les trois répons comme le répons des premières vêpres (comme il est dit cidessus.) les second et troisième nocturne sont de même forme que le premier, après le neuvième répons l'officiant entonne le *Te Deum laudamus* alternativement avec l'Orgue. le tout en plain chant. (Nota) Depuis la veille de Pâques jusqu'à la veille de Pentecôte il n'y a qu'un Nocturne, on chante le *Te Deum* après le troisième répons.

À LAUDES.

On suit le même ordre à *Laudes* qu'aux secondes vêpres, à la place de *Magnificat* on chante le *Benedictus* sept versets et *Amen*.

[page 3]

À PRIME, À TIERCE, À SEXTE ET À NONE.

Après le *Deus in adjutorium* l'Orgue touche l'hymne en plain chant, on chante ensuite trois pseumes, après le capitule l'Orgue commence le répons.

À LA MESSE.

Les choristes chantent l'introït il est d'usage de reprendre l'introït après le verset et le *Gloria patri*. Ensuite l'Orgue joue le *Kyrie eleison* en plain chant selon le rite de la fête. le chœur répète le *Kyrie*, l'Orgue joue ensuite quatre versets alternativement avec le chœur, le dernier verset doit être un plein jeu ou fonds d'orgue ; on joue aussi souvent le tout en plain chant.

Le Célébrant entonne le *Gloria in excelsis deo*, l'Orgue joue en plain chant le verset *Et in terra pax*, ainsi que les versets *Benedicimus te* et *Glorificamus te*. l'Orgue joue ensuite deux versets en musique, ensuite le *Qui tollis* en plain chant, et finalement trois versets en musique dont le dernier doit être un plein jeu ; on ferait sans doute mieux de jouer les neuf versets en plain chant comme cela se pratique dans plusieurs églises.

Après l'Épître l'Orgue joue l'*Alleluia* en plain chant, le chœur répète *Alleluia*. l'Orgue joue le *Neume*, le chœur chante le verset et ensuite l'orgue touche la prose en plain chant alternativement avec le chœur, et s'il n'y a pas de prose l'Orgue ne joue plus qu'à l'offertoire que le chœur entonne, l'Orgue joue un grand morceau jusqu'à ce que l'on sonne au chœur.

Après la préface que le Célébrant chante, l'Orgue entonne le *Sanctus* en plain chant, le chœur répons *Sanctus* et l'Orgue joue *Sanctus dominus deus sabaoth* en plain chant, le chœur chante *Pleni sunt caeli*, lorsque le chœur finit l'orgue joue un morceau de fonds jusqu'à la fin de l'élévation.

Le Célébrant chante le *Pater noster* et ensuite *Pax domini* &^a. le chœur répons *Et cum spiritu tuo*, alors l'orgue joue *Agnus dei* en plain chant, le chœur reprend *Agnus dei* ensuite l'orgue joue le troisième *Agnus dei* ensuite le chœur chante la communion, ensuite l'orgue

joue le *Domine salvum* en plain chant du sixième ton Royal, après *Ite missa est* la réponse de l'orgue est un petit plein jeu ou fonds d'orgue s'il y a un office après la messe, sinon, l'orgue joue un grand morceau pour la sortie.

[page 4]

LES SECONDES VÊPRES.

Comme aux premières vêpres excepté qu'il n'y a pas de répond.

À COMPLIES.

On chante au chœur trois ou quatre psaumes et l'Antienne, ensuite l'orgue touche l'hymne en plain chant, après le capitule les Choristes chantent le répond *Breve in manus tuas*. l'Officiant entonne l'Antienne *Nunc dimittis*.

L'orgue touche le *Nunc dimittis*, trois versets et un fonds d'orgue pour *Amen*, après l'oraison les Choristes entonnent l'Antienne de la Saint Vierge, l'orgue continue alternativement avec le Chœur.

Remarques pour ce qui regarde les saluts les processions et même les offices en général cidessus détaillés.

On ne peut rien fixer absolument, chaque église a ses usages. L'organiste doit s'entendre avec le Chœur et lorsqu'il y a des doutes sur les cérémonies il doit s'adresser au Maître des Chœurs.

REMARQUES GÉNÉRALES SUR LES JEUX D'UN GRAND ORGUE.

On distingue les jeux de l'Orgue en jeux de fonds et en jeux d'anches. Les jeux de fonds sont les boudons, les montres et les flûtes. Ces jeux sont de 32, de 16, de 8 et de 4 pieds. Les jeux d'anches sont la contre bombarde, la bombarde, la trompette et le clairon. Ces jeux d'anches suivent le même ordre que les jeux de fonds.

La contre bombarde sonne le 32 pieds, la bombarde sonne le 16 pieds, la trompette sonne le 8 pieds, et le clairon le 4 pieds. Le 32 pieds donne le son le plus grave, le 16 pieds fait octave du 32 pieds, le 8 pieds fait octave du 16 pieds, le 4 pieds fait octave du 8 pieds. On voit que les jeux cidessus dénommés sont à l'unisson ou à l'octave les uns des autres, et peuvent être pris tous ensemble.

Tout jeu d'un orgue est jeu de fonds ou jeu d'anches, ce qui donne comme jeux de fonds les prestans ou montres de 4 pieds, les doublettes, les fournitures, les cimbales, les nazarts, les tierces et les cornets, et comme jeux d'anches, les cromhorn, les voix humaines, les hautbois, les bassons.

COMPOSITION D'UN ORGUE DE 32 PIEDS¹⁸⁷.

Recit. 4 ^e . clavier.	Grand orgue.		Grand orgue.		Recit. 4 ^e . clavier.
Flûte de 8. Flûte douce de 16. Flûte douce de 8.	Bourdon de 4. Montre de 8 . Tierce. Nazart. Trompette. Flûte de 8.	Montre de 16. Grosse tierce. Quarte nazart. Contre basson. Clairon. Flûte.	Grand cornet. Bourdon de 16. Doublette. Bombardes. Voix humaine. Bombardes.	Cornet récit. Prestant. Fourniture. Cymballes. Cromhorn. 3 ^e . clavier.	Flûte de 4. Trompette ou taille Trompette recit
Pédales.	Positif.		Positif		Pédales
Contre bombardes. Bombardes. Trompettes. Clairons. Tremblant doux. Grosse caisse et Cymballes.	Montre de 8. Nazart. Basson. Hautbois. Cromhorn.	Prestant. Doublette. Fourniture. Cymballes. Quarte nazart.	Bourdon Clairon Tierce Flûte de 8 Trompette	Cornet. Echo 5 ^e . clavier. Rossignol ou Petits oiseaux.	Bourdon de 32. Flûte de 16. Flûte de 8. Flûte de 4.

MÉLANGES DES JEUX DE L'ORGUE.**Fonds d'orgue.**

Les bourdons les montres et les flûtes de toutes les grosseurs au grand orgue au positif et aux pédales. Le prestant est le même jeu que la montre de 4 pieds, ce fonds d'orgue sert dans tous les mélanges ; l'organiste le réduira à volonté selon les différents mélanges, si l'on réduit le fonds d'orgue cela doit se faire dans le bas ou dans le haut pour ne pas trop écarter l'harmonie.

Plein-jeu.

Avec le fonds d'orgue, doublettes, fournitures et cymballes, les claviers foulés ou non foulés selon la force qu'on veut donner au jeu. Le Plein jeu final se fait ordinairement sur le positif, pédales des flûtes. (a)

(a) On entend par pédales de flûtes, pédales de fonds, et par pédales de bombardes, pédales de jeux d'anches.

Plain-chant.

Plein jeu comme cidessus avec pédales de bombardes pour faire le plain-chant. Lorsqu'il n'y a pas de pédales on prend la basse de trompette pour faire le plain chant avec la main, claviers foulés dans l'un et l'autre cas, s'il y a un clavier de bombardes la main gauche fait le plain chant sur ce clavier qui doit être le troisième, et la pédale de bombardes fait quelques notes de contre basse.

¹⁸⁷ Cette composition correspond à celle de l'orgue de la cathédrale de Nancy en 1814 [Hypothèse d'E. Voëffray]. Cf. [annexe 15](#) (p. 142)

<i>Grand jeu ou grand chœur.</i>	Toutes les bombardes, trompettes, clairons, prestant, grand cornet, cromhorn, claviers foulés, hautbois, cornet et trompettes sur le clavier de récit ou sur celui d'écho, pédales de bombardes.
<i>Concerto de hautbois ou de flûtes.</i>	Grand orgue, bombardes, trompettes, clairons, prestant et grand cornet au positif, hautbois ou flûte, bourdon de 4 pour faire les recits, et solo avec la main droite, pédales de flûtes.
<i>Jeu de cromorne.</i>	Fonds d'orgue avec cromorne ou cromorne et clairons, les 2 mains sur le 2 ^e . clavier, pédales de flûtes.
<i>Récit de flûtes.</i>	Bourbons et montre de 8 et de 4 pieds, toutes les flûtes, les deux mains sur le 2 ^e . clavier, pédales de flûtes.
<i>Recit de voix humaine.</i>	Fonds d'orgue, voix humaine et tremblant doux à volonté les 2 mains sur le 2 ^e . clavier, pédales de flûtes.
<i>Recit de basson et de hautbois.</i>	Fonds d'orgue, basson et hautbois, les mains sont placées selon les dits jeux, pédales de flûtes.
<i>Recit de hautbois ou de cromorne.</i>	Bourbons et montres de 8 et de 4 pieds, flûte, hautbois et cromorne, claviers tirés ou séparés, main droite sur le positif ou sur le cornet recit, pédales de flûtes.
<i>Recit de trompettes.</i>	Bourbons et montre de 8 et de 4 pieds, flûtes et trompettes, claviers foulés ou séparés main droite selon la place de la trompette, pédales de flûtes.
<i>Duo.</i>	Grand orgue, main gauche, basson ou voix humaine, bourdon de 4 positif, hautbois, bourbons avec la main droite.
<i>Duo.</i>	Cornet recit avec la main droite positif, clairon trompette et prestant avec la main gauche.
<i>Trio.</i>	Mêmes jeux que les duo, la pédale de flûtes fait la troisième partie.
<i>Quatuor.</i>	Mêmes jeux que les trio, la main droite fait deux parties.
<i>Tambourin.</i>	Grand orgue, jeux de fonds, la main gauche fait la basse continue. positif, bourbons de 4 pieds et doublette avec la main droite, claviers séparés, la pédale de flûtes ne fait que la tonique ou la tonique et la dominante.

Remarque. On pourrait multiplier considérablement ces mélanges, surtout en employant les nazarts et les tierces, mais comme on ne peut pas faire deux notes de suite avec ces jeux sans faire une faute d'harmonie on laisse cela à la disposition de ceux qui n'y regardent pas de si près.

ÉCOLE D'ORGUE OU MÉTHODE COMPLÈTE¹⁸⁸

[Justin Cadaux, 1844]

Plein-Jeu.

Ce mélange se compose de tous les jeux de fonds désignés par les Montre, - les Bourdons, - les Flûtes et Prestants ; on y joint les Doublettes, - les Fournitures et les Cymbales, tant au grand orgue qu'au Positif. Les claviers réunis.

On mettra aux Pédales, ou les jeux de Fonds, ou les jeux d'Anches. C'est-à-dire, la Montre, le Bourdons¹⁸⁹ et la Flûte ou bien, la Trompette et le Clairon ; quelquefois on y ajoute la Bombarde.

Il faut avoir soin de ne jamais mêler ensemble ces deux jeux.

Grand jeu, ou Grand Chœur

Grand Orgue : Prestant, grand Cornet. Toutes les Trompettes, les Clairons et la Bombarde à la main, si elle existe.

Positif : Prestant, Cornet, Trompette, Clairon et Cromorne. Les claviers réunis.

Au clavier de Récit : Le Cornet ou la Trompette.

Pédales de Bombarde, Trompette et Clairon.

Jeu de Fonds, ou Fonds d'Orgue.

Grand Orgue et Positif : Les Montres, les 8 pieds, ou Flûtes, les Bourdons et Prestants.

Pédales de Montre, Bourdon et Flûte.

Jeux de flûtes.

Grand Orgue et Positif : Les Montres de 8 pieds, les Flûtes de 8 pieds, les Bourdons de 8 et 4 pieds.

Pédales de Bourdons, Montre et Flûte

Jeu, ou Chœur de Trompette.

Grand Orgue : Prestant, Flûte et Bourdon de 8 pieds. Trompette.

Pédales de Montre, Bourdon et Flûte.

Jeu, ou Chœur de Cromorne.

Grand Orgue : Montre et Flûte de 8 pieds, Prestant.

Positif : Cromorne et Prestant. Claviers séparés

Pédales : Bourdons. Montre et Flûte.

Jeu ou Chœur de Voix Humaine.

Grand Orgue : Bourdon de 8, Flûte de 4 pieds ou Prestant. Voix humaine [on] y ajoute quelquefois un Nazard. Tremblant doux.

Positif : Bourdon et Flûte de 8 pieds. Claviers séparés.

Pédales : Bourdon, Montre et Flûte.

¹⁸⁸ *Les crochets sont de N. Gravet.*

« Nous pensons donc que les registrations proposées sont conçues pour s'adapter sur cet instrument de St-Denis [Cavaillé-Coll, 1841], et, de là, précisent l'évolution des couleurs sonores parallèlement à l'évolution de la facture. » in PERROT J.-L. (1989), *L'orgue en France de 1789 à 1860*, Thèse de Littérature et Civilisation française, Mention Musicologie, Université Lyon II Lumière, pp. 109ss.

¹⁸⁹ [sic]

Jeu, ou Chœur de Nazard.

Les Montres, les Flûtes, Les Bourdons et Prestants, tous les Nazards.

Pédales : Bourdon, Montre et Flûte.

Jeux de Tierces.

Les Montres, Flûtes Bourdons et Prestants, les Nazards, les Tierces et Doublette.

Pédales : Montre, Bourdon et Flûte.

Jeu, ou Chœur de Clairons.

Grand Orgue : Montre, Flûte et Bourdon de 8 pieds, Prestant, Doublette, Clairons. Lorsqu'on veut jouer une marche militaire, on ajoute [Trom]pette.

Positif : Prestant, Flûte et Bourdon. Claviers réunis.

Pédales : Flûte et Clairon. Dans le second cas : Clairon et Trompette.

Récit de Hautbois.

Mes Montres de 8 pieds, les Flûtes et Bourdons de 8 et 4 pieds, le [Haut]bois au clavier de Récit.

Pédales de Flûtes.

Récit de Cornet.

Mes Montres de 8 pieds, les Flûtes et Bourdons de 8 et 4 pieds, [le Cor]net au clavier de Récit.

Pédales de Flûtes.

Récit de Trompette.

Les Montres de 8 pieds, les Flûtes de 8 et 4 pieds, [la Trom]pette au clavier de Récit.

Pédales de Flûtes.

Solo de Basson.

Les Montres de 8 pieds, les Flûtes et Bourdons de 8 et 4 pieds, le [Basson]

Pédales de Flûtes.

Solo de Clarinette.

Les Montres de 8 pieds, les Flûtes et Bourdons de 8 et 4 pieds, l[a Clarinette]

Pédales de Flûtes.

MANUEL SIMPLIFIÉ DE L'ORGANISTE

ou nouvelle méthode pour exécuter sur l'orgue tous les offices de l'année selon les rituels parisien et romain, sans qu'il soit nécessaire de connaître la musique

[Adolphe Miné, 1846]

Mélanges :

Plein-Jeu

Au troisième clavier on met la Bombarde, trompette et clairon, et cornet de bombarde.

Au deuxième et au premier clavier, les bourdons, les flûtes, les montres, les prestants, les doublettes, le plein-jeu, cymbale et fourniture.

Pour que les notes du plain-chant ressortent bien, il faut jouer de la main gauche sur le troisième clavier et de la main droite sur le deuxième, qui fait parler en même temps le premier.

Le troisième clavier se nomme clavier de combarde, le deuxième, grand orgue, et le premier positif.

Dans les orgues à quatre claviers on met au deuxième clavier les trompettes, les clairons, les prestants et le grand cornet.

Au premier clavier (positif), bourdon, flûtes, prestants, doublettes, cymbale et fourniture. La main gauche sur le deuxième clavier et la droite sur le premier.

Grand Chœur

Bombarde, trompette, clairons, cromorne, prestants, doublettes, grand cornet ; les mains placées comme au mélange précédent.

Les fonds

Bourdons, flûtes, montes et prestants ; les deux mains sur le grand orgue (deuxième clavier).

On peut ajouter à ce mélange une trompette et le cromorne, ou la voix humaine, ou les nazards, ou les clairons et les doublettes, ou tout autre jeu qui pourrait produire un bon effet.

Les Flutes

Bourdons de 8 et de 4 ; montre de 8 et les flûtes.

Il faut toujours que le premier verset d'un *Kyrie*, d'une hymne, d'une prose, soit joué sur le grand chœur ou sur le plein-jeu ; les autres versets peuvent se jouer indistinctement avec les autres mélanges, à volonté de l'exécutant.

Dans les orgues à trois claviers il y a ordinairement une bonne partie de ce que l'on trouve dans les orgues à quatre.

Dans les orgues à deux claviers, s'il n'y a pas de plein-jeu, on joue avec les deux mains sur le deuxième clavier.

ÉTUDE SOIXANTE-CINQUIÈME. L'ART DE REGISTRER, OU LE MÉLANGE DES JEUX.

[Abbé Joseph Régner, L'orgue, sa connaissance..., 1850]

L'organiste a deux devoirs à remplir ici, varier les timbres, et les mélanger selon leur degré d'affinité ; ce double devoir, ou cette double science, constitue l'art de registrer.

Supposons d'abord que l'organiste n'ait qu'un petit nombre de registres à sa disposition, mais tous d'un caractère assez opposé pour pouvoir servir à des expressions différentes ; il est évident qu'il devra les répartir selon les divers sentiments de la musique qu'il exécute. Le vice de toute la musique imprimée pour l'orgue est de ne jamais indiquer qu'une fois, pour tout le morceau, les régistres¹⁹⁰ qui lui conviennent ; il s'en suit une grande monotonie dans l'instrumentation, de la dureté si l'instrumentation est forte, et de la mollesse si elle est douce. Prenons pour exemple la formule de la fugue : si le sujet est du même timbre que la réponse, l'effet est manqué, puisque le dialogue n'existe pour ainsi dire pas ; l'oreille se refuse, à moins d'une tension fatigante, à suivre la combinaison, cependant si ingénieuse et si dramatique, de cette conversation musicale ; les voix étant du même timbre, sans aucune inflexion, sans enthousiasme comme sans adoucissement, c'est une conversation contre nature.

Mais comment faire, puisque les deux mains de l'organiste reposent souvent sur un seul clavier ? C'est le cas le plus difficile ; l'organiste devra alors modifier le plus souvent les timbres de son clavier, ayant soin de porter rapidement l'une de ses mains sur les régistres qui se trouvent à sa portée sans que l'autre quitte le clavier, et surtout sans apporter la moindre altération dans la mesure. Trop d'organistes se figurent posséder l'art de registrer, parce qu'ils tiennent une note de pédale pendant que leurs mains tâtonnent, et se donnent tout le temps de saisir le bouton des régistres qu'ils jugent nécessaires ; d'autres, non moins aimables, varient à l'infini l'orchestration de leur clavier, sans pouvoir justifier ce caprice par les intentions du compositeur.

Les orgues les mieux disposés pour une bonne régistration portent trois claviers à la main, et un autre à la pédale ; nous avons déjà fait remarquer que l'emploi d'un double clavier à la pédale nuisait plutôt que de servir, parce qu'il nécessite des touches trop courtes, et des changements de positions pour les pieds de l'organiste, qui a déjà bien assez d'une seule et même position sur ce clavier, éminemment difficile à manœuvrer. Nous avons indiqué la composition générale des trois claviers à la main : le premier, qui est au bas des deux autres, et qui se nomme le positif, sert aux traits rapides, aux rentrées brillantes et fines ; le second, qui répond aux sommiers du grand orgue, et que l'on nomme aussi grand orgue, ou grand manuel, s'explique de lui-même, et sert aux grands effets d'ensemble, quelquefois même à des monologues d'une gravité affectée, à des marches de basses originales, etc. ; le troisième clavier, ou clavier supérieur (*Oberwerck*), serait destiné aux régistres gracieux, mélodiques, qui brillent dans le solo, et s'effacent dans l'ensemble. Je ne parle pas du clavier de bombardes, qui se trouve ordinairement entre le grand orgue et le clavier de récit, parce que je désire voir disparaître cette grosse artillerie de la partie manuelle de l'orgue¹⁹¹. La division ainsi posée se prête sans efforts, à mille combinaisons préparées par l'organiste avant de commencer sa pièce ; il a trois nuances bien distinctes à la main, et une aux pieds ; avec cela, il peut aller loin, si toutefois il les fait valoir distinctement, tenant tantôt les deux mains sur un

¹⁹⁰ [*sic*]

¹⁹¹ Souvent la séparation de la bombarde est nécessaire, à cause des altérations que font subir à son vent les autres registres, ou de celles que le jeu de bombarde fait subir à leur vent.

même clavier, et les parcourant ainsi tous les trois, tantôt divisant ses mains d'un clavier à l'autre, et changeant de clavier pour chaque main plus d'une fois dans le courant d'une seule pièce.

Les plus habiles ne s'en tiennent pas encore là, et dans le cours d'un même morceau, selon l'effet qu'ils veulent produire, fût-ce pour quelques notes isolées, on les voit d'une main légère saisir le bouton du registre auquel ils rêvent tout en jouant, et multiplier les mouvements de cet habile jeu de mains, sans que le jeu de l'orgue en éprouve autre chose qu'un effet plus noble et plus piquant.

La science de ces grands régistrateurs ne se trouve dans aucun livre ; ce n'est pas plus à l'heure qu'il est qu'une tradition, que l'Allemagne même ne transmettrait plus que verbalement, puisque là on vise moins aux nuances d'instrumentation qu'aux larges combinaisons de l'harmonie. En France, il ne nous reste plus d'autres traités que ceux du mélange des registres, encore datent-ils tous du dix-huitième siècle, époque bruyante et criarde. Des deux registrations qui nous sont restées, celle de Beauvarlet-Charpentier, et Dom Bédos, nous avons choisi la dernière, comme plus authentique et plus complète ; le véridique Bénédictin a soin de nous avertir que ses *principaux mélanges des jeux* sont les plus *ordinaires*, laissant assez entendre qu'on peut les varier à l'infini, et qu'il ne sont pas la règle de tout le monde ; cependant, on pouvait s'en contenter après les hommes *les plus habiles*, qui les avaient *lus, examinés, corrigés et approuvés*. Ces mélanges de Dom Bédos sont précieux, non pour l'usage actuel, et surtout futur, mais comme tradition nécessaire du jeu des anciennes orgues. On ne sait plus aujourd'hui se servir des registres de mutation, et c'est à qui les rejettera pour les remplacer par quelques *Trompettes*. Il vaudrait mieux, si l'on en supprime l'usage comme mutation, les faire compléter et mettre au ton de l'orgue par quelque habile facteur ; on y gagnerait quelques bonnes *Flûtes* et *Bourbons*. J'ai dit tout à l'heure que les mélanges de Bédos étaient une tradition curieuse, et que les registres de cette époque étaient disposées à nos idées sur l'avenir religieux de l'orgue. Dans ce temps là, en effet, la musique, perdant sa supériorité ecclésiastique, ne recevait de mouvement que du théâtre, où, il faut le dire, l'art d'émouvoir les passions faisait un pas immense, et plein d'éclat. L'orgue donc cherchait naturellement sa vie là d'où elle semblait venir, et s'appliquait à reproduire l'orchestre tant bien que mal. Hélas ! musettes, tambourins, fifres et clairons, que vouliez-vous à l'Eglise ?

Entre autres renseignements que nous transmet Dom Bédos, je vois que le jeu de *Trompette* ne s'employait pas alors comme chez certains organistes d'aujourd'hui, qui tirent leurs jeux d'anches seuls, sans les tempérer par une dose d'harmonie douce et ronde ; Dom Bédos prévient l'inévitable féraillage¹⁹² des anches par un mélange assidu de quelques jeux de fonds, excepté à la pédale¹⁹³.

Nous ne donnerons nous-même, après ce grand maître, aucun tableau de mélanges modernes ; la facture n'ayant pas encore assez changé ; et quant aux registres effilés introduits en France par l'école allemande, nous en avons suffisamment indiqué l'usage à l'article d'un chacun.

Nous ferons seulement une observation pour le mélange des anches libres avec les anches battues ; celles-ci absorbent dans leur éclat la délicate vibration des autres ; et si les anches libres parvenaient à se faire distinguer dans une mêlée générale, ce serait en faisant grincer un peu plus encore les anches battues, qui percent déjà bien assez. C'est une grande erreur, commune à beaucoup d'organistes, de croire qu'on puisse tirer tous les jeux de l'orgue, ou une masse compacte de jeux bruyants pour produire un grand effet ; on n'aboutit qu'à le

¹⁹² [sic]

¹⁹³ Cela dépend des orgues. Quelquefois, la pédale d'anche gagne en douceur et en rapidité par l'adjonction d'une flûte ou même de plusieurs.

rendre dur ou strident. Il sera rauque, si l'on mélange des *Quintes* et des *Tierces* à des jeux d'anches ; il sera nul si, dans le grand chœur d'un orgue mal nourri par son vent, on tire les *Flûtes* de seize-pieds ; elles absorberont tout le vent, ne diront rien et ne laisseront rien dire.

Grande est l'influence du timbre sur l'effet de la mélodie. Ainsi telle mélodie avec des jeux d'anches sera dure ou obérée par les accords de son accompagnement, laquelle, au contraire, avec de simples fonds, ressortira claire, gracieuse et pénétrante. Telle autre, obscurcie, aplatie par les seuls jeux de fonds, recevra de l'adjonction d'une *Quinte* ou d'un *Plein-jeu* quelque chose de riche et de vivace. Le choix des registres dépend donc d'une habile appréciation de la musique mise sous les yeux de l'organiste ; et je lui conseille de lire d'avance sa musique et d'annoter lui-même la régistration des passages principaux, au lieu de s'en rapporter aveuglément aux auteurs qui l'ont fait avant lui, et pour un orgue qui n'était pas du tout le sien. Par exemple, on lit en tête d'un offertoire ou d'une sortie d'un auteur allemand :

Mit sanften Stimmen, ou mit starcken Stimmen.

Mais qu'est-ce que signifient ces mots, *jeux forts* et *jeux doux*, si chaque phrase est nuancée par sa combinaison même ? Est-ce que, dans un orchestre, toutes les *Flûtes* vont jouer seules les trois pages de suite ? Est-ce que les *Trompettes* et les cuivres, et les *Contre-basses*, et les *Tambours* vont composer à eux seuls une symphonie complète ? La musique finirait par être un système comme un autre d'assommer le prochain.

Mais c'est aussi sur l'imagination de l'organiste que le choix du timbre fait sentir son influence.

Cette imagination délicate est déjà bien assez soumise à l'effet des temps, des lieux, des caractères, des moindres oscillations de la température, sans qu'on vienne la bâillonner ou la crispier en lui donnant pour organe un timbre qui ne répond pas à ses exigences, qui lui fera, par exemple, parler allemand, quand elle veut parler français, ou bégayer, quand elle voudra saisir son auditoire par la majestueuse flexibilité de son langage. C'est un fait quotidien que de tels timbres, agissant sur telle imagination d'organistes, demeurent impuissants sur telle autre. Et les allures de l'instrument variant à chaque orgue nouveau, nous donnons aux artistes le conseil de ne se hasarder jamais sur un orgue sans en connaître à fond la disposition et les ressources ; autrement, lorsqu'avec cette monture insolite ils voudront sauter pardessus les barrières, ils pourront bien se trouver moins souples des reins qu'ils ne pensent, et sauter aussi pardessus les oreilles de l'indomptable coursier.

Donc, l'expérience de l'instrument, du local même, peut seule régler le mélange des registres, sans préjudice de ce que nous avons déjà décrit, des affinités et des antipathies mutuelles de ces corps sonores, à qui Dieu a donné la voix et l'âme, pour le louer tous à leur façon. *Omnis Spiritus Laudet Dominum.*

MÉLANGES ORDINAIRES DES JEUX DE L'ORGUE.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES.

[Alexandre Fessy, Manuel d'orgue, env. 1851¹⁹⁴]

Les différentes combinaisons de jeux indiqués ci-après sont faites pour un grand 16 pieds à 5 claviers ; mais toutes les Orgues n'étant pas de la même force, il faut se servir des jeux existants dans l'Orgue qu'on doit toucher ; quelque petit que soit un Orgue, il s'y trouve toujours une partie plus ou moins forte d'un grand. Il faut prendre alors les jeux qui sont en rapport avec les mélanges indiqués à la tête de chaque morceau de plain-chant ou de musique.

Les jeux d'un Orgue ne sont pas toujours également bons, mais c'est à l'Organiste à étudier les mélanges de son instrument, et à ne se servir que de ceux qui peuvent produire un bon effet.

Dans les orgues où il n'existe pas de plein-jeu, il faut jouer le plain-chant sur le grand-chœur.

N°1 Plein jeu

Les montres, les 8 pieds, les bourdons, les prestants, les doublettes, les fournitures et les cymbales, au grand orgue et au positif. Les claviers ensemble. Pédales de bombarde, trompette et clairon, ou les pédales de flûte, qui sont : le 16 pieds, le 8 pieds et le 4 pieds. Il faut avoir soin de ne pas mettre les pédales de bombarde etc., avec les pédales de flûte.

N°2. Grand chœur

Bombardes, trompettes, clairons, cromorne, grand cornet, prestants et doublettes.

Pédales de bombarde, trompette et clairons. On fait les grands forte sur le clavier de bombarde 3^e clavier ; les forte sur le grand orgue 2^e clavier ; et le piano sur le positif 1^{er} clavier. Le 1^{er} clavier se nomme *positif*, le 2^e *grand orgue*, le 3^e *clavier de bombarde*, le 4^e *clavier de récit* et 5^e *clavier d'écho*. Ces deux derniers claviers ne parlent que jusqu'à l'*ut* ou au *sol* du médium.

N°3 Fond d'orgue

Les montres, les 8 pieds ou flûtes, les bourdons et les prestants.

Pédales de 16, 8 et 4 pieds.

On peut jouer ce mélange sans les prestants. On nomme ce mélange fond d'orgue, parce qu'il sert en tout ou en partie dans les mélanges composés.

N°4 Les Flûtes

Les montres de 8 pieds les bourdons de 8 et 4 pieds et les flûtes. Pédales de 16, 8 et 4 pieds.

N°5 Chœur de Trompette.

Le mélange N°3 fond d'orgue, auquel on ajoute une trompette du grand orgue ou du positif. Pédales de flûte.

N°6 Chœur de Cromorne.

Le mélange N°3 fond d'orgue et cromorne du positif. On peut y ajouter un nazard. Pédales de flûte.

¹⁹⁴ « Nous pensons que cet ouvrage fut écrit vers 1851. En effet, Fessy cite les instruments les plus fameux sortis récemment des ateliers des facteurs. Après l'orgue de La Madeleine (1846), il indique ceux de Noyon et de St-Étienne de Lille, respectivement terminés par Ducroquet en 1850 et 1851. » in PERROT J.-L. (1989), *L'orgue en France de 1789 à 1860*, Thèse de Littérature et Civilisation française, Mention Musicologie, Université Lyon II Lumière, p. 119.

N°7 Chœur de Voix Humaine.

Le mélange N°3 fond d'orgue et la voix humaine, qui est placée ordinairement au grand orgue. On peut y ajouter un nazard. Pédales de flûte.

N°8 Chœur de Nazards.

Le mélange N°3 fond d'orgue et tous les nazards.
Pédales de flûte et de nazard.

N°9 Chœur de Tierces.

Le mélange N°3 fond d'orgue, les nazards, les tierces et les doublettes.
Pédales de flûte et de nazard.

N°10 Chœur de Clairons.

Le mélange N°3 fond d'orgue et les clairons. Lorsqu'on veut donner un mouvement martial à ce mélange, il faut ajouter les doublettes. Pédales de flûte et de clairon.

N°11 Récit de Hautbois de Cornet ou de Trompette

Mélange N°4 les flûtes, le hautbois, le cornet ou la trompette de récit. Il ne faut jamais jouer les jeux que séparément ; la main droite sur le clavier de récit, et la main gauche pour accompagner. Pédales de flûte.

N°12 Récit de Cromorne, de Hautbois, de Nasard ou de Tierce.

Mélange N°4 les flûtes, le cromorne, le hautbois, le nasard ou la tierce du positif. Les claviers détachés. La main droite sur le positif et la gauche sur le grand orgue. Pédales de flûte.

N°13 Duo de cornet ou de Hautbois.

Le mélange N°3 fond d'orgue et le cornet ou le hautbois de récit. Trompette ou cromorne au positif.

N°14 Plain-Chant.

Le plain chant se touche de plusieurs manières : 1°. Avec le plein jeu N°1, Pédales de bombarde, trompette et clairon. Le chant à la pédale. 2°. Dans les orgues à 5 claviers, il se touche sur le clavier de bombarde ; la main droite accompagne sur le grand orgue avec le plein jeu. 3°. Dans les orgues à 4 claviers, il faut mettre les trompettes, les clairons, le prestant, le grand cornet et la doublette au grand orgue pour le plain chant ; au positif, montre, bourdons, flûtes, doublette, fourniture et cymbale pour l'accompagnement. Dans les orgues à 3 ou 2 claviers, il faut suivre cette disposition. Le plein jeu ou fond d'orgue pour *Amen*, peuvent se toucher sur le positif seulement.

DES PRINCIPAUX MÉLANGES DE JEUX DANS UN PETIT ORGUE

[François-Joseph Fetis, 6 Messes faciles pour l'orgue, 1852]

Grand jeu, ou Grand Choeur

Montres 8, Bourdon 8, Prestant, Flûte 4, Doublette, Cornet, Trompette, Cromorne, Clairon

Fonds d'Orgue

Montres 8, Bourdon 8, Prestant, Flûte 4, Doublette

Plein Jeu Dur, à la manière Française

Montres 8, Bourdon 8, Prestant, Flûte 4, Doublette, Nazard, Larigot, Cornet, Fourniture, Trompette.

Plein Jeu Dur, à la manière Allemande

Montres 8, Bourdon 8, Prestant, Flûte 4, Doublette, Fourniture

Récits

1° Jeux de fonds, Cornet

2° Jeux de fonds, Nazard

3° Jeux de fonds, Tierce

4° Bourdon, Prestant, Doublette, Larigot

5° Bourdon et Doublette, en arpèges et en traits harmoniques

6° Bourdon, Prestant, Trompette, dans un style guerrier

7° Bourdon, Prestant, Voix humaine. Chant d'un mouvement lent à la main droite, accompagnement sur les deux octaves inférieures, par la main gauche.

8° Bourdon, Hautbois et Basson ou Chromorne. Duo de Hautbois et Basson des deux mains, à deux parties.

9° Montre, en harmonie liée, ou en solo brillant accompagné.

10° Bourdon, Hautbois. Solo de la main droite, accompagnement de la main gauche sur les deux octaves inférieures.

11° Bourdon, Chromorne. Solo de Basson ou de Cromorne, accompagné dans les octaves supérieures par le jeu de Flûte.

12° Plein jeu à l'allemande, dialoguant avec le fonds d'orgue, en tirant et poussant alternativement la fourniture ou la Cymbale.

13° Bourdon 8 seul, ou Montre 8 seule, dialoguant des effets d'harmonie avec la Flûte 4, en tirant et poussant alternativement les deux registres.

14° Duo de petites Flûtes, avec la Doublette seule.

Avec deux claviers, les ressources sont beaucoup plus étendues, parce qu'on peut mettre en opposition des sonorités différentes, en jouant sur les deux claviers à la fois ou l'un après l'autre.

CHAPITRE VI. SUR LA COMBINAISON DES JEUX.

[Georges Schmitt, Manuel complet de l'organiste, dit « Manuel Roret », 1855]

Il y a beaucoup de jeux unissons, ainsi que des jeux composés et de mutation ; tels que les fournitures, cymbales, sesquialtres, quintes et cornets, qui sonnent à la fois la tierce, la quinte, l'octave et la dixième ; ces jeux ne doivent pas être joués seuls, mais doivent être combinés avec les jeux de fonds, qui forment le corps de l'orgue.

On divise l'orgue en trois parties, savoir :

1° Les jeux de fonds seuls ;

2° Les jeux de fonds combinés avec les jeux d'anches et formant le grand chœur ;

3° Les jeux composés et de mutations qui, combinés avec les jeux de fonds, forment le plein jeu.

Il reste les jeux de fantaisie ou de solo, qu'on peut à volonté réunir à l'une de ces trois parties, ou à deux d'entre elles, ou même aux trois.

Nous allons indiquer ici quelques mélanges de jeux propres à l'orgue.

PLEIN JEU. – *Clavier du grand orgue.*

1. Montre de 8 et de 16.
2. Bourdon de 8.
3. Prestant.
4. Doublette.
5. Nasard.
6. Sesquialtre.
7. Fourniture.
8. Cymbale.

Positif.

1. Montre ou flûte de 8.
2. Bourdon de 8.
3. Prestant.
4. Dulciana.
5. Fourniture.

Récit (s'il y a un 3^{me} clavier).

1. Flûte ou bourdon de 8.
2. Flûte de 4 harmonique.
3. Prestant.

Clavier des pédales.

1. Flûte ou bourdon de 16.
2. Idem de 8.
3. Bourdon de 8.
4. Trompette de 8.
5. Clairon de 4.

Si le grand orgue contient des jeux de fonds autres que ceux désignés dans le tableau qui précède, ils peuvent être mêlés, sans désavantage, aux jeux qui s'y trouvent indiqués. S'il y a plusieurs jeux du même nom au grand orgue, ils peuvent être joués en même temps. Cette addition de jeux donne plus de rondeur au son, en atténuant l'effet des jeux composés. Dans la musique d'un caractère grave et lent, les jeux de fonds sont meilleurs pour produire une harmonie pleine de franchise, et ils ont cela de propre, que les suspensions s'entendent avec facilité. La trompette et le clairon doivent être réservés pour les passages d'une allure décidée et d'une courte durée, comme dans la stretta d'une fugue.

Les jeux du positif sont plus doucement embouchés, et de plus petite dimension que ceux du grand orgue. Ils servent aux accompagnements des solos, et font bien ressortir les passages doux d'un morceau.

On place habituellement au positif les jeux de fantaisie. Si l'orgue est de vingt à trente jeux, il y a toujours un troisième clavier, qui est le récit, et c'est là que sont placés les jeux de solo qui doivent produire le plus bel effet. Aujourd'hui, le récit est toujours enfermé dans une boîte s'ouvrant à volonté au moyen d'une pédale ; on l'appelle récit expressif. L'expression doit être, autant que possible, très graduellement *crescendo* et *decrescendo*. Généralement, le récit n'a pas toute l'étendue des claviers, et l'on doit se servir des basses du positif pour l'exécution d'un morceau.

Le plein jeu de l'orgue, dont nous avons parlé précédemment, se change facilement en grand chœur, en lui enlevant les jeux de mutations et les jeux composés.

Sur les orgues de vingt à trente jeux, il y a toujours une trompette de huit pieds et un clairon au principal clavier, plusieurs jeux d'anches au positif, tels que les krumhorn, hautbois et autres, et dans le récit, une trompette, un hautbois, un corps anglais, etc.

En ajoutant ces divers jeux aux jeux de fonds existants, en joignant au grand orgue le cornet, et aux pédales la bombarde de seize pieds, en ouvrant la boîte du récit expressif, et en accouplant les claviers, on obtient le **grand chœur**.

La **trompette du récit** se traite en jeu de solo, et, comme tous ces jeux, elle se joue avec le bourdon ou le prestant, et s'accompagne avec une flûte ou un bourdon.

Le **hautbois** exige un accompagnement plus doux, et se combine souvent avec le bourdon de huit ou une flûte de quatre.

Le **clairon** peut être traité en jeu de solo.

Les **flûtes** se jouent ensemble.

La **montre** peut être traités comme une flûte.

La **gambe** se combine avec le salicional et la dulciana.

Le bourdon de huit avec la dulciana de quatre fait bon effet.

Le **krumhorn**, combiné avec le prestant, ou renforcé par le bourdon de huit, est également bon.

Souvent les jeux d'**anches solos** ont besoin d'être nourris par un jeu de fond, le plus souvent par le bourdon de huit qui leur ôte le tranchant et leur donne du moelleux.

Le **nasard** peut se combiner avec la flûte de huit ou le bourdon de huit pour exécuter des traits assez vifs.

La **doublette**, soit avec le bourdon de seize ou de huit, est très-propre aux passages arpégés.

Le¹⁹⁵ cymbale, le clairon et le basson, mêlés ensemble, produisent un timbre assez distinct, soit en les jouant en solo, soit en se servant de ces jeux pour accompagner ; toutefois l'accompagnement ne doit pas dépasser le medium.

On exécute des **duos**, en disposant deux claviers avec des jeux de solo différents ; pour obtenir une grande variété de timbre, on y ajoute, de temps à autre, un jeu de quatre pieds.

La **voix humaine** se joue rarement toute seule, on a soin d'y ajouter un jeu de fond de huit et même de quatre pieds pour lui donner plus de rondeur. On y ajoute le tremblant, et on accompagne d'un jeu assez distinct en accords brisés¹⁹⁶.

¹⁹⁵ [sic]

¹⁹⁶ Voyez, sur la manière de mêler les jeux, l'*Art du facteur d'orgue*, par Dom Bedos, et *L'Orgue, son administration, etc.*, par Régnier, qui donnent beaucoup de détails sur ce sujet.

COMPLÉMENT ORGUE

COMPLÉMENT ORGUE : REGISTRATIONS À LA CARTE

Antoine-Edouard BATISTE (1820-1876) semble avoir été le premier compositeur à publier des registrations spécifiques à une pièce : la registration à la carte. Il s'éloigne des modèles stylistiques anciens (plein-jeu, grand chœur, cromorne avec les fonds, duo...) pour créer un nouveau genre qui fera école jusqu'aujourd'hui, en passant évidemment par C. Franck. C'est ainsi que furent composés de nombreux offertoires, des élévations, des sorties.

Il est à noter que Batiste indique un nouveau mélange : fonds et anches sans mixtures.

Une fois de plus, Batiste indique que ses registrations sont à adapter au cas par cas, en fonction de l'instrument utilisé.

Présenter les registrations indépendamment de la musique me semble stérile, voilà pourquoi j'encourage le lecteur à consulter les partitions qui m'ont servi de sources.

J.-P. E. Martini : Ecole d'orgue, 1811, n°1 (p59) ¹⁹⁷

Pour la main droite une Viole d'amour, ou le corne de chamois, ou la voix angélique avec un jeu bouché de huit pieds. Pour la main gauche le Violoncello de huit pieds, avec un jeu bouché en bois. dans les sis Numéros qui suivent la pédale n'est point obligée.

A défaut de tous ces registres extraordinaires on peut en prendre d'autres à peu près semblables pour executer ces pièces.

J.-P. E. Martini : Ecole d'orgue, 1811, n°2 (p59) ¹⁹⁸

Un jeu de Flûte de huit et un autre de quatre pieds pour la main droite, ou la Flûte de quatre pieds seule. Le Violoncello de huit pieds pour la main gauche.

J.-P. E. Martini : Ecole d'orgue, 1811, n°3 (p60) ¹⁹⁹

Pour le dessus un registre à archet, et la Copuleflûte. Pour la basse le Cornet²⁰⁰ de huit pieds, ou le cor de nuit de huit pieds.

J.-P. E. Martini : Ecole d'orgue, 1811, n°4 (p60) ²⁰¹

Pour la main droite la flûte douce de huit pieds avec la flûte pointue de 4 pieds, ou le salcional avec la flûte pointue de quatre pieds. La main gauche sur le même Clavier.

¹⁹⁷ *Coll. part.*

¹⁹⁸ *Coll. part.*

¹⁹⁹ *Coll. part.*

²⁰⁰ *Il y a probablement là une erreur...*

²⁰¹ *Coll. part.*

E. Batiste²⁰² : Communion en mi mineur, op.4²⁰³

A mon ami Maillot

Dans ce morceau écrit plus spécialement pour les Orgues dont le clavier de Récit a l'étendue des autres claviers et dont le jeu de *Hautbois* a (au moyen d'une Basse de *Basson*) aussi toute l'étendue, tous les claviers doivent être accouplés. On mettra au Positif, au G^d-Orgue et à la Bombarde les *Flûtes* de 8, *Flûtes harmoniques* de 8, *Bourbons* de 8 et *Salicionals* de 8 ; au Récit le *Hautbois* et *Basson*, la *Flûte harmonique* de 8, le *Bourbons* de 8 et le *Tremblant* ; au clavier de Pédales, les *Flûtes* de 8, *Bourbons* de 8 et 16, *Violoncelle* de 8 et *Contrebasse* de 16.

Ⓐ L'action du Récit expressif et du Tremblant doit toujours être dominante malgré l'accouplement de tous les claviers, l'Organiste jugera donc s'il ne doit pas diminuer le nombre de jeux de fonds aux deux ou trois premiers claviers afin de conserver l'effet de timbre particulier à ce morceau. Parfois, sur l'admirable Grand Orgue de S^t-Eustache, j'apporte une modification d'un heureux effet dans l'exécution de ce morceau ; à partir de la lettre Ⓑ je sépare le Récit des autres claviers et je m'en sers, jusqu'à la fin, pour l'accompagnement de la phrase de chant que j'exécute sur le clavier du G^d-Orgue après avoir ajouté la *Gambe* de 8, le *Kéraulophone* de 8 et la *Flûte à pavillon* de 8, enfin tous les jeux de fonds de 8 pieds. Le clavier de Récit conserve constamment le mélange de jeux indiqués et le *Tremblant*.

E. Batiste : Grand Offertoire de S^{te}. Cécile en ré majeur, op.8²⁰⁴

A mon ami CHARLES GOUNOD.

Dans ce morceau on mettra les jeux d'Anches à tous les Claviers, sans Plein jeu ni jeux à Anches libres tels que Euphone, Cor Anglais, etc : Dans l'Andante Maestoso la phrase de Clarinette se trouve précédée et suivie d'une phrase sur le Hautbois, c'est pourquoi, afin de donner plus de variété dans les timbres, j'ai indiqué la première phrase sur le hautbois du POSITIF et la seconde sur le Hautbois du RECIT. Avant la reprise de l'Andante sur le chœur de Voix humaine on fera les deux points d'Orgue indiqués assez longs afin de permettre de changer plus facilement les jeux et surtout de ne faire entendre le jeu de Voix humaine que lorsque l'immense sonorité du Grand Chœur qui précède sera éteinte. - J'ai indiqué partout les combinaisons de jeux et de Claviers dont je me sers pour exécuter ce morceau sur l'admirable Grand Orgue de Saint Eustache, d'après ces indications mes confrères Organistes jugeront quelles sont les modifications à apporter pour la meilleure appropriation à un autre instrument, (j'ai souvent exécuté les Offertoires de S^{te}. Cécile sur un Orgue à deux Claviers.) Enfin lorsque je mets grand orgue je veux indiquer le Clavier qui réunit toute la puissance de l'Orgue.

EDOUARD BATISTE.

²⁰² Cf. composition de l'orgue de Paris St Eustache en 1854, [annexe 16](#) (p. 143)

²⁰³ Édition Chanvrelin CHVR013, p. 56

²⁰⁴ Coll. part.

E. Batiste : Offertoire en la mineur, op.20²⁰⁵

A mon ami M^r l'abbé Neyrat, maître de Chapelle de la cathédrale de Lyon

Dans ce morceau, ainsi que cela est indiqué, on mettra au Positif la *Clarinette* ou le mélange imitant le timbre de cet instrument, et au Récit le *Hautbois* en maintenant toujours la boîte d'expression fermée. Sur un orgue à 2 claviers on exécutera toute l'introduction sur le Récit soit en changeant le jeu s'il y a une *Clarinette*, soit en conservant constamment le *Hautbois* et le *Bourdon* de 8 ; la boîte sera toute ouverte pour la 1^{re} phrase et entièrement fermée pour celle qui lui sert d'écho. On mettra à la Pédale les *Fonds* sans 4 pieds, et au clavier de Bombarde ou au G^d-Orgue trois ou quatre jeux de 8 pieds afin de n'avoir, après le *fortissimo*, qu'à décrocher les Pédales d'appel des jeux d'anches de ces claviers pour avoir une Pédale et un accompagnement lorsque la main droite jouera les Solos de *Clarinette* ou de *Hautbois*.

J'ai indiqué partout les combinaisons de jeux et de claviers dont je me sers pour exécuter ce morceau sur l'admirable grand-orgue de S^t-Eustache. D'après ces indications mes confrères organistes jugeront quelles sont les modifications à apporter pour la meilleure appropriation à un autre instrument. E.B.

E. Batiste : Elévation en mi bémol majeur, op.22²⁰⁶

A mon ami Boulenger, organiste de la Cathédrale de Beauvais

Pour ce morceau on mettra au Récit le *Hautbois* et le *Bourdon* de 8, et à tous les autres claviers, qui seront accouplés, tous les Fonds doux de 8 pieds, c'est-à-dire les *Bourbons*, *Flûtes harmoniques* et *Flûtes*.

Le chant étant toujours à la main gauche, il est nécessaire que le *Hautbois* ne domine pas, donc si les Fonds doux étaient un peu faibles il faudrait alors ajouter une *Gambe*. A la Pédale on mettra seulement les Fonds de 8 pieds.

Ce morceau doit être joué très lié.

E. Batiste : Offertoire en sol majeur, op.22²⁰⁷

A mon ami Boulenger, organiste de la Cathédrale de Beauvais

Dans ce morceau on mettra au Récit la *Voix humaine*, la *Flûte harmonique* de 8, le *Bourdon* de 8 et le *Tremblant* ; au Positif, au G^d Orgue et à la Bombarde, qui seront accouplés, les *Flûtes* de 8, les *Flûtes harmoniques* de 8, les *Bourbons* de 8, les *Salicionals* de 8, et on ajoutera à tous ces jeux de fonds une *Gambe* de 8 ; à la Pédale les *Flûtes* de 8 et 16, les *Bourbons* de 8 et 16 et le *Salicional* de 8. On ôtera l'accouplement du Positif pour les Solos de *Hautbois* et de *Clarinette* et l'on accompagnera sur la Bombarde ou sur le G^d-Orgue. Il faudra avoir le soin, quand le motif reprend sur le chœur de *Voix humaine* à la main droite et que la main gauche reste sur le G^d-Orgue, de maintenir la boîte d'expression presque ouverte afin que l'accompagnement ne couvre pas le chant. Tous les jeux d'Anches, sans

²⁰⁵ Édition Chanvrelin CHVR013, p. 38

²⁰⁶ Édition Chanvrelin CHVR013, p. 34

²⁰⁷ Édition Chanvrelin CHVR013, p. 48

Plein-jeu, seront préparés pour le *crescendo* et lorsque le thème est à la Pédale il faudra déployer toute la puissance de l'orgue.

J'ai indiqué partout les combinaisons de jeux et de claviers dont je me sers pour exécuter ce morceau sur l'admirable grand-orgue de S^t-Eustache. D'après ces indications mes confrères organistes jugeront quelles sont les modifications à apporter pour la meilleure appropriation à un autre instrument. E.B.

E. Batiste : Offertoire en fa majeur, op.36 ²⁰⁸

A mon élève et ami Monsieur Edward Bowman, organiste à S^t Louis (Missouri)

Dans ce morceau on mettra au Récit le *Hautbois* seul, puis à partir de la vingtième mesure la *Flûte harmonique* de 8, le *Bourdon* de 8 et le *Tremblant* seront ajoutés au *Hautbois*. Ce mélange sera remplacé, après le solo, par la *Voix céleste* ; enfin, au *crescendo*, le Récit avec son Grand Chœur, sera accouplé aux autres claviers.

Au Positif on mettra la *Clarinette* ou, à défaut de ce jeu, le *Cromorne*, le *Bourdon* de 8 et la *Flûte harmonique* de 8 ; au *forte* on accouplera le Positif et son Grand Chœur avec les autres claviers.

Aux claviers du Grand-Orgue et de la Bombarde, qui seront accouplés, on mettra les *Flûtes* de 8, les *Flûtes harmoniques* de 8, les *Bourbons* de 8, les *Salicionals* de 8 et une *Gambe* de 8.

On accompagnera le solo du Récit sur la Bombarde et pour le *forte* on ajoutera tous les jeux d'anches, sans *Plein-jeu*, à ces deux claviers.

A la Pédale les *Fonds doux* de 8 pieds et le *Bourdon* de 16, puis au *forte* tous les jeux d'anches et de fonds avec la Tirasse.

J'ai indiqué partout les combinaisons de jeux et de claviers dont je me sers pour exécuter ce morceau sur l'admirable grand-orgue de S^t-Eustache. D'après ces indications mes confrères organistes jugeront quelles sont les modifications à apporter pour la meilleure appropriation à un autre instrument. E.B.

²⁰⁸ Édition Chanvrelin CHVR013, p. 4

COMPLÉMENT ORGUE- HARMONIUM

ÉQUIVALENCE DES REGISTRATIONS

TABLEAU COMPARATIF

des principaux mélanges de registres et de l'ensemble des jeux

DE L'HARMONIUM et du GRAND ORGUE

[Henri D'Aubel, 200 pièces, s.d.]

destiné aux personnes qui seraient embarrassées pour appliquer aux jeux du Grand Orgue, les combinaisons de registres de l'Harmonium.

A cet égard, toute latitude est laissée à MM. Les Organistes, lesquels connaissant à fond les ressources de leur instrument, sont plus à même de tirer le meilleur parti de leur registration.

<i>HARMONIUM</i>			<i>GRAND ORGUE</i>
Basses ①	① Dessus	_____	Bourdon et Flûte de 8 pieds, Salicional
②①	①②	_____	Montre et Bourdon de 16 pieds, Flûte et Bourdon de 8 pieds.
④①	①④①	_____	Montre, Bourdon, Flûte, Salicional ou Gambe, de 8 pieds.
④③①	①③④	_____	Montres, Bourdons, Flûtes, Salicional, Gambe de 8 pieds et Prestants.
①④②①	①②④①	_____	Montres et Bourdons de 8 et 16 pieds, Flûtes, Gambe et Salicional de 8 pieds.
①③②①	①②③①	_____	Même combinaison que précédente ; en plus : Prestants et Doublettes.
①	④①	_____	Récit de Hautbois, accompagné par un Bourdon de 8 pieds.
②	⑤⑤	_____	Bourdon, Voix céleste ou Voix humaine.
①④①	①④①	_____	Grand Chœur, tous les jeux, sauf les Voix célestes et les Voix humaines.

Ce registre fait parler tous les jeux.

La désignation des registres, ainsi que les passages indiqués comme devant être joués **8^a**. **Sopra**, c'est-à-dire à l'Octave au-dessus, sont indiqués pour les Harmoniums d'au moins 4 jeux ½.

Sur un Orgue à tuyaux, ou sur un Harmonium à 1 jeu, ces pièces doivent être exécutées telles qu'elles sont écrites, sans tenir compte des **8^a**. **Sopra**.

TABLEAU COMPARATIF des REGISTRES de L'HARMONIUM et du GRAND-ORGUE.

[Ignace Xavier Joseph Leybach, L'organiste pratique, s.d.]

Les jeux ou registres de l'harmonium ont un très grand rapport avec ceux du grand orgue d'Eglise ; on a même emprunté au grand orgue la plupart des noms de ses jeux pour les appliquer à l'harmonium.

Les Morceaux de cette Collection peuvent être exécutés indistinctivement sur l'harmonium ou sur le grand orgue, mais comme l'effet produit est très différent par suite de la disproportion énorme de ces deux instruments, et de la différence considérable de la sonorité de leurs timbres, nous donnons ci-joint un tableau comparatif de leurs registres qui facilitera à l'exécutant l'emploi des jeux.

Nous avons cru devoir employer les lettres alphabétiques A. B. C. D. E à la place de l'assemblage des chiffres actuellement employé et souvent trop difficile à saisir à première vue. Ces lettres se trouvent au commencement et souvent dans le cours de chaque Morceau.

Par ce moyen simple on pourra facilement se servir de l'harmonium comme de l'orgue, sans craindre de se tromper pour l'effet qui convient à chaque composition.

On pourra d'ailleurs recopier ce tableau, afin de l'avoir toujours sous les yeux.

(Note de l'Auteur)

HARMONIUM REGISTRES		GRAND ORGUE. REGISTRES
Côté gauche.	Côté droit.	
A_	① - ①	A_ Montre, Bourdon, Flûtes de 8 pieds.
B_	④① - ①④	B_ Montre, Bourdon, Flûtes, Gambes, Salicional etc : de 8 pieds.
C_	①④③① - ①③④①	C_ Montre, Bourdon, Flûtes, Gambes, Salicional, Prestant de 4 et de 8 pieds Clairon et Trompette
D_	①③②① - ①②③①	D_ Plein-jeu, Montre, Bourdon, Flûtes, Gambes, Salicional, Prestant de 4 et de 8 pieds, ajoutez-y les registres, tels que Doublette et le registre Plein-jeu, s'il y en a un.
E_	①④③②① - ①②③④①	E_ Le Grand jeu. Montre, Bourdon, Flûtes, Gambes, Prestant de 4, 8 et 16 pieds, ajoutez-y les Clairs, les Trompettes Bombardes, tous les jeux d'Anches.
Le registre ① fait parler à lui seul tous ces registres ou jeux à la fois.		

Observations 1° Généralement, les morceaux exécutés sur le grand orgue doivent avoir un mouvement moins rapide que sur l'harmonium surtout, si ce dernier est à percussion.

- générales :
- 2° Les indications ci-dessus sont pour un harmonium à 4 jeux, mais tous les morceaux peuvent-être exécutés sur l'harmonium le plus simple, avec ou sans expression.
 - 3° En ajoutant aux registres indiqués par la lettre C le registre G, on a l'effet de la lettre E et vice versa. Il en est de même avec les autres lettres, où le registre G peut-être ajouté et enlevé, selon l'effet que l'on désire obtenir.

ANNEXES

ANNEXE 1

Composition de l'orgue de l'église St Michel à Bordeaux (marché signé en 1510)

D'après N. Dufourcq

- I Flûte 12 p. ²⁰⁹
- II Nasard et Quarte de Nasard (Papegay)
- III Flûte d'Alemand ²¹⁰
- IV Flûte à 9 trous ²¹¹
- V Hautbois-Cornet ²¹²
- VI Cimballes
- VII Fourniture
- VIII Chantres ²¹³
- IX Petit Nasard ²¹⁴

²⁰⁹ *Est-ce un 16 pieds qui commence au premier fa ou bien – notez que la composition ne mentionne aucun 8' – est-ce une mesure espagnole en palmas et non en pieds (12 palmas = 8 pieds) ?*

²¹⁰ 4'

²¹¹ 1'

²¹² Cornet

²¹³ Voix Humaine 8'

²¹⁴ Larigot 1 $\frac{1}{3}$ '

ANNEXE 2

Composition de l'orgue de St Valéry-sur-Somme en 1602 ²¹⁵

Manuel

Montre 6' B/D
Grosse flustes [6']
trois pieds [Prestant] 3' B/D
Quinte/Nazard [2'] B/D
ung pied et demy/Larigot 1 1/2' B/D
Cornet a boucquin [D]
Fourniture 2f.
Cimballa 2f.
Trablant
Rossignol
Tambourin

Pedal (10 n.)

Gros thuiaulx de pedalles [12']

Disposition des jeux à la console

Côté gauche

I Montre 6' basse
II Trois pieds [Prestant] 3' basse
III Grosse flustes [6']
IIII Quinte/Nazard [2'] basse
V ung pied et demy/Larigot 1 1/2' basse
VI Cimballa 2f.

Côté droit

VII Montre 6' dessus
VIII Trois pieds [Prestant] 3' dessus
IX Quinte/Nazard [2'] dessus
X Cornet a boucquin
XI ung pied et demy/Larigot 1 1/2' dessus
XII Fourniture 2f.

²¹⁵ D'après www.walcker-stiftung.de/Orgelregistrierung.html

ANNEXE 3

Composition de l'orgue de Bourges en 1667 (selon N. Dufourcq²¹⁶)

Positif (50 n.)	Grand Orgue (50 n.)	Echo (50 n.)	Pédale (30 n.)
Bourdon 8	Montre 16	Bourdon 8	Flûte 8
Montre 4	Bourdon 16	Prestant 4	Quinte-Flûte 7
Flûte 4	Montre 8	Nasard $2 \frac{2}{3}$	Flûte 4
Nasard $2 \frac{2}{3}$	Bourdon 8	Doublette 2	Trompette 8
Doublette 2	Nasard $5 \frac{1}{3}$	Tierce $1 \frac{3}{5}$	Voix humaine 8
Tierce $1 \frac{3}{5}$	Prestant 4	Fourniture III	
Flageolet ?	Flûte 4	Voix humaine 8	
Fourniture III	Grosse Tierce $3 \frac{1}{5}$		
Cymbale II	Nasard $2 \frac{2}{3}$		
Cromorne 8	Doublette 2		
Musette 4	Quarte de Nasard 2		
	Tierce $1 \frac{3}{5}$		2 tremblants
	Larigot $1 \frac{1}{3}$		2 rossignols
	Sesquialtera		1 ventouse ²¹⁷
	Grosse Fourniture III		
	Petite Fourniture II		
	Cymbale IV		
	Cornet IV		
	Trompette 8		
	Clairon 4		
	Cromorne 8		
	Voix humaine 8		

²¹⁶ Probablement déduite des deux tables de mélanges pour l'orgue de la cathédrale de Bourges.

²¹⁷ E. Voëffray propose l'hypothèse d'un coupe-vent (Ventil)

ANNEXE 4

SAUVEUR Joseph : Correspondance harmonique/pied

Intervalle Diatonique au son Fondamental.	Intervalle Pythagoricien au son Fondamental.	APPLICATION DES SONS HARMONIQUES AUX JEUX D'ORGUES												301									
		2 ^e Sous-Octave				1 ^{re} Sous-Octave				OCTAVE MOYENNE					1 ^{re} Octave								
		C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C
VIII ^e Octave 16 pieds	Longueur des tuyaux ouverts à bouche	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
XI ^e Octave 8 pieds		2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
XV ^e Octave 5 pieds		3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
XVII ^e Tierce 63 pieds		4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
XIX ^e Quinte 51 pieds		5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
XXI ^e Quinte 41 pieds		6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
XXIV ^e Tierce 31 pieds		7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
XXVI ^e Quinte 21 pieds		8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29
XXVIII ^e Tierce 11 pieds		9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
XXXI ^e Quinte 7 pieds		10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
XXXIII ^e Tierce 5 pieds		11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
XLI ^e Quinte 3 pieds		12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33
XLIII ^e Tierce 2 pieds		13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
XLVII ^e Quinte 1 pied		14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
L ^e Octave 3 pieds		15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
LII ^e Quinte 2 pieds		16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37
LVI ^e Quinte 1 pied		17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38
LXII ^e Quinte 1/2 pied		18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39
LXIV ^e Quinte 1/3 pied		19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
LXXVIII ^e Quinte 1/4 pied		20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41
LXXXI ^e Quinte 1/5 pied		21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42

ANNEXE 5

SAUVEUR Joseph : Notation des catégories de jeux

		TABLE DES JEUX D'ORGUE.											
Octaves	Son. Harmonique. ou autre. et de l'usage de l'au.	JEUX A BOUCHE ou DE MUTATION.				JEUX A ANCHE.							
		Longueurs des Tuyaux		Jeux dont les Tuyaux sont des tubes fins et ouverts.	Jeux dont les Tuyaux sont de Bois ou de métal				Jeux dont le Tube est court et étroit.	Jeux dont le Tube est court et large.	Jeux dont le Tube est long et cylindrique.	Jeux dont les Tubes sont longs et Bvoies.	Jeux de Pedales
		Ouverts	Bouchés		Par Octaves	Par Tierces	Par Quintes	Jeux de Pedales					
1 ^{re} Fondamental	1. 16	3 2 pieds	16 pieds	le 32. Pied 1	le Bourdon de 16. Pieds 1								
2 ^{de} Octave	2. 32	16 pieds	8 pieds	le 16. Pied 2	le Bourdon de 8. Pieds 2						la Bombarde 2	Pedale de Bombarde 2	
3 ^e Quinte	3. 48	leur quinte.											
4 ^{de} Octave	4. 64	8 pieds	4 pieds	le 8. Pied 4	le Bourdon de 4. Pieds 4			Pedale de Flute de 8. Pieds 4	la Regale 4"	la Voix humaine 4'	le Cromorne 4'	la Trompette 4'	Pedale de voix humaine 4' de Trompette 4'
5 ^e Tierce	5. 80	leur Tierce											
6 ^e Quinte	6. 96	leur quinte						le Double Nazard 6					
7 ^e Octave	7. 128	4 pieds	2 pieds	le Prestant 8	la Flute 8			Pedale de Flute de 4. Pieds 8				le Clairon 8'	Pedale de Clairon 8'
8 ^e Tierce	8. 160	leur Tierce					la Tierce 10						
9 ^e Quinte	9. 192	leur quinte						le Nazard 12	Pedale de Nazard 12				
10 ^e Octave	10. 256	2 pieds	1 pied	la Doublette 16	la quartie de Nazard 16								
11 ^e Tierce	11. 320	leur Tierce						La Petite Tierce ou Tierce 20					
12 ^e Quinte	12. 384	leur quinte						le Lariolet 24					
13 ^e Octave	13. 512	1 pied	6 pouces	le Flageolet 32									

ANNEXE 6

Composition de l'orgue de Bruges Ste Walburge prévue par C. Cacheux en 1735 ²¹⁸

Grand Orgue (C, D-c''')		Positif [intérieur] (C, D-c''')	
Montre	8	Bourdon	8
Bourdon	8	Prestant flutté	4
Prestant	4	Quinte flutte	$2 \frac{2}{3}$
Flutte	4	Doublette	2
Nazar	$2 \frac{2}{3}$	Tierce flutté	$1 \frac{3}{5}$
Doublette	2	Larigot flutté	$1 \frac{1}{3}$
Petite Flutte	2 ?	Forniture cymbalisez	IV
Tierce	$1 \frac{3}{5}$	Cromhorne	8
Cornet (c#')	V		
Fourniture III	$1 \frac{1}{3}$		
Cymbel	III		
Trompette	8		
Claron	4		
Voix humaine	8		

Composition de l'orgue de Bruges Ste Walburge revue par J.B. Frémat en 1739 ²¹⁹

[Rajouts de Frémat en *italique*]

Grand Orgue (C, D-c''')		Positif [de dos] (C, D-c''')		<i>Ecco (c-c''')</i>	
Montre	8	Bourdon	8	<i>Bourdon</i>	8
Bourdon	8	Prestant	8	<i>Prestant</i>	4
Prestant	4	<i>Flutte</i>	4	<i>Quinte</i>	$2 \frac{2}{3}$
Flutte	4	Quinte flutte	$2 \frac{2}{3}$	<i>Doublette</i>	2
Nazar	$2 \frac{2}{3}$	Doublette	2	<i>Tierce</i>	$1 \frac{3}{5}$
Doublette	2	Tierce flutté	$1 \frac{3}{5}$	<i>Cromhorne</i>	8
Petite Flutte	2 ?	Larigot flutté	$1 \frac{1}{3}$		
Tierce	$1 \frac{3}{5}$	<i>Cornet</i>	III	<i>Pédale</i>	
Cornet (c#')	V	Forniture cymbalisez	IV	<i>tirasse permanente</i>	
Fourniture III	$1 \frac{1}{3}$	Cromhorne	8		
Cymbel	III				
Trompette	8				
Claron	4				
Voix humaine	8				

²¹⁸ Cf. *bibl. Voëffray (2013), p. 12*

²¹⁹ Cf. *Lannoo (1982) p. 161 pour la source*

ANNEXE 7

Traduction néerlandaise de 1742 de la table de Frémat ²²⁰

25 september 1742, nr. 17, f° 114 v°-116 r°²²¹

nota : alsoo den orghelmaeker Sieur Fremat opgegeven heeft de manier omme op eene aenghenaeme maniere de registers vanden orghel te bespeelen soo ist dat ick hier de selve sal copieren omme dat de selfen op een blaët papier gheschreven sijnde, lichtelijck souden connen verliezen,

grooten orghel

posityf

volle spel voor dialoghen

Bourdon, montre, prestant, cornet
nazard, quard nazard, tierce
trompette, claron

Bourdon, prestant, nazard, Doublette,
cromhorne, tierce

De twee clauwieren te saement ghetrocken somwijlent²²² den tremblant royal daer bij bij²²³ toere op de twee clauwieren te speelen

voor de **tierce**

Bourdon, montre, prestant, nazard
1/4 nazard, tierce

Bourdon, prestant, Doublette, nazard,
tierce

voor het **cornet**

als men wilt den bas op het posityf speelen sonder de twee clavieren te trecken

Bourdon, prestant, montre, cornet

Bourdon, prestant

ander registers voor het **cornet**

den bas moet absolutelick op het posityf ghespeelt worden,

Bourdon, montre, prestant, nazard,
quard nazard, Tierce, cornet

Bourdon, prestant

Soet spel

Bourdon, montre
de twee clavieren te saement

Bourdon tremblant doux

ander soet spel voor den **cromhoorne in taille**

Prestant, flute, bourdon²²⁴
s⁷ linker handt

Bourdon, Cromhorne
reghter handt

ander voor de **tiercen in taillie**

prestant, flute
s⁷ linker handt

Bourdon, prestant, Doublette, nazard, tierce
rechter handt

²²⁰ Cf. Lannoo L. (1982), *Het Cacheux-orgel van de Sint-Walburgakerk*, in « Sint-Walburga. Een Brugse kerk vol geschiedenis », Bruges, pp. 163-64 [mise en page conforme à Lannoo sauf l'interlignage afin de favoriser la lisibilité du texte]. Cette traduction omet la registration « pour la voix humaine ».

²²¹ Cote du document dans le *Livre des Résolutions (Kerkarchief Sint-Walburga, Resolutieboek 1730-1750)*

²²² « Somwijlent » signifie « parfois » alors que Frémat indique « aucune fois ». La traduction éclaire le sens de la locution française

²²³ [sic]

²²⁴ Frémat n'indique pas de Bourdon. Le copiste rectifie-t-il ce qu'il pense être un oubli ?

voor de **trio**

Bourdon, flute, nazard
sometijds²²⁵ met den tremblant doux

Bourdon, nazard

voor het **trompet bassus**

Trompette, Bourdon, montre, prestant
somwijlent²²⁶ den tremblant royal
slinker handt

Bourdon, larigot, prestant
reghter handt

voor het **trompet superius**

Bourdon, montre, trompette
rechter handt

Bourdon, prestant
slinker handt

voor de **fonds** ofte ghebonden spel

Bourdon, montre, prestant, flute

Bourdon, prestant

spel voor het **larigot**

Bourdon, nazard

Bourdon, larigot

voor het **rossignol**

Nazard, rossignol²²⁷

Bourdon, larigot

men moet van tijdt tot tijdt de handt opheffen omme te toucheren de quarte van den toon die men speelt

noch een **soet spel**

Bourdon, flute

Bourdon, Tremblant doux

voor het **volle spel**

Bourdon, montre, prestant, doublette
forniture, cymbal

Bourdon, prestant, Doublette, furniture

de twee clavieren te saement ghetrocken, bij toere op de twee clavieren

Veel meer andere manieren sijnder die de liefhebber selfs can uytvinden, dese sijn alleenlijck voor de gonne die niet ghewent en sijn eenen orghel van twee clavieren te bespeelen, etc^a.

²²⁵ « Sometijds » signifie également « parfois » alors que Frémat indique « aucune fois »

²²⁶ « Somwijlent » signifie « parfois » alors que Frémat indique « aucune fois »

²²⁷ L'original français ne mentionne pas la présence (évidente) du rossignol dans ce mélange. Le copiste rectifie-t-il ce qu'il pense être un oubli ?

ANNEXE 8

RIEPP KARL JOSEPH : Le facteur d'Orgues cuisinier

[traduction de P.M. Guéritey]

Le facteur d'orgue et cuisinière pour Carnavall

Il ne suffit pas que les organistes et les facteurs d'orgues sachent ce qu'est un orgue, et pour que tout le monde sache ce qu'est un orgue, je vais donner une comparaison. Mais pour que tout le monde comprenne, je vais comparer l'orgue avec un repas, mais un repas pour grand seigneurs ; les paysans ne peuvent pas comprendre ce que les 3 rois mages ont offert à la crèche !

Le vent et l'eau sont deux éléments différents, mais il me convient de comparer la soufflerie à l'eau car sans le vent, il n'y a pas d'orgue, sans eau pas de pain, pas de vin, pas de soupe, ainsi ce premier élément est indispensable.

- 1° Soufflerie : l'eau
- 2° le tirage des jeux : la hachoir à viande
- 3° le banc : la chaise
- 4° les claviers : les assiettes
- 5° les doigts : couteau et fourchette
- 6° montre 16 pieds : bouillon de viande
- 7° Bourdon 16' : le pain dans la soupe
- 8° principall 8 pieds : le riz sur la soupe
9. Bourdon 8 pieds : viande de veau
10. Octave ou prestant : le vin
11. flûte 4 p. : hors d'œuvres
12. Quintaton : choucroute
13. Doublett, superoctav : le sel
14. fourniture-Cimball : les épices

Repas ordinaire

- 15 Trompette 8 pieds : roti
- 16 Clairon : alouette
- 17 Cornet : sauce aux câpres
- 18 voix humaine : langue de bœuf
- 19 Gamba : cuissot fumé
- 19 Bombarde : jambon de sanglier ou hure

Repas extraordinaire

- 21 Cromorne : perdrix
- 22 Cornet Récit : ortolans ou faisans
- 23 Les 2 ensemble : Salmis de bécasses

Grand repas

- 24 La pédale en plus : Vin de Bourgogne

25 le positif en plus : confit pour les femmes

26 Nasard et tierce ne font rien seuls, mais avec leur fondamentale : principal, copel, prestant
c'est le confit pour les hommes

27 le larigot c'est une « Craime foithé »

28 flut traversière : tarte

29 Salicional : pain de sucre

30 Gamba 4 fuss : Rosoly

31 Echo : Cafée

Il ne suffit pas d'avoir les aliments, il faut aussi savoir les préparer selon son désir.

« aux faite avocat » Conseil sérieux pour mélanger les jeux : Fondamentales

1° Principal 16' seul

2° Copel 16' seul

3° Copel 8' seul

4° principal 8' seul

5° Copel et Principal [16]

6° Copel 8' et Principal 8'

7° Bourdon Montre Coepl 8', prestant

Repas ordinaire que l'on doit manger par grosses bouchées avec gravité, autrement, on peut s'étrangler.

===

8 « Corall » complet

On ajoute aux jeux ci-dessus : superoctav mixtur et Cimballe

Bon repas ordinaire

===

9 **Grand Jeux** ou tutti

Bombarde trompette clairon

grand cornet ; cromorne, trompette du positif,
clairon, prestant, (octav)

Repas pour un (Supérieur) général ou pour un grand prélat avec le couvent

===

10. Quand l'organiste peut ajouter à cela la bombarde c'est pour un général d'armée !

===

11 **Fugue** : trompette clairon prestant trompette positif, clairon

Repas pour un organiste

===

12 **Jeux de tierce à la Basse**

Bourdon 16', Bourdon 8', montre 8', octav, flute 4' grosse tierce, nasard quarte tierce, au
dessus : positif : Bourdon, prestant, flute, nasard, quart, Larigot, tierce ou Cornet tierce

Repas pour facteur d'orgues « Dieu veuille avoir leurs ames comme les 12 apôtres ».

===

13. **Cromorne en taille**

Accompagnement au grand orgue avec la main droite : Bourdon, montre à la main gauche,
positif : prestant, cromorne, Cantabile.

A la pédale : flute 8', flute 4' (la contrebasse)

Repas pour un Roi, mais il doit être connaisseur

===

14. **Tierce en taille**

La main droite sur le grand orgue : Bourdon 8', montre 8', prestant

la main gauche sur le positif : Bourdon, prestant, nasard, flute, tierce, quarte, larigot

Pédale : flute 8', flute 4'

Pour un prêtre connaisseur

===

15 **Duo de Cromorne**

au positif octave Cromorne avec la main gauche

la main droite sur le récit

Pour un Seigneur

===

16. **Trio**

à la main droite : prestant, cromorne, Bourdon

au grand orgue : Copel, Principal, prestant

Pédale : copell 16', flute 8'

Pour un amateur ou connaisseur

===

17. **Solo ou Récitatif**

Grand Orgue : montre bourdon, main gauche

main droite : cornet de récit

Pour la chambre des femmes

===

18. Grand orgue prestant, Copel main gauche

au positif trompette

Pour un officier

===

19. **Basse de trompette**

grand orgue : main gauche trompette, clairon, prestant, cornet

au positif, main droit : Bourdon, larigot, doublette

Pour un guerrier

===

20. **Solo ou récit de chalumeau**

Copel 8' et un 3° clavier de Récit chalumeau et copel.

Pour un italien

===

21. **Basse de Gambe**

Grand orgue gambe 8', copel, prestant

au positif Saicionnal, copell, Gambe 4'

pédale Copel 16', flute 8', flute 4'

Pour un allemand de bon goût

===

22. **Solo ou récit de hautbois**

grand orgue Bourdon, prestant, nazard
en haut flute 4'

Pour une couleur agreste

===

23. **Solo de flute**

flute traversière, copel
au positif saliconnal, copel
pédale 8 p.

Pour les vieillards

===

24. **Basse de Voix humaine**

Voix humaine, copel, prestant, nazard
au positif : salicional, copel, nazard, flute 4'
pédale 8'

Pour une assemblée d'hommes

===

25. **Dessus de voix humaine**

grand orgue : voix humaine, copel, nazard, prestant
positif : gambe 4', copel, octave.

Pour les enfants ou les écoliers

===

26. **Récit ou solo de Cromorne**

Cromorne, bourdon
au grand orgue : copel, principal

Pour les amateurs d'orgue

===

27. **Basse de Cromorne**, Cromorne, prestant
au grand orgue : bourdon, montre, prestant
flutes de pédale

Pour les maîtres de chapelle

===

28. **Basse de hautbois**

Hautbois, prestant, nazard
au positif prestant, flute gambe
aussi : gambe avec cornet de récit

Pour les Vignerons

===

29. **Basse de Tierce**

Bourdon 16', Bourdon 8', prestant, nazard, quarte, tierce

au positif trompette prestant
flute pédale 16 et 8 pieds.

- - -

Pour un musicien (ambulant)

===

30. **Quatuor**

Copel 16', Copel 8', Principal prestant au grand orgue, Cromorne, Bourdon, octave au positif au récit : Cornet à la pédale Copel 16', flute 8', gambe 8'

- - -

Pour les organistes et musiciens très savants

===

31. **Echo** pour les ignorants.

===

Cette gastronomie peut être utilisée toute entière... les facteurs d'orgue ne sont que les cuisiniers.

Ce ne sont que les principales manières de registrer. On peut en faire plusieurs centaines. L'organiste doit être le cuisinier qui met les bons condiments dans la sauce. Le facteur d'orgue est comme celui qui écrit un journal où il n'y a que le papier ; pour moi, je préfère les orgues qui sont pleins de tuyaux. Je n'ai cherché ici rien d'autre que la Gloire de Dieu.

[traduction : J. GARDIEN & P.M. GUERITEY]

ANNEXE 9

Karl Joseph Riepp, Abbaye de Salem, 1768, *Mélange des jeux*²²⁸

- 1° Au grand orgue : Principal 8', Copel 8'
- 2° Principal 8, Copel 16', Copel 8', à la pédale pr[incipal 16'], bourdon [16'], flute 8', flute 4'
- 3° Pour un "**choral**"²²⁹ ordinaire Principal 8', Copel 16', Copel 8', octave 4', superoctave 2', nazard
- 4° Pour le "**Chora tutti**" : Principal 8', Bourdon 16'²³⁰, Copel 8', octave 4', superoctave 2', Mixtur, Cimballe
- 5° **Jeu de tierce** : Principal 8', Bourdon 16', Copel 8', octave 4', superoctave 2', [grosse] tierce, nazard, tierce
- 6° **Pour la fugue** : octave 4', trompette 8', clairon, Cornet – à la pédale Bombarde, trompette, clairon ;
- 7° **Solo de flute traversière** : Bourdon 8', du 3° clavier avec la voix humaine [au grand orgue]
- 8° **Voix humaine** ; Copel 8', octave 4'. Au positif : Copel 8', principal 4', nazard
- 9° Gambe 8', copel 8', octave 4' avec au Récit flute 8' et copel de 8'.
- 10° **Petite tierce au positif** : Copel 8', principal 4', nazard, superoctave, tierce, larigot
- 11° Gambe 8, avec au positif Copel 8', principal 4'.
- 12° Chalumeau, avec la flute 4'.
- 13° Au positif : principal 4', Cromorne 8' ; au grand orgue principal de 8', copel 8'.
- 14° **Basse de trompette**. trompette, clairon, octave 4' au grand orgue ; au positif : copel 8', superoctave, larigot.
- 15° Au positif Copel 8', principal 8', superoctave, nazard, tierce, larigot ; au grand orgue principal 8' et copel 8'.
- 16° Au grand orgue : tierce, principal 8', octave 4', superoctave 2', copel 16', bouron 8', nasard ; au positif : trompette, principal 4', clairon

[traduction : P.-M. GUÉRITEY]

²²⁸ *Les crochets sont de P.-M. Guéritey.*

²²⁹ Riepp utilise le terme "Corall" qui littéralement signifie "tout le chœur" ; il faut entendre par là tous les jeux utilisés pour accompagner le chœur et que pour faire court nous traduisons par "Choral".

²³⁰ *Riepp semble employer indifféremment Copel et Bourdon pour désigner un Bourdon (16 ou 8).*

ANNEXE 10

Karl Joseph Riepp, Abbaye de Salem, 1768, Manière de mélanger les jeux ²³¹

Il n'y a, à proprement parler que [?]²³² manières principales de mélanger les jeux mais plus de cent sortes de "galanteries".

1° **Fond d'orgue ordinaire** : Copel 8', Principal 8', octave 4, Superoctave 2

2° **Grand fond d'orgue** : Copel 16, copel 8 ; à la pédale : Principal 16, copel 16 ; au positif Salicional 8, Bourdon 8.

3° "**Choral**"²³³ : Copel 8, principal 16, flute 8 à la pédale ; au grand orgue : Copel 16, principal 8, copel 8, flute 4, octave 4, fourniture et cymballe.

4° "**Choral extra**" Comme ci-dessus avec en plus Bombarde et Trompette [de pédale]. Et au positif les mêmes

Tout ceci se fait ordinairement sur tous les orgues

5° **Jeu de Tierce** : [grand orgue] copel 16, copel 8, principal de 8, octave 4, grosse tierce, nazard, quarte, petite tierce, pas de pédale, mais au positif : Bourdon 8, octave, nazard, quarte, tierce, larigot ; la main droite sur ce clavier, la main gauche au grand orgue jouant une basse bien allante.

6° **Cornets de récit**, "par intervalles"²³⁴

7° Pendant que le prélat s'habille, on peut jouer une **fugue** avec à la pédale Bombarde, trompette, clairon ; au grand orgue : trompette, clairon, cornet, octave 4, au positif principal de 4, trompette, clairon.

8° Pour un **duo** : cornet de Récit avec la main droite et au positif une basse bien allante. [ajouté au crayon : "Cromorne"]

Ce qui est en plus est dans le repas d'un bon cuisinier ;

Toutes les comparaisons finissent [en français dans le texte]

[traduction : P.-M. GUÉRITEY]

²³¹ Les crochets sont de P.-M. Guéritey.

²³² "7" surchargé par "3" ou "5".

²³³ Riepp utilise le terme "Corall" qui littéralement signifie "tout le chœur" ; il faut entendre par là tous les jeux utilisés pour accompagner le chœur et que pour faire court nous traduisons par "Choral".

²³⁴ Ou "par accords"

ANNEXE 11

Karl Joseph Riepp, Abbaye de Salem, 1768, Comment on peut mélanger les Registres de l'orgue du Tabernacle ²³⁵ (les claviers d'en bas)

1° Bourdon de 8 p. et la flute de 8 p.

2° Bourdon de 8 p., flute de 8 p. et Bourdon de 16 p.

3° Bourdon 8', flute 8', Bourdon 16' et flute 4'

C'est ce qu'on appelle les **fonds d'orgue**.

4° On peut mettre en plus à la pédale la flute 8', le Bourdon de 16' et la flute 4', et aussi la gambe 8' selon le désir de l'organiste.

5° Pour le "**choral ordinaire**" : bourdon 8', flute 8', bourdon de 16', octave, superoctave, mixture.

A la pédale, trompette ou Bourdon de 16', flute 8' et flute 4' sans la trompette

6° si on veut ajouter le cornet pour le "**choral**", on peut mettre aussi à la pédale Bombarde, trompette, flute 8', flute 4'.

7° Pour un **grand jeu** l'octave 4', la trompette et le cornet ; à la pédale, la trompette, la Bombarde et la flute 8' et flute 4'.

8° On accompagne le **cornet de Récit** avec le Bourdon 8' et l'octave 4' au grand orgue.

9° Un **duo** avec le cornet de récit et la trompette au grand orgue (on met toujours octave 4' avec la trompette).

10° Pour un **trio**, la voix humaine avec le copel 8' et la flute de 4' à la basse et dans le dessus le cornet de récit, avec les flutes de pédale.

11° La **voix humaine** peut aussi être jouée seule, mais avec toujours le copel 8' et la flute 4' si on veut faire plus fort, on met en plus octave 4' et toujours à la pédale flute 8' et flute 4'.

12° **Basse trompette** : Trompette et le cornet de récit. Avec le cornet de récit, on peut utiliser toutes sortes de jeux.

13° Ce qui va le mieux avec la Basse de voix humaine c'est le dessus de hautbois ²³⁶.

14° Particulièrement pour accompagner le chalumeau : Bourdon 8' et flute 4' au manuel et si on veut flute 8' et flute 4' à la pédale

Ce sont les mélanges réguliers, mais un organiste peut faire cent sortes de registrations selon son caprice et son goût...

[traduction : P.-M. GUERITEY]

²³⁵ Les crochets sont de P.-M. Guéritey.

²³⁶ (=chalumeau)

ANNEXE 12

Composition de l'orgue de Salem (Allemagne) en 1768

Hauptwerk		Positiv		Recit		Pedal	
Bourdon	16	Salicional	8	Flet traversiere	8	Principal	16
Principal	8	Copel	8	Copel	8	Subbaß	16
Copel	8	Prinzival	4	Flet	4	Octavbaß	8
Gamba	8	Gamba	4	Cornet recit		Violonbaß	8
Octav	4	Nasard		Hautbois	8	Flet	4
Waldflöte	4	Superoctav	2	Schalmey	8	Mixtur	
Nasard	2 ² / ₃	Terz	1 ³ / ₅			Bombard	16
Superoctav	2	Larigot	1 ¹ / ₃			Trompet	8
Terz	1 ³ / ₅	Mixtur				Clairon	4
Cornett		Trompet	8				
Mixtur		Vox humana	8				
Cimbal		Clairon	4				
Trompet	8						
Cromorn	8						
Clairon	4						

ANNEXE 13

SILBERMANN Johann Andreas : Table de Bouxwiller (1778)

Plein-jeu Grand Orgue

Montre
Bourdon 16. pieds
Bourdon 8
Prestant
Doublette
Sifflet
Fourniture
Cymbale

Plein-jeu Positif

Prestant
Bourdon
~~Nazard~~
Doublette
Fourniture.
A la Pédale on accompagne
Soubasse
Octavebasse. Avec ou sans²³⁷
Trompette basse de même avec ou sans
Tremblant fort.
Ces jeux se jouent entièrement en accords.

Grand-jeu Grand Orgue

Montre
Bourdon 16 pieds
Bourdon 8.
Nazard
Doublette
Tierce
Cornet. Avec ou sans
Trompette basse et
Trompette dessus

Grand-jeu. Positif

Prestant
Bourdon
Nazard
Doublette
Tierce.
Avec ou sans le Tremblant fort

Ces jeux ne se jouent pas en accords, notamment à la basse on ne joue qu'une voix, ou tout au plus en octaves, mais en aucun cas avec des quintes et des tierces.

Pour jouer la Tierce

Prestant
Bourdon
Nazard
Doublette
Tierce

Pour jouer le Nazard

Prestant
Bourdon
Nazard

Pour jouer le Cornet

Bourdon
Cornet.
Il faut remarquer qu'on ne doit jouer le dessus plus bas que le do du milieu, ni la basse plus haut que le si du milieu.

Fond d'orgue

Montre
Bourdon 16.
Bourdon 8.
Prestant
Doublette. Si on veut l'avoir plus fort, avec le Sifflet
accompagnés à la Pédale par Soubasse et Octavebasse.²³⁸
Au Positif

Prestant
Bourdon
Doublette

Un **mélange délicat** pour des pièces simples au Positif

²³⁷ « Avec ou sans » s'adresse systématiquement au texte qui suit.

²³⁸ Un trait figure au bas de cette ligne, or les lignes suivantes complètent le fond d'orgue.

Prestant
Bourdon
Nazard
Tierce

Le Bourdon 8 du Grand Orgue et le Bourdon du Positif peuvent être joués seuls pour des pièces douces, avec ou sans le Tremblant doux, et accompagnés à la Pédale avec l'Octavebasse seule.

Bourdon 16 pieds
Bourdon 8.

Au Positif

Bourdon
Flûte avec ou sans le
Tremblant doux.
La pédale accompagne avec la Soubasse et l'Octavebasse.

Au Grand Orgue, pour la main droite ou dessus

Bourdon 16. pieds
Bourdon 8
Sifflet

Au Positif, pour la basse ou la main gauche
Bourdon
Flûte.

Pour jouer la **Trompette**

Trompette basse
Trompette dessus
Bourdon 8 pieds
NB. À la basse surtout pas en accords, mais simplement à une voix ou en octaves.

Pour jouer le **Cromorne**

Cromorne
Bourdon.

Si l'on veut alterner la basse et le dessus, aussi bien à la Trompette qu'au Cromorne, on ne tire, pour la Trompette, que le Bourdon et la Flûte du Positif, et pour le Cromorne, pour changer, le Bourdon et la Montre au Grand Orgue

Montre

Bourdon peuvent être tirés avec ou sans le tremblant doux, et accompagnés à la pédale par Soubasse 16 et Octavebasse.

Si au Positif on tire le Bourdon et la Tierce pour le dessus ou la main droite, on prend pour la basse ou la main gauche le bourdon 8 du Grand Orgue.

Pour la **voix humaine**

Pour commencer on prélude au Positif avec Bourdon et Flûte.

Tremblant pour la Voix humaine.

À la Pédale on accompagne avec l'Octavebasse.

Au Grand Orgue

Montre

Bourdon 8

Voix humaine.

Lorsqu'au Positif le prélude est terminé, on peut jouer dans le dessus, pour commencer, des notes simples, puis seulement des tierces par exemple. Si l'on veut faire entendre particulièrement l'alto, le ténor ou la basse, on reste avec le dessus sur le clavier du Positif.

À la fin on peut faire entendre un chœur de 3 à 4 voix.

Remarque

Si l'on a tiré les jeux de Cornet et de Tierce, on ne doit tirer en même temps ni la Fourniture ni la Cymbale.

De même le Cornet et la Tierce ne conviennent pas avec la Fourniture et la Cymbale, à moins qu'un choral fort ne nécessite ces jeux.

De même à la Pédale on ne tire la Bombarde que pour un choral fort.

Ainsi, pour le choral, si l'orgue doit passer, il ne faut que des accords pleins et tenus, de sorte qu'à chaque main on enfonce toujours 3 touches.

[traduction M. Schaefer]

ANNEXE 14

Composition de l'orgue de Bouxwiller (Alsace) en 1778

Grand Orgue (51n.)	Positif de dos (51 n.)	Pédale (20 n.)
Bourdon 16	Bourdon 8	Soubasse 16
Montre 8	Prestant 8	Octavebasse 8
Bourdon 8	Flûte 4	Bombarde 16
Prestant 4	Nazard $2\frac{2}{3}$	Trompette 8
Nazard $2\frac{2}{3}$	Doublette 2	
Doublette 2	Tierce $1\frac{3}{5}$	
Tierce $1\frac{3}{5}$	Fourniture III	Tremblant doux
Sifflet 1	Cromhorne 8	Tremblant fort
Fourniture III		Accouplement I/II
Cymbale III		$\frac{1}{2}$ ton plus bas
Cornet V		3 soufflets à 7 plis (6' x 3'4")
Trompette 8		
Voix humaine 8		

ANNEXE 15

Composition de l'orgue de la cathédrale de Nancy en 1814 ²³⁹

I. Positif de dos (53 n.)

Montre	8
Bourdon	8
Flûte à cheminée	8
Prestant	4
Nazard	2 ² / ₃
Doublette	2
Quarte de Nazard	2
Tierce	1 ³ / ₅
Fourniture	IV
Cymbale	III
Cornet	V
Trompette	8
Clairon	4
Cromorne	8
Basson-Hautbois	8

II. Grand Orgue (53 n.)

Montre	16
Bourdon	16
Montre	8
Bourdon	8
Flûte à cheminée (c)	8
Prestant	4
Flûte à cheminée	4
Grosse Tierce	3 ¹ / ₅
Nazard	2 ² / ₃
Doublette	2
Quarte de Nazard	2
Tierce	1 ³ / ₅
Plein-Jeu	IX
Cornet	V
Bombarde	16
Contrebasson (bois)	16
Trompette	8
Clairon	4
Cromorne-Basson	8
Voix humaine	8

III. Récit (30 n.)

Flûte	16
Grosse Flûte	8
Deuxième Flûte	8
Flûte	4
Cornet	V
Trompette en taille	16
Trompette	8

IV. Echo (35 n.)

Bourdon/Prestant	8+4
Cornet	III

Pédale (20 n. F-c')

Flûte	16
Flûte	8
Flûte	4
Contrebombarde	32
Bombarde en étain	16
Bombarde en bois	16
Trompette	8

Accouplement I/II

Tremblant doux

Grosse note

Petits oiseaux

Grosse caisse et cymbales

8 soufflets cunéiformes de 7' sur 4'

²³⁹ Lutz Ch. (1990), *Inventaire des Orgues de Lorraine (Meurthe et Moselle)*, Assecarm Serpenoise, p. 243

ANNEXE 16

Composition de l'orgue de Paris St Eustache 1854 à l'arrivée de Batiste à cette tribune.

Ducroquet & Barker

Positif (54 n.)		Gd. Orgue (54 n.)		Bombarde (54 n.)		Récit exp. (54 n.)	
Flûte	8	Montre	16	Bourdon	16	Bourdon	16
Fl. Harmon.	4	Grosse Flûte	8	Gambe	16	Fl. Ouverte	8
Bourdon	8	Flûte	8	Bourdon	8	Fl. Harmon.	8
Kéraulophone	8	Fl. Harmon.	8	Salicional	8	Fl. Harmon.	4
Salicional	4	Bourdon	8	Gambe	8	Basson	16
Fl. Harmon.	4	Prestant	4	Quintadène	8	Basson-Htb.	8
Plein-jeu	V	Fl. Ouverte	4	Bombarde	16	Trompette	8
Cor anglais	16	Nazard	2 ² / ₃	Trompette	8	Euphone	8
Trompette	8	Doublette	2	Clairon	4	Voix humaine	8
Clairon	4	Fourniture	V			Clairon	4
Basson	8	Cymbale	IV				
Hautbois (a.l.)	8	Cornet	V				
Hautbois	8	Euphone	16				
Cromorne	8	1 ^{ère} Trompette	8				
		2 ^{ème} Trompette	8				
		Clairon	4				
Pédale (30 n.)							
Flûte	32			Tirasse machine			
Flûte	16			GO sur machine			
Contrebasse	16			Bombarde sur machine			
Bourdon	16			Récit sur machine			
1 ^{ère} Flûte	8			Expression récit			
2 ^{ème} Flûte	8			Appel Anches Pédale			
Violoncelle	8			Appel Anches GO			
Salicional	8			Appel Anches Positif			
Flûte	4			Appel Anches récit			
Salicional	4			Appel Anches Bombarde			
Bombarde	32						
Bombarde	16						
Basson	16						
1 ^{ère} Trompette	8						
2 ^{ème} Trompette	8						
Basson	8						
Clairon	4						
Basson	4						

APPENDICE



1. Jehan Titelouze : la véritable naissance de l'orgue classique français ?

Nicolas Gorenstein²⁴⁰

In *La Tribune de l'Orgue*, n°2 (juin 1984) et n°3 (sept. 1984)

Il est d'usage de fixer le début officiel de l'ère classique de l'orgue français à l'année 1685, date du 1^{er} Livre d'orgue de Nivers. Ce livre est aussi le premier « livre d'orgue » tout court, car c'est la première fois que l'expression est imprimée en tête d'une partition française pour orgue. C'est également le premier recueil publié après le fameux « Cérémonial des Evêques » de 1662, qui précise le rôle du grand orgue au cours de la liturgie, en indiquant les moments où il doit alterner avec le chœur²⁴¹. C'est enfin le premier livre d'orgue dont les pièces contiennent des signes précis pour les agréments.

On sait par ailleurs que l'orgue classique est issu de l'orgue flamand qui se répand au début du XVIIe, interrompant en partie l'évolution du type autochtone Renaissance. C'est pour ce nouvel instrument que sont écrits les préludes d'Etienne Richard ou les Pleins-Jeux, duos, basses de trompette, fugues, et fantaisies de Louis Couperin. (Le recueil de Roberday de 1660 est un peu à part, n'étant pas destiné au culte.)

Cependant, deux Livres ont précédé toutes ces pièces, et sont les exacts contemporains de l'introduction en France de caractéristiques nouvelles de facture : ce sont les deux recueils de Titelouze (Hymnes, 1623 ; Magnificat 1626). On sait que c'est essentiellement par Titelouze que s'est répandu le changement d'esthétique des instruments, grâce aux travaux de son compatriote Créplin Carlier et de ses successeurs qu'il recommandait chaudement partout. A la même époque Ch. Racquet, qui représente la vieille et glorieuse école issue du grand art de la Renaissance, écrit une extraordinaire Fantaisie, à la virtuosité flamboyante, pour « montrer ce qui se peut faire à l'orgue » ; ce n'est donc pas une pièce destinées à proprement parler à l'office, et le reste de sa musique, s'il en a écrite, n'a pas été retrouvée (excepté les Duos qui ne sont pas pour un orgue). S'il fut séduit par l'art neuf que Titelouze amena des Flandres, sans doute sa maladie (qui l'obligea à quitter son orgue de Notre-Dame) l'empêcha-t-elle de participer vraiment au nouveau mouvement. Titelouze est donc à nos yeux le premier à écrire de la musique neuve pour le nouvel instrument.

Cette musique reste actuellement peu jouée. Sans doute semble-t-elle « moins moderne et moins avancée que celle de partitions contemporaine²⁴² (...) dépourvue d'attraits sensuels ou même simplement pittoresques » (Harry Halbreich), ou encore « une musique d'austère grandeur et de rigueur qui évoque avec un siècle de retard, les pures combinaisons linéaires d'un Josquin des Prés » (N. Dufourcq). Bref, ce chanoine ne serait qu'une vieille baderne retardataire imbu de traditions désuètes ; bien que favorable à un « orgue de l'avenir », il n'aurait pas su en voir les possibilités et n'aurait écrit que de la musique passéiste dans un style polyphonique décadent, totalement supplantée par le nouvel art classique. En effet, que trouve-t-on chez Titelouze ? Des fugues et des « recherches » (1623) et encore des fugues (1626) : on ne fait pas plus poussieux ! Il y aurait donc là, historiquement parlant, une situation comparable à l'inusable opposition Wagner/Debussy : le premier terminerait l'ère

²⁴⁰ Avec l'aimable autorisation de l'auteur ainsi que de la revue *La tribune de l'orgue* (G. Bovet). Les notes en caractères droits sont de N. Gorenstein.

²⁴¹ On sait que ses prescriptions ne sont pas toujours respectées par les compositeurs, en particulier sur deux points : la constante perception que l'on doit avoir du Plain-chant quand le Grand Orgue l'utilise, et la question de l'attribution de 1^{er} verset au chœur ou à l'orgue.

²⁴² Frescobaldi : Caprices et Toccatas ; Scheidt : Tabulatura Nova, etc.

précédente, qui n'avait plus rien de bon à produire (tant pis pour Strauss, Mahler, etc.), tandis que le second aurait lancé un style totalement neuf, rompant avec le Passé et la Tradition.

En réalité l'opposition ne tient pas plus dans un cas que dans l'autre. Titelouze est effectivement à la charnière de l'époque nouvelle ; mais toute charnière, comme on sait, a une moitié en arrière et l'autre en avant. Non seulement l'art de Titelouze est bien de son temps, héritier de la tradition du XVI^e siècle, mais il est aussi tourné vers l'avenir, annonciateur de tout ce qui l'a suivi, grâce en particulier à la relation extrêmement étroite entre la musique et la facture ; et l'art classique français d'orgue lui doit beaucoup plus qu'on ne pourrait le croire à première vue.

S'il est vrai qu'on écrit plus, après Titelouze, des versets d'Hymnes ou des « couplets » de Magnificat formant des suites exclusivement des fugues, on peut cependant remarquer chez Nivers et les autres auteurs classiques que leurs pièces d'orgues à l'exception des Récits qui doivent tout à l'art vocal, sont souvent construits sur des structures qui dérivent de la fugue, même si l'écriture contrapuntique est souvent rudimentaire. Un Trio, un duo sont en fait des petites fugues, avec des entrées du thème à l'8^{ve} et à la 5^{te}, présentées d'abord au ton principal puis dans quelques tons voisins ; les basses de trompette commencent toujours (sauf dans Dandrieu) par une mini-exposition sur le jeu doux, et la basse prend la place de la dernière entrée. Certes, ça n'a rien à voir avec le contrepoint germanique ; mais l'esprit d'imitation subsiste. Raison écrit lui-même (1^{er} Livre) : « Fugue pour une basse et dessus de trompette », « Fugue pour un cromorne en taille » ; la filiation bien que lointaine, est manifeste.

De même, l'idée que « l'orgue qui sonne un vers alternatif (doit) l'exprimer autant que faire se peut » paraît tout aussi « raisonnable » à Titelouze (préface de 1626) qu'à ses successeurs comme Nivers (3^e Livre, qui est en forme de suites de Magnificat), Guilain (idem), etc., et si les classiques traitent par exemple le « Deposuit » en basse de trompette évocatrice, de même Titelouze nous y donne des thèmes « hardis » (4^e, 5^e tons) ou des fanfares (7^e ton). Car si ses Suites de Magnificat sont composées exclusivement de fugues, encore celles-ci ne sont-elles pas semblables, la registration, dans cet esprit prend évidemment toute son importance.

C'est dire la place considérable qu'occupe Titelouze, dont le rôle est absolument essentiel dans l'évolution de l'orgue français et de sa musique.

Rappelons brièvement que Titelouze est né en 1583 ou 4, qu'il est organiste à St-Jean-de-Rouen en 1585 et à la cathédrale en 1588. Il voyagea dans le royaume ; on le trouve par exemple à St-Denis (1604) pour inaugurer le nouvel orgue, à Poitiers (1610) et à Amiens (1621) pour la même raison, à Paris pour inaugurer celui de la Ste-Chapelle et publier ses œuvres, etc. Il est en correspondance soutenue avec Mersenne, et fait de la poésie à ses heures²⁴³. A 60 ans, il publie son premier Livre ; c'est donc le fruit d'une longue pratique et d'un usage constant du nouvel instrument qu'il promeut partout, et sa musique ne peut que s'en ressentir. Loin d'être froide et inexpressive, elle est pleine de vie et d'émotion ; s'il est vrai qu'un premier contact à froid ne nous livre qu'un contrepoint apparemment sévère, on découvre vite qu'il est au service d'une harmonie extrêmement élégante, fortement ancrée sur les appuis des « modes », et utilisant des éléments encore récents (et discutés) à l'époque,

²⁴³ Il est connu qu'il gagna le concours officiel de l'Académie littéraire de Rouen. Quand on lit le texte couronné, on peut se demander si les autres concurrents étaient à ce point médiocres, ou si la Ville voulait ainsi honorer officiellement l'un de ses plus distingués notables. Quoi qu'il en soit, vu la musique qu'il nous laisse, on peut lui pardonner...

comme l'accord de 4te et 6te (il s'en explique dans sa préface²⁴⁴) qui lui donnent « des figures toutes nouvelles »²⁴⁵. Les Magnificat sont de ce point de vue peut-être plus faciles d'accès que les Hymnes, car ils sont toujours construits à l'image des versets grégoriens correspondants, en deux sections bien définies, avec deux franches cadences respectives. Mais on peut aussi remarquer, par exemple, la manière dont Titelouze termine ses pièces, avec une dernière phrase formant coda distincte, toujours construite sur un enchaînement harmonique aussi clair et conclusif que celui qu'on trouverait à la fin d'une pièce plus tardive (= plus classique). En cela, il se différencie nettement des gens comme Du Caurroy, dont les pièces se terminent plus en s'interrompant qu'en concluant vraiment. C'est par cette solidité logique du discours qu'on le reconnaît immédiatement, et qu'il annonce l'harmonie classique du style qui se forme peu à peu. Quant à l'austérité, que dire de ces clins d'œil comme la gigue (à la française, naturellement !) qui surgit au beau milieu d'un verset (Suscepit du 7^e ton), ou de la tendresse et de la chaleur qui évoque la Vierge (2^e v. de l'Ave Maris Stella) ?

Cependant il est vrai que Titelouze pose quelques problèmes à l'interprète moderne, qu'il est bon de creuser pour mieux apprécier et servir cette musique en lui faisant produire un plus « grand effet ». Ils sont de deux ordres : la notation, et l'instrument.

Concernant la mesure, Titelouze explique que **C** signifie qu'il faut « alentir le temps et mesure comme de la moitié ». Dans les hymnes, on constate que **♯** désigne une mesure à 4/2 et **C** à 4/4. On voit que le signe de mesure est indiqué selon la méthode du XVI^e : **♯** = binaire alla brève et **C** = binaire alla semi-breve. De même on trouve **♭**, c'est-à-dire ternaire à la ronde. Cette façon de concevoir le signe de mesure diffère donc du solfège moderne, où on nous apprend une fois pour toutes que **C** = 4/4 et **♯** = 2/2. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que dans les Magnificat, **♯** s'applique tantôt à 4/2, tantôt à 2/2 ; le symbole désigne l'unité de battue, et non le nombre de temps dans une mesure. On trouve souvent qu'un verset commence par **♯** et se poursuit en **C**. Il est clair, d'après la graphie (réduction des valeurs) et pour la satisfaction de l'oreille, que la battue reste la même avant et après, ce qui est conforme à l'indication de Titelouze d'alentir de moitié la mesure à **C**. La plupart du temps, le changement de mesure n'apparaît donc qu'à l'œil, et semble n'être qu'un moyen graphique de souligner le passage d'une section à une autre (changement de sujet, aux deux sens du terme). On peut éventuellement en tirer la conclusion que Titelouze n'hésitait pas à enregistrer différemment les deux moitiés d'un verset ; l'expérience montre qu'une registration adéquate faite en ce sens donne parfois des résultats spectaculaires.

Il est intéressant de voir que cette notation de la mesure, finalement assez simple sera maintenue quelques décades (Roberday, par exemple) ; mais qu'ensuite, à l'époque classique, le système s'embrouille de manière invraisemblable, sans doute en partie à cause de la danse. On en arrive à un fouillis inextricable dû à la question du tempo, et chaque auteur a son système ; ainsi l'anonyme du Manuscrit 2348 (Bibl. Ste-Geneviève) indique **C** avec la mention « La mesure est de deux temps », tandis que Boyer en 1767 oppose **C** = quatre temps

²⁴⁴ Les termes de « division harmonique et arithmétique » concernant la 4te correspondent aux expressions de son ami Mersenne, qui ne sont autres que celles de la célèbre Théorie des Médiétés, c'est-à-dire la théorie des diverses propriétés mathématiques que peuvent avoir les rapports de trois nombres entre eux. Cette théorie a donné lieu à d'innombrables spéculations ; mais sa base (assez simple) permet jusqu'à la fin du XVIII^e (Rameau l'utilise encore) de comprendre le but des préoccupations esthétiques de tout artiste dont l'art avait à voir avec les nombres.

²⁴⁵ La fameuse « Fantaisie en faveur de la 4te » de son collègue Cousu, chanoine à Saint-Quentin, doit beaucoup aux nouveautés de Titelouze et reste cependant bien pâle en regard. Cf Mersenne, Harmonie Universelle, Livre V proposition V. Ce dernier devait être en train de travailler la question ameutant tout le monde, comme d'habitude, d'où l'actualité du propos de Titelouze, comme il le dit lui-même.

graves à ♩ = quatre temps légers. A la fin, Saint-Lambert, toujours pratique, proposera qu'on cesse cette pagaie en réunissant une assemblée d'experts, et en attendant, chacun n'a qu'à « donner aux pièces tel mouvement qu'il luy plaira ».

Il y a cependant un verset, le Gloria du 7^e ton, où le rapport de [♩] et ♩ ne donne pas tout à fait satisfaction. Ou le début est nettement trop vite, ou la fin se traîne d'un air minable, et on est tenté de prendre un nouveau tempo quand on attaque la deuxième moitié sans rapport métrique, avec ce qui précède. Y a-t-il un « compas » subtil (comme en Espagne) qui nous échappe, ou bien faut-il (toujours comme en Espagne) savoir s'affranchir de la règle quand on en ressent l'envie ? On est ici d'autant plus tenté que c'est la fin de l'ultime verset, en brillante péroration, à laquelle un peu de panache ne saurait nuire.

La classification des tons qu'utilise Titelouze n'est pas tout à fait la classification classique ; elle a cependant évolué par rapport au siècle précédent²⁴⁶, et se trouve sur la voie qui la mènera bientôt à la correspondance standardisée entre ton d'église et échelle tonale (cf. Table et « Remarques » de Nivers). La pratique de la sensible dans tous les modes (qui va amener le règne du majeur/mineur²⁴⁷), désormais définitivement acquise, n'y est pas étrangère, ainsi que la fréquente bémolisation du si (ou du mi). Titelouze, quoique la contestant au nom de l'orthodoxie musicale et religieuse (il se propose d'écrire « un jour » des pièces strictes sur ce point) l'admet cependant en fait sans trop de scrupules, voire l'utilise avec un évident plaisir. Le grégorien poursuit ainsi sa transformation qui aboutira au plain-chant français classique (cf. Nivers encore), et grâce à Titelouze, nous en voyons l'une des dernières étapes : à ce point de vue, sa version du *Veni Creator* avec sib et $\text{fa}\sharp$ a pour nous une subtile valeur de décadence, en même temps qu'un avant-goût prononcé d'orgue grand-siècle²⁴⁸. On peut d'ailleurs se demander dans certains cas si, par exemple, la présence d'un si naturel au milieu de si résolument bémols, ce qui provoque de soi-disantes « délicieuses ambigüités modales » par le fait d'« exquis fausses-relations », ne serait pas simplement dues à l'inadvertance de l'auteur ou de l'éditeur (Ballard en a fait bien d'autres). Rappelons en effet qu'à l'époque le \sharp ou le \flat ne vaut que pour la note qu'il précède (sauf si celle-ci est immédiatement répétée), et qu'il faut donc la noter si besoin est, le \natural n'étant utilisé que de façon rarissime. Il est donc facile d'oublier cette répétition, surtout quand celui qui écrit a la note altérée dans l'oreille : nous avons tous fait ce lapsus consistant à « voir bémol » une note sans altération. On a parfois le même problème avec des pièces classiques (cf. par exemple Grigny), et les éditions modernes qui retranscrivent les altérations anciennes selon le système actuel (valables pour toute la mesure avec usage, dans le texte-même, du « bécarre d'effacement », sans qu'on puisse savoir ce qu'a réellement indiqué l'auteur) ne fait qu'ajouter à la confusion²⁴⁹. En général dans ces cas-là, pour pouvoir se décider en toute connaissance de cause, il n'y a qu'une solution : consulter l'édition originale²⁵⁰.

²⁴⁶ On voit la différence avec les *Magnificat* d'orgue édités par Atteignant cent ans plus tôt (et déjà « hors de la souvenance des hommes »).

²⁴⁷ Dont Titelouze fut certainement conscient, comme son ami Mersenne, Cf *Harmonie Universelle*, *Traité des consonances* Livre III, prop. XVIII.

²⁴⁸ Dans une lettre de Titelouze à Mersenne il s'aligne sur les idées de l'illustre Glaeran qui condamnait formellement le passage d'un mode à un autre dans une même pièce. Ceci montre que l'introduction de « feintes » était d'avantage pour lui un élargissement de la modalité (autrement dit une évolution volontaire vers la tonalité).

²⁴⁹ Voyez par exemple : *Ut queant*, 3^e v. mes 39 ; *Ave Maris Stella*, 2^e v. mes 53 ; *Ad coenam*, 4^e v. mes 83 ; etc. Dans l'édition originale il n'y a pas d'altération du tout devant la note litigieuse.

²⁵⁰ Il existe dans l'édition originale deux exemplaires de chaque recueil, respectivement à la Bibliothèque Nationale de Paris et à la Bibl. Ste-Geneviève. Les altérations y sont déjà notées comme à l'époque

Une harmonie fortement charpentée, la pratique de la sensible, l'emploi de la 4^{te} et 6^{te} admise comme telle (et non plus justifiée comme avant par le jeu du contrepoint), voilà des procédés qui contribuent fortement à l'effet **tonal** de la musique de Titelouze, qui annonce ainsi l'avènement du style « classique français ». Il faudra encore, toutefois, passer des systèmes en 12 modes de Glaeran et Zarlín²⁵¹ au classement par tonalité ; parallèlement, les 8 « tons » ecclésiastiques subsisteront. Du temps de Titelouze, ils sont presque définitivement arrêtés, à part quelques détails : ainsi, tandis que le 2^e, par exemple, est définitivement fixé à sol mineur, le 3^e ne distingue pas encore sa finale du 4^e (mi), et le 5^e n'est pas encore « transposé pour la commodité du chœur ». Mais il est encore plus remarquable que le **climat harmonique** de chaque ton est, lui aussi, déjà déterminé : le 4^e n'est pas en mi, mais en la, avec in extremis finale mi harmonisé par un accord contenant la sensible sol \sharp ; le 7^e, en ré, commence avec une 3^{ce} ambiguë (fa/fa \sharp), la 3^{ce} majeure ne s'imposant que vers la fin : Jullien fait exactement de même.

Un autre élément nous montre Titelouze usant déjà de procédés typiquement classiques : ce sont les agréments. Il ne les note pas, étant bien entendu qu'il faut les faire quand même : « Pour les accents, la difficulté d'apposer des caractères à tant de notes qu'il en faudroit m'en a fait rapporter au jugement de celui qui touchera, comme je fais des cadences qui sont communes, **ainsi que chacun sait**. » De même Mersenne, parlant de son ami : « Il seroit nécessaire d'avoir plusieurs caractères particuliers pour marquer les endroits des martellements, des tremblements, des battements et autres gentilleses dont cet excellent organiste enrichit son jeu lorsqu'il touche le clavier »²⁵².

Il faudra attendre D'Anglebert (1689) pour avoir un premier arsenal complet de « caractères » ; mais est évident que l'art des agréments et de l'ornementation vient de très loin (on en a déjà des exemples dans les livres d'Atteignant) et qu'on l'a toujours pratiqué, d'une part dans l'art vocal, d'autre part au clavier où les « gentilleses » fleurissent si aisément. Titelouze nous suggère quelques éléments : trilles notés (comme chez Frescobaldi), par la note supérieure²⁵³ ou réelle²⁵⁴ (ou trille après la note, ce qui revient au même), toujours avec un « tour de gozier » terminal ; trilles non notés (mais évidents)²⁵⁵. Pour ces derniers, on remarquera que la convention est déjà adoptée (comme plus tard chez tout le monde, Bach y compris) de compter les deux notes finales du trille comme 1/4 du total (tr sur \downarrow , terminaison $\downarrow\downarrow$, et ainsi de suite) avec l'exception également habituelle du groupe $\downarrow\downarrow$; dans tous les cas le trille se faisant évidemment de façon moins métrique, plus libre. On trouve encore des coulés²⁵⁶, ainsi qu'un ornement particulier qui n'a pas de nom précis à l'époque française classique : une sorte de trille bref à un battement à l'endroit ou à l'envers²⁵⁷ (ne pas confondre avec le « tremblement feint » qui suppose une longue appoggiature). On le retrouvera sous une forme un peu différente dans le Traité de Lacassagne (1766) qui l'appelle « accent » (ce qui

classique ; comme elles ne valent que pour une note, le bécarre n'est pas utilisé. Dans les cas litigieux (chromatisme) on trouve par exemple : sol \sharp → solb (le b remonte la note altérée d'un demi-ton et la rend naturelle). De même : sib → si \sharp , ou fa \sharp → fab, etc.

²⁵¹ Les deux systèmes ne sont pas tout à fait identiques : grosso modo, ils sont décalés d'un ton l'un par rapport à l'autre (ce qui à l'époque provoquait des discussions à n'en plus finir). Titelouze, bien que citant Glaeran, utilise en réalité le système de Zarlín, de même que Mersenne qui illustre les douze modes en question par les Duos de Racquet (Harm. Univ. Traité des consonances Livre V prop. I).

²⁵² Harm. Univ. Traité des instruments Livre VI prop. XL

²⁵³ Magnificat 1^{er} ton, Gloria Patri

²⁵⁴ Magnificat 3^e ton, Gloria Patri

²⁵⁵ Magnificat 1^{er} ton, 2^e Deposuit

²⁵⁶ Ave Maris Stella, 3^e verset

²⁵⁷ Conditor, 1^{er} v. avant-dernière mesure : Annue Xte, 2^e v. mesure 46, etc.

ajoute encore à la confusion de sens sur ce terme). Mais en fait c'est un ornement extrêmement courant au XVI^e et tout début XVII^e dans toute l'Europe ; Praetorius, par exemple, l'appelle « tremoletto » et l'assigne aux instruments à claviers (orgue, clavecin et autres). Avant lui, il est décrit tout au long du XVI^e par Ganassi, Ortiz, Rogniono, etc.²⁵⁸

Pour le reste, Titelouze nous renvoie aux usages « que chacun sçait », lesquels nous sont largement décrits par Mersenne d'une part, les luthistes d'autre part (Basset, Ennemond, et surtout Vallet²⁵⁹), dont l'influence sur le style est à son apogée, et on s'aperçoit qu'il s'agit des mêmes agréments qu'utiliseront les classiques après les avoir étiquetés : port de voix, accents, chutes, sanglots et autres « hélans », auxquels s'ajoutent les procédés usuels de diminution. Le trille avec note d'arrêt et anticipation de la suivante est également décrit dans Mersenne. Les « martellements » dont il parle ne sont autres que des pincés (souvent plus ou moins redoublés) : la description technique de Basset à ce propos ne laisse aucun doute²⁶⁰.

Enfin on peut se référer pour les agréments aux « Airs » de Moulinié dont le 3^e Livre (1629) contient des exemples d'ornementation, souvent écrits en une notation irrationnelle qui suggère inmanquablement le rubato et la fantaisie d'exécution.

Il est fréquent de présenter l'allure « ornementée » du style de l'orgue français classique comme le résultat de l'influence du clavecin. Or le style de ce dernier doit beaucoup à celui du luth qui l'a précédé ; et l'on voit ici que l'orgue en a lui-même été imprégné bien avant que le clavecin ait pris toute son importance musicale et sociale. Le clavecin n'a donc pas joué autant qu'on pourrait le croire, dans ce domaine du moins, un rôle de relais vers l'orgue, car cela s'est produit en fait bien avant. C'est bien plutôt le nouveau style chorégraphique de son écriture qui va déteindre sur l'orgue. (Raison est là-dessus on ne peut plus clair.)

La pratique de ces agréments est donc absolument indispensable à l'interprétation de la musique de Titelouze ; elle contribue de façon notoire à la faire vivre, et il ne faut donc pas craindre d'en user abondamment, comme il nous le dit lui-même. Car en dépit de son écriture apparemment « autosuffisante » de ces pièces, c'est là l'une des clés qui donne sa couleur et sa palpitation à cette musique. Aussi ne faut-il pas les « ajouter », mais bien les restituer, conformément à son style.

Avant de quitter la partition-même pour examiner l'orgue de Titelouze, remarquons un dernier point, celui de la longueur des versets. « J'ai pressé les fugues afin d'abrèger les couplets. Ceux qui les trouveront trop longs pourront (...) finir à quelque période vers le milieu, dont j'en ay marqué quelques-uns pour servir d'exemple. » Est-ce que le clergé, déjà, se plaignait que l'organiste n'en finissait pas ? Titelouze pensait-il avec nostalgie à la chance de ses confrères de St-Marc de Venise où, au même moment, les fidèles infligeaient une amende d'un ducat au prêtre qui osait interrompre l'organiste ? On reste en tout cas rêveur quand on voit certains endroits marqués par Titelouze pour « finir le couplet » ; par exemple :

Magnif. 1^{er} ton Gloria : en plein milieu du sujet, sur une harmonie intermédiaire de la phrase.

Magnif. 3^e ton 1^{er} verset : sur une 6^{te}, et à quelques secondes de la fin.

Magnif. 3^e ton 1^{er} Deposuit : sur une 7^e, à quelques secondes de la fin.

²⁵⁸ Praetorius, *Syntagma musicum*, III (1649) : « dieses ist mehr uff Orgeln und Instrumenta pennata gerichtet als uff Menschen Stimmen. » S. Ganassi, *Opera intitulata Fontegara* (1535). D. Ortiz, *Trattado de glosas* (1553). R. Rogniono, *Passagi per potersi essercitare*, II (1592).

²⁵⁹ N. Vallet : « Le Secret des Muses », pièces pour le luth (1615 et 1618). Il est le premier à introduire expressément des agréments par l'usage de symboles.

²⁶⁰ Harm. Univ. *Traité des instr. à chordes* Livre II p. 79 et sq.

Sanctorum 2^e verset : sur une 4te & 6te, etc. Bien sûr on peut toujours arranger l'endroit pour que la pièce se termine convenablement ; mais n'y aurait-il pas là de la part de Titelouze un clin d'œil aux confrères organistes et une petite pointe aux confrères chanoines : « Ils s'impatientent, en bas ? Clac ! Je m'arrête. »

L'orgue de la cathédrale de Rouen tel que l'a joué Titelouze n'est pas parfaitement connu, faute de textes. Cependant on sait qu'en arrivant (1588) il trouva un instrument de type français Renaissance dont une partie datait de... 1490. Nous n'avons pas le détail des quelques travaux qui eurent lieu, plusieurs fois, au cours du XVI^e. Au mieux sa composition pouvait ressembler, à des archaïsmes près, à celle de la plupart des grands instruments connus de l'époque²⁶¹ : (facteur d'origine, Josselme, qui ne l'a cependant pas achevé)

1 clavier : Principaux 32, 16, 8, 4, 2, Fourniture, Cymbale, 3ce (étroite), (Bn 16 ?) Bn 8, Fl 4, Nazard, (Larigot ?), Gros Nazard (quasi certain), Flageolet 1, Tpette 16 (posée vers 1567), Anche 8 (Tpette ou Régale).

Peut-être y avait-il un petit Positif de 4' ; mais c'est douteux.

Il faut noter que la Cymbale a en général II rgs, à la suite de l'élimination du rang de 3ce qui à l'origine en faisait partie²⁶². Cet ex-IIIe rang est devenue la 3ce étroite, sur un registre à part ; et la Cymbale garde son double rôle d'élément du Plein-jeu et de **mutation** (utilisée sans fourniture ; cf. plus loin). Tandis qu'en Allemagne tout ceci donnera naissance à la Cymbale-3ce et ses dérivés, la France lui réserve un autre avenir, comme on va le voir.

En 1600 l'événement capital pour l'histoire de l'orgue français se produit : Titelouze réussit à convaincre le chapitre (il lui aura fallu douze ans) de s'adresser à son compatriote, Carlier, pour rénover l'orgue. Après quelques intrusions de la facture flamande au XVI^e (J. Langhedul, puis N. Barbier, autre compatriote poussé par Titelouze à Rouen), c'est là l'entrée véritable (et durable) de l'orgue « nouveau style » en France. Pour ce premier chantier, Carlier n'a pas tout reconstruit, il a aménagé et complété, d'où un instrument un peu composite. Il a ajouté un Positif neuf : 48 notes (ut1 – ut5 sans premier ut♯), avec au moins Montre 8, Pr 4, Dte 2, Fourniture, Cymbale, Tremblant (qui à l'origine marchait avec une ficelle), et sans doute (textes un peu obscurs) : Fl 4, Nazard (II ? 2 2/3 + 2, à la flamande), Fl 2, Fl 1, Tpette. Pas de Bn 8 (oubli du copiste ?), pas de Cromorne, pourtant déjà traditionnel au Positif. L'accouplement au GO sera installé en 1606. Au GO : ajout de Quintadine 4 et Fl 2 ; remplacement de la Tp 16 par un Cromorne (également en 1606) ; enfin, le pédalier est porté à 30 notes, depuis fa (ou sol). Les notes graves du 32' (il date du XVIe), qui étaient en panne, restent définitivement muettes. Carlier (ou V. de Heman) interviendra encore au moins huit fois, et la composition du GO a été relevée en 1657 :

M 16, M 8, Bn 8, Pr 4, Dte 2, Fourn., Cymbale, 3ce (étroite), Quintadine 4, Fl 2, Fl 1, trois quintes-flûtes : Nazard, Larigot, et semble-t-il le rarissime (et ancien) Gros Nazard (relevé par Mersenne, puis par Raison), Cornet, Tpette, Clairon, Cromorne, Vx humaine.

Par ailleurs, Carlier, chaudement recommandé partout par Titelouze, construit plusieurs instruments, de tailles diverses, qui eux sont parfaitement connus, et qui ainsi nous fournissent des indications précieuses sur les idées de Titelouze :

Poitiers, cathédrale, 1610/1611 : (inauguré par Titelouze)

²⁶¹ par exemple : Paris, St-Germain-l'Auxerrois, 1551 ; St-Jean-en-Grève, 1560, etc.

²⁶² Cf. H. Arnaut « de Zwolle », B.N. Manusc. Latin 7295 (vers 1446)

GO 48 n. : M 16, Bn 16, Pr 8, Bn 8, Prestant, Doublette, Fourn. (deux registres) : Cymbale III, 3ce, Quintadine 4, Nazard, Fl 2 (« Traversine »), Fl 1 (« Sifflet »), Tpette, Clairon, Régale, Tremblant, Rossignol.

Pos. 48 n. : M 8, Pr, 4, Dte 2, Fourn. III, Cymbale II, Fl 4, Quinte (qui va devenir Nazard II puis Nazard + Fl 2), Larigot, Cromorne.

Péd. 28 n. (ut-mi sans premier ut †) puis 30 (ravalement grave) : Fl 8, Tpette.

Soissons, cathédrale : composition similaire

A **Chartres**, Carlier trouve le même problème qu'à Rouen, un orgue Renaissance à agrandir et moderniser. Il installe un Positif neuf et plus abondant qu'à l'ordinaire pour compenser le manque de ressources du GO archaïque :

M 8, Bn 8, Pr 4, Dte 2, Fourn., Cymb., Fl 4, Nazard, Larigot, Fl 1, Cornet, Cromorne, Tpette, Tremblant, Rossignol.

Péd. : Fl 8, Fl 4, Tpette.

A l'abbaye **Ste-Croix de Rouen** (1628/1631), un instrument plus petit avec positif intérieur : (plan nommé de Titelouze)

GO 48 n. : M 8, Bn, Pr 4, Dte 2, Fourn. IV, Cymb. III, Fl 4, Nazard, Fl 2, 3ce (taille intermédiaire), Larigot, Fl 1, Tpette, Clairon, Vx humaine.

Pos. 48 n. : Bn 8, Pr 4, Dte 2, Fourn. III, Cymb. II, Nazard, Cromorne.

Péd. 28 n. : Fl 8, Fl 4, Tpette, Tremblant, Rossignol

L'ancien ouvrier de Carlier devenu son gendre, V. de Herman, fut l'autre grand propagateur des idées de Titelouze. Par exemple :

Troyes, St-Jean, 1615

GO 48 n. : M 8, Bn 8, Pr 4, Dte 2, Fourn. IV, Cymb. IV, 3ce, Fl 4, Nazard II, Quintadine 4, Fl 1, Cornet, Tpette, Clairon, Vx humaine, Tremblant, Rossignol, Tambour.

Pos. 48 n. : Bn 8, M 4, Dte 2, Fourn. III, Cymb. II, Nazard, Fl 4, Rossignol, Cromorne.

Péd. 24 n. : Fl 8, Tpette.

Paris, St-Jean, 1626/7

GO 48 n. : M 16, Bn 16, M 8, Bn 8, Pr 4, Dte 2, Fourn. V, Cymb. IV, Tierce, Fl 4, Nazard, Fl 2, Fl 1, Cornet, Tpette, Clairon, Vx humaine, Tremblant.

Pos. 48 n. : Bn 8, M 4, Dte 2, Fourn. III, Cymb. II, Fl 4, Nazard, Larigot, Cromorne, Rossignol.

Péd. : Fl 8, Régale 8 (cf plus loin).

Par comparaison avec les compositions d'instruments antérieurs, on voit tout ce que celles-ci (et celles de très nombreux autres instruments équivalents que l'on connaît) ont d'annonciateurs de l'époque classique.

A tout Seigneur tout honneur, voyons d'abord le Plein-Jeu.

Alors qu'à la Renaissance la Fourniture est le plus souvent progressive (tradition du Moyen-Age), on la construisait depuis un demi-siècle environ aux Pays-Bas à nombre de rangs fixe. De plus contrairement au vieux système qui faisait reprendre chaque rang lorsqu'il arrivait au plafond (Ripieno), son trait déterminant est de faire reprendre tout l'ensemble dès que le seul rang supérieur atteint le plafond. Cette trouvaille géniale est la clé qui ouvre la

voie vers le Grand Plein-Jeu classique. On s'est vite aperçu de l'effet acoustique qu'on obtenait en réalité : reprise générale d'8ve de tout le jeu, entraînant l'horizontalité de l'ensemble (aux ravalements près : grave ut 1-fa 1, aigu fa 4-ut 5²⁶³). Le système n'est autre que celui que présentait dès l'origine la Cymbale²⁶⁴ et qu'on appliquera, avec une période d'8ve, à la Fourniture. C'est cette Fourniture hollandaise qui est importée par Carlier, et décrite par Mersenne dans sa 2^e table.

Quant à la Cymbale, qui était en principe au XVI^e de II rangs²⁶⁵, elle s'amplifie quand elle est au GO : III ou IV²⁶⁶ et son plafond est au 1/6^e. On sait que vers 1630 le plafond est passé au 1/8^e (plafond classique français), au moins au Positif (cf la correction manuscrite de Mersenne), ce qui a donné à l'ensemble du Plein-Jeu un changement notable de sonorité (« plus éclatant » dit Pescheur) non seulement à cause de l'acuité (une 5te plus haut) mais aussi grâce à la disparition de doublures chroniques entre Cymbale et Fourniture. Cette absence de doublure (sauf épisodique) sera une caractéristique essentielle du Plein-Jeu français classique, au contraire par exemple des Pleins-Jeux germaniques qui n'hésitent pas à utiliser des rangs doubles. Il est certain que les Cymbales de Titelouze étaient à l'origine de l'ancien type ; il n'est pas impossible qu'il ait fortement contribué à la nouvelle évolution, et au moins il l'a connue et admise.

La Cymbale fait partie du Plein-Jeu, mais garde cependant (pas pour longtemps) son rôle de mutation : Mersenne donne encore les registrations de « Cymbale » (tradition Renaissance), en mélange creux, sur base de 16' de 8' ou de 4', avec le Tremblant²⁶⁷. Au contraire, la Fourniture ne s'utilise qu'avec tout le Plein-Jeu.

On pourrait donc considérer qu'en gros, le Grand Plein-Jeu complet de Titelouze ressemble assez au Grand Plein-Jeu classique, mis à part la question de la Fourniture cymbalisée²⁶⁸, à savoir un ensemble horizontal (sauf aux extrémités du clavier) avec plafond français usuel, etc., s'il n'y avait pas le registre de 3ce.

Ce jeu est en effet d'une importance capitale. Rappelons qu'il s'agit d'un Principal 1 3/5', en étain, sans reprise. Il s'ajoute ainsi aux autres rangs (réels ou reconstitués) sans reprises du Plein-Jeu, c'est-à-dire les 8ves jusqu'au 2' inclus (ce qui atteint juste le plafond d'1/8^e au dernier ut) et le 2 2/3' (qui apparaît en cours de route et reste présent d'un rang à l'autre parmi les reprises). Cette absence de reprise de la 3ce est donc d'autant plus caractéristique qu'elle concerne une harmonique très typé dans le spectre ; en cela il ne faut donc pas la confondre avec le rang de certaines mixtures allemandes genre Cymbale-3ce (une ou plusieurs reprises). Elle forme avec les autres rangs graves du Plein-Jeu français un chœur très efficace, renforçant puissamment le 8' du clavier, en quelque sorte comme un « cornet de mixture », mais sans donner une sonorité cornettante au Plein-Jeu, grâce à sa taille étroite. Sa tradition est française et remonte à la Renaissance ; Titelouze dût la découvrir en arrivant à Rouen (les

²⁶³ Jusqu'au milieu du XVI^e l'étendue normale du clavier est Fa1-Fa4. L'extension de chaque côté vers les ut se fait durant la 2^e moitié du siècle.

²⁶⁴ Cf. H. Arnaut « de Zwolle », B.N. Manusc. Latin 7295 (vers 1446)

²⁶⁵ Les exceptions relèvent plus d'une question de sémantique, venant du fait qu'à la Renaissance les termes désignent un mélange et non un registre. Par ex. le fameux orgue de Rothenburg (1510) avait au Positif deux « cymbale » (à I rang), c'est-à-dire deux registres permettant la sonorité « cymbale », qu'on pouvait utiliser séparément ou ensemble ; une « cymbale décomposée », en quelque sorte.

²⁶⁶ Quelques très gros Positifs avec Montre 8 ont également une Cymbale « gonflée » à III rgs : Bordeaux, cathédrale, 1633 (V. de Héman), etc.

²⁶⁷ Mersenne, Harm. Univ. Traité des instruments livre VI propo. III et XXXI. Cf l'étude de P. Hardouin dans « Connaissance de l'orgue » nos 33 et sq.

²⁶⁸ qui n'est pas, comme on l'a cru longtemps, l'un des derniers avatars d'une Fourniture en voie de disparition à la fin du XVIII^e, mais bien l'une des formes majeures de la Fourniture classique française en plein épanouissement, dès la fin du XVII^e. Cf. Léon Souberbielle, « Le Plein-jeu de l'orgue français », 1977.

facteurs flamands ne la pratiquaient pas) et il est significatif qu'il l'ait conservée à son orgue comme dans les autres instruments dont il s'est occupé ensuite. A cause de cela, ce jeu qui a complètement disparu de nos consoles modernes resta extrêmement prisé pendant toute la première moitié du XVII^e ; tous les organistes réclamaient une 3ce étroite, quitte à supprimer si nécessaire un autre jeu qui aurait pu cependant sembler plus utile, parce que plus fréquemment tiré dans divers mélanges²⁶⁹. On ne la confondait pas avec la 3ce large, au rôle complètement différent, et qui se répandit à partir de 1630 ; de plus en plus séduits par les possibilités du Cornet, les organistes à qui un dessus ne suffisait plus (duos) demandèrent qu'on leur place une vraie 3ce large « tout du long », celle étroite ne parvenant pas à en tenir lieu (une évolution semblable donnera naissance, un peu plus tard, à la Grosse 3ce 3 1/5'). Les deux registres de 3ce avaient donc des fonctions complètement séparées qu'on ne confondait pas ; la construction d'une 3ce de taille bâtarde (dite « à deux fins »), souvent réalisée par les facteurs, ne satisfera pas longtemps les musiciens qui réclament deux registres bien différenciés, parfois au même clavier²⁷⁰. Jusque vers 1630, les différentes compositions d'instruments qu'on possède montrent que la 3ce n'est pas toujours présente ; mais lorsqu'il y en a une, c'est toujours une 3ce d'étain²⁷¹. On trouve par contre inévitablement Cornet et Nazard (I ou II, avec 2') ; et tandis que la nouvelle 3ce large commence sa mirobolante carrière, la 3ce étroite ne disparaîtra que peu à peu à partir de 1650, et encore très progressivement : dans le devis de Saint-Gervais de 1659 établi à la demande de Louis Couperin, elle n'est pas encore éliminée²⁷², et il faut attendre la table de Nivers (1665) pour la voir définitivement absente des registrations au nord de la Loire. Quelques facteurs la pratiquent encore dans le Sud après cette date (par exemple Roquemaure, 1690)²⁷³.

Cette 3ce joue donc un rôle fondamental dans la polyphonie de Titelouze (comme chez Racquet) car sa présence, non obligée, modifie la sonorité du Plein-Jeu. Celui qui a eu la chance de pouvoir toucher un tel Plein-Jeu avec 3ce se rend compte aussitôt des étonnantes ressources qu'il présente. On peut en effet distinguer au moins deux types de pièces manifestement destinées au Plein-Jeu par Titelouze : les premiers versets, à l'écriture polyphonique large, usant de motifs restreints en longueur et en tessiture (par ex. 1^{er} verset de Conditor), et les pièces terminales (que l'on peut parfois aussi registrer sur l'« autre

²⁶⁹ Les exemples sont nombreux : Poitiers, St-Hilaire, 1608 (le sifflet devient 3ce « pour servir au Plein-jeu » ; Paris, St-Paul, 1623 (le 4' de plomb est remplacé par une 3ce d'étain) ; Paris, St-Gervais, 1628 (le Flageolet devient 3ce « pour servir à mettre dans le Plein-jeu ») ; Brie-Comte-Robert, 1629 (idem) ; Paris, St-Etienne du Mont, 1631 (idem) ; Paris, St Merry, 1651 (3ce « dans le Plein-jeu de la grande orgue (...) au lieu d'un larigot inutile » etc.

²⁷⁰ C'est le cas à St-Etienne du Mont, qui eut la chance de se voir ajouter au devis initial les tous derniers perfectionnements survenus ailleurs pendant sa propre construction (1631-1636). Egalement : Paris, St-Jacques de la Boucherie, 1631 ; St-Nicolas des Champs, 1632, Troyes ; St-Jean, 1637 ; Paris, St-Paul, 1644...

²⁷¹ Seule exception sûre : Paris, S-Médard, 1608. Il s'agit d'un petit instrument à 1 clavier sans Péd, sans Cornet ; une 3ce large à l'ut3 y suppléait, pour un encombrement réduit (un prix aussi sans doute). Expérience sans lendemain immédiat. Il n'est pas impossible toutefois que le « petit jeu de cornet pour répondre à celui du GO » à l'ut3 du Positif de St-Eustache (M. Langhedul 1604) ne soit en fait, là aussi, qu'un dessus de 3ce large ; c'en serait le premier exemple.

²⁷² Cf. P. Hardouin, le GO de St-Gervais (1955 et 1975).

²⁷³ L'édition du 3^e Livre de Nivers (1675) par N. Dufourcq reproduit une table évoquant le « Plein-jeu de 3ce ». Cette expression, qui n'a pas grand sens, connut un certain succès chez les musicologues et fut ainsi à l'origine d'exégèses sur la présence de 3ces dans le Plein-jeu à l'époque classique (par exemple Fenner Douglas, CNRS 1969). Hélas ! La comparaison de cette table avec l'original (qui n'est autre que celle du 1^{er} Livre) montre qu'une ligne a sauté dans l'édition de Dufourcq, accolant ainsi par hasard « Plein-jeu » et « de 3ce », et que cette coquille est la seule responsable de l'apparition de ce « Plein-jeu de 3ce » fantaisiste. Par contre, il y eut bien en France quelques « Plein-jeu à 3ce » jusqu'à la fin du XVIII^e, avec un rang de 3ce à reprises et indissociable des autres, dans des instruments ne relevant que partiellement de l'esthétique classique française (exemple célèbre Gimont, 1772).

excellent » de Mersenne, c'est-à-dire le grand mélange à base d'Anches, futur Grand-Jeu), à l'écriture brillante, aux dessins plus nerveux et plus agiles, au contrepoint plus dense et plus ramifié (par ex. 3^e verset d'A Solis Ortus). Pour ces dernières, la présence de la 3^{ce} dans le Plein-Jeu fait chanter de façon incomparable les différentes parties, et permet de suivre sans problème le cantus firmus lorsqu'il passe successivement dans les quatre voix (par ex. 3^e verset de Pange Lingua), sans qu'il soit besoin de le sortir sur une pédale d'Anche (ça n'est d'ailleurs possible avec la Trompette que pour la basse et le ténor s'il ne monte pas trop ; pour l'alto et le dessus il n'y a rien à faire, du moins sur l'orgue de Titelouze). D'une façon générale c'est grâce à elle que l'on peut suivre de façon satisfaisante une polyphonie un peu compliquée, car les Pleins-Jeux de type flamands-français, à eux seuls, ne le permettent pas vraiment.

En effet, ce type de mixture, très horizontal, tend à rééquilibrer les différentes régions du clavier ; son statisme s'oppose à la « pente » des voix et c'est pourquoi les lignes de Bach s'embrouillent si facilement à l'audition sur les Pleins-jeux classiques français authentiques (ou authentiquement restitués). J'ai tâché de montrer dans un précédent article (cf TDLO 35/3) le lien qui existe entre ce problème et l'importance croissante que va prendre l'autre grande registration pour ce genre d'écriture et qui, une fois devenue seule registration de « grands-jeux » conduira logiquement à la disparition de la 3^{ce} étroite devenue inutile.

Par contre, la polyphonie beaucoup plus simple et détendue de l'autre type de verset convient tout à fait à ce Plein-Jeu, qui déploie ainsi de lui-même ses fastes, sans le moindre effort de la part de l'organiste, et s'étale généreusement sur un ambitus maximum par sa nature même, remplissant du même coup l'échelle sonore et la nef. Les motifs de quelques notes, qu'on repère sans difficulté quand ils passent d'une voix à l'autre sont les précurseurs de ceux qu'utiliseront les classiques dans leurs Pleins-Jeux ; et le cantus sur la Trompette de Pédale ouvrent officiellement la voie à une grande formule française. Il est le plus souvent à la basse (toujours dans les Hymnes), ce que la tradition française maintiendra sans défaillance : on trouve au grand siècle plus de « trompettes meslées au Plein-jeu » à la basse qu'en taille ; et pour accompagner la foule, on harmonise le plain-chant en le plaçant à la basse²⁷⁴. Dans ce cas, la 3^{ce} étroite n'apporte rien à la sonorité de l'ensemble ; elle la gênerait plutôt. C'est ce genre d'écriture qui est à l'origine de cette écriture typique des Pleins-jeux français classiques, laquelle se poursuivra jusqu'à Dandrieu malgré l'influence de l'art vocal ou chorégraphique sur les autres formules de pièces d'orgue²⁷⁵. Mersenne indique bien les deux mélanges possibles de Plein-jeu : avec ou sans 3^{ce}²⁷⁶ ; il y a donc lieu de choisir, comme le faisait sans aucun doute Titelouze, le mélange le mieux approprié selon le cas. (cf P. Pescheur 1629 : la 3^{ce} « qu'y servira dans le Plein-jeu **quand on voudra.** »)

Il faut encore se référer à Mersenne pour les registrations de détail. Les mélanges creux en tous genres qu'on avait toujours pratiqués en France²⁷⁷ y sont nombreux, et Titelouze devait les utiliser. Les classiques ne les retiendront pas, à l'exception de Bn 8 larigot (et Bn 8

²⁷⁴ Principe encore attesté dans sa Méthode d'orgue (vers 1840) par A. Miné (organiste de chœur à St-Roch puis à la cathédrale de Chartres). Cette méthode explique également quelques registrations... intéressantes, comme le « chœur de cromorne » : claviers accouplés, tous les Fds 32 16 8 4 + Cromorne, et le « Chœur de Clairon » : tous les Fds 32 16 8 4 + Clairon (avec l'indication : « pour faire plus martial, on rajoute la Doublette »). Miné est également l'auteur d'une hallucinante « Méthode pour exécuter sur l'orgue tous les offices de l'année sans connaître une seule note de musique. »

²⁷⁵ Il est tout à fait significatif de constater que les organistes classiques, alors qu'ils écrivent toujours en clés de fa 3^e et sol 2^e (et ut pour les tailles), notent sans exception les PJ d'ouverture en fa 3^e et ut 1^{re}.

²⁷⁶ Mersenne, Harm. Univ. Traité des instruments livre VI propo. III et XXXI. Cf. l'étude de P. Hardouin dans « Connaissance de l'orgue » nos 33 et sq.

²⁷⁷ Cf. la table de mélanges de L. Gaudet pour St-Michel de Bordeaux (1510)

Flageolet chez Nivers²⁷⁸). L'usage de jeux tels que Quintadine 4, chers aux facteurs flamands, sera aussi bientôt abandonné : elle est déjà absente en 1627 à Bordeaux (V. de Heman) ; Mersenne ne la retient pas non plus dans sa liste, ce qui prouve sa rapide désaffection. Cela dit Titelouze en avait une à Rouen, posée sous son autorité.

Au contraire, le Cornet n'en est qu'à ses débuts. A l'origine deux écoles s'opposent : celle du Cornet à nombre de rangs fixes, toujours V : c'est celle de N. Barbier²⁷⁹ puis de V. de Heman, et celle du Cornet progressif IV-VI, illustré par les Langhedul. La progression se faisait ainsi²⁸⁰ : ut3-mi3 = IV, fa3-sib3 = V, si3-ut5 = VI. C'est à la fin du XVI^e que le départ du jeu (progressif ou non) s'est définitivement fixé à l'ut3 ; il était courant auparavant de le trouver à l'ut#, au ré, au mi, au fa²⁸¹. Avant que le type à V rangs ne s'impose définitivement, il y eut quelques curiosités : Cornet VI dont un rang d'Anche²⁸² ; Cornet IV à l'ut1 et V à l'ut3 (comparer avec la registration de « Cornet » dans Mersenne : Bn 8, Pr 4, Nazard, Cornet)²⁸³. Le Cornet est l'un des jeux français par excellence ; les classiques l'utiliseront à toutes les sauces. Le demi-clavier de Cornet fait sa première apparition en 1610²⁸⁴ avant de se généraliser partout dès 1628²⁸⁵ ; Titelouze l'a certainement connu lors de ses voyages à Paris. Cependant, ce demi-clavier tirait alors encore le Cornet du GO. Dans un instrument ayant ses deux autres claviers usuels, le procédé n'était pas très utile pour des Récits (on pouvait tout aussi bien jouer le Cornet directement du GO en l'accompagnant au Positif) ; il l'était davantage pour des récits à deux dessus, entre Cornet et 3^{ce} ou Cromorne ou Voix Humaine du Positif²⁸⁶ (le « dialogue de récits » des classiques), simplifiant l'accompagnement qui peut se faire sur tout le clavier de GO et non plus sur la seule moitié inférieure. Mais surtout il prend tout son intérêt pour **répondre** à un Grand-Jeu du GO comme le fait le clavier de Positif mais sur un autre timbre, sous la forme que les classiques vont transformer et appeler « Dialogue » (tout court). Remarquons d'ailleurs qu'ils indiquent ce clavier par « Cornet », non par « Récit » (qui a un autre sens dans un dialogue). A l'origine le premier clavier de Cornet remplaçait en dépannage un Positif absent et prévu ; c'est dans ce rôle qu'un troisième clavier est irremplaçable. La publication des pièces de Titelouze ayant juste précédé de quelques années sa généralisation, on s'en trouve cependant l'application dans aucun des deux recueils.

Par contre Titelouze nous invite dans sa préface à la pratique du quatuor²⁸⁷. Outre les timbres traditionnels de Cornet et Cromorne, il faut penser aux multiples autres combinaisons possibles, par exemple avec la Voix Humaine, jeu très en vogue à ce moment. Les Voix Humaines de Carlier (et de V. de Heman) étaient célèbres ; partout où il va on lui demande d'en poser une, souvent à la place des Régales désuètes, parfois à la place d'un Cromorne initialement prévu dans le devis²⁸⁸. La Voix Humaine peut évidemment servir à une

²⁷⁸ La question de ce flageolet n'est pas parfaitement tranchée. Peut-être est-ce un autre nom du larigot, mais peut-être est-ce encore la Fl 1', qu'on construisait encore (par exemple : Paris, St-Victor 1679).

²⁷⁹ 1580, Gisors, St-Gervais – orgue prophétique à de nombreux égards.

²⁸⁰ Paris, St-Jacques de la Boucherie (J. Langheul) et sans doute aussi dans les instruments comparables.

²⁸¹ On en trouve un dernier exemple retardataire à la Chapelle des Cordeliers de Vire (1631).

²⁸² Poitiers, cathédrale, 1611 (Carlier).

²⁸³ Paris, St-Germain le Vieil (1604, N. Pescheur), du moins si la lecture de P. Hardouin est exacte.

²⁸⁴ Paris, St-Séverin, 1610 (V. de Heman). Le Positif ne sera construit que seize ans plus tard.

²⁸⁵ Paris, St-Gervais, Pescheur ; aussitôt copié par tout le monde.

²⁸⁶ Harm. Univ. Traité des instr. Livre VI prop. XXXI. « Le petit cornet pour iouer à deux clauiers » de Mersenne correspond à ce qu'on trouve par exemple à St-Jacques de la B. (1631, Carlier), à St-Etienne (1631, Pescheur), etc. : une Tierce large (à l'ut1 ou l'ut2) qui permet de répondre au Grand Cornet.

²⁸⁷ Il s'agit encore de ce qu'on peut appeler un « faux » quatuor avec deux dessus sur le même clavier (comme dans Boyvin ou Jullien) par opposition au « vrai » quatuor à quatre timbres différents (Marchand, Guilain).

²⁸⁸ Paris, Notre-Dame, 1610 ; St-Jacques de la B. (où il y avait une Voix humaine à chaque clavier).

registration tout du long (« chœur de voix humaine » des classiques) ; en ce cas parmi les fonds qu'on lui adjoignait, on pouvait trouver le Bn 16²⁸⁹.

Mais la grande nouveauté qui permet le quatuor, c'est la Pédale. On peut véritablement considérer Titelouze comme celui qui a promu en France un pédalier au rôle égal à celui des manuels. A part une exception fameuse de Barbier²⁹⁰ on ne trouvait jusqu'alors en France que des pédaliers de 8 à 11 notes ; avec Titelouze on passe d'un seul coup à 28 ou 30 notes : ut-mi sans premier ut# plus ravablement grave, d'abord à Rouen (1600) puis dans tous les grands instruments dont il s'est occupé (Poitiers 1608, Troyes 1610, etc.). L'indépendance de ce nouveau clavier est parfaitement précisée par Titelouze ; mis à part la Trompette, il est muni d'un 8 ouvert, toujours « de grosse taille », parfois dit Flûte (comme à l'époque classique, il s'agit d'un Principal large). Pour certaines grandes neufs, on ajoutera bientôt une Fl 4²⁹¹ ; et voilà, pour près de deux siècles, le parfait pédalier français. Le Clairon, la Bombarde, et enfin la Fl 16, qui arriveront peu à peu à partir de la fin du XVIIe, s'ils s'avèrent souvent utiles, ne sont cependant pas indispensables et ne changeant rien quant à la façon d'employer le pédalier. Il y eut quelques tentatives de voix humaine de pédale, prévue soit pour remplacer une Trompette trop encombrante²⁹², soit pour se mélanger avec la Fl 8 (au contraire de la Trompette) afin d'imiter la basse de viole²⁹³. (Cf la lettre de Mersenne). Mais le procédé ne semble pas avoir séduit les organistes (pas plus d'ailleurs qu'à la fin du XVIIe où l'on refit quelques essais²⁹⁴). Par là aussi, Titelouze annonce l'époque classique ; si pour Nivers les jeux de pédale semblent faire partie des « non considérables » et ne l'intéressent pas, tous les auteurs classiques s'en serviront, des premières doubles-pédales de Louis Couperin jusqu'aux grandes lignes de Grigny, dont les Hymnes sont le digne reflet de Titelouze.

Pierre Hardouin, dans son étude²⁹⁵, a souligné que certains mélanges de Mersenne n'étaient pas des registrations polyphoniques pour jouer à un clavier, mais correspondaient à des timbres de solo destinés plutôt à des « mélodies accompagnées », annonceurs du style à venir (Récits), et se demandait si l'on pouvait trouver chez Titelouze des exemples d'application. Si Titelouze a sans aucun doute improvisé dans cette forme, il n'a voulu léguer à la postérité (et à « ceux qui ont besoin d'estre enseignez ») que des « fugues et recherches » qu'il considérait probablement comme le meilleur de son art. Pas de mélodies accompagnées, donc. Mais les registrations pour une partie soliste peuvent par contre parfaitement s'appliquer au quatuor ; l'expérience montre qu'un tel usage de nombre d'entre elles, autres que le très classique « Cornet/Cromorne/Pédalles de Flustes » donne des résultats souvent fort séduisants. N'est-ce pas ce que fera encore Raison en proposant ses variations pour les trios ? Outre Cromorne/3ce, il propose trois autres mélanges différents²⁹⁶ dont la parenté avec ceux de Mersenne (= de Titelouze, à qui il est démontré qu'il doit les informations « modernes » de

²⁸⁹ Mersenne, Harm. Univ. Traité des instruments livre VI propo. III et XXXI. Cf. l'étude de P. Hardouin dans « Connaissance de l'orgue » nos 33 et sq.

²⁹⁰ La question de ce flageolet n'est pas parfaitement tranchée. Peut-être est-ce un autre nom du larigot, mais peut-être est-ce encore la Fl 1', qu'on construisait encore (par exemple : Paris, St-Victor 1679).

²⁹¹ La 1^{re} semble apparaître à la cathédrale de Chartres (1615) ; la 1^{re} à Paris à St-Jacques de la B. Citée dans Mersenne (26).

²⁹² Paris, St-Jean en Grève, 1626 (Carlier).

²⁹³ Paris, St-Jacques de la B.

²⁹⁴ Il n'existe à ma connaissance qu'une seule pièce demandant expressément une Voix H. de Pédale, c'est le verset anonyme sur l'Ave Maris Stella du Manusc. 2348 de la Bibl. Ste-Geneviève. Il ne peut s'agir d'une Voix h. de GO jouée par tirasse ou une 3^e main, car les registrations des GO et Positif sont également précisées.

²⁹⁵ Mersenne, Harm. Univ. Traité des instruments livre VI propo. III et XXXI. Cf. l'étude de P. Hardouin dans « Connaissance de l'orgue » nos 33 et sq.

²⁹⁶ Raison, 1^{er} Livre 1688, préface. N. Dufourcq n'a pas jugé utile de la reproduire dans son édition moderne.

son Livre VI) est évidente ; un bon nombre de versets de Titelouze peuvent être envisagés de la même manière (et pas seulement ses propres trios).

Enfin, n'ayons garde d'oublier les deux accessoires obligés de tous les orgues de l'époque : le tremblant (des deux modèles habituels) dont Mersenne montre le large usage qu'on fait déjà (et depuis bien longtemps) ; et le Rossignol, qu'on aurait tort de considérer comme un simple gadget : la totalité des devis et marchés que nous possédons de ce temps le mentionnent (parfois il y en a deux). Il est vrai que jouer tout un verset avec un tel gazouillis barbotant a de quoi rendre passablement énervé ; mais, bien qu'il servait essentiellement à l'improvisation et aux grands solos d'orgue sans alternance avec le chœur (offertoires, etc.), on peut trouver ça et là des versets d'esprit alerte où l'entrée du Rossignol en cours de route fait un effet certain... C'est (déjà) une affaire de « goût » !

Ainsi, par son style, son écriture, sa technique de clavier, ses registrations, toute sa conception de l'instrument, Titelouze ouvre largement une voie royale à l'orgue français. Mersenne pour la théorie et Titelouze pour la pratique illustrent ensemble le début de ce nouveau style qui va vite devenir classique : il ne lui manque qu'un ingrédient, essentiel il est vrai, le théâtre (chanté et dansé). En dépit de l'influence de celui-ci, le flambeau ne cessera d'être transmis, depuis les Fantaisies de Louis Couperin et les fugues de D'Anglebert jusqu'à celles de D'Andrieu. Au tout début du XVIIe siècle, grâce à Titelouze avec ses deux recueils²⁹⁷, les germes les plus féconds de l'orgue à venir sont déjà là.

Paris, janvier 1984

²⁹⁷ Harry Halbreich juge les trois messes vocales de Titelouze « non sans mérites ». Sans doute est-il emporté par son élan, car ces messes, connues par les archives de la cathédrale de Rouen, n'ont jamais été retrouvées...

2. Manuscrit anonyme de la bibliothèque de l’Arsenal à Paris ²⁹⁸

[Introduction de Cécile GLAENZER]

Nous publions ici le texte intégral du manuscrit de l’Arsenal, dans une mise au net avec orthographe et ponctuation modernes. Nous avons volontairement tenu à respecter la syntaxe originale, malgré les nombreuses maladroites qui rendent parfois la compréhension difficile. Toutefois, on trouvera entre crochets [] des ajouts de mots qui nous ont semblé indispensables au sens de quelques phrases et entre parenthèses () les mots à supprimer pour une meilleure compréhension du texte.

Les termes *hardiment*, *vivement*, *légèrement*, *proprement*, etc., ainsi que *plaquer*, *couler*, ... sont à prendre au sens qu’ils avaient à l’époque, lequel diffère sensiblement de leur sens moderne. On pourra avoir utilement recours à un dictionnaire de l’époque (comme le *Dictionnaire de musique* de Sébastien de BROSSARD, 1703) ou au *Dictionnaire d’interprétation* de Jean SAINT-ARROMAN (*L’interprétation de la musique française*, vol I, Librairie Honoré Champion, Paris).

Nous tenons à remercier ici Jean Saint-Arroman qui nous a fait connaître ce texte et nous a éclairé de ses précieux conseils tout au long de notre travail, ainsi que René Delosme qui a accepté de corriger la transcription du texte manuscrit.

C.G.

[Manuscrit de l’Arsenal]

Manière de toucher l’orgue dans toute la propreté et la délicatesse qui est en usage aujourd’hui à Paris

Du prélude

Pour toucher le prélude dans sa dernière perfection, il se doit jouer gravement et fort doucement, car c’est ici où il faut s’écouter jouer et goûter la douceur des accords. Toutefois, il se doit toucher hardiment ; on ne peut le toucher trop doucement, pourvu que la mesure y soit régulièrement observée. Cela, joint aux agréments et à la manière de les faire, rend les pièces incomparablement plus belles. C’est ce que j’espère exprimer le plus qu’il me sera possible sur le papier, ce qui est beaucoup plus facile par la pratique.

Le prélude de l’orgue se doit toucher de la même manière que l’on touche le prélude du clavecin, c’est-à-dire faire un pincement soit de la main droite, soit de la main gauche, ou de toutes les deux ensemble, selon que les parties commencent, dès la première note en commençant. Et c’est une règle générale que toutes sortes de pièces doivent commencer par ce pincement, quoiqu’il ne soit point marqué. Je ne parle point de ceux qui sont dans le corps de la pièce, parce qu’on ne peut se dispenser de les faire. Le pincement se fait et se marque par cette figure : ✦, c’est-à-dire soit de la main droite, soit de la gauche. Voici comment il se fait : il doit être fait vivement, légèrement, imperceptiblement et très courtement. Ce qui fait

²⁹⁸ Publié par Cécile GLAENZER, in Cahiers de la Société de musique ancienne de Nice, n°4 (1992), Nice, pp. 89-102. Avec l’aimable autorisation de Cécile GLAENZER. Notes de C. GLAENZER en caractères droits.

que le pincement n'est autre que de friser vivement, comme par mégarde ou surprise, sans demeurer du tout ni appuyer sur la note frisée, mais demeurer sur la note voisine où l'on doit s'arrêter. Il faut pourtant les toucher toutes deux ensemble, mais que ce ne soit qu'en frisant et tremblant, c'est-à-dire, si c'est en montant sur le C sol ut, il faut friser le B fa si, et demeurer sur le C sol ut. Et en descendant, faire le contraire.

Et ensuite les arpègements, tant dans les commencements de chaque pièce que dans les fins de chaque cadence, soit les naturelles du mode, soit les empruntées, et celles qui se font à la fin de la pièce, c'est-à-dire toutes celles qui se rencontrent dans le cours de la pièce. L'arpègement ne se doit faire que quand il y a au moins quatre parties ensemble, ou deux ou trois d'une seule main, comme dans les accords qui accompagnent une basse ou basse continue à trois parties, plain-chant en trio, ou une basse qui accompagne un récit. Car, pour l'organiste, les quatre, cinq et six parties que j'entends se faire comme il est dit ci-dessus dans le prélude, plein-jeu, dialogue, etc., se doivent faire avec les deux mains. Il faut être très exact à faire les arpègements où il est dit ci-dessus.

L'arpègement se fait de cette sorte : il faut que les quatre parties, plus ou moins, quand ce ne serait même que trois parties d'une main, se touchent l'une après l'autre, mais que cela se fasse d'une manière prompte, vive, liée et imperceptible, sans lever les mains ni les doigts. Toutefois, il faut que toutes les parties se distinguent, dans leurs sons et harmonies, les unes des autres, sans que cela soit trop affecté, je veux dire trop lent et languissant. Il faut que cela se fasse très vivement et très promptement, que l'on ne s'en aperçoive point, et d'une harmonie et [d'un] son égal.

De la main gauche, l'arpègement se commence toujours par le doigt du pouce, ensuite du second doigt qui suit le pouce, et enfin du petit et dernier. Voilà la manière que l'arpègement du prélude de l'orgue se joue de la main gauche, car il y a quelques différences en cela dans la manière du clavecin. Car au clavecin, il commence bien du pouce, mais ensuite il descend au petit doigt et remonte au doigt auprès du pouce, et ensuite retourne au pouce.

Quant à la main droite, il commence par le doigt qui est le plus proche du pouce, et continue à celui qui le suit, et enfin va au petit doigt, et est semblable, quant à la main droite, aux arpègements du clavecin, à la réserve que celui de l'orgue, comme j'ai dit ailleurs, doit être vif, prompt et très court et net, et enfin imperceptible. Les sons et harmonies sont distincts, quoique les parties se fassent les unes après les autres, à la réserve du pouce de la main gauche et du doigt d'auprès le pouce de la main droite, qui commencent tous deux ensemble. Et le reste se fait quasi comme je dis imperceptiblement, et (aux) [les] personnes qui n'en ont pas une pratique familière croiront très facilement que toutes les parties se font ensemble, pour fait voir avec combien de délicatesse et de subtilité on passe et coule les notes, ce qui fait un parfaitement bel agrément, et donne une grâce aux pièces charmante²⁹⁹.

Il y a une chose très considérable à prendre garde, et ce qui fait que la plupart ne touche pas proprement de l'orgue : c'est de ne point plaquer la main en jouant le prélude, les dialogues, le plein-jeu, et trio, quatuor, etc., et tout le reste des autres pièces, mais particulièrement il faut faire une très grande attention dans celles-ci.

J'appelle plaquer la main quand on joue grossièrement et rustiquement, sans politesse, ni délicatesse et douceurs dans la manière de toucher, mais une manière contrainte, brouillée et sans netteté ni distinction des accords, ni des parties, ni (dans les) [des] sons, et dans l'harmonie. Plaquer les mains n'est autre chose que les lever trop haut et rudement en jouant,

²⁹⁹ [sic]

et de les laisser retomber, et par secousse et tressaillement, ce qui fait que les parties ne sont point bien liées, ou point du tout.

Il faut, pour éviter ce très grand défaut, transporter seulement les doigts de toutes les parties, et cela dans toutes sortes de pièces que ce puisse être, quand il en est besoin, de la hauteur que la pure nécessité le demande pour pouvoir aller d'une note sur une autre note, ou d'une touche du clavier sur une autre touche du même clavier – c'est la même chose. Cela doit se faire en coulant simplement les doigts sans les lever ni remuer, en les détachant vivement, doucement et dégagement, et d'une manière qui soit sèche, subtile, pleine de feu et imperceptible, car c'est en tout ceci en quoi consiste tout le secret de la beauté et de la délicatesse du jeu.

Il faut bien prendre garde à ne point traîner la main ni les doigts avec langueur et négligence, c'est ce qui gâte tout ; encore moins agir avec précipitation sous prétexte d'animer son jeu de feu, car c'est ce qui brouille le jeu et le rend fantasque et capricieux et sans règle. Mais il est bon que le jeu ait du feu, mais un feu modéré, et que l'on possède entièrement sans partager son esprit [à] aucune autre chose qui puisse distraire, car cela demande une unique application pour y réussir.

Une autre remarque, de la dernière conséquence pour le prélude, est de le bien pointer. Il faut remarquer que c'est ce pointement qui donne la grâce, le mouvement, la beauté et l'agrément aux pièces. Sans cela, les pièces sont plates, sans goût ni mouvement, et ne paraissent rien.

La manière de placer ses doigts donne beaucoup de facilité pour faire tous ces agréments et la méthode marquée ici ; car il ne faut pas que rien contraigne les mains et les doigts, mais il faut se servir de ceux qui sont les plus commodes et les plus proches, c'est-à-dire dégager les uns pour faciliter l'engagement des autres, sans jamais se trouver les doigts engagés et embarrassés les uns dans les autres par aucune contrainte, mais il faut que toute chose se fasse avec plaisir, facilité, et enfin tout naturellement. Et pour cela, il faut se servir de tous ses doigts, le pouce de la main droite et le petit doigt, facilité pour se dégager et courir sans contrainte sur le clavier, et faire de certains accords difficiles et embarrassants. Enfin, il ne faut jamais qu'un doigt qui est posté pour faire un accord cède sa place à un autre doigt, parce qu'il ne peut le faire. Il faut d'abord y mettre les doigts nécessaires, parce que [sinon] cela donne trop de distance à l'harmonie, et contribue à ce qu'elle ne se lie pas bien. Il faut prendre garde de ne jamais chevaucher ou renverser les doigts, soit en montant, soit en descendant, ni dans quelque endroit que ce puisse être, les uns sur les autres. Car outre la mauvaise grâce et la malpropreté du jeu que cela produit, et la distance de l'harmonie, elle produit encore ce qu'on appelle placage dans le jeu, et qu'on ne peut jamais jouer de certaines pièces, cela les rendant trop difficiles, et enfin empêche que l'on ne touche proprement et à la mode, et c'est ce qui fait ce tressaillement et ce jeu par secousses. Le pouce de la main gauche sert naturellement, et on ne peut se dispenser de s'en servir.

Voici donc la manière de pointer le prélude, et toutes les autres pièces généralement parlant : exemple (6 ou) huit croches, plus ou moins, qui soient paires. Faire la première croche longue, comme s'il y avait un point avec la croche, et la suivante fort brève, comme si c'était une double croche. La suivante longue comme la première, et l'autre brève comme la seconde. Ainsi de toutes les autres. Quand le nombre est impair, comme 3, 5, 7, plus ou moins, il faut faire la première note brève, la seconde longue, comme nous avons dit ci-dessus, sinon que c'est le contraire, c'est-à-dire que la brève se fait la première et la longue la seconde, ainsi de toutes les autres, et cela dans toutes sortes de pièces généralement parlant, tant paires que celles qui sont impaires.

Il est de la dernière conséquence de bien prendre garde, quand on touche le prélude, plein-jeu et dialogue, quand on les pointe, ce qu'il ne faut jamais manquer, comme je dis ci-dessus, de ne point faire les répétitions, coulements ou port-de-voix, - c'est la même chose. Car il n'y a rien de si désagréable dans ces jeux-là. Et on peut dire que ceux qui le font doivent appeler ces sortes d'agrément placage, bousillage et assommement des accords. Et au contraire, dans le récit, c'est ce qui charme et attendrit les chants par la douceur de son toucher. J'entends par le mot répétition, coulement ou port-de-voix, de certains rebattements d'une même note touchée deux fois de suite. Il y a la manière de la faire. Comme ce n'est pas ici son lieu, j'en parlerai dans le récit, où est sa place naturelle. Je dirai seulement en passant que c'est une très grand défaut dans le prélude et les autres jeux dits ci-dessus, et au contraire, c'est une perfection accomplie dans le récit, et on peut dire sans exagérer que l'organiste qui sait bien toucher un récit, ce qui est très rare à trouver, avec les agréments, la tendresse, le feu et la manière de se posséder en jouant, en imitant la manière de chanter. Car cela se doit faire avec une délicatesse, netteté de son, et un son sec et un peu lent qui s'écoute chanter, et qui donne le temps à ses doigts de se transporter comme nous dirons ci-après, et à faire ces tremblements longs, c'est-à-dire à y prendre plaisir. C'est ici où la cadence simple, la relevée et la double cadence ont lieu de se délecter, pourvu qu'elles soient faites avec les qualités que nous dirons. Car, hors de cela, cela est fort désagréable, et il vaut beaucoup mieux n'en pas faire mais le jouer simplement.

On peut donc dire avec sûreté qu'un organiste est accompli dans le récit, ce qui est le plus considérable de tout l'orgue, dans un sens. Je ne parle pas ici du savoir, mais de la délicatesse.

Voici donc la manière de toucher le récit

Pour y bien réussir, il se doit faire nettement, vivement, doucement et très gentement. Et on ne peut, s'il faut ainsi parler, aller trop doucement, pourvu que la mesure y soit gardée, afin d'avoir lieu d'écouter la tendresse de l'harmonie, et de prendre à son aise tout le temps convenable pour bien faire tous ses agréments dans la perfection, ce qui ne se peut autrement. Il doit être fait dégagement et très délicatement, et d'une façon pleine de feu, mais d'un feu dont on puisse entièrement se posséder, ou plutôt qui soit sèche et légère, et comme imperceptible. Cette répétition, coulement ou port-de-voix se fait de cette sorte : il faut que la note qui suit la note répétée ou coulé ou port-de-voix soit arrivée et ait touché la note suivante avant que le doigt qui coule ne l'ait quittée. Et pour mieux dire, il faut que la dernière note rebattue se touche en même temps que celle où on doit aller. Toutefois, il faut tellement lever le doigt qui rebat la dernière note qu'il ne se fasse point de confusion de son, mais que tous les sons s'entendent nettement et distinctement. Et pour cela, comme vous voyez, il ne faut pas toucher deux notes ensemble mais faire comme si on le faisait. Pour faire voir avec combien de délicatesse et de subtilité cela doit se faire, il faut donc lever le doigt de la touche qui rebat la dernière note tout aussitôt que l'on est arrivé sur la note suivante où l'on doit arriver. Mais il ne faut pas que l'on s'en aperçoive ; et il faut que ces deux doigts et ces deux notes soient tellement liées, mais d'une façon nette et courte, que l'harmonie n'ait aucune distance, et c'est ce qui paraît dans ceux qui ne le font pas bien et qui ne gardent pas la mesure, ni la méthode marquée ici.

Il faut transporter ses doigts, en touchant le récit, d'une manière posée, sans jamais les renverser les uns sur les autres, soit aller du haut en bas ou du bas en haut, mais ne faire que les couler et transporter sans jamais les lever. Et on ne doit jamais voir remuer les doigts. Ils doivent être comme attachés tellement qu'il n'y a que le bout des doigts qui agit sur les touches. Et cela, remarquez, toujours en faisant ce coulement ou etc., continuellement, afin que le chant soit continuellement lié. Ne faisant point cela, c'est ce qui perd tout.

Le récit se pointe comme le prélude, nous l'avons dit dans le même prélude, aux croches 8 et 3, 5, 7, de la même manière sans y rien changer, sinon d'être fort exact à le faire.

Le tremblement ou cadence se doit faire également, légèrement, vivement et très longuement, et on ne blâmera jamais de la faire longue mais bien trop courte. Il la faut toujours commencer à la note qui est au-dessus de celle où on veut faire la cadence ou tremblement. C'est ce qui est fort agréable et sert comme de préparation, et donne le temps et lieu à faire la cadence avec la vivacité, l'égalité, la longalimité convenables. Mais il faut prendre garde de ne point faire de ricochet, c'est-à-dire quand on ne tremble point également.

La cadence, pour l'ordinaire, se fait de trois notes en trois notes, c'est-à-dire où il se doit faire naturellement.

Il y a deux manières de faire la cadence simple, c'est-à-dire l'une qui se fait simplement, comme nous le dirons, et l'autre qui se fait en relevant.

La simple est beaucoup plus belle, et mieux goûtée que (non pas) l'autre, à moins qu'elle ne soit faite d'une grande propreté, et fort adroitement, ce qui est très rare. Et encore préfère-t-on la première pour la douceur de son naturel.

La simple n'est autre chose qu'un tremblement délicat, subtil, vif, égal, prompt et plein de feu, et très long. Et il se commence, comme j'ai déjà dit, à la note au-dessus de celle où on a dessein de la faire la cadence, comme pour avoir lieu de mieux prendre son temps et de se préparer. Et sa chute est de retomber sur la note voisine et plus proche, soit en montant ou en descendant, qui se fait en refrappant deux fois de suite sur la même note, avec les mêmes qualités que je dis dans le port-de-voix, coulement ou répétition, que je dis dans le récit. Cette cadence se termine souvent aussi à la dernière note d'en haut. Exemple : *mi-ré-mi-mi*.

L'autre cadence simple se fait de la même manière, excepté qu'après le tremblement, qui se fait comme à la simple, il faut relever. Comme par exemple sur le *fa-mi* : je relève le *ré* et le *mi* comme double croche, et ensuite je retombe sur le *ré*, ne le frappant qu'une fois. C'est une grande perfection de bien faire cette cadence, et de la faire bien longue, et un très grand défaut de la faire courte. Cette même cadence se fait aussi en relevant, et demeurant sur la note relevée.

La double cadence se fait vivement, et particulièrement très distinctement, faisant parler toutes les notes, et également, et virement, et bien nettement. Voici comme elle se fait : elle se prend une quarte au-dessous du lieu où la main droite, ou la gauche, se trouve, et on fait une diminution de doubles croches en montant jusqu'au lieu où l'on était auparavant ; et ensuite, on fait un tremblement simple à la note qui est au-dessous de celle où l'on est, commençant pourtant à le faire sur la note où l'on est, comme je dis ailleurs. Et ensuite, on fait l'autre tremblement. Exemple : je fais le premier tremblement sur *ré-ut*, le second sur *mi-ré*, qui est une note au-dessus du premier, et ensuite on relève le *ut-ré-mi*, sur lequel on demeure. Le *ut-ré* se doit faire doubles croches, comme nous avons dit dans la simple. Elle se fait encore quelques fois avec le seul premier tremblement, et tombant simplement sur la note qui est au-dessous quand c'est en descendant, et quand on monte à celle qui est au-dessus, en rebattant quand c'est en descendant, et quand on monte à celle qui est au-dessus, en rebattant deux fois la même note, comme nous avons dit dans la simple. Il ne faut jamais s'arrêter quand on a une fois commencé à faire la double cadence, sinon sur les tremblements.

Il y en a aussi quelques-uns qui, après avoir coulé les diminutions de la double cadence, commencent leur tremblement sur le *fa si*, et puis reviennent faire celui de *mi ré*. Mais il faut couler après avoir fait celui de *fa mi* ; il faut couler le *ré*, afin d'avoir lieu de se préparer à faire le tremblement *mi ré*. Et ensuite, on retombe sur le C *sol ut*, et on le rebat deux fois de la

manière que nous avons dit dans la simple, ou bien, selon que le demande le passage : si c'est en montant, le *mi mi* deux fois.

J'ai dit, dans mon petit recueil des tons de l'église, les doigts dont on se sert pour toutes les cadences, et la manière de les conduire, avec les démonstrations de chaque cadence.

Quant aux doubles croches, elles se doivent faire plus vite que les croches, mais non pas avec la précipitation qu'elles vont naturellement. Elles se doivent faire avec [une] grande modération, toutefois d'une manière pleine de feu. Mais il en faut bannir la précipitation, et faire en sorte que toutes les notes parlent net et également, et c'est ce qui ne se peut faire [en] allant si vite, et la mesure n'en est pas moins gardée, et la pièce en paraît bien davantage et est plus agréable. Remarquez qu'il n'y a que dans la musique de l'orgue ou instrumentale que tout ceci doit être observé. J'appelle, généralement, parlant de tous ces agréments dont nous avons parlé, comme pointement et autre, non pas que je dise que cela ne se fasse point dans la musique vocale, mais c'est qu'elle ne se pratique pas de la sorte. Comme par exemple dans la vocale on ne pointe jamais les croches, mais elles se font également, ainsi des autres.

Du trio

Le trio se touche hardiment, mais fort lentement, et on ne peut aller trop doucement. Le principal du trio est de le bien pointer, mais il faut que ce pointement se fasse avec grand feu et grande hardiesse, car c'est la pièce que l'on doit davantage mettre en mouvement, et il n'y que le pointement qui fasse cela. Le reste n'est qu'un moyen pour le faire. Ainsi, on ne peut donc pas trop pointer, pourvu que l'on ne lève point les doigts mais que l'on les transporte comme nous l'avons dit dans le récit, avec les mêmes précautions et coulements, etc., qui s'y doivent faire, comme on les fait dans le récit. Ceci ne paraît rien. C'est pourtant le tout, et le plus difficile. Il faut être très exact à bien faire les tremblements marqués, et se resouvenir toujours de commencer, comme nous avons dit dans le prélude, dès la première note en commençant à faire un pincement de toutes les parties, quoiqu'il ne soit point marqué. C'est l'ordre général.

Il faut faire une grande attention à bien pointer et couler, mais particulièrement à pointer toujours de la même force, car cela est de la dernière conséquence, afin de maintenir la pièce dans toute sa suite de la même force dont on l'a commencée, sans se démentir. Car, sans cela, la pièce changera de face, elle n'aura plus le même mouvement, et fera que la pièce et le chant paraîtront plats et sans âme. Et cela fait même que, agissant de la sorte, on a beaucoup davantage de facilité à la jouer, car pour la faire comme nous avons dit on est obligé d'aller doucement, et c'est ce qui donne le moyen de bien le jouer et de prendre garde à ce que l'on fait et de ne rien omettre. Il faut nécessairement s'écouter avec plaisir, comme dans le récit. Ceci est pour les trios à deux dessus particulièrement, quoique celui à trois parties se fasse tout de même, exceptée la basse de pédale qui se joue en partie comme les deux autres dessus, et avec autant de propreté. Mais c'est ce qui est très difficile, et il faut avoir une pratique et un usage tout à fait surprenants, ce qui ne se rencontre quasi jamais, ou il faut avoir eu un très grand exercice. On en joue quelquefois avec la pédale à trois, mais cela n'est rien au prix de celui dont on parle.

La voix humaine

Se joue beaucoup plus doucement que le trio, car son jeu doit être très lent, à peu près comme on chante, avec les mêmes conditions que nous jouons le récit, excepté qu'elle va plus doucement que le récit.

Du duo

Le duo se touche gaiement, hardiment et très légèrement, et d'une manière vive, pleine de feu. Et pour y bien réussir, il faut observer à bien détacher ses doigts, en évitant de ne les point lever, ni traîner, mais les transporter tout d'une pièce avec la main, et qu'il n'y ait que le bout des doigts qui agisse quand on en a besoin, et cela d'une manière sèche et imperceptible, ne faisant que les couler en les transportant. Il faut faire des coulés ou port-de-voix comme dans le récit, je veux dire toucher la note voisine de celle où on veut aller en coulant, comme nous l'avons dit dans le récit, c'est-à-dire (ces) certains rebattements deux fois de la même note avec la même netteté et dextérité que le son paraisse sec, vif et net, et pour donner le modèle, comme on joue le récit, à la réserve que le duo se joue plus vite.

Il faut extrêmement pointer le duo, car c'est en cela où est sa beauté.

C'est aussi dans le duo, aussi bien que dans le récit, où toutes les cadences s'exécutent avec plaisir.

Le pincement se fait aussi d'abord à toutes les parties, en commençant la première note. Il faut être très exact à faire toutes les tremblements et pincements marqués.

Il faut faire en sorte que toutes les notes sonnent net, et qu'il n'y ait aucun brouillement de son. Il vaut mieux aller plus doucement, on n'en est jamais blâmé.

Du plein-jeu

Le plein-jeu se joue de la même manière que le prélude et dialogues, à la réserve que le plein jeu du positif se joue fort légèrement, et pointilleusement, et très vivement. Le grand jeu très gravement, comme on fait le prélude.

Du plain-chant

Le plain chant se joue de plusieurs manières, savoir : à la basse, à la taille, haute-contre et au dessus. Mais l'ordinaire et le plus commun est de le jouer à quatre parties avec la pédale, et en trio. Quant à celui de quatre parties, la pédale suit le petit doigt de la main gauche. Les autres parties font les accompagnements selon les règles. Mais il faut observer, soit dans celui-là ou dans le trio et les autres, le pointement que nous avons dit dans le prélude, le coulement ou port-de-voix ou rebattement, les arpègements, les tierces variées – coulées et par syncope et les ordinaires, les tremblements et pincements, sans oublier ceux qui se font d'abord en commençant dès la première note, la propreté du coulement et des tremblements comme au récit.

Le plain-chant en trio se joue à une partie de la main gauche, avec la même propreté, netteté et vivacité, coulements, tremblements et pincements que l'on fait dans le récit. En effet, ce n'est qu'un pur récit à la basse. Il faut encore observer que quand le plain-chant monte un peu haut, il faut reprendre à l'octave d'en bas, et ensuite continuer en haut, et redescendre dans toutes les occasions où l'on voit que le chant monte trop haut³⁰⁰. Cela fait même un agrément de le faire sans y être obligé par ce motif. Mais pour diversifier, il faut

³⁰⁰ C'est ce qu'on peut observer dans le *Second livre d'orgue* de NIVERS, où plusieurs pièces présentent cette particularité (petit-plein jeu à la main droite, et plain-chant orné en basse de trompette à la main gauche).

faire en sorte que les diminutions que l'on fait quelquefois d'une note, par exemple à une quinte, que cela soit fait net et distinct, que tout parle sans en manger la moitié.

Les accompagnements qui se font de la main droite pour l'ordinaire : on y met deux ou trois parties ensemble. On doit donc d'abord en commençant et toujours, particulièrement quand il y a trois parties, comme des sixièmes avec une tierce de la même main, ou une quinte, et [à] la tierce et à la quarte, faire les coulés comme nous avons dit au récit. Il faut se resouvenir de bien pratiquer les tierces syncopées, car c'est là leur lieu. Les tierces coulées et les ordinaires, et les sixièmes semblent. Il faut remarquer, pour règle générale, que les deux mains, dans le plain-chant, servent toutes les parties, [et] ne doivent jamais aller par de semblables mouvements. C'est un souverain secret, pour éviter la surprise de faire de faux accords, comme deux octaves [ou] deux quintes de suite, etc. ; il faut donc que quand la basse monte, que le dessus descende. Et pour bien faire, les parties se doivent approcher les plus proches les unes des autres qu'il est possible, sans pour autant se mêler les unes dans les autres. Car la prudence demande, quand ils sont par trop proches, que l'on s'éloigne. C'est ce qui est fort facile, puisque les règles nous en donnent.

Il faut être ici fort exact à bien pratiquer ce que nous avons dit dans le prélude touchant le placage, pour les arpègement, et coulés et cadences, soit de la main gauche, soit de la main droite, et que tout cela soit fait d'une grande propreté. Car c'est dans le plain-chant où tout cela paraît bien, à cause que tout le monde s'y entend. Le pointement y est fort essentiel, comme nous l'avons dit dans le plain-chant à quatre parties. Les règles du plain-chant, soit à quatre ou à trois parties, sont toutes les mêmes ; et ainsi elles sont les mêmes qui servent à accompagner en parties. Tout ce qu'il y a de particulier, ce sont de certains chiffres extraordinaires à la mode d'Italie, mais ils sont toujours marqués, et les ordinaires ne le sont pas parce que nul n'est capable d'accompagner s'il ne les possède parfaitement et couramment par cœur, sans y penser. Ce sera le grand usage qui lui donnera cela, et une pratique où il sera bien rompu, et il n'y aura seul que le très grand exercice qui lui (est) fera le posséder.

De la basse de trompette, et du cromorne, et de tierce

La basse de trompette, cromorne et tierce se touche de la même sorte. Les accompagnements s'en font tout comme ceux du plain-chant en trio. La basse se joue avec la propreté, netteté et très grande vivacité du récit, excepté que ces basses se jouent fort hardiment et très légèrement et vivement, mais nettement et distinctement, comme on fait le récit. Car ce n'est autre chose qu'un récit à la basse, qui est joué plus vite et plus hardiment et [avec] grand feu. Mais il faut y garder les mêmes précautions que dans le récit.

Je me suis obligé de dire une chose dans le trio, mais comme c'est une chose qui sert dans toutes sortes de jeux, on peut le trouver dans ce lieu ici, qui est : quand il y a plusieurs tierces par accord, c'est-à-dire qui se doivent faire d'une seule main de suite, elles se doivent mélanger les unes après les autres, c'est-à-dire faire une tierce en coulant, l'autre comme par syncope, et l'autre à l'ordinaire, la troisième ensemble. Ce sont de petits agréments qui ornent beaucoup la pièce et [la] diversifient. Couler, comme je dis ailleurs, n'est autre chose que de passer avec délicatesse et vitesse, doucement dans la manière de le faire et proprement, avec la distinction de toutes les notes, sur la note qui est au milieu de la tierce, pour gagner la note qui forme la tierce. Cela se doit faire fort adroitement et imperceptiblement. Il faut toutefois que les trois sons des trois notes se fassent entendre avec grande distinction, et nettement, et très vivement.

Celle qui se fait par syncope, c'est-à-dire faire les notes l'une après l'autre sans couler celle du milieu, mais il faut que cette syncope soit prompte, et que cela ne languisse ni ne traîne point. Et même il ne faut quasi pas, pour ainsi parler, que cela paraisse beaucoup, quoi pourtant qu'il soit nécessaire que cela paraisse, mais c'est pour faire voir avec quelle délicatesse, promptitude, légèreté imperceptible, qu'il faut que cela se fasse.

Quant à la tierce ordinaire, elle se fait en touchant les deux notes de la tierce ensemble.

Tout ceci se fait semblablement sur toutes les sixtes.

De la tierce et cromorne en taille

La tierce et [le] cromorne en taille sont des pièces qui sont d'une assez difficile exécution, à cause de la situation de certains accords difficiles par leur situation et dans la manière de les faire. Car pour l'ordinaire l'on n'a pas toujours le grand usage de la main gauche comme de celui de la droite, outre qu'elle n'est presque jamais, à beaucoup près, de la force et délicatesse et vivacité de la droite. Ainsi, toutes ces basses se jouent semblables au récit de cromorne, sans aucune différence. Car cela doit être aussi tendre dans son chant, et touché aussi proprement que le récit, puisqu'il est véritablement un vrai récit de la taille. Et tous les mêmes agréments du récit s'y doivent faire, avec la même propreté et lenteur que nous avons dit, sans y rien changer, quoique dans les tierces et cromornes en taille on ne regardera pas, à beaucoup près, garde à la mesure comme on fait dans le récit. Car pour l'ordinaire on se laisse aller à se laisser flatter l'oreille, et on ne fait nulle attention, s'il faut ainsi parler, à la mesure. Quant aux accompagnements, ils se font [de] semblable manière que nous avons dit dans le plain-chant en trio. C'est là où l'on a le temps de les bien faire, parce que les basses vont très lentement, ainsi on peut bien faire les uns et les autres.

*

* *

[changement d'écriture]

Il faut jouer le cornet fort vite et vivement, sans pointer. Et le dessus de tierce, il ne le faut pas jouer si preste, et on peut le pointer. Mais pour le dessus de nasard, il le faut jouer gravement et agréablement et surtout distinctement, et de même le cornet, sans le précipiter ni le brouiller.

Il faut prendre garde aussi au service de l'église qui se fait et qui se dit, et aux mystères qui s'y pratiquent. Et aux petites et aux grandes fêtes les plus solennelles, comme quand le Saint-Sacrement est exposé et après l'élévation de la Sainte-Hostie, il faut sans doute que les pièces soient plus graves et non point précipitées, et qui aient du recueillement, et qui attirent les âmes à [la] dévotion et qui excitent le cœur à louer Dieu intérieurement. L'Eglise représentant le ciel visible, et comme dans le ciel en voyant Dieu on chante ses louanges, et les anges et les saints, de même les chrétiens doivent faire la même chose en voyant Dieu par la foi dans le très Saint-Sacrement de l'autel.

Et ainsi, il faut que les organistes fassent leur possible pour inciter le peuple à bénir Dieu, l'admirer et l'adorer par leur beau jeu. Pour ce qui est des autres grandes fêtes, comme Pâques, Pentôte, l'Ascension, Noël, l'Assomption et les autres fêtes de la Bonne Vierge, comme ce sont des fêtes et des mystères de joie, on ne saurait jouer trop gaïement, et cependant modestement, qui sente toujours l'église et non point la comédie ou l'opéra. Le *Magnificat* aussi, et le *Te Deum* et les Offertes. Et surtout que l'intention de l'organiste, quand il touche l'orgue durant le service divin, ne soit purement que pour chanter les louanges de

Dieu. Et que tout son génie, et tout le talent que Dieu lui a donné ne soient appliqués qu'à bien louer Dieu et à exciter les autres à le bien louer ; et que, s'il a quelque talent plus particulier que ne peuvent pas avoir les autres, qu'il s'en humilie davantage, et qu'il en rende de plus grandes grâces à Dieu, bien loin de s'enorgueillir et de mépriser les autres, à quoi manquent et péchent grandement plusieurs organistes qui ne jouent que pour se faire admirer et attirer les applaudissements du monde et la gloire qui ne doit et de devrait être attribuée qu'à Dieu.

POSTLUDE EN FORME DE RONDEAU

L'ART DE LA TABLE

Les registrations de la musique française du XVI^e au XVIII^e siècle

En 1768, Karl Joseph Riepp met l'art de la registration en parallèle à l'art d'accommoder les mets culinaires. Cette façon de présenter la registration de la musique française met d'emblée en lumière l'idée que les ingrédients de base peuvent se conjuguer de différentes manières pour donner des résultats très différents.

SOURCES ET VISÉES

Ce propos est le fruit d'une compilation de textes historiques concernant la registration de la musique française du XVI^e au XIX^e siècle. Il ne dispensera personne de lire ces tables de registrations mais en donne un éclairage et encourage le sens critique de chacun. Il a pour visée de remettre la registration au statut d'*art* et non de *savoir*. Les discours contradictoires, péremptoires, univoques et faussement objectivés – base de beaucoup d'enseignements – m'ont orienté vers un retour aux sources.

Qu'est-ce que l'interprétation ? S'agit-il de la restitution fidèle et parfaite du texte et de l'émotion de l'auteur ? En sommes-nous capables ? Il est clair que ces questions soulèvent bien des questions sur l'enseignement. Dès lors qu'une œuvre écrite est jouée, il ne peut s'agir que d'une interprétation possible parmi d'autres. Il n'y a donc d'interprétation que personnelle du texte emprunté à un autre. L'émotion de l'interprète est littéralement *prêtée* à la musique du compositeur³⁰¹.

En ce sens, la registration fait partie intégrante de l'interprétation de la musique, au même titre que l'écriture, l'ornementation, l'agogique, l'acoustique et les affects. Elle participe au caractère de la musique et à son expression, mais aussi à l'émotion de l'interprète qu'il aura à charge de transmettre.

À PROPOS DES TABLES DE REGISTRATIONS

Les musiques pour orgue du XVI^e au XVIII^e siècle étaient codifiées dans les genres et les registrations. Le plus souvent, les titres indiquent d'emblée le *type* de registration.

De nombreux compositeurs laissèrent des préfaces à leurs recueils de compositions et indiquèrent la *manière*³⁰² de registrer. Des facteurs d'orgues et des organistes – interprètes – s'y sont essayés. Cela indique des buts différents : il s'agissait probablement pour les compositeurs d'éduquer le prochain dans l'art de la registration ; il s'agit donc de manières générales. Ces registrations ne sont pas praticables stricto sensu sur tous les instruments. Les tables de Gimont, Caen, Bourges... sont destinées quant à elles à des orgues précis, avec leurs particularités propres et suivant les *goûts*³⁰³ de leurs auteurs. Il en va de même pour les tables

³⁰¹ Cette émotion peut s'originer de la composition elle-même, mais elle la teintera d'une façon singulière. Il y a là un jeu d'influences mutuelles.

³⁰² « Avis... » (Lebègue, Boyvin, Jullien), « on pourra toucher... » (Gigault). *L'enseignement musical est-il enseignement de savoir ou doit-il viser à développer le potentiel propre à l'élève ?*

³⁰³ Le bon goût s'oppose t'il au goût personnel ?

dressées par des facteurs d'orgues : l'histoire a retenu le célèbre Dom Bedos de Celles, mais J.A. Silbermann a laissée une table de registrations pour l'orgue de Bouxwiller, Riepp pour celui de Salem par exemple. Dans un autre style, il existe une table de registrations de l'un des facteurs Stiehr, malheureusement en partie illisible... Ici, les registrations ne sont pas notées mais indiquent des couleurs et des intensités – tout comme Rinck l'a fait sans son école d'orgue !

D'abord, dans les cas de tables *générales*, il me semble important de relativiser leur utilisation stricte. Ici comme ailleurs, je doute de l'absolu. Selon les auteurs, les registrations doivent se faire selon le *goût* et la *sensibilité* de l'organiste. Les tables semblent ne pas être là pour enfermer l'interprète mais pour le guider dans le *bon* goût alors en vigueur. D'une table à l'autre, des variantes sur une même registration indiquent qu'il s'agit plus de recettes pour baliser le chemin que d'une vérité dogmatique. La liberté y est expressément permise voire encouragée. La registration perd son singulier au profit de la singularité. La subjectivité et la créativité de l'interprète semblent être convoquées par les auteurs des tables de registrations.

La multiplicité des types des sources (compositeurs, facteurs, organistes), leurs divergences et leur diffusion inégale ont probablement favorisé l'erreur de s'appuyer sur un écrit – celui de Dom Bedos - faisant fi des autres textes.

Ensuite, il me semble primordial de mettre en adéquation les dates des compositions, les caractéristiques techniques et sonores des orgues originalement utilisés et les dates des tables de registrations. Celles-ci s'appliquent dans un contexte qui est le leur, formant ici un ensemble insécable.

Il nous manque toujours tout un contexte philosophique, moral, social, esthétique, littéraire, rhétorique et architectural de l'époque baroque pour utiliser au mieux ces tables.

De plus, la facture d'orgue a toujours évolué. Les anches de la fin du XVIII^e siècle avaient gagné en intensité et en fondamentale mais aussi avaient perdu leur faiblesse relative dans les aigus. Ainsi, les grands jeux s'appauvrissent en fonds et s'enrichissent par la multiplication et la doublure des jeux d'anches. Les couleurs changent ! De même, les fonds ont pris de la largeur, donnant plus de rondeur, d'ampleur et de profondeur aux mélanges tels que le plein-jeu et le jeu de tierce. De nouveaux jeux apparaissent aussi (Hautbois, Flûte 8...).

Il est intéressant de noter qu'avec l'évolution technique, la dénomination de certains mélanges a évolué : on ne parle plus de Grand Jeu mais de Grand Chœur à la fin du XVIII^e siècle³⁰⁴ Les dénominations, les genres ont évolué pour laisser place à de nouvelles formes (rondeau, cromorne sur les fonds, récit de hautbois...). Michel Corrette intitule son recueil de 1787 « *Pièces dans un genre nouveau* » ! À cet enrichissement des mélanges, l'écriture semble céder le pas pour aboutir au répertoire post-classique si souvent décrié. Or, ce répertoire prend de l'allure et de la grâce sur des orgues de la fin du XVIII^e siècle. La qualité des timbres semble pallier à la faiblesse d'écriture. Ainsi, l'orgue de Ste Croix de Bordeaux a été créé dans ce contexte et pour lui. Séparer facture et littérature musicale me semble une erreur fréquemment répandue³⁰⁵.

RÉFÉRENCES CONTEXTUALISÉES

J'éviterai ici de donner des recettes toutes faites. Je renvoie le lecteur aux différentes tables. Leur lecture me semble la seule école de registration pour la musique qui nous interesse ici,

³⁰⁴ Boyvin utilise déjà la terminologie de Grand Chœur dans le sens d'un plan sonore.

³⁰⁵ Même si la musique de Grigny sonne admirablement à St Maximin...

sans interprétation de seconde main. Cependant, il me semble important de donner des références primordiales :

- Pour la littérature la plus usitée (Boyvin, Couperin, Grigny, Guilain, Corrette...), je préconise la lecture des tables de Boyvin, Raison, G. Corrette,
- Pour la littérature plus ancienne (Titelouze...), la table de Mersenne me semble la plus indiquée,
- Le traité de Dom Bedos³⁰⁶ me semble plus à même d'illustrer la musique du milieu et de la fin du XVIII^e siècle, de même que les textes de Gimont, Benaut, M. Corrette (1787) et Lasceux.
- Les tables de Silbermann et de Riepp quant à elles me semblent plus représentatives de pratiques locales et d'un intérêt plus historique. Elles présentent de telles divergences par rapport aux autres tables que la prudence semble nécessaire dans l'application, l'interprétation et la diffusion de ces textes. J.A. Silbermann préconise un Grand Jeu sans anches manuelles (trompette facultative, aucune mention du cromorne). De plus, les influences culturelles, langagières, musicales et techniques venues d'outre Rhin se mêlent pour créer quelque chose de nouveau.

CONCLUSION

S'il n'y a pas qu'une musique française (de Titelouze à Beauvarlet-Charpentier, voire Boëly), il n'y a certainement pas qu'une façon de registrer la musique française. La multiplicité des tables et l'évolution de nouveaux registres et des timbres sont à la base de cette conception.

Il me semble important de concevoir la registration comme la *prononciation* au même titre que les notes inégales et les ornements : à une langue donnée – l'écriture elle-même – correspond une (des) prononciation(s) – les registrations, les ornements, les inégalités. Les tables de registrations peuvent être comparées aux divers accents d'une langue, alors que la manière d'écrire peut être assimilée aux langues successives (latin, vieux français, français XVIII^e siècle, français actuel). Ainsi, user de registrations et d'ornementations adéquates participe à parler une langue *avec* son intonation. Cette métaphore me semble propice à comprendre la nécessité de conjuguer le choix du répertoire, l'orgue sur lequel l'interpréter et la manière de l'interpréter : il s'agit de parler *français* avec l'un des accents *français*.

Certains auteurs parlent de la tierce en taille comme d'un chant. Pour ma part, la musique elle-même est discours, avec des langues et des prononciations propres. À l'interprète de s'y confronter et de travailler sa prononciation comme s'il travaillait une langue, celle d'un autre³⁰⁷.

J'entends l'interprétation comme une invite à la re-crédation, à un *positionnement parmi d'autres*, celui du sujet. Le *choix* de la registration participe à ce positionnement.

Roland LOPES
08.2008

³⁰⁶ Il s'agit du seul texte retenu et considéré par l'histoire de l'orgue. Ce faisant, l'histoire a sauvagement condensé 200 ans de pratiques de la registration. Cette condensation a mené à une perte considérable de matériel...

³⁰⁷ Parler sa propre langue revient à improviser ou à composer.

DOCUMENTATION



SOURCES

ANONYME DE CAEN :

Dufourcq N., *Le Livre de l'orgue français*, vol.1 (« Les sources »), Picard
Inventaire des Orgue d'Indre et Loire, ARCAMC, Édition Comp'Act, 1997, pp. 410-411

ANONYME DE BOURGES :

Dufourcq N., *Le Livre d'Orgue de Montréal*, in « L'orgue » (« Cahiers et mémoires »), n°33, pp. 24-26

ANONYME DE LOUVIE-JUZON :

Gravet N. (1961/1996), *L'orgue et l'art de la registration en France du XVI^e siècle au début du XIX^e siècle*, in « L'Orgue », n°100 (1961/IV), réédition et complément Ars Musicae, 1996, p. 108

ANONYME DE TOURS : Manuscrit

Gravet N. (1961/1996), *L'orgue et l'art de la registration en France du XVI^e siècle au début du XIX^e siècle*, in « L'Orgue », n°100 (1961/IV), pp. 202-257, réédition et complément Ars Musicae, 1996, pp. 85-86

ART DU FAISEUR D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE ET LUTHERIE

Encyclopédie méthodique, Arts et métiers mécaniques (1785), réimpression de l'édition 1785, Minkoff, Genève, 1972, p. 85

AUBEL (D') Henry (Organiste de l'Oratoire)

200 Pièces brèves dans tous les tons Majeurs ou mineurs pour Orgue ou Harmonium (Entrées – Marches – Sorties – Bénédiction – Élévation – Communions – Antiennes – Versets – Préludes), Lebeau éditeur (coll. part.), s.d.

BATISTE Antoine-Édouard (1820-1876) :

Pièces pour orgue, Édition Chanvrelin, Paris, CHVR013, 1998

Perrot J.-L. (1989), *L'orgue en France de 1789 à 1860*, Thèse de Littérature et Civilisation française, Mention Musicologie, Université Lyon II Lumière, vol. 1 pp. 144ss et vol. 2 p. 446

BEAUVARLET-CHARPENTIER Jacques-Marie (1766-1834) : *Théorie d'orgue pour connaître ses différents effets, ainsi que le nom et le mélange de ses jeux*, Paris, Launer [vers 1830]

Perrot J.-L. (1989), *L'orgue en France de 1789 à 1860*, Thèse de Littérature et Civilisation française, Mention Musicologie, Université Lyon II Lumière, vol. 2 pp. 412-415

BEDOS DE CELLES DE SALELLES (DOM) François Lamathe (1709-1779) : *L'art du facteur d'orgues*

Fac-similé en format original de la 1^{ère} édition (1766), Edition Léonce Laget, Paris, 1976, pp. 523-536

<http://dom-bedos.hydraule.org/>

BENAUT Josse François Joseph (vers 1743-1794) : *Messe en ut mineur*

Édition originale conservée à la Bibliothèque Humaniste de Sélestat (67 - Bas-Rhin),
Fonds Vogeleis, cote N1255

(Publication avec l'aimable autorisation de la ville de Sélestat et de son maire M. BAUER)

BOYVIN Jacques (vers 1653-1706) : *1^{er} Livre d'orgue*

Édité par J. Bonfils, Les Éditions Ouvrières, Coll. L'Astrée, 1970

Fac-similé 1^{er} Livre : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009930b>

Fac-similé 2nd Livre : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009951h>

CADAUX Justin : *École d'orgue ou Méthode complète, 1844*

Gravet N. (1961/1996), *L'orgue et l'art de la registration en France du XVI^e siècle au début du XIX^e siècle*, in « L'Orgue », n°100 (1961/IV), réédition et complément Ars Musicae, 1996, pp. 111-113

Perrot J.-L. (1989), *L'orgue en France de 1789 à 1860*, Thèse de Littérature et Civilisation française, Mention Musicologie, Université Lyon II Lumière, vol. 2 pp. 416-418

CHAUMONT Lambert (vers 1645-1712) : *Pièces d'orgue sur les huit tons*

Éditées par J. Ferrard, Heugel, Coll. Le Pupitre (LP25), 1990

CORRETTE Gaspard (1671-1733) : *Messe du 8^{ème} ton*

Éditée par E. Souberbielle, Éditions musicales de la Schola Cantorum, Coll. Orgue et Liturgie, 50-51, (sd)

Fac-similé : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009986q>

CORRETTE Michel (1737) (1707-1795): *1^{er} Livre d'orgue*, op.16

Édité par Ph. Laubscher, Verlag Krompholz & Co, 1978

CORRETTE Michel (1787) (1707-1795) : *Pièces pour l'orgue dans un genre nouveau*

Éditées par Ph. Bardon, Barcarolle, 1998

Ms. Vm⁷ 1841 de la Bibliothèque Nationale de France

Fac-similé : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009979k>

FESSY Alexandre Charles (1804-1856) : *Manuel d'orgue à l'usage des Églises Catholiques, contenant les principes de l'Accompagnement du plain-chant, du mélange des jeux de l'orgue et de la rubrique de l'Office*, Paris, Troupenas, env. 1851

Gravet N. (1961/1996), *L'orgue et l'art de la registration en France du XVI^e siècle au début du XIX^e siècle*, in « L'Orgue », n°100 (1961/IV), réédition et complément Ars Musicae, 1996, pp. 114-116

Perrot J.-L. (1989), *L'orgue en France de 1789 à 1860*, Thèse de Littérature et Civilisation française, Mention Musicologie, Université Lyon II Lumière, vol. 2 pp. 428-432

FÉTIS François Joseph (1784-1871) : *6 Messes faciles pour l'orgue, 1852*

Gravet N. (1961/1996), *L'orgue et l'art de la registration en France du XVI^e siècle au début du XIX^e siècle*, in « L'Orgue », n°100 (1961/IV), réédition et complément Ars Musicae, 1996, pp. 116-117

Perrot J.-L. (1989), *L'orgue en France de 1789 à 1860*, Thèse de Littérature et Civilisation française, Mention Musicologie, Université Lyon II Lumière, vol. 2 pp. 437-440

FRÉMAT Jean-Baptiste [?]

Fac-similé des archives de l'évêché de Bruges, cote F49

Voëffray E. (2013), *Encore une table de registrations françaises*, in « La Tribune de l'Orgue », n°65/2, pp. 10-16 [*Cette source cite l'original français à partir du facsimile*]

Lannoo L. (1982), *Het Cacheux-orgel van de Sint-Walburgakerk*, in « Sint-Walburga. Een Brugse kerk vol geschiedenis », Bruges, pp. 145-74 [*Cette source cite une version traduite en neerlandais en 1742*]

Felix J.-P. (1981), *La correspondance en relation avec l'orgue C. Cacheux – J.-B. Frémat – J. Carlier de l'église Ste-Walburge à Bruges (1735-39)*, in « Mélanges d'organologie », Bruxelles, vol. 3, pp. 94-113 [*Cet article se base sur Vlam & Vente*]

Vlam C.C. & Vente M.A. (1971), *Bouwstenen voor een geschiedenis der toonkunst in de Nederlanden*, coll. Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, vol. 2, Amsterdam, pp. 62-66 [*Cet article comporte des erreurs*]

http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Registrierung_Bruegge_St_Walburg_a_1739.pdf [*Cet article se base sur Vlam & Vente*]

GAUDET Louis

Gravet N. (1961/1996), *L'orgue et l'art de la registration en France du XVI^e siècle au début du XIX^e siècle*, in « L'Orgue », n°100 (1961/IV), réédition et complément Ars Musicae, 1996, p. 64

GIGAULT Nicolas (vers 1627-1707) : *Livre de musique pour orgue*

Fac-similé : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010079z>

Gravet N. (1961/1996), *L'orgue et l'art de la registration en France du XVI^e siècle au début du XIX^e siècle*, in « L'Orgue », n°100 (1961/IV), pp. 202-257, réédition et complément Ars Musicae, 1996, p. 76

GIMONT

Table collée à l'intérieur de l'orgue de Gimont. Fac simile publié avec le disque de Jean Boyer (Stil, 1971, 33 tours, réf. 2103S71)

HUGUET Issac

M. Vanmackelberg (1967), *Les Orgues de Saint-Martin à Saint-Valéry-sur-Somme*, in « Recherches sur la Musique Française Classique », n°7, pp. 5-22

http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Registrierung_Saint-Valery-sur-Somme_1602.pdf

JULLIEN Gilles (vers 1650-1703) : *1^{er} Livre d'Orgue*

Édité par N. Dufourcq (Société Française de Musicologie), Heugel, Paris, 1952

Fac-similé : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010325f>

LASCEUX Guillaume (1740-1831) : *Essai Théorique et Pratique sur l'Art de l'Orgue*

Gravet N. (1961/1996), *L'orgue et l'art de la registration en France du XVI^e siècle au début du XIX^e siècle*, in « L'Orgue », n°100 (1961/IV), réédition et complément Ars Musicae, 1996, pp. 100-103

LASCEUX Guillaume (1740-1831) : Nouvelle Suite de pièces d'orgue

Perrot J.-L. (1989), *L'orgue en France de 1789 à 1860*, Thèse de Littérature et Civilisation française, Mention Musicologie, Université Lyon II Lumière, vol. 2 p. 411

LEBÈGUE Nicolas (1631-1702) :

Fac-simile 1^{er} Livre : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010221f>

Fac-simile 2^{ème} Livre : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90099911>

Fac-simile 3^{ème} Livre : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90099340>

LEYBACH Ignace Xavier Joseph (1817-1891)

L'organiste pratique, cent-vingt morceaux faciles composés pour Harmonium ou orgue, Édition A. Bourlant-Ladam, Paris, date inconnue, collection particulière

MARCHAND Joseph-Martin (1758-1843)

Portefeuille Marchand, Archives Départementales des Bouches-du-Rhône, cote 50Fi, folios 225 à 227, <http://www.archives13.fr>

Caïn J.R., Martin R., Sanchez J.M. (1991), *Les Isnard une révolution dans la facture d'orgues*, Edisud, Aix en Provence, pp. 42-45 [transcription approximative]

MARTINI Jean-Paul Égide (1741-1816) : *École d'orgue, divisée en trois parties, résumée d'après les plus célèbres organistes de l'Allemagne et dédiée à Sa Majesté l'Impératrice Joséphine*, Paris, Imbault, 1811, 323 p.

Fac-similé Minkoff, 1974

Perrot J.-L. (1989), *L'orgue en France de 1789 à 1860*, Thèse de Littérature et Civilisation française, Mention Musicologie, Université Lyon II Lumière, vol. 2 pp. 433-436

MERSENNE Marin (1588-1648) : *L'Harmonie Universelle*

Fac-similé édité par le CNRS de Paris, 1986

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5471093v> (tome I)

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54710466> (tome II)

http://imslp.org/wiki/Harmonie_universelle_%28Mersenne,_Marin%29

MINÉ Jacques Claude Adolphe (1796- 1854) : *Manuel simplifié de l'organiste, 1846*

Gravet N. (1961/1996), *L'orgue et l'art de la registration en France du XVI^e siècle au début du XIX^e siècle*, in « L'Orgue », n°100 (1961/IV), réédition et complément Ars Musicae, 1996, pp. 113-114

Perrot J.-L. (1989), *L'orgue en France de 1789 à 1860*, Thèse de Littérature et Civilisation française, Mention Musicologie, Université Lyon II Lumière, vol. 2 pp. 419-427

NIVERS Guillaume Gabriel (vers 1632-1714) :

1^{er} Livre d'orgue

Publié par N. Dufourcq (Société Française de Musicologie), Bornemann, Paris, 1963

Fac-similé : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010057c>

3^{ème} livre d'orgue

Fac-similé : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009895b>

NÔTRE Jean-Baptiste (1732-1807) & **JOURDEZ Antoine (dom)**

Gravet N. (1961/1996), *L'orgue et l'art de la registration en France du XVI^e siècle au début du XIX^e siècle*, in « L'Orgue », n°100 (1961/IV), réédition et complément Ars Musicae, 1996, pp. 108-111

RAISON André (avant 1650-1719) : *Livre d'orgue*

Archives des Maîtres de l'orgue, éditées par A. Guilmant et A. Pirro, Durand, 1899

Fac-similé : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010092t>

RÉGNIER Joseph : *L'orgue, sa connaissance, son administration et son jeu*, Nancy, 1850

Schmitt G. (1857), *Le musée de l'organiste (4^e livraison)*, Paris, Richault, fac-similé Fuzeau, Courlay, 1997

RIEPP Karl Joseph (1710-1775) : [Abbaye de Salem (Allemagne)]

Diederich S. (1975), *Originale Registrieranweisungen in der französischen Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Beziehungen zwischen Orgelbau und Orgelkomposition im Zeitalter Ludwigs XIV*, Bärenreiter, Kassel, pp. 146-156

Guéritey P.-M. (1985), *Les grandes orgues de la collégiale de Dole et Karl Joseph Riepp, 1750. Les métamorphoses d'un instrument. Essai pour une reconstitution raisonnée de l'état d'origine à travers les documents et l'analyse technique*, Thèse de Doctorat es Lettres et Sciences Humaines (option musicologie), Université de Lyon II, Soutenue le 15 juin 1985 (Jury : D. Paquette, M. Kelkel, M. Chapuis, Cl. Noisette de Crauzat) publiée sous le titre *Karl Joseph Riepp et l'orgue de Dole - Bron* : impr. Ferréol, 1985 - 2 vol. 649 p. + planches

(publication avec l'aimable autorisation de P.-M. Guéritey)

Orgues en Franche Comté, Congrès de la Fédération Française des Amis de L'orgue, St Dié, 1986

Wörsching J. (1940), *Der Orgelbauer Karl Joseph Riepp*, Mainz

SAUVEUR Joseph (1653-1716) : *Application des sons harmoniques à la composition des Jeux d'Orgues*, 1702

Souberbielle L., *Le Plein-Jeu de l'Orgue Français à l'époque classique (1660 - 1740)*, publié chez l'auteur

<http://organ-au-logis.pagesperso-orange.fr/Pages/Sauveur.htm>

SCHMITT Georges (1821-1900): *Nouveau manuel complet de l'organiste*, Paris, Roret, 1855

Schmitt G. (1857), *Le musée de l'organiste* (4^e livraison), Paris, Richault, fac-similé
Fuzeau, Courlay, 1997

SILBERMANN Johann Andreas (1712-1783) : [orgue de Bouxwiller (Alsace)]

Schaefer M. (1997), *Une table de registration de Johann Andreas Silbermann pour l'orgue de Bouxwiller, 1778* in *Connaissance de l'orgue*, Revue de l'Association Française pour la Sauvegarde de l'Orgue Ancien, n°100, pp. 133-145

(publication avec l'aimable autorisation de M. Schaefer)

Schaefer M. (1999), *Eine Registrieranweisung des Orgelmachers Johann Andreas Silbarmann für die Orgel in Bouxwiller 1778*, Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XXII, 1998, pp. 179-211

Schaefer M. (2002), *Eine Registrieranweisung des Orgelmachers Johann Andreas Silbarmann für die Orgel in Bouxwiller 1778*, in *Ars Organi* 2002-3 (publication de la GdO), pp. 134-139

Schaefer M. (2006), *Silbermann, Geschichte und Legende einer Orgelbauerfamilie*, Collectif, Thorbecke, 2006, pp. 71-72

Tosi J.-Ch. & Saint-Arroman J (2005), *Méthodes et traités, Orgue*, Vol.5, Fuzeau, Courlay, pp. 173-176

TROESTLER Bernhard (? - ?) : *Répertoire des organistes*, Paris, <1829, fac-similé

BIBLIOGRAPHIE

- AUBEUX L. (1971), *L'orgue, sa facture*, Imprimerie de l'Anjou, Angers
- AUDSLEY G.A. (1921), *Organ-stops and their artistic registration*, The H.W. Gray Co, New York
- BACHET Ph., ROMEAU J.P. (sd), *Qu'est-ce qu'un orgue ?*, Orgues Méridionales, Toulouse
- BOYER J. & LESCAT Ph. (sd), *La registration – mouvements – inégalités – agréments*, Ars Musicae, Châtenay-Malabry
- BUSCH H.J. (1986), *Zur Interpretation der französischen Orgelmusik*, Merseburger, Kassel
- CAÏN J.R., MARTIN R., SANCHEZ J.M. (1991), *Les Isnard une révolution dans la facture d'orgues*, Edisud, Aix en Provence
- CAROL H. (1975), *La registration à l'orgue*, Delrieu, Nice
- CELLIER A. (1957), *Traité de la registration de l'orgue*, Éditions Musicales de la Schola Cantorum et de la Procure Générale de Musique, Fleurier (CH)
- DIEDERICH S. (1975), *Originale Registrieranweisungen in der französischen Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Beziehungen zwischen Orgelbau und Orgelkomposition im Zeitalter Ludwigs XIV*, Bärenreiter, Kassel
- DUFOURCQ N. (1973), *Le Livre de l'orgue français*, vol.1 (« Les sources »), Picard, Paris
- DUMONTEL P. (1987), *Jeux d'Orgues et registration*, Société de Musicologie de Languedoc, Béziers
- FELLOT J. & D. (1962, complété en 1991), *L'orgue classique français*, Édisud, Aix en Provence
- GAY Cl. (1961), *Notes pour servir à la registration de la musique d'orgue des 17^e et 18^e siècles*. In « L'Organo », n°2, pp169-201; réédité dans « Etudes Grégoriennes » VIII (1967), Abbaye St Pierre de Solesmes, pp. 113-135
- GLAENZER C. (1992), *Manuscrit anonyme de la bibliothèque de l'Arsenal à Paris*, in « Cahiers de la Société de musique ancienne de Nice », n°4, Nice, pp. 89-102
- GORENSTEIN N. (1984), *Jehan Titelouze : la véritable naissance de l'orgue classique français ?*, in « La Tribune de l'Orgue », n°2 (juin 1984) et n°3 (sept. 1984)
- GORENSTEIN N. (1998), *Jacques Boyvin : Une Introduction à ses deux Livres d'orgue*, Chanvrelin, Paris
- GORENSTEIN N. (sd), *L'Orgue Post-classique français : du concert spirituel à Cavallé-Coll*, cahier hors série n°4 de « L'orgue francophone », Organa Europae, St Dié
- GRAVET N. (1961), *L'orgue et l'art de la registration en France du XVI^e siècle au début du XIX^e siècle*, in « L'Orgue », n°100 (1961/IV), pp. 202-257, réédité et complété en 1996 chez Ars Musicae, Châtenay-Malabry (préface M. Chapuis)
- GUÉRITTEY P.M. (1985), *Karl Joseph Riipp et l'orgue de Dole*, Impr. Ferréol, 1985, 2 vol., 649 p. + planches (pp. 211-221)
- OWEN B. (1997), *The registration of baroque organ music*, Indiana University Press, Bloomington

PERROT J.-L. (1989), *L'orgue en France de 1789 à 1860*, Thèse de Littérature et Civilisation française, Mention Musicologie, Université Lyon II Lumière, 2 vol.

SAINT-ARROMAN J. (1985), *L'interprétation de la Musique Française (1661-1789)*, 2 vol., Champion Honoré, Paris

SAINT-ARROMAN J., TOSI J.-Ch. (2005), *Méthodes et traités : orgue*, fac-similé, 5 vol., Fuzeau, Courlay

SOUBERBIELLE L. (1977), *Le Plein-Jeu de l'Orgue Français à l'époque classique (1660 - 1740)*, publication de l'auteur, Montoir sur Loir

VOËFFRAY E. (2013), *Encore une table de registrations françaises*, in « La Tribune de l'Orgue », n°65/2, pp. 10-16

WÖRSCHING J. (1940), *Der Orgelbauer Karl Joseph Riepp*, Mainz



