

Un livre d'orgue manuscrit d'auteur inconnu
(Fonds du Conservatoire royal de Musique de Liège)

Ignoré jusqu'à présent, ce recueil a été découvert dans les stocks non classés de la Bibliothèque du Conservatoire de Liège par M. Maurice Barthélemy, Bibliothécaire. Nous le remercions très vivement pour l'aimable attention qu'il a eue de nous signaler ce manuscrit désormais classé à la cote Rés. 35 A. Il est de forme oblongue (19,5 x 14,8 cm) et compte quatre-vingt pages manuscrites non foliotées. Restent vingt pages vierges, hormis quelques unes utilisées au siècle dernier pour des exercices d'harmonie.

1- Analyse historique

Le volume relié en peau de veau remonte au moins au XVIII^e siècle. Il contient nonante-six versets pour orgue d'auteur inconnu. On n'y trouve aucune mention de lieu, de date ou de nom de compositeur. Une seule inscription -elle figure en page de garde et fut tracée au siècle dernier - "Don de M. De Reul - Bibliothèque du Conservatoire royal à Liège".

Lucien Dereul était professeur de contrebasse au Conservatoire royal de Musique de Liège de 1891 à 1914. Comme ce n'est pas le seul don de musique ancienne qu'il ait fait au Conservatoire, il serait sans doute intéressant d'étudier de plus près ce personnage dont la carrière ne semble pas avoir laissé de souvenir particulier. Aujourd'hui, nous avons pourtant dû nous limiter à l'étude du manuscrit lui-même, réservant l'enquête concernant Lucien Dereul à plus tard, après inventaire de l'ensemble des dons qu'il fit à la Bibliothèque du Conservatoire.

Trois mains différentes ont travaillé à cet ouvrage.

Nous appellerons A, B et C des trois écritures.

L'écriture A ne se trouve qu'à la page 1

L'écriture C couvre les pages 8 à 13.

L'écriture B enfin, beaucoup plus régulière dans son tracé, se trouve dans le reste du manuscrit (pages 2 à 7 ; pages 14 à 85). Il semble qu'il s'agisse d'une copie plutôt que d'un originale : aucune rature n'interrompt le texte musical, sauf quand le copiste se trompe de clé et écrit une tierce trop haut ou trop bas.

Le seul élément qui permette de dater approximativement le manuscrit est le filigrane imprimé en transparence dans le papier. Il représente d'une part le lys de France sommé d'une couronne comtale, et d'autre part les initiales J.S. Il semble bien qu'on puisse identifier ce filigrane comme étant celui de Jacques Salmon, fabricant de papier originaire des Pays-Bas, travaillant en France, à Nersac, dans l'Angoumois, entre 1648 et 1720 (W. CHURCHILL, Watermarks in paper, Amsterdam, 1935; réimpression 1967, pp. 25-26; filigrane n° 390)

De plus, on croit qu'avant 1686, les initiales imprimées en filigrane sous ce dessin étaient C.D.G., du nom de Claude de George, maître papetier au service de Jacques Salmon (BRIQUET,

Les filigranes, Leipzig, 1923, p.395). On pourrait dès lors situer le volume étudié dans la période comprise entre 1686 et 1720. Il est intéressant de signaler que le Livre d'orgue de Lambert Chaumont (Huy, 1695) a été imprimé sur un papier avec un filigrane de la même espèce.

2- La musique

Les 96 versets du recueil sont répartis en Huit Suites, écrites dans les huit tons d'Eglise en usage dans le plainchant. Il s'agit donc d'un livre d'orgue complet, à usage liturgique. Chaque verset pour orgue était destiné à remplacer un verset d'hymne ou de prose à Vêpres ou à la Grand'messe. L'orgue alternait ainsi avec le chœur suivant un usage général en Europe catholique et attesté en nos régions par divers documents.

(Cf. le Salve Regina de BABOU (Liège, 1709) in "Treize pièces de Babou(1709 et 1710) publiées d'après le manuscrit du Conservatoire Royal de Liège par Pierre Froidebise. Ed. de la Schola Cantorum. Paris, 1959)

(De même le texte suivant, extrait d'un manuscrit concernant l'organisation intérieure du Chapitre des Dames nobles d'Andenne (1760) in Analectes pour servir à l'histoire ecclésiastique de la Belgique, t.12. "A Vêpres : l'orgue touche le premier vers de l'hymne, les prêtres chantent le deuxième, la chantré commence le troisième vers, ainsi alternativement jusques à la fin; (...) Les prêtres chantent l'antienne de Magnificat jusques à moitié ; la chantré reprend le reste qu'elle achève avec toutes les dames ; ensuite l'orgue touche le premier vers de Magnificat qui sera chanté alternativement comme l'hymne" (pp.338-339)

(A la grand'messe : "L'orgue touche le premier Kyrie, les prêtres chantent le deuxième, la chantré commence le troisième, ainsi alternativement jusques à la fin. La même chose s'observe au Gloria in excelsis et à toutes les proses, et Sanctus et Agnus"(p.341)

Les versets de notre Livre d'orgue forment un ensemble homogène, dû à un seul compositeur. Il faut peut-être excepter de cet ensemble la suite de six pièces (pp.8 à 13), écrites en C , dont le style est un peu plus fougueux.

Enfin, remarquons que les quatre premières suites sont doubles : elles se composent d'une suite française et d'une suite "italienne". Les quatre dernières suites groupent uniquement des versets "à l'italienne".

Les pièces françaises

Elles sont écrites intégralement dans le style de la musique d'orgue française du XVIIe siècle. On trouve ainsi des Pleins jeux, des Duos, des Fugues, des Basses et Récits de Trompette, des Cornets, un Dialogue, un Récit de trompette à deux voix récitantés; au total, trente-cinq pièces.

On notera cependant l'absence de Trio, de Tierce en taille et de Voix humaine. Les pièces "françaises" sont écrites en clé de sol et clé de fa 3e ligne. Leur longueur moyenne est de quinze mesures. Les chiffreages de mesures employés sont C ∅ 2 et 3.

L'ornementation est aussi typiquement française : mordants, flattés, coulés, pincés, ports de voix, arpeggiando. Petit détail, mais très curieux : le port de voix apparaît deux fois sous le signe Λ Or, Chaumont - et accidentellement Babou - sont les seuls auteurs connus à utiliser ce graphisme. Signalons aussi que le flatté est indiqué par le signe / Ce graphisme est rare dans la musique d'orgue où l'on préfère inscrire cet ornement en toutes notes.

Les versets "à l'italienne"

Ce genre de versets est, en fait, international. Mais il a été spécialement cultivé en Italie : Carissimi, Frescobaldi, Zipoli nous en ont laissés. En Allemagne, Eberlin en a écrit plusieurs suites. Aux Pays-Bas, A. Van den Kerkhoven en a composés également. Par contre, jusqu'à présent, on n'en connaît aucun exemple écrit par un organiste français.

Ces versets, au nombre de soixante et un sont très courts : six ou sept mesures en moyenne. Ils sont groupés en huit suites de sept ou huit versets. On y trouve une grande variété de mesures : C \emptyset 3 2 6/4 3/4 3/8 6/8 .

Le compositeur adopte deux structures différentes. En début et en fin de chaque suite, on trouve un verset de style libre, débutant généralement par une pédale de tonique qui sert de support aux roulades qui se déploient au soprano. Les autres versets sont fugués : ils commencent par une exposition à deux ou trois voix, suivie d'un court divertissement ; ils se terminent souvent sur une nouvelle entrée du thème.

La vivacité des thèmes, la grande variété des développements rendent cette musique très vivante. L'impression générale qui se dégage du recueil est le classicisme du style et de l'inspiration ; aucun archaïsme, mais aucune concession au style galant du XVIII^e siècle. On remarquera l'abandon complet de la modalité et l'affirmation nette des tonalités modernes.

3- Conclusions

D'où provient ce Livre d'orgue ?

Compte tenu de la langue employée, de la registration de l'orgue, du style et de l'ornementation musicale, il provient d'une contrée de culture française. On peut émettre une présomption d'origine en faveur de Liège, en fonction des trois considérations suivantes :

1° Le volume se trouve dans une bibliothèque liégeoise.

2° Deux détails techniques soulignent cette appartenance liégeoise :

a) le port de voix - noté Λ - ne se trouve que dans le Livre d'orgue de Chaumont et dans le manuscrit de Babou, tous deux d'origine liégeoise.

b) L'utilisation du jeu de trompette en récits est peu courante en France (et moins encore en doubles récits). A Liège, par

contre, ce genre de mélanges est recommandé par Chaumont et la prédilection de Babou pour les solos de trompette et les fanfares est évidente. Il semble donc qu'à Liège le jeu de trompette en solo ou double solo ait été particulièrement apprécié.

3° La coexistence des styles français et "italien" est bien à l'image de la musique liégeoise en cette fin du XVIIIe siècle, tiraillée entre Paris et Rome.

De quand datent ces pièces ?

L'analyse stylistique fait ressortir le classicisme de cette oeuvre. Quoique les limites chronologiques de la musique d'orgue classique soient assez floues et varient suivant les lieux, on la situe habituellement entre 1660 et 1730. Ces dates confirment les limites résultant de l'analyse du filigrane : 1686 à 1720.

Qui est le compositeur de ce Livre d'orgue ?

Serait-ce le Liégeois Babou ? Il semble que non; les compositions de Babou ont un tour plus plaisant, plus léger. Buston peut-être ? Nous ne possédons que deux pièces de ce compositeur ; c'est trop peu pour se faire une idée claire de sa manière d'écrire.

Pourrait-ce être l'opus 1 de Lambert Chaumont dont on ne connaît que le second Livre d'orgue (1695) ? Certaines affinités rapprochent notre anonyme de Chaumont. Tous deux écrivent huit suites dans les huit tons d'Eglise. Ils sont à peu près les seuls à noter le port de voix par le signe L'atmosphère détendue, l'égalité d'humeur se retrouvent dans les deux recueils. Et si la technique du contrepoint et l'art du développement sont un peu moins élaborés chez l'anonyme, cela pourrait précisément faire penser à une oeuvre de jeunesse de Chaumont. Notons encore que les mentions primi toni, secundi toni, etc sont en latin chez l'anonyme et que Chaumont était prêtre (en religion, Père Lambert de Saint-Théodore, de l'Ordre des Carmes de Liège)

Cependant, l'analyse musicale dément cette séduisante hypothèse. En effet, les tonalités sont clairement établies chez l'anonyme, alors que Chaumont reste fort nodal dans nombre de ses compositions. Et surtout, le processus des modulations est fort différent : Chaumont revient constamment, dans le courant du morceau, à la tonalité de base. Chez l'anonyme, seuls le début et la fin des pièces sont dans le ton de la tonique. Enfin, les marches d'harmonie sont plus nombreuses et plus systématiques chez l'auteur inconnu et son sens du rythme est plus marqué (dans les pleins-jeux par exemple).

Il nous est impossible aujourd'hui et il sera sans doute fort difficile de rompre l'anonymat de ce compositeur, sans doute liégeois, qui vécut fin XVIIIe-début XVIIIe siècle. Cela ne nous empêchera pas d'apprécier la valeur musicale de ses compositions dont nous publions quelques exemples en annexe.