

L'ORGUE AU TEMPS D'ATTAINGNANT (ca 1494-1551)

Pour le roi François Ier, luth, orgue et épinette sont instruments familiers, et si la parution sous son règne d'une série de sept livres de musique imprimée à eux destinée est naturelle, elle revêt une importance considérable dans l'histoire de la culture occidentale comme étant le premier jalon de l'école française de clavier. Ainsi le début de l'an 1531 voit-il périodiquement sortir des presses de l'éditeur parisien Pierre Attaingnant de petits ouvrages, au format italien, de musique gravée, *réduite en la tablature des orgues, espinettes & manichordions* (clavicorde) *et tels semblables instruments musicaux*. Les trois premiers rassemblent quelque soixante-dix chansons, les trois suivants des pièces destinées au culte (Magnificat, Motets et Messes, avec des Préludes), le dernier trente-deux danses profanes. Attaingnant avait déjà publié en 1525 le *Bréviaire de Noyon* et trois ans plus tard *Dix huict basses dances* pour le luth, et devait faire paraître pas moins de cent-soixante-quatorze volumes jusqu'à sa mort en 1551, lorsque sa veuve perpétuait son activité par sept livres posthumes, le tout comptabilisant plus d'un millier d'œuvres. L'intérêt de cette unique, abondante et anonyme édition nationale (orgue et clavecin confondus) tient de surcroît au fait que toute production devait cesser subitement à l'orée des guerres de religion et ne reprendre qu'après soixante-cinq ans de silence, hors quelques traces : si le premier Bourbon, Henri IV, se montrait peu sensible à la musique, Louis XIII son fils, profondément artiste lui, favorisait un renouveau de la création musicale quand paraissaient en 1623 les *Hymnes* imprimées de Titelouze puis les premières œuvres manuscrites de Chambonnières et Louis Couperin, prélude à la considérable floraison du classicisme français sous le règne du Roi Soleil.

Apparu en Egypte plusieurs siècles avant notre ère, issu de la flûte chinoise et indienne ou de l'aulos grec tous faits de roseaux, l'orgue a toujours été associé à la voix humaine, par son principe de vibration du son et d'alimentation en air, et assez naturellement au domaine du sacré. Le souffle, le vent qui l'alimente l'ont dès les débuts du christianisme désigné comme paraclet, *bouche d'or* de l'esprit, comme la voix est porteuse du verbe divin. Le terme d'*organum* employé au Moyen Âge ne signifie-t-il pas tout à la fois *orgue*, *chant* et *office* ? Tandis qu'évolue le chant propre au rite de l'Eglise catholique des premiers siècles probablement issu de la Synagogue, l'instrument se perfectionne peu à peu et se répand dans toute l'Europe. D'un côté, depuis le Vieux-Romain des origines jusqu'au chant grégorien de Solesmes, l'expression de l'âme humaine par la voix traverse deux millénaires marqués par l'influence de Grégoire le Grand, de Charlemagne, du monachisme médiéval, de l'Ecole de Notre-Dame avec l'organum, des liturgistes baroques avec le plain-chant, des théoriciens récents enfin, se présentant sous les multiples aspects de la monodie la plus simple à la polyphonie la plus sophistiquée. Parallèlement, l'instrument du sanctuaire, qui jamais n'accompagne la voix mais alterne avec elle, progresse dans son mécanisme et ses proportions : on en peut suivre la l'évolution depuis les empereurs d'Orient à Byzance, les Carolingiens à Aix-la-Chapelle, les moines partout en Europe après l'an mil, saint Louis en croisade, et jusqu'aux innombrables ornemanistes et sculpteurs du XIII^e siècle qui ont imaginé ces merveilles disparues de l'époque de Léonin et Pérotin.

C'est donc un instrument très accompli que jouent les musiciens de la Renaissance dans les églises et les châteaux européens, qu'il soit monumental (Rouen possède un trente-deux pieds dès 1488 !), positif - donc posé sur un meuble - ou portatif - que l'on transporte avec soi. Les prodigieux buffets de Perpignan (1490), du Mans (1535), d'Amiens (1549), de Saint-Bertrand-de-Comminges (1551), tout comme ceux plus humbles de Lorris (1501), de Moret-sur-Loing (1530), ou de Saint-Savin (1557), témoignent aujourd'hui du génie artisanal de ces ébénistes et harmonistes souvent anonymes, et du degré de civilisation atteint par l'Occident dès la Haute époque.

Les cours royales ou princières sont depuis la fin du Moyen Âge des creusets de raffinement et d'invention musicale, les alliances programmées et les mouvements qui résultent des mariages dynastiques tissant un véritable maillage artistique entre les divers pays. Dès le XV^e siècle les ducs de Bourgogne comme en Espagne les rois catholiques Ferdinand et Isabelle accueillent des musiciens flamands, portugais et espagnols. Plus tard chez les Habsbourg l'empereur Maximilien 1^{er}, sa fille Marguerite d'Autriche et son petit-fils Charles Quint, puis chez les Valois François 1^{er} (représenté sur une tapisserie touchant de l'orgue à pédalier) ou Henry VIII d'Angleterre (qui ne possède pas moins d'une soixantaine de clavicores, épinettes et virginales), tous sont férus de musique, souvent jouent de l'orgue, de l'épinette et du luth et constituent d'imposantes collections d'instruments. En Italie les papes bien sûr mais aussi les grandes familles Visconti, Sforza, Este ou Médicis font très tôt construire d'innombrables orgues pour leurs églises baroques annonciatrices de la Contre-Réforme. On voit les créateurs suivre tous ces souverains sans cesse en voyage et s'influencer mutuellement aux contacts nouveaux, jusqu'à écrire une musique parfaitement uniforme en ce début du XVI^e siècle, de Paris à Vienne, de Salamanque à Cracovie, de Canterbury à Naples, musique née de la perfection du modèle vocal franco-flamand de Josquin des Prés.

Ainsi, qu'il s'agisse en Angleterre du *Robertsbridge*, premier du genre datant de 1320, en Italie du *Codex Faenza* (1400), en Allemagne du *Fundamentum organisandi* de Paumann (1452), du *Buxheimer Orgelbuch* (1460), de la tablature d'Arnold Schlick (1511), ou des *Frottole* d'Andrea Antico (1516), des *Recerchari* des Cavazzoni (1523), en Espagne de la *Declaracion* de Juan Bermudo (1549) ou des *Glosados* de Cabezon (1578), enfin en Pologne des *Ricercari* de Jean de Lublin (1547), on est toujours en face d'un même traitement des voix dans ces polyphonies adaptée au clavier, d'une semblable ornementation et de formules de diminutions comparables.

Tout est admirablement imprimé chez Attaignant - installé rue de la Harpe au quartier latin et qui jouit du titre de *libraire et imprimeur du roi* accordé par François 1^{er} - grâce à une technique toute nouvelle : plutôt que de dissocier lignes des portées et notes de musique comme ce fut le cas des premières impressions vénitiennes au début du siècle, chaque caractère de plomb fondu contient à la fois ses cinq lignes et la note choisie. Les différences de qualité artistique au sein de ce corpus laissent supposer que plusieurs créateurs y ont collaboré, dont probablement l'organiste de Notre-Dame Pierre Mouton parmi les plus remarquables.

Si l'écriture plutôt verticale des gaillardes, pavaues, branles et basses danses du quatrième volume diffère peu de celle de ses semblables italiens (Facoli, Radino, Gardane...) où la mélodie est accompagnée et rythmée par la main gauche sans trop de souci d'invention contrapuntique, celle des préludes, versets et motets revendique au contraire un savant traitement des voix et un équilibre horizontal que l'on retrouve dans le répertoire allemand contemporain (Schlick, Kleber, Buchner...), dans le livre polonais de Jean de Lublin - ces derniers utilisant tous le pédalier contrairement aux Français - et un peu plus tard en Espagne chez Cabezon et Arauxo.

Trois formes sont pratiquées par ces musiciens, anonymes et diversement inspirés, édités par Attaignant : l'improvisation libre des préludes à partir de mélismes empruntant souvent un grand ambitus (parfois largement développés comme le *Prélude sur chacun ton* qui profite savoureusement des tempéraments mésotoniques), le traitement plus rigoureux de thèmes de plain-chant en imitation à deux, trois ou quatre voix dans les versets alternés des messes ou des vêpres, et la paraphrase de polyphonies choisies dans l'inépuisable répertoire religieux des Français encore marqués par Ockeghem et Josquin (Févin, Compère, Sermisy, Brumel...) savamment bâti à partir de motets célèbres à l'époque et repris bien au-delà des frontières.

Le point commun à ces trois modes d'écriture est dans l'ornementation, aux formules familières aux autres écoles européennes pendant ce siècle et demi : agréments issus des *flores* médiévaux, *doublés* et *tremblements* français, *redobles* et *quiebros* espagnols, *mordentes* italiens ; mais aussi *cursus* latin, *diminutions* françaises, *diferencias* et *glosas* ibériques, autant de gammes et de traits, tels des rinceaux destinés à entrelacer les notes dans des *coloraturae* parfois exubérantes. Pas une cadence dans tout ce répertoire n'échappe à son tremblement appuyé et doublé, diversement fleuri selon l'agogique et le contrepoint et écrit en toutes notes. Pratiquement contemporain d'Attaignant, Loÿs Bourgeois dans son *Droict chemin* de 1550 est l'un des premiers théoriciens à suggérer l'inégalité rythmique dans une suite de notes conjointes : *La manière de bien chanter les demi minimales... est de les chanter comme de deux en deux, demourant quelque peu de repos d'avantage sur la première que sur la seconde, comme si la première avait un point & que la seconde fust une fuse. A cause que la première est un accord, & que la seconde est le plus souvent un discord ou (comme on dit) un faux accord. Car les musiciens ont telle liberté en leur composition. A cause aussi qu'elles ont meilleure grace à les chanter ainsi que je dy, que toutes égales...*

Liberté structurelle et vocale donc dans les préludes : dans le bref *Prélude aux treze motets* qui déroule une paisible et mélancolique cantilène, la seule rigueur tient à la régularité de l'accompagnement à trois parties, qui joue avec le chant des fausses relations et des altérations de la sensible. Le *Prehodium* introduisant les huit tons du Magnificat alterne quant à lui les passages en *bicinium* et la mélodie accompagnée par deux voix, jamais plus jusqu'à la cadence finale qui déploie une amplification polyphonique à trois, quatre puis cinq parties.

Parce que contrainte par sa fidélité à la polyphonie, la confection des motets est la plus intéressante : rarement en *bicinium*, parfois à trois et le plus souvent à quatre parties, la conduite de la fantaisie s'impose, comme le tissage de la *Dame à la licorne* contemporaine, à la fois le respect absolu d'une chaîne verticale et la liberté la plus grande d'une trame horizontale surchargée de motifs, qui s'y superpose sans la masquer. Variété encore du traitement des voix dans ces paraphrases d'airs alors connus de tous, depuis l'ascèse du *Bone Jesu* de Gascongne jusqu'à l'exubérance du *Sancta Trinitas* de Févin conçu comme une toccata italienne, visitant le clavier jusqu'à ses extrémités par de fulgurantes diminutions.

Des deux messes, la *Cunctipotens* est certes la plus inspirée, bien qu'elle ne comporte pas de *Credo*. Le beau thème du *Kyrie*, déjà utilisé par Machaut et bientôt repris par Nivers, Lebègue, Couperin ou Grigny, apparaît alternativement à la basse, au ténor ou au dessus, fondu dans un riche contrepoint. Les *Magnificat* présentent un nombre inégal de versets destinés à l'orgue, souvent deux au lieu des six imposés par l'alternance ; seuls les quatrième et huitième tons sont favorisés avec cinq puis quatre versets, les parties manquantes étant probablement improvisées par l'interprète.

Précieux témoin de cette époque foisonnante de richesse, archipel isolé dans l'histoire et dans le temps, le seul exemplaire au monde des livres d'Attaignant est miraculeusement conservé à Munich. Titelouze au XVII^e siècle disait des compositions antérieures qu'il était *hors de souvenance des hommes qu'on en ait imprimé pour l'orgue* : Attaignant était déjà tombé dans l'oubli quelques décennies après sa mort. De combien d'absents est fait notre patrimoine ?

Jean-Patrice Brosse