

PETITES PIÈCES D'ORGUE

de

MATHIEU LANES

transcrites et restituées par

NORBERT DUFOURCQ

JANINE ALAUX, ROGER HUGON, ROBERTE MACHARD



PARIS

PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

HEUGEL ET C^{ie}

2^{bis}, RUE VIVIENNE

1970

INTRODUCTION

La littérature de l'orgue classique s'échelonne, en France, sur plus d'un siècle. Exactement entre 1623, date du premier cahier de Titelouze, et 1745, date approximative des *Noëls variés* de Daquin. Les premiers recueils (Titelouze, Louis Couperin, Roberday) ne portent pas le titre de *Livre d'Orgue* : ce sont des séries de versets qui permettent à l'instrument d'alterner avec la maîtrise. Seul Roberday se pique d'écrire — *in abstracto* — des *Fugues et Caprices*. Louis Couperin a composé déjà, en marge de ses versets, des fugues, des duos, des fantaisies, des basses de trompette. A ce nom, ajoutons ceux d'E. Richard, H. Du Mont. Ce sont tous là des précurseurs. Les grands maîtres des *Livres d'Orgue* vont œuvrer après eux, et souvent dans une autre direction : exactement entre 1665 et 1711. Il semble qu'en cinquante ans à peine, tout ait été dit, en ces *Livres*, par nos classiques : Nivers, Lebègue, Gigault, Jullien, Boyvin, Raison, Couperin, Grigny, Du Mage. Après eux, Clérambault écrit, sous le titre de *Livre*, deux *Suites*, Marchand une série de pièces isolées et des *Livres*, Guilain des *Versets pour le Magnificat*, et Dandrieu, avant Daquin, terminera ce chapitre de notre histoire musicale par un *Premier Livre de Pièces d'Orgue* (1739, posthume).

Dornel a commencé et clos son *Livre d'Orgue* à des dates inconnues : approximativement entre 1706 et 1756¹. Quant à Lanes, nous avons de bonnes raisons de croire qu'il a composé son œuvre environ le premier quart du XVIII^e siècle.

Avant de procéder à la description de ses *Petites Pièces*, accusons l'intérêt que présente cette découverte due à Roberte Machard et à son élève Janine Alaux ; le recueil, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Municipale de Toulouse, provenait du Conservatoire de cette ville.

Les historiens ont coutume d'évoquer la centralisation très poussée de la France sous le règne de Louis XIV. Il est de fait que Paris et Versailles semblent avoir capté toutes les énergies du royaume et pris toutes les initiatives. Centralisation à outrance en certains domaines comme ceux de la politique, du gouvernement, des institutions, des arts. Si nous nous reportons à l'histoire de l'instrument qui nous occupe, cette vérité, pourtant, ne s'avère pas entière. Les grandes provinces bénéficiaires des découvertes qui enrichissent la facture de l'orgue se présentent à nous, depuis le début du XVII^e siècle, comme autant de maillons d'une chaîne qui descend des provinces septentrionales de France vers le centre : Flandre, Artois, Picardie, Normandie, Ile-de-France enfin, au même titre que Champagne, Orléanais et bientôt Bourgogne. Ce sont des villes comme Arras, Amiens et surtout Rouen qui coordonnent les recherches et bientôt dictent des lois. Il faut attendre la fin du XVII^e siècle pour voir Paris s'aligner sur la capitale de la Normandie. Dans les dernières années du

1. In *Orgue et Liturgie*, fascicules 68, 69, 71-72.

ESTHÉTIQUE.

L'esthétique générale adoptée par l'auteur est proche de celle qui a cours dans la région parisienne. Le style demeure pondéré. Point de virtuosité au sens où l'entend le XVIII^e siècle, hormis peut-être la vélocité exigée par certains duos. A vrai dire, le *tempo* ne fait l'objet d'aucune indication. Détail à ne pas omettre : l'organiste n'utilise point la pédale (à l'exclusion peut-être de quelques mesures au cours desquelles, pour soulager une main gauche qui embrasse une dixième, Lanes en appelait à certaines chevilles de son pédalier à la française).

Mais il semble parfois qu'il vienne à confondre les genres. Le prélude est traité à la manière d'une basse de trompette. Tel duo peut prendre l'allure de la canarie. Tel grand-jeu emprunte à la sarabande son rythme. En revanche, le plein-jeu garde toute la majesté du grand siècle : même court de souffle, il s'appuie à une basse continue ; les récits de tierce, de cornet recherchent les valeurs brèves, les ornements, les coulés ; les récits de cromorne imitent le beau chant ; les duos bavardent de manière polyphonique avec une légèreté de bonne aloi. L'auteur reste toujours fidèle à la mesure qui figure à l'armure et il ne se permet aucun changement de rythme dans une même pièce. D'où un certain manque de variété jusque dans l'opposition des petits et grand-jeux qui voudrait animer les dialogues. Il est vrai qu'un point d'interrogation plane sur certaines pièces qui, sur le manuscrit, paraissent immédiatement suivies d'un texte de caractère différent : y a-t-il ici une pièce formant deux volets, ou deux pages isolées ? Signalons aussi un grand-jeu (inachevé) où l'on passe, semble-t-il, d'un panneau en *ré* mineur à un immense divertissement en *ré* majeur, puis *sol* majeur : seul triptyque, qui se permet de nombreuses modulations. Dommage que l'auteur, après avoir péniblement retrouvé la dominante de son ton initial, ait eu le souffle coupé pour conclure !

Hormis ces remarques, qui ne sont pas pour diminuer le mérite de l'artiste, il est juste de reconnaître à Lanes un certain sens de la ligne ornée. Tel de ses récits de cromorne prouve qu'il a suivi l'exemple des meilleurs maîtres. Ses basses de trompette ont de la saveur et ses fugues ne manquent pas de bonhomie. Son *Cromorne à plein* révèle son amour du timbre. Un rondeau — s'il est de lui — témoigne d'une connaissance pratique de Couperin. Certains coulés des récits de tierce annoncent Daquin. Plusieurs duos évoquent un esprit vif.

DATATION DU RECUEIL.

Ces quelques noms jetés dans l'arène sont là pour tenter d'une part de dater ces *Petites Pièces*, d'autre part pour essayer de détecter les sources auxquelles Lanes a puisé.

Il y a ici les certitudes, là les hypothèses.

Les certitudes sont de trois sortes. Un trio en *ré* mineur de Lanes utilise le thème du *Dialogue sur les Grands Jeux* de la *Suite du premier ton* de Louis Nicolas Clérambault, qui fait partie du *Livre d'Orgue* de 1710. En outre, le manuscrit toulousain comporte la transcription de deux pages du premier *Livre de Pièces de Clavecin* de Couperin, paru en 1713 : la *Fanfare* qui accompagne la *Diane*, *La Voluptueuse...* ainsi que la transcription du *Rossignol en amour* et son double, qui a paru dans le troisième *Livre* de Couperin (1722). L'ensemble ne paraît donc pas antérieur à 1710, et il se situe entre 1710 et 1722¹.

1. L'auteur relève le thème de Clérambault, et il brode d'une manière assez maladroite sur ce thème ; alors qu'il a transcrit avec beaucoup de précaution *Le Rossignol en amour*. Toutes les pièces de Couperin sont copiées par

31. Basse de Trompette

The musical score is written for Trombone (Basse de Trompette) and piano accompaniment. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is marked with a rehearsal bracket [34] and the instruction "Jeu doux". The second system has a "Basse" label in the bass staff. The fifth system is marked with a rehearsal bracket [35]. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *mf* and *f*. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

61. Gavote

Musical score for Gavote, measures 72-76. The score is in 2/4 time and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). Measure 72 is marked with a repeat sign and a first ending bracket. The piece concludes with a final cadence in measure 76.

[73] 62. (Suit: Fanfare pour la Suite de la Diane, de Couperin)

[74] 63. [Dialogue]

Musical score for Dialogue, measures 74-80. The score is in 3/4 time and consists of three systems of two staves each. The first system is marked "(Grand)" and the second system is marked "Petit". The piece ends with a first ending bracket in measure 80, labeled with a circled "1".

Pièce inachevée

(1) Ms.: inachevé

81. Eleuation recit lent

This musical score is for a recitative piece titled "81. Eleuation recit lent". It is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The score is organized into seven systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble staff containing a melodic line with various ornaments and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The second system continues the melodic line with more ornaments and a similar accompaniment. The third system is marked with the number "[99]" in the treble staff and features a more complex melodic line with many ornaments and a bass staff with a more active accompaniment. The fourth system continues the melodic line with many ornaments and a bass staff with a more active accompaniment. The fifth system continues the melodic line with many ornaments and a bass staff with a more active accompaniment. The sixth system continues the melodic line with many ornaments and a bass staff with a more active accompaniment. The seventh system is marked with the number "[100]" in the treble staff and features a more complex melodic line with many ornaments and a bass staff with a more active accompaniment. The piece concludes with a final chord in the bass staff.