113099

DEUX LIVRES D'ORGUE

parus chez Pierre ATTAINGNANT

en 1531

transcrits et

publiés avec une introduction

par Yvonne ROKSETH

1 9 2 5

Musique gravée par Ch. Douin.
Volume tiré à 500 exemplaires,
imprimé par Gaston Jeanbin, à Paris.

Copyright by E. Droz, 1925.
Tous droits de reproduction, de transcription et d'adaptation réservés.

Publications de la Société Française de Musicologie

TOME I

INTRODUCTION

Dans les premiers mois de l'an 1531 (nouveau style)[1] parurent à Paris chez Pierre Attaingnant sept petits livres de musique, destinés aux instruments à clavier, qui durent jouir d'une fortune rapide. Quatre d'entre eux réduisaient en tablature les chansons et les danses à la mode. Les trois autres offraient un répertoire aux organistes, de plus en plus nombreux en un temps où les églises rivalisaient de magnificence pour la construction de leurs orgues. Nul doute que de nombreuses demandes aient décidé l'éditeur parisien à former ces volumes qui répondaient à un besoin de la liturgie : tout titulaire d'orgue n'était pas capable d'improviser les versets qu'il lui fallait jouer à la messe et aux vêpres. Quel maître Attaingnant pria-t-il de composer cette musique, ou de l'adapter à l'orgue par la transcription d'œuvres vocales, il a négligé de nous en avertir. Plusieurs ont pu collaborer à cette collection, dont les éléments ne sont pas groupés autour d'un nom d'auteur, mais autour d'une utilité. Il s'agit là, non de mettre en évidence le talent d'un compositeur et d'ajouter à son renom, mais seulement de satisfaire aux nécessités du culte.

Peut-être la vogue de ces livres et la familiarité où les musiciens les tinrent favorisèrent-elles leur rapide dispersion. Un libraire de la fin du siècle aurait probablement déclaré « introuvables » les tablatures de 1531. En 1623, Titelouze pouvait écrire qu'il était « hors de souvenance des hommes » qu'on ait jamais, en France, imprimé de tablatures pour orgue[2]. De fait, aucun exemplaire ne paraît avoir subsisté, dans notre pays, des livres d'Attaingnant. Le seul que l'on connaisse aujourd'hui a été transmis à la Bibliothèque nationale de Munich, où il est désigné par la cote *Mus. pract.* 232-238, par la

1. Si on les rapporte au calendrier grégorien, c'est à la même année 1531 qu'appartiennent les mois de janvier, février, mars 1530 et avril 1531, car Pâques tomba cette année-là le 9 avril. Sur les sept tablatures de la collection conservée à Munich, cinq paraissent donc en l'espace de quatre mois — de janvier à avril 1531, n. st. ; — les deux autres, non datées, ont dû les suivre ou les précéder de peu, car Attaingnant avait assez la coutume de faire sortir coup sur coup les ouvrages de même genre.

2. Préface aux *Hymnes de l'Eglise*, édition Guilmant (Archives des Maîtres de l'orgue), t. I, 1, p. 5, Paris, 1897.

Bibliothèque du prince-évêque d'Eichstætt (Bavière), qui n'avait pas conservé trace de sa date d'entrée ni indication d'un précédent possesseur. Les sept livres sont de format petit in-quarto oblong et mesurent 157 mm. sur 109. Ils comportent tous quarante feuillets et sont les uns chiffrés, les autres signés.

Bien que ces tablatures forment un ensemble, leur division en deux groupes, d'après leur objet, est manifeste. Chose digne de remarque, pour la première fois l'on se soucie de présenter en livraisons distinctes les pièces destinées à l'usage profane et les morceaux que réclame l'organiste d'église. Tandis que les auteurs précédents, jusqu'à Marco Antonio di Bologna en 1523 et Leonhard Kleber en 1524, assemblent et mettent à la file motets et chansons, fantaisies et Kyrie, Attaingnant sépare les œuvres religieuses de celles que l'on jouera, dans la salle de musique, sur une épinette ou sur quelque petit positif. M. Ed. Bernoulli a donc publié un tout qui donne une impression complète lorsqu'il a reproduit en fac-similé les quatre livres de chansons et de danses[1]. Ce sont les trois livres de musique religieuse dont j'ai dessein de donner une transcription. Voici aujourd'hui les deux premiers, qui contiennent deux séries de versets pour l'Ordinaire de la Messe, des versets pour les Magnificat des huit tons et pour le Te Deum. Leurs titres complets sont :

Tabulature pour le ieu Dorgues// Espinetes et Manicordions sur le plain chant de Cunctipotens et// Kyrie fons. Avec leurs Et in terra. Patrem. Sanctus et Agnus dei// le tout nouuellement imprime a Paris par Pierre Attaingnant de =// mourant en la rue de la Harpe pres leglise Sainct Cosme.//

Avec privilege du Roy nostre// sire pour trois ans.

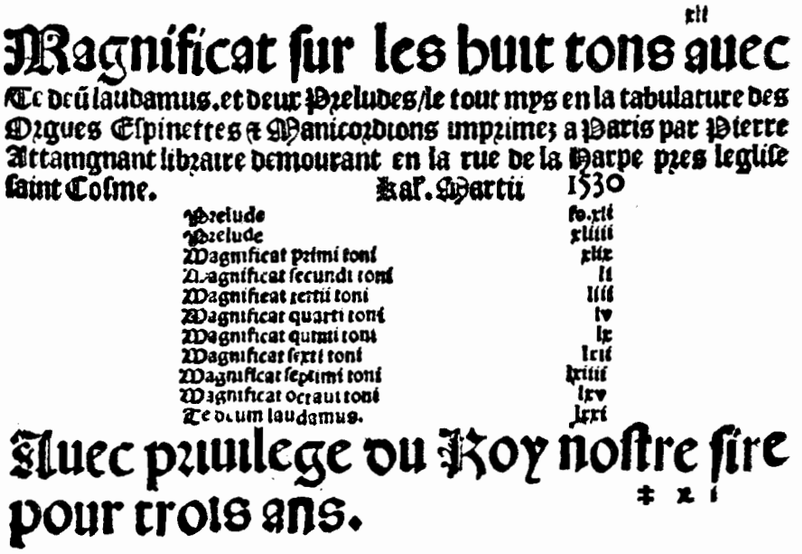
Tabulature pour le ieu Dorgues
Eſpinetes et Manicordions ſur le plain chant de Cunctipotens et Kyrie fons. Auec leurs Et in terra. Patrem. Sanctus et Agnus dei le tout nouuellement imprime a Paris par Pierre Attaingnant demourant en la rue de la Harpe prez leglise ſainct Coſme.

Auec priuilege du Roy noſtre ſire pour trois ans.

1. Ed. Bernoulli, *Chansons und Tänze*, Munich, Carl Kühn, 1914, 5 vol.

Magnificat sur les huit tons avec// Te deū laudamus. et deux Preludes, le tout mys en la tabulature des// Orgues Espinettes Manicordions imprimez a Paris par Pierre// Attaingnant libraire demourant en la rue de la Harpe pres leglise// saint Cosme. *Kal. Martii* 1530.

Avec privilege du Roy nostre sire// pour trois ans.//



Magnificat ſur les huit tons auec
Te deū laudamus.et deux Preludes/le tout mys en la tabulature des
Orgues Eſpinettes & Manicordions imprimez a Paris par Pierre
Attaingnant libraire demourant en la rue de la Harpe pres leglise
ſaint Coſme. Kal. Martii 1530

Prelude fo. xli
Prelude xliiii
Magnificat primi toni xlii
Magnificat ſecundi toni li
Magnificat tertii toni liii
Magnificat quarti toni lv
Magnificat quinti toni lx
Magnificat ſexti toni lxii
Magnificat ſeptimi toni lxiiii
Magnificat octaui toni lxv
Te deum laudamus. lxxi

auec priuilege du Roy noſtre ſire
pour trois ans.

Dans les deux volumes, formés également de 10 cahiers, les repères se font suite : la première tablature est signée de A à K, la deuxième de L à U. Le chiffrage ne commence qu'au second livre, folioté de XLI à LXXX.

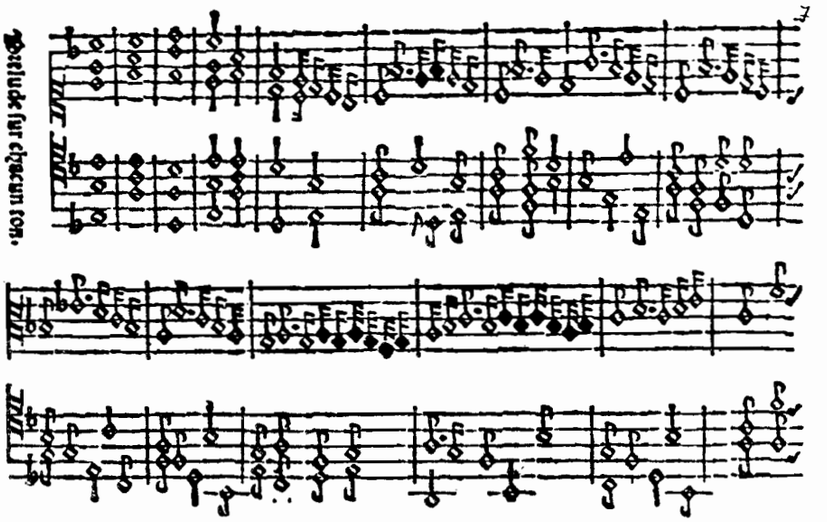
Les seuls fragments, à notre souvenir, que l'on ait déjà livrés de ces livres au public sont ceux que A.-G. Richter a transcrits[1] : le premier verset du Te Deum et la conclusion, *Deo gratias*, de la première messe. Raym. Schlecht (*Geschichte der Kirchenmusik*, 1879) a de son côté publié le *Prélude sur chacun ton* et le 1er Kyrie de la première messe.

* * *

On sait que le premier en France Attaingnant a employé en édition musicale le système d'imprimerie par caractères métalliques mobiles qui, au-

1. *Zur Geschichte des Orgelspiels im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts*, Leipzig, 1884; 2e partie, p. 75 et 77.

jourd'hui encore, n'est pas complètement abandonné. Dans les caractères qu'avait fondus pour lui le graveur P. Hautin, toute note ou tout groupe de notes s'accompagnait du fragment de portée correspondant. L'apparence des tablatures de 1531, déjà disposées sur deux portées de cinq lignes, n'étonne guère l'œil moderne que par la forme du corps des notes, losangique pour la semi-brève et ses subdivisions. A la fin des pièces intervient une brève rectangulaire que j'ai toujours transcrite par une ronde surmontée d'un point d'orgue. Sur 44 versets du livre de messes, un seul (deuxième Sanctus de la première messe) adopte une mesure à trois temps, tous les autres sont à quatre ; tous les Magnificat sont à quatre temps, un seul verset du Te Deum (*Tu Patris*)



à trois. Au reste aucun chiffrage ne se trouve indiqué, pas plus au début des morceaux que dans les cas, assez nombreux, où parmi les mesures normales à quatre temps se glisse une mesure à six. Les barres de mesure sont, à part quelques exceptions à la fin des lignes, régulièrement tracées. Le signe de liaison manque : fait qui s'explique par la nature des caractères employés, où n'est contenu qu'un étroit fragment de portée. On trouve des notes pointées partout où nous mettrions des liaisons et même quand le prolongement porte d'une mesure sur l'autre.

Dans ma transcription j'ai donné l'équivalent moderne de ces diverses particularités. Mais pour les accidents j'ai respecté l'usage ancien de répéter une altération autant de fois qu'elle se produit au cours d'une même mesure ; en sorte qu'un accident, ici, ne vaut que pour la note seule devant laquelle

il est placé. Ce procédé permettra au lecteur de mieux distinguer les accidents que le texte porte et ceux que j'ai cru devoir ajouter. Des omissions de divers genres devaient être réparées. Parfois c'est une erreur typographique qui a privé le texte d'un dièse, d'un bémol ou du point qui en joue le rôle[1]. Plus souvent, le compositeur s'est fié à la science de l'exécutant et lui a laissé le soin d'éviter, par des altérations placées juste, les dissonances que proscrivait la théorie[2] ; il s'est borné à indiquer ses volontés au moyen de quelques accidents typiques, grâce auxquels on peut saisir les lois qui réglaient, pour une oreille de 1530, les attractions harmoniques. On découvre ainsi, dans ces pièces établies sur des thèmes grégoriens, un empire déjà fort des tonalités modernes, majeure et mineure, et un sens affermi du pouvoir cadentiel des accords basés sur la dominante.

Plus d'une coupure se présente dans le fil des parties et met des lacunes dans le tissu harmonique. Tantôt l'auteur des tablatures a craint de soumettre l'exécutant à trop dure épreuve : pour faciliter sa tâche, il a supprimé l'une des voix. Tantôt ayant réalisé, par le mouvement à grande amplitude de deux parties, une richesse harmonique suffisante, il se tient pour content et abandonne la troisième. Tantôt encore il compte sur l'habitude, que les organistes se sont vraisemblablement transmise d'une époque à l'autre, de compléter les harmonies et de remplir les accords trop schématiques. Surtout en un temps proche encore de l'improvisation « sur le livre », l'exécutant devait rarement se faire scrupule d'enrichir l'œuvre qu'il jouait de quelque apport de sa façon.

Au reste, la maladresse du musicien l'a seule conduit parfois à bloquer le chemin d'une voix par les autres ; il n'a pas toujours su éviter les croisements qui rendent l'une des parties passagèrement inefficace et conduisent à la supprimer. Notons d'ailleurs que l'interruption d'une voix ou son entrée au cours d'une pièce peut avoir pour raison la nature différente des épisodes : certains fragments jouent le rôle de prélude par rapport à celui qui expose le plain-chant, ou lui succèdent comme une sorte de coda. Il est possible aussi qu'une

1. Au sujet de la fonction du point placé au-dessus ou au-dessous des notes pour marquer l'altération, nous renvoyons au compte rendu du Congrès de la I. M. G. à Vienne, 1909, p. 126 et 127, et à l'introduction de M. Ed. Bernoulli, *op. cit.*, t. V, p. 15-26. Il faut pourtant que nous insistions sur le fait qu'un point peut indiquer l'altération supérieure aussi bien qu'inférieure.

2. Si j'ai laissé sans l'adoucir, en plus d'un endroit, un effet de triton harmonique (par ex. au 2e Kyrie de la 1re messe, mes. 4, et aux versets *Qui tollis* et *In gloria dei* du premier Gloria), c'est que la pratique tolérait cette dissonance plus souvent que ne le disent les théoriciens. Encore les théoriciens reconnaissent-ils l'abus qu'en font les organistes.

voix se taise pour la présentation à découvert et dans sa nudité d'un thème important, ou pour la mise en valeur de quelque imitation (ex. : Credo, verset *Et expecto*, mesures 5-6). En général, le nombre des voix se réduit lorsque croît leur intérêt.

J'ai cherché à suppléer en certains cas aux lacunes du texte musical, soit en interrogeant le plain-chant sur lequel il s'appuie (p. ex. au 4e Kyrie de la première messe, mes. 21), soit en reconstituant quelques anneaux d'une chaîne mélodique qui entre naturellement dans le contrepoint (p. ex. au Sanctus de la première messe, verset *Benedictus*)[1]. Toutefois je n'ai pas cru nécessaire de fournir aux accords qui terminent les pièces les quintes et les tierces majeures que l'auditeur attend. Tout organiste saura, guidé par la tradition, remplir les vides laissés entre les notes principales.

*
* *

Une des premières questions que suscite l'examen de nos deux tablatures est la suivante : quelle part revient, dans ces livres, à la transcription, et quelle à la composition? Il est certain que les deux préludes sont des œuvres originales. Or, les caractéristiques du style de ces pièces se retrouvent, malgré les modifications qu'entraîne la présence d'un chant donné liturgique, dans le livre des messes. Rareté des entrées en imitation, nombre restreint et irrégulier des voix, continuité des lignes mélodiques — s'opposant aux lignes coupées de « respirations » des pièces transcrites ; — mise en évidence un peu naïve du plain-chant, qui se déroule le plus souvent en valeurs longues et uniformes ; abondance des gammes et des marches harmoniques ; absence de ces notes répétées où l'on distinguerait la trace des mots qu'a scandés le modèle vocal : tels sont les indices qui nous permettent de croire que l'auteur des messes les a directement conçues pour l'orgue, et écrites comme des variations sur Cantus firmus[2].

Au contraire, prenons celui des versets de Magnificat dont nous sommes certains qu'il est transcrit : le deuxième verset du huitième ton, qui suit un

1. On reconnaîtra ces notes ajoutées au crochet qui les encadrent.

2. Le titre des messes est d'ailleurs explicite : « Tabulature... sur le plain-chant de *Kyrie fons* » etc. Il exprime autre chose que le titre des *Treze Motetz*, « réduits en la tabulature des orgues », etc.

original à 4 voix de Richafort[1]. Remarquons cette ligne ferme des motifs, cette solidité des rencontres harmoniques qui décèle un contrepoint sûr de lui et non plus l'hésitation du style ornemental que créent pénbilement les organistes. Les gammes ont disparu au profit des entrées martelées et des imitations. Les thèmes se dessinent nettement au lieu de s'épuiser en tourbillons indéfinis. Les maladresses mêmes du transcripteur ne sont pas de la même nature que les gaucheries qu'on relève dans la composition des préludes ou des messes.

Ne nous hâtons pourtant pas de croire que tous les Magnificat pour orgue soient formés de transcriptions ; et celui même qui vient de nous fournir un exemple met déjà en garde contre une conclusion de ce genre, dès que nous examinons les autres versets. Un seul des six versets de Richafort, le premier (*Et exultavit*) se trouve fidèlement reproduit, sans autre addition que les broderies obligées, dans le deuxième verset du Magnificat pour orgue. Entre les autres pièces, aucun rapport textuel. Sans doute le 3e et le 4e versets d'orgue offrent quelque analogie lointaine avec les thèmes de Richafort ; mais l'original paraît avoir ici imposé des réminiscences plutôt que dirigé l'inspiration. Quant au premier verset de ce huitième ton, il tranche avec les autres et se rapproche des pièces libres sur plain-chant. L'ensemble du Magnificat est donc dépourvu de toute unité. Il semble que l'auteur requis par Attaingnant de préparer une musique pour le cantique de vêpres se soit servi de tous les éléments qui entraient dans ses habitudes pour composer cet assemblage disparate de versets transcrits, originaux et imités.

Pour le Magnificat du 4e ton de même, on paraît avoir exploité en partie un original pour voix, que l'on a traité probablement avec une liberté semblable. Admettons donc que ces deux Magnificat — qui se distinguent des autres par leur nombre supérieur de versets — soient, ainsi que le Te Deum, des transcriptions jusqu'à un certain point. La part de l'écriture originale nous semble dominante dans les six autres Magnificat. Ici le premier verset expose, dans chaque ton, le plain-chant en valeurs longues et l'entoure d'ornements dont le style est tout instrumental. Le thème grégorien y est suivi avec tant d'obéissance que les premiers versets du 1er ton et du 6e, bâtis sur des thèmes identiques sauf par leur conclusion, s'imitent presque exactement jusqu'à la modulation finale. Ce dernier fait est une preuve nouvelle du carac-

1. *Liber Sextus, XIII quinque ultimorum tonorum magnificat,* Parhisiis apud Petrum Attaingnant, etc. Mense Septemb. 1534 ; fo 11 (Milan, Bibliothèque Ambrosienne).

tère utilitaire plus qu'artistique de nos Magnificat : pièces de circonstance, ils ont pour but de satisfaire, vaille que vaille, à un besoin liturgique.

*
* *

Ce besoin qu'éprouvait l'Eglise d'une musique propre au culte était à cette époque d'autant plus vif que la Réforme, déjà, s'indignait contre l'habitude de jouer aux cérémonies religieuses les œuvres les plus profanes. Cornelius Agrippa avait signalé qu'aux moments solennels de la messe il arrivait que l'orgue fît entendre des chansons déshonnêtes[1], et le concile de Sens, en 1528, avait dû défendre le seuil des temples aux mimes et aux histrions. Il avait interdit d'y jouer du tambour ou de la cithare. Seul l'orgue, s'il s'abstenait de mélodies inconvenantes, pouvait s'y faire entendre : « Nolumus itaque quod organicis instrumentis resonet in ecclesia impudica aut lasciva melodia, sed sonus omnino dulcis, qui nihil præter hymnos divinos et cantica spiritualia repræsentent »[2].

Aussi longtemps que lui avait manqué un répertoire composé à son intention, l'organiste n'était que trop tenté de répéter à l'église les airs qu'on le priait de jouer aux noces, aux fêtes familiales ou corporatives, près de la table des grands. Ces airs venaient naturellement sous ses doigts lorsqu'il devait occuper l'oreille des fidèles avant et après l'office, pour l'entrée ou la sortie du clergé. Maint cortège, mainte réception d'ambassadeur exigeait aussi un long prélude d'orgue. Lorsque François Ier fut sacré à Reims, le 25 janvier 1515, « l'on ioua des orgues iusques à ce que le roy fut aorné dedans le cueur »[3], ce qui dut prendre un certain temps. A pareils usages viennent répondre les deux grands préludes imprimés par Attaingnant au début du livre des Magnificat.

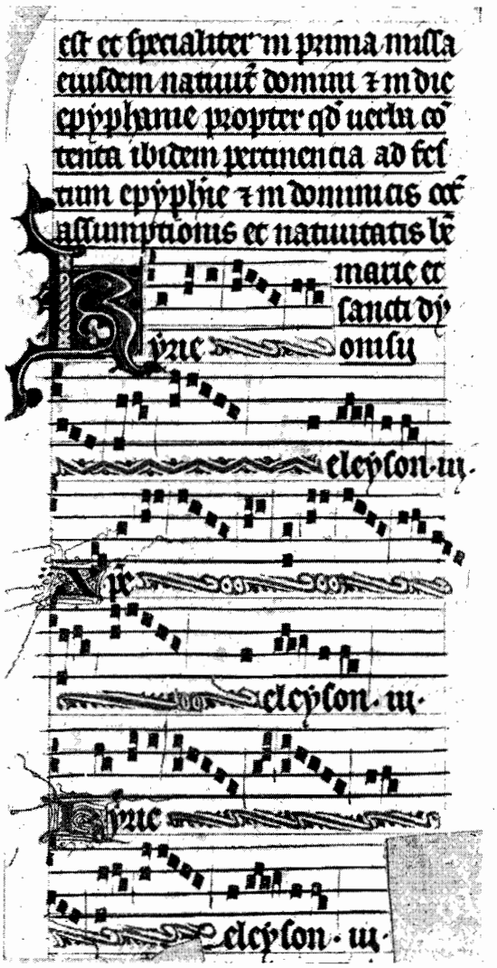
Pendant l'office proprement dit l'orgue pouvait accompagner les chants. Le grand orgue de tribune avait aussi pour devoir d'alterner avec le « chœur d'en bas »[4] dans les pièces qui constituent l'Ordinaire de la messe, ainsi que

1. *De incertitudine et vanitate scientiarum et artium*, cap. *De Musica* : « hodie vero tanta in Ecclesiis Musicæ licentia est, ut etiam una cum missæ ipsius canone obscenæ quæque cantiunculæ interim in organis pares vices habeant ». (Parisiis, apud Joannem Petrum, 1531, f° 34).

2. Decreta Morum, XVI (Mansi, *Sacr. Concil. Coll.*, t. XXXII, col. 1190).

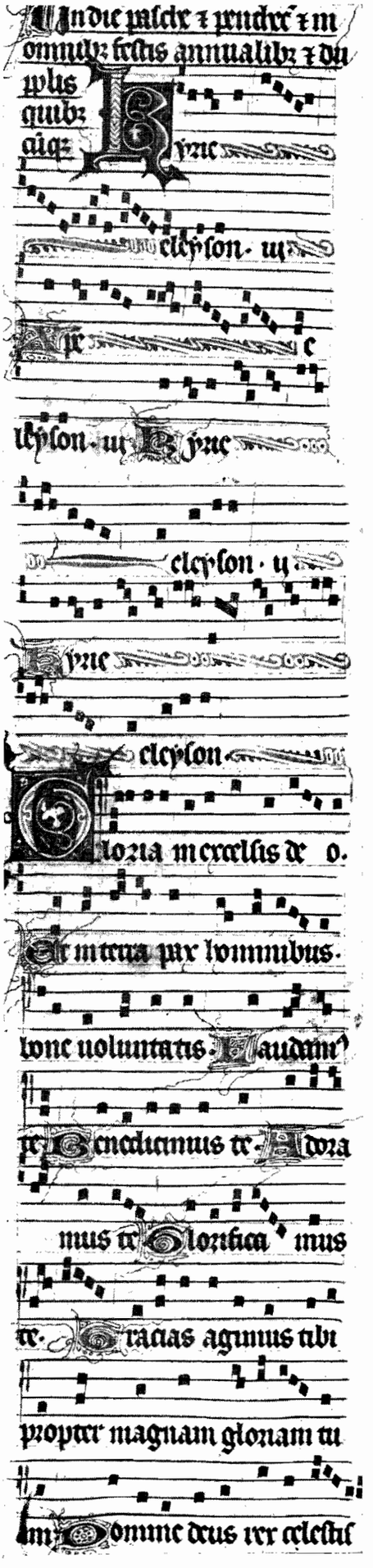
3. *L'ordre du sacre et couronnement du Roy tres chrestien nostre sire Françoys de Valoys...* (permis d'imprimer à Jehan Jehannot, 29 janvier 1514 v. st. ; Bibl. nat., Rés. Lb^{30}21).

4. L'expression se rencontre dans les statuts du chapitre de Saint-Just de Narbonne (novembre 1510-1522). Arch. dép. Aude, G. 28.



Kyrie de la Messe *Kyrie Fons*

Bibl. nat., fonds latin 861, fol. 457 v°.

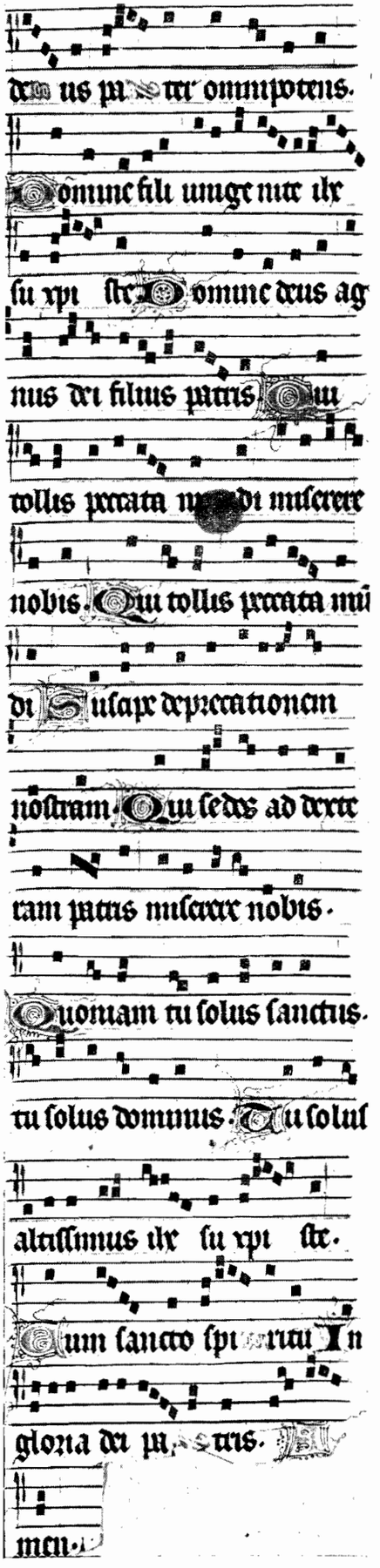


Kyrie et Gloria

de la Messe

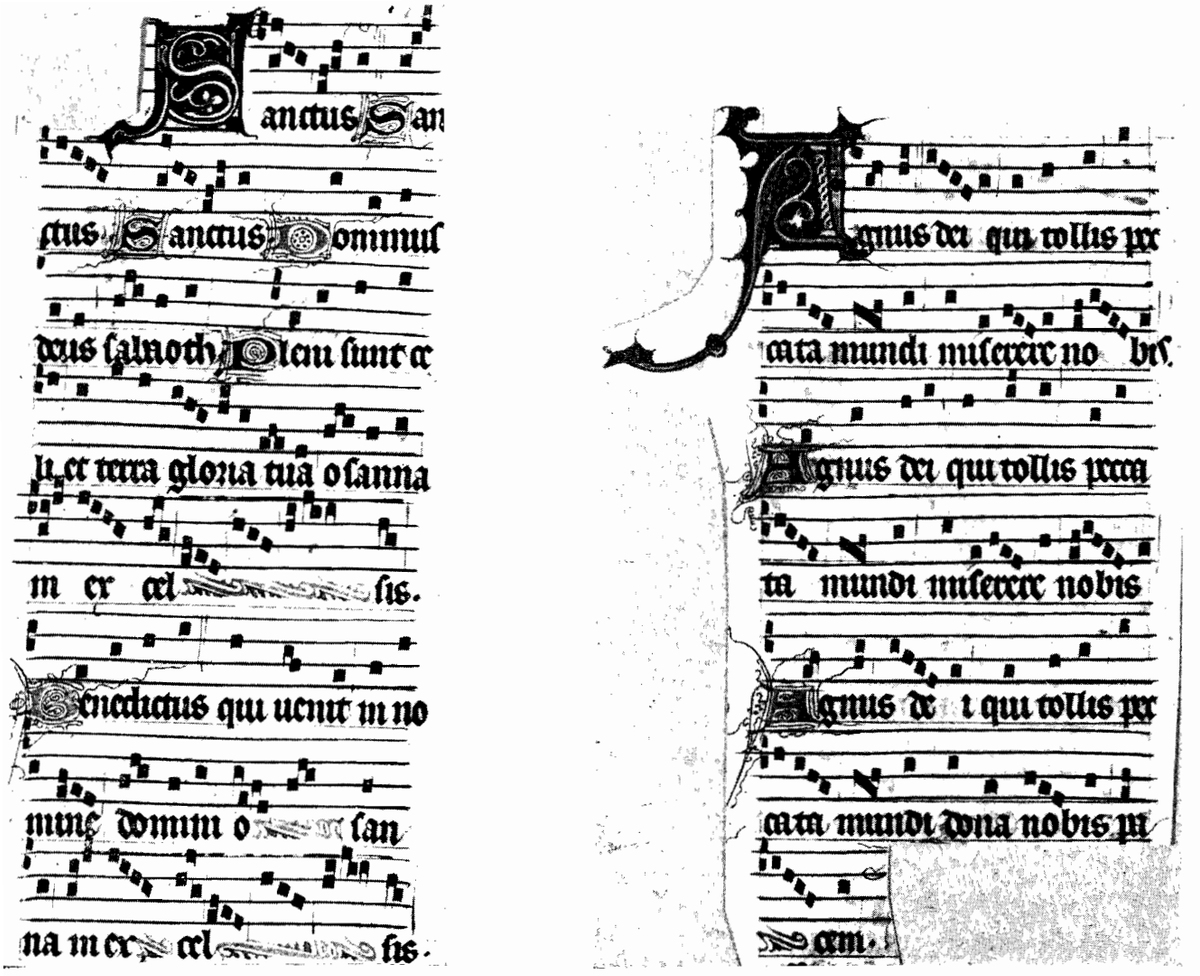
Cunctipotens

Bibl. nat., fonds
latin 861, fol. 455 v°.



Kyrie et Gloria
de la Messe
Cunctipotens

Bibl. nat., fonds
latin 861, fol. 456.



Sanctus et Agnus de la Messe *Cunctipotens*

Bibl. nat., fonds latin 861, fol. 456 r° et v°.

dans divers cantiques et hymnes. A un verset que chantait le chœur répondait aussitôt, à l'orgue, un interlude basé sur le thème grégorien correspondant. Pour que la succession des versets chantés et joués fût immédiate, Arnolt Schlick avait demandé que l'orgue et le chœur pussent réciproquement s'entendre : « l'organiste doit entendre la fin du chant, car c'est alors à lui de commencer : ainsi,après le Gloria in excelsis..., au Patrem..., au Sanctus, etc »[1]. Aux dimanches et fêtes solennelles était réservée cette exécution pompeuse, où l'orgue venait faire contraste à un chœur polyphonique, non au chant simple des jours ordinaires[2]. Ces fêtes auxquelles on a coutume de faire participer l'orgue sont fixées de la manière suivante par le chapitre de Beauvais en 1533 (on vient de faire construire dans la cathédrale de nouvelles grandes orgues par les célèbres facteurs François et Alexandre des Oliviers) : les époques qui conviennent pour l'emploi de l'instrument sont Noël, l'octave de Pâques, la Pentecôte, les fêtes de saint Pierre et saint Paul, du Saint-Sacrement, de l'Assomption, de tous les Apôtres, de la conversion de saint Paul, des quatre docteurs de l'Eglise latine quand leur fête tombe un dimanche. L'orgue jouera en outre aux deux vêpres de saint Laurent, à la Saint-Michel, à la Sainte-Catherine et à la Saint-Nicolas d'hiver[3]. Plus tard, le Cérémonial de Clément VIII ordonnera que le grand orgue résonne tous les dimanches autres que de l'Avent et du Carême[4].

A la faveur de cette suppléance du chœur par l'orgue plus d'un abus s'était glissé dans la pratique. Le principe ecclésiastique qui demande que le chant, et non l'orgue, entonne le premier verset d'une prière n'était pas toujours respecté. Les livres d'Attaingnant montrent que l'usage, s'il obéissait à la règle pour le Gloria et le Credo, admettait que l'orgue jouât la première invocation du Kyrie, qu'il fît également entendre le premier Sanctus et le premier Agnus. Par un autre abus contre lequel les chefs de l'Eglise ne cessent de s'élever, l'orgue remplace le chœur pour la moitié des versets du Credo ; les conciles insistent tour à tour pour que l'on fasse entendre aux fidèles tous les mots

1. *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*,Heidelberg, 1511, rééd. dans les Monatshefte für Musikgeschichte, 1869, p. 75.

2. Dom Lucien David, *L'orgue suppléant le chant au Kyrie de la Messe*, Rev. du chant grégorien, t. XVII (1908), p. 51.

3. Délibération capitulaire du 31 juillet 1533 ; d'après G. Desjardins, *Hist. de la Cath. de Beauvais*, Beauvais, 1865, p. 74.

4. *Cæremoniale Episcoporum jussu Clementis VIII*, Augustæ Taurinorum, 1602, lib. I, cap. XXVIII : *De Organo.*

du Symbole[1]. Qu'ils soient obligés de répéter si souvent l'injonction prouve qu'on ne les écoute guère. Aussi, le concile de Reims réagira-t-il en prescrivant que non seulement la profession de foi, mais aussi le Gloria et le Sanctus soient tout entier « déchantés »[2].

*
* *

Il ne faut pas s'attendre à trouver que la messe intitulée, dans le livre d'Attaingnant, *Kyrie fons* repose sur un plain-chant tout entier conforme à la messe *Kyrie fons bonitatis* de l'édition vaticane moderne. On sait qu'avant le concile de Trente les mélanges de messes étaient fréquents dans les graduels ; l'Ordinaire variait d'une province, voire d'une église à l'autre, et se composait de fragments différemment assemblés[3]. L'on ne s'étonnera donc pas de rencontrer à la suite du *Kyrie fons* un Gloria basé sur le Gloria de la messe *Cunctipotens* du recueil formé sous les auspices de Dom Pothier. Pour toutes les pièces autres que le Kyrie nos deux messes d'orgue suivent donc le même thème grégorien de *Cunctipotens* ; il n'en est que plus curieux pour nous de posséder deux séries de variations sur un cantus firmus unique, et de mesurer jusqu'où l'ancien maître a réussi à diversifier l'aspect rythmique des thèmes, en même temps que ses contrepoints.

Le graduel de Paris, au début du XVI^e^ siècle, ne comportait guère d'autres Ordinaires que ceux des messes aujourd'hui intitulées *Kyrie fons bonitatis* et *Cunctipotens*[4] (II et IV de l'édition vaticane). On les utilisait depuis plusieurs siècles dans le diocèse, ne leur faisant subir que des changements insignifiants. C'est dans un missel de la fin du XIV^e^ siècle (Ms. lat. 861 de la Bibliothèque nationale), que nous avons trouvé les thèmes presque exacts de nos messes d'orgue. A ces messes de plain-chant, que nous reproduisons en fac-similé, il faudra comparer l'œuvre des auteurs de 1530. La messe *Kyrie*

1. « Præstiterit Symbolum totum cani, similiter Præfationem et Orationem Dominicam, quam partem relinqui organis, sicut magno abusu alicubi consuetum est fieri. (Etats ecclésiastiques d'Augsbourg, 1550, Tit. XII, De Missæ Ceremoniis. *Concilia Germaniae*, éd. Schannat et Hartzheim, t. VI, p. 756 ; Cologne 1765).

2. Concil. Rhemense, V Congregatio (Mansi, *Sacr. Concil. Coll.*, t. XXXIII, col. 1314).

3. A. Gastoué, *Le Graduel et l'Antiphonaire romains*, Lyon, Janin, 1913, p. 130-140.

4. Outre ces deux séries on ne trouve qu'une messe des morts dans le Missel de 1524 : *Missale ad sacrosanctæ romanæ Ecclesiæ usum...* (Paris, Kerbriand et Maheu, Bibl. nat., vélin 382).

fons de l'édition vaticane n'y est désignée que par les fêtes auxquelles il convient de l'exécuter : lendemain de Pâques et de la Pentecôte, Epiphanie, dimanches dans l'octave de l'Assomption et de la Nativité de la Vierge, etc. ; pour être chantée aux dimanches de Pâques et de la Pentecôte et à toutes les fêtes doubles de l'année, le missel donne la messe *Cunctipotens.*

On remarquera que dans la première des messes que nous publions le 2e Agnus, se présente dans un ton de *sol*, comme dans le missel lat. 861 ; par contre, le dernier Agnus de cette messe et les deux Agnus de *Cunctipotens*, sont transposés au ton de *fa* qu'adopte l'édition vaticane.

Seule des deux messes d'orgue, la première possède un *Deo gratias*, réponse à l'*Ite missa est*. Nous n'avons rencontré aucun original du plain-chant, mais l'on peut constater que ce plain-chant coïncide avec celui de l'antienne de Magnificat *O Christi pietas*, aux 2es Vêpres de saint Nicolas[1].

Quant au Credo, qui ne fait qu'exceptionnellement partie organique d'un Ordinaire[2], celui qui s'insère dans la première de nos messes est à coup sûr destiné à servir également au cours de la seconde. Il est établi sur le plain-chant très connu du Credo I de l'édition vaticane. L'auteur, remarquant la similitude de plusieurs versets, s'est abstenu d'en composer des variations différentes ; il compte sans doute que l'on jouera le verset *Genitum* d'après le modèle de *Et ex patre*, puis *Et resurrexit* comme *Et incarnatus*, etc.

Pour les Magnificat et pour le Te Deum, les innombrables variantes de ces chants, au début du XVIe siècle, rendaient difficile de trouver un thème exactement conforme à celui des versets d'orgue. Il a fallu se contenter de reproduire ici les tons de l'édition vaticane qui, malgré quelques divergences, s'éloignent peu du plain-chant sous-jacent à nos versets.

*
* *

Les tablatures publiées par Attaingnant ne sont pas sans nous fournir quelques indications sur les instruments auxquels on les destinait. Visiblement, le compositeur a en vue l'orgue moyen qu'il était fréquent de rencontrer dans les églises de France, plutôt que l'instrument gigantesque des grandes

1. Cette identité nous a été signalée par le R.P. Dom Bessac à l'obligeance de qui nous sommes redevable.

2. P. Wagner, *Geschichte der Messe*, t. I, p. 54 (Leipzig, 1913).

cathédrales. Il n'attend pas que l'on exécute ses œuvres sur un orgue aussi étendu que celui construit à Saint-Maurice d'Angers, de 1507 à 1513, par Ponthus Joussaume, qui comportait 48 touches au clavier de grand orgue[1] ; ni sur le clavier à 47 touches de N.-D. de Reims. Il compte plus modestement sur un clavier de quarante notes environ et il écrit ses pièces entre le *fa* grave de la voix de basse et le *la* aigu du soprano. Comme le clavier de pédale est encore réservé aux églises importantes, l'auteur réalise son œuvre de telle sorte que deux mains puissent suffire à l'interpréter. L'organiste qui dispose d'un clavier de pédale ne sera pas embarrassé pour y appuyer ses basses ou pour y faire ressortir le ténor en valeurs longues qui porte le plain-chant.

Quels registres tirera l'exécutant du XVI^e^ siècle? aura-t-il souvent à sa disposition les jeux de 12 pieds qui ornent les orgues de Narbonne, de Bordeaux, les 16 pieds de Chartres, d'Amiens ou de Rouen, les 20 pieds de Reims? Cela est peu probable. Mais dans la plupart des grandes églises il trouvera un principal de 8 ou 6 pieds (suivant que le plus gros tuyau donne l'*ut* ou le *fa*), une flûte de 8 ou de 6, dite « à neuf pertuys », ou flûte « d'allemans », un jeu bouché de 8 ou de 6, sonnant comme un 16 ou un 12 pieds ; comme jeu d'anches, une régale et souvent une trompette, un hautbois ou cornet; enfin, un nombre varié de jeux de mutation.

Quand Jacques Cormier, organier de Tours, achève en 1531 de réparer l'un des orgues de la cathédrale de Toulouse, il dresse une liste qui énumère les jeux de cet instrument :

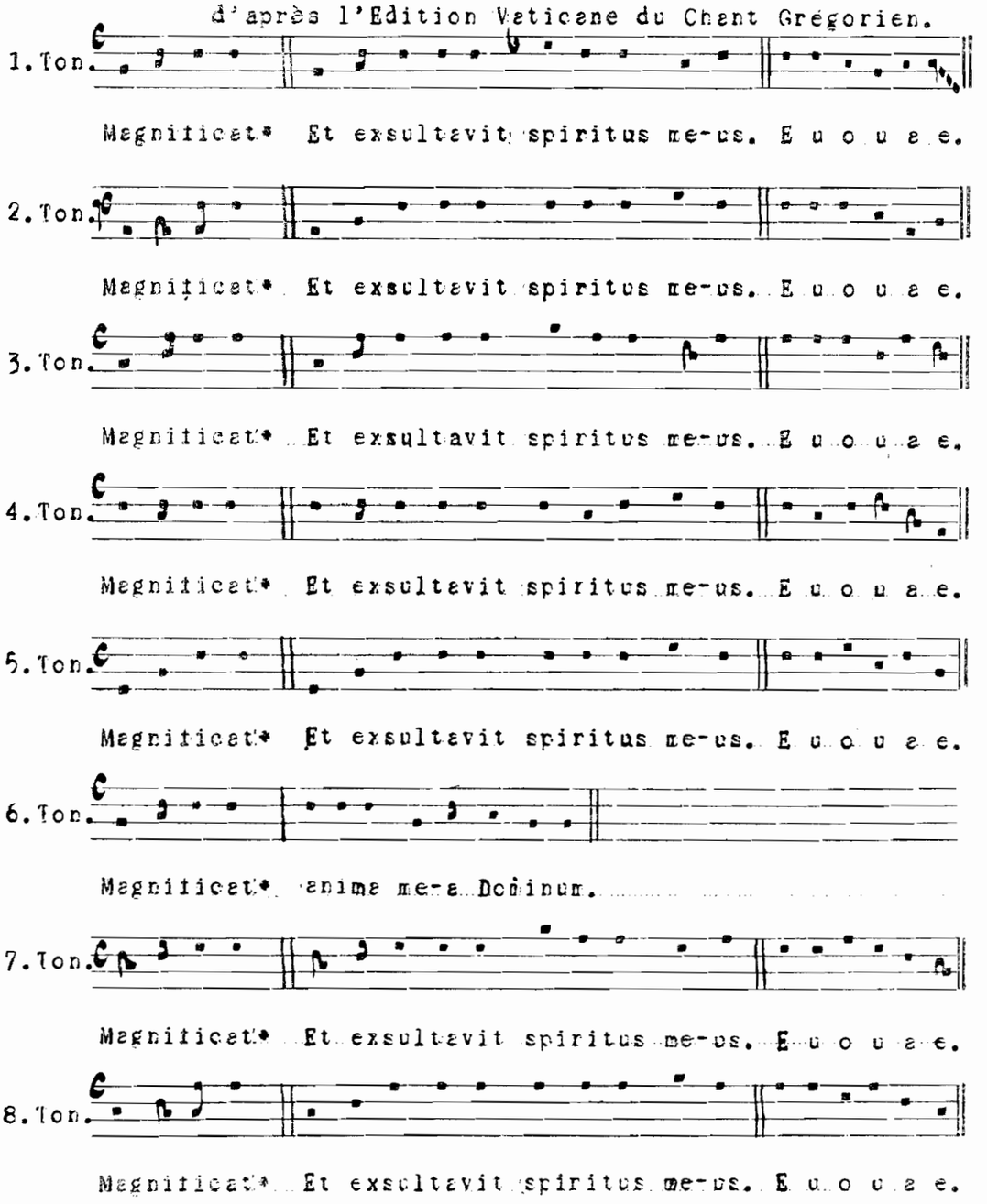
« Et premièrement, le grand jeulx (principal)

Clavier principal
- le jeulx de papegayl
- le jeulx de chantres
- le jeulx des fleustes d'allemans (traversière)
- le jeulx de pifres (fifre ou larigot)
- le jeulx sourt (bourdon)
- les jeulx de nazars petits et grans
- le jeulx des cornes (trompette)
- le jeulx des simbales
- le jeulx des fleustes
- le jeulx de petit carillon

1. de Farcy, *Monographie de la cath. d'Angers*, t. II, p. 73 et suiv. (Angers, 1905).

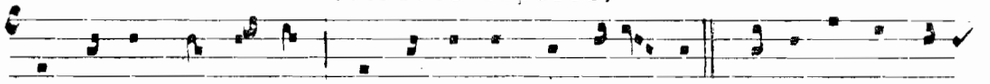
Tons du *Magnificat*

d'après l'Edition Vaticane du Chant Grégorien.

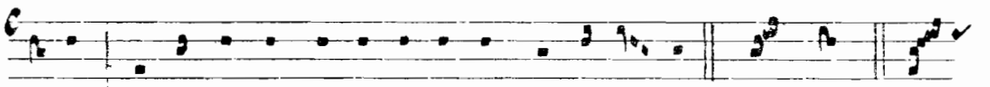


Ton Solennel ou *Te Deum*.

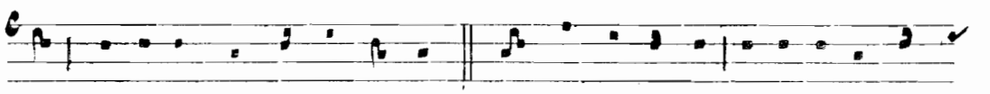
(Versets impairs)



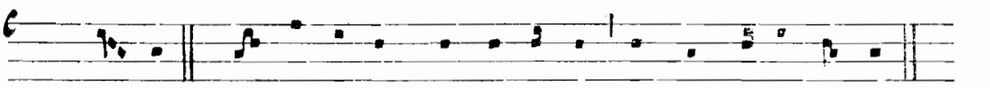
Te De-um laudamus: te Dominum confitemur. Tibi omnes An-



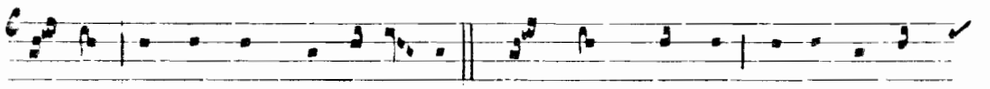
geli, tibi caeli et universae potestates. Sanctus. San-



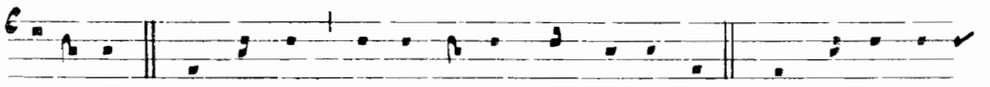
ctus Dominus De-us Sabaoth. Te glori-osus Apostolorum



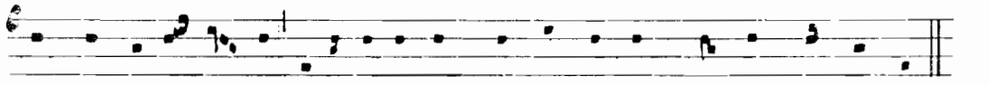
Chorus. Te Martyrum candidatus laudat exercitus.



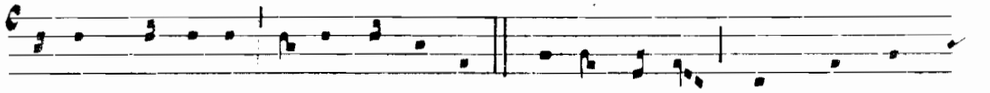
Patrem immensae majestatis. Sanctum quoque Paraclitum



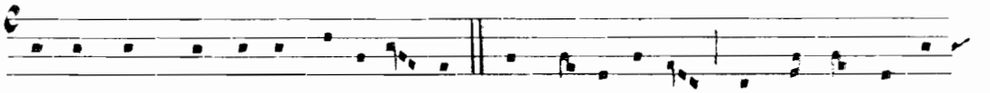
Spiritum. Tu Patris sempiternus es Fili-us. Tu devicto



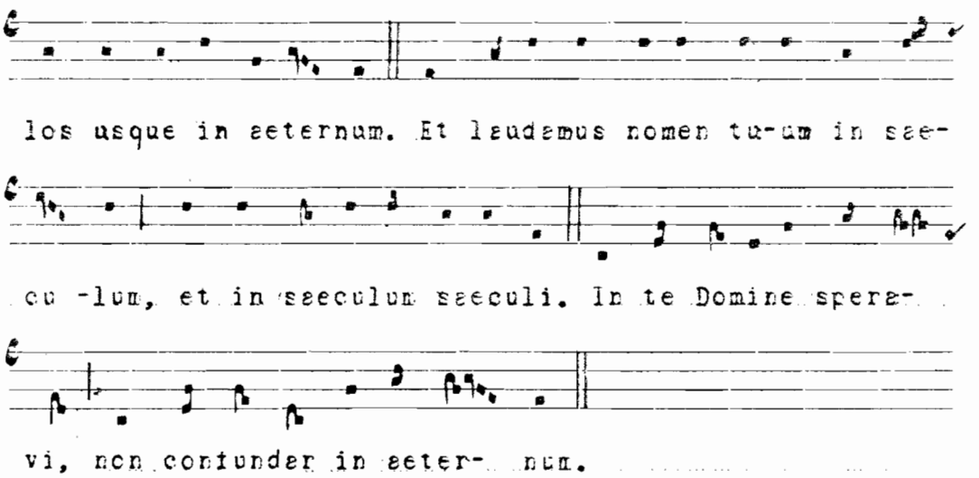
mortis aculeo aperu-isti credentibus regna caelorum.



Judex crederis esse venturus. Aeterna fac cum Sanctis



tu-is in gloria numera-ri. Et rege eos, et extolle il-



Clavier de positif
- le jeulx de petites orgues (principal du positif)
- le jeulx de petites orgues en fleustes
- et sic de aliis
- le tabourin
- et un jeu de regalles »[1].

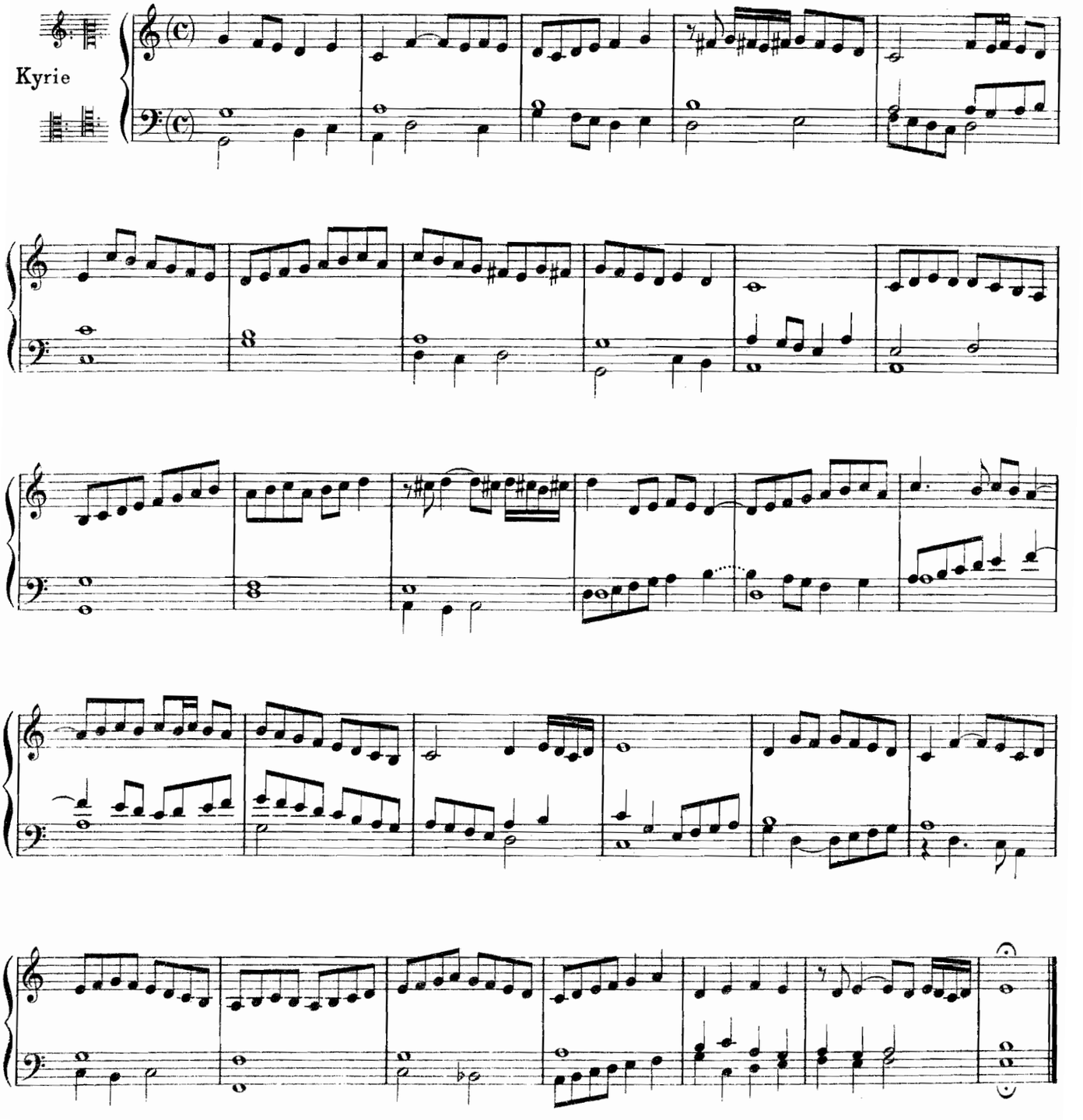
On voit que quatre au moins des jeux qui dépendent du grand orgue sont des jeux de mutation : fifre, gros nasard, petit nasard, cymbales ; le jeu de petit carillon est-il un jeu de timbres ou un piccolo, nous l'ignorons. Le « papegayl » est assurément l'un de ces « jeux d'oiseaux » si aimés du XVI^e siècle, où les trilles étaient obtenus en faisant barboter l'air des tuyaux dans des vases pleins d'eau ; le jeu de chantres est une régale avec tremblant. Quant au « tabourin » du positif, ne faut-il pas y voir un second fifre? Il est regrettable que le nombre de pieds à chaque jeu ne soit pas mentionné. Nous savons pourtant grâce à l'acte d'expertise de 1531, que l'un des jeux était à l'octave du principal, d'autres à la 15^e, à la 19^e et à la 22^e ; en supposant que le principal, dans l'orgue toulousain, ait été un 6 pieds, on y trouvait donc un jeu de 3 pieds (peut-être le jeu de flûtes mentionné en neuvième lieu), un jeu de 2 pieds (le gros nasard?) et un de 1 pied (petit nasard?).

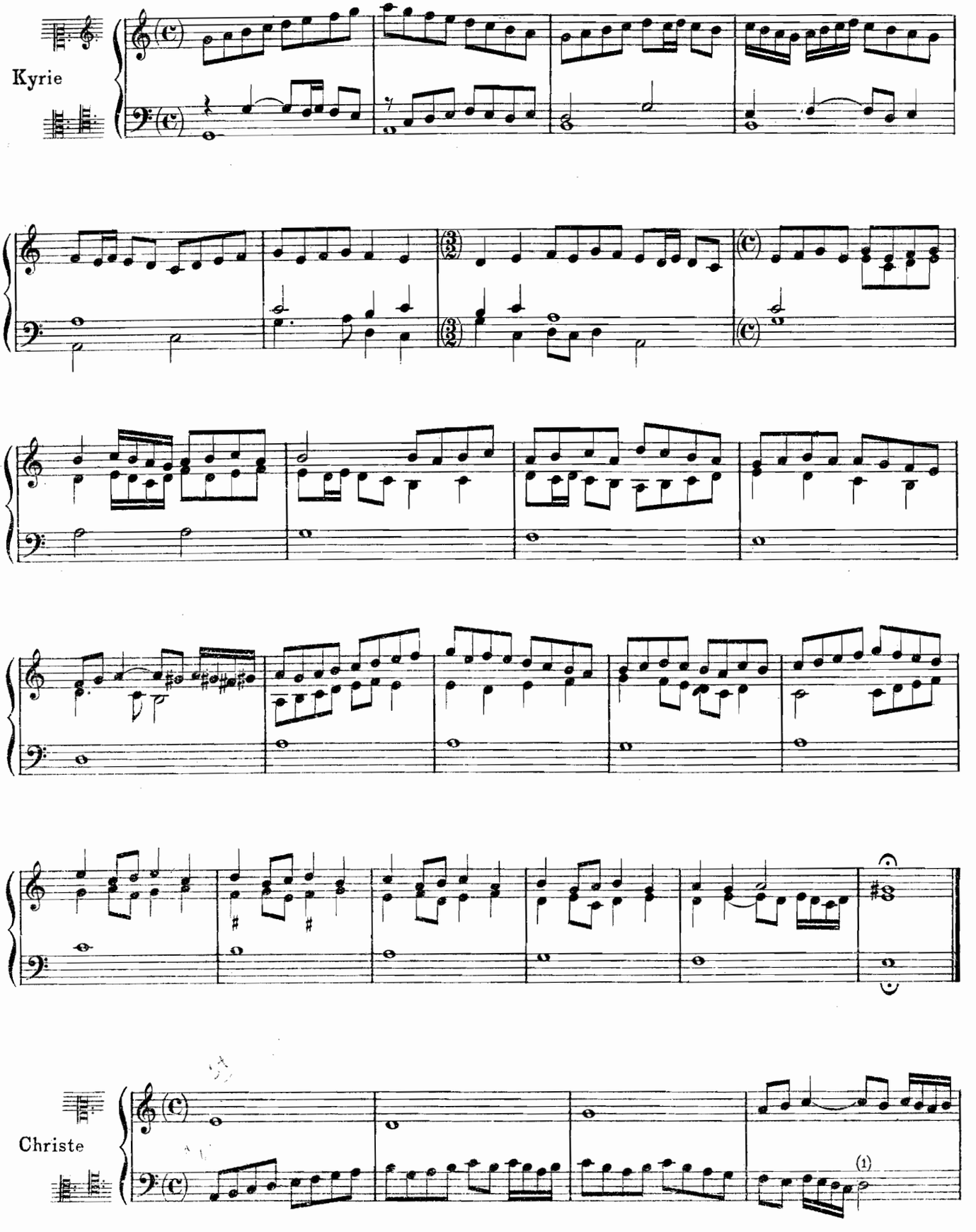
1. Archives notariales de Toulouse, 31 juillet 1531 ; publ. par M. J. Anglade dans les *Annales du Midi*, 1917, p. 257.

L'organiste qui voudra exécuter aujourd'hui les tablatures d'Attaingnant devra faire prédominer dans son instrument les fonds de 8 et de 4 pieds, auxquels il ne mélangera les jeux d'anches qu'avec la plus grande prudence. Presque toujours, il sera nécessaire d'ajouter à ce chœur un nombre élevé de jeux de mutations : l'on se rappellera que nos fournitures et nos pleins jeux modernes offrent un nombre de rangs souvent inférieur à celui des cymbales ou cornets d'autrefois.

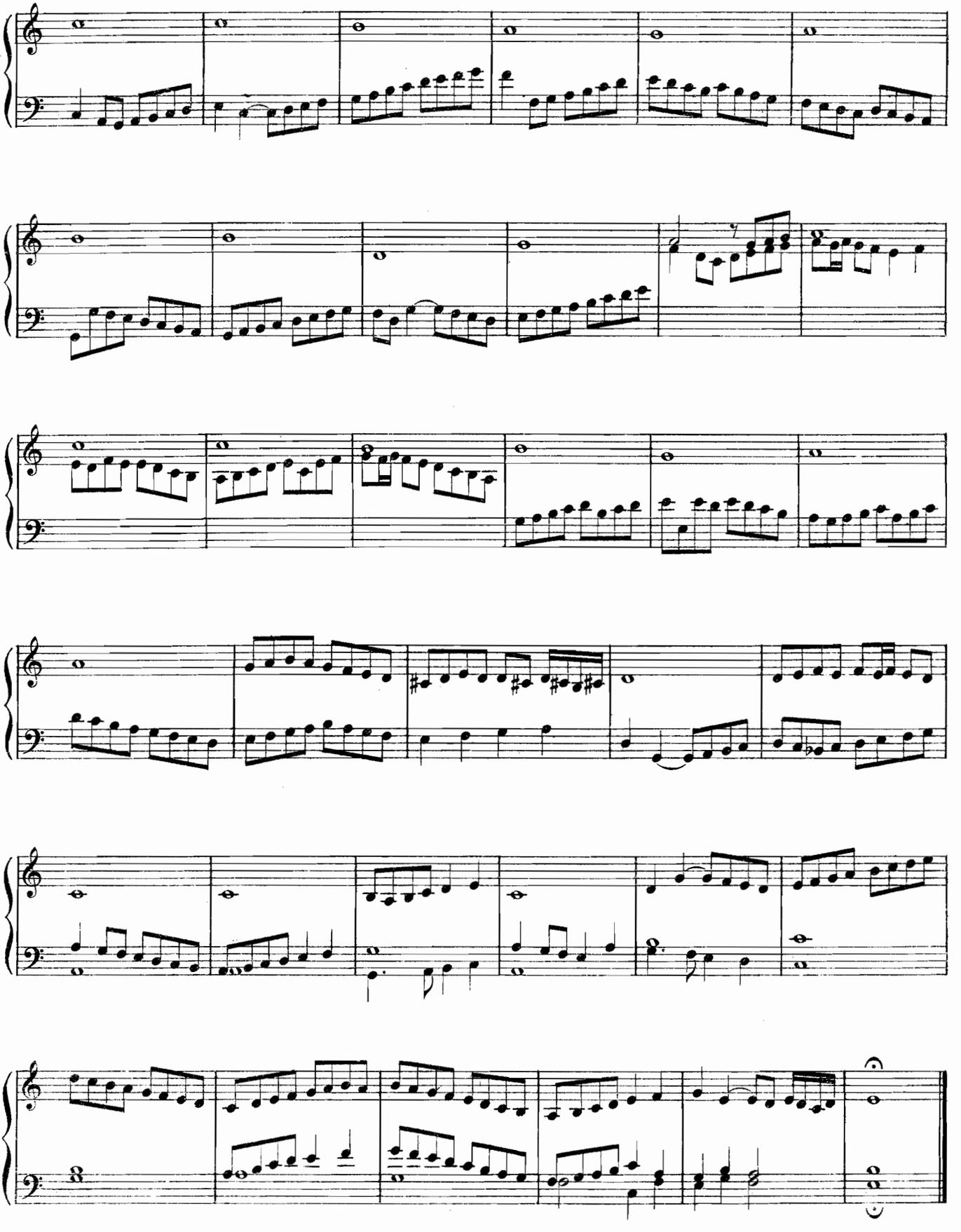
MESSE "KYRIE FONS"

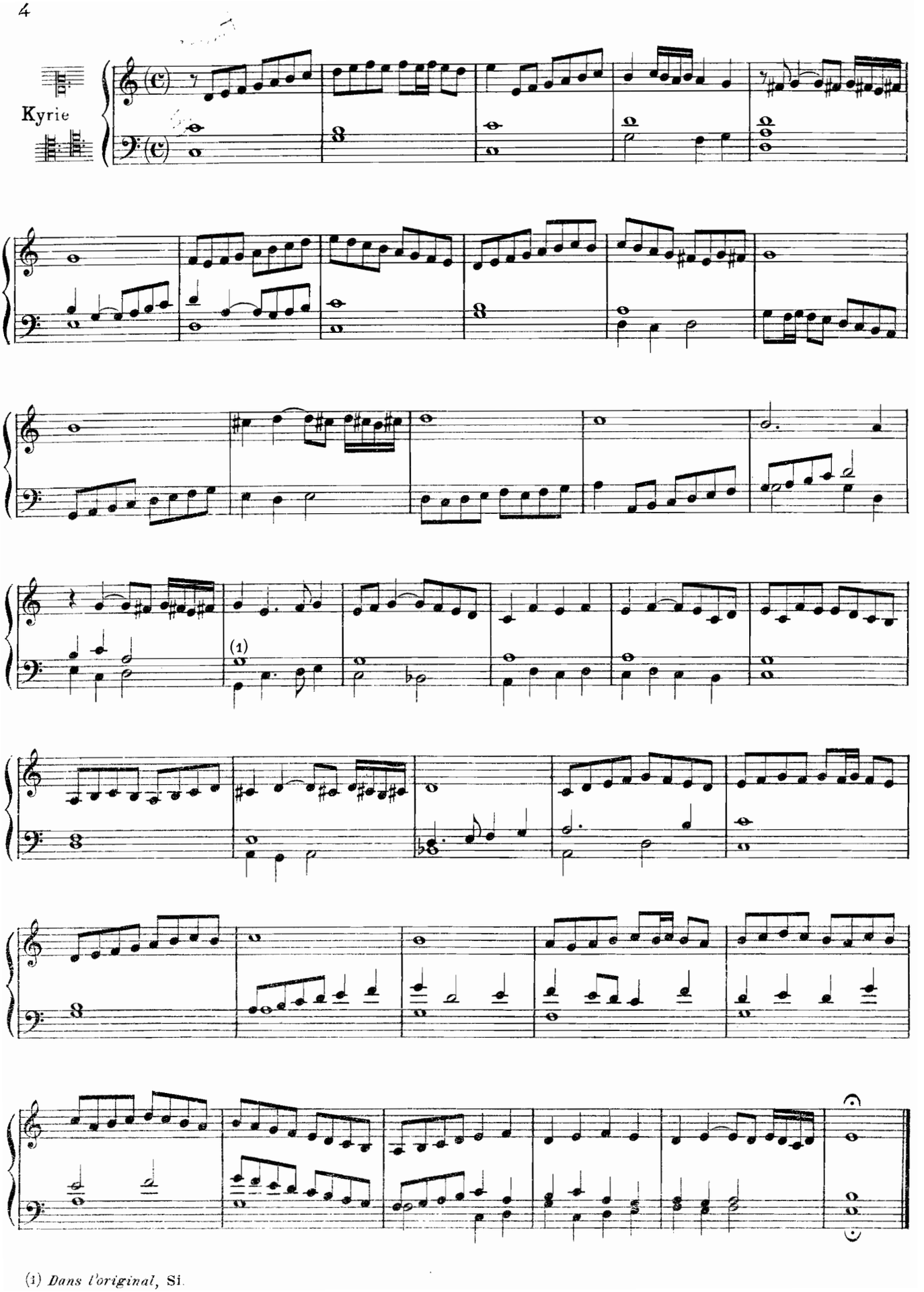
KYRIE



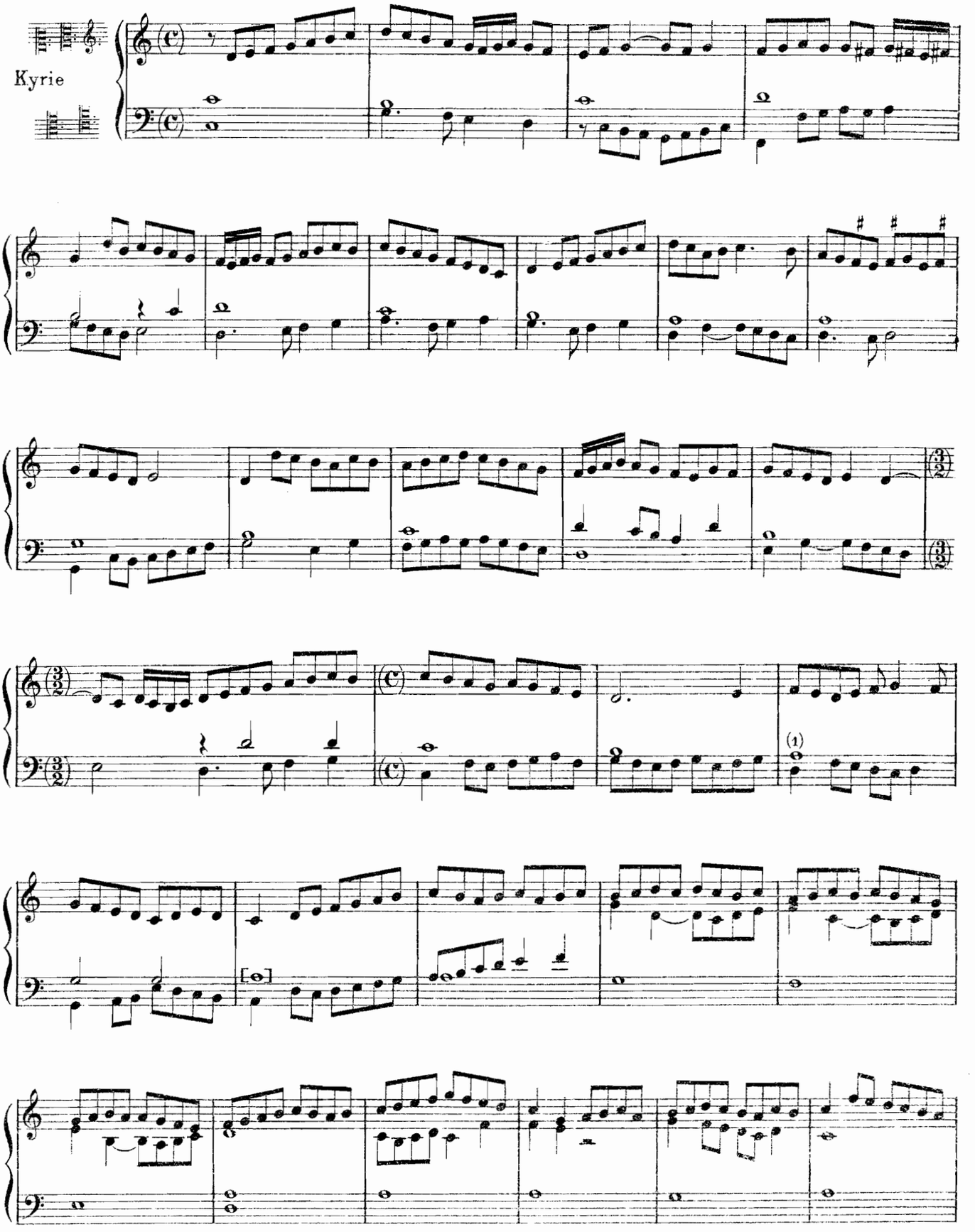


(1) *Dans l'original*, Si

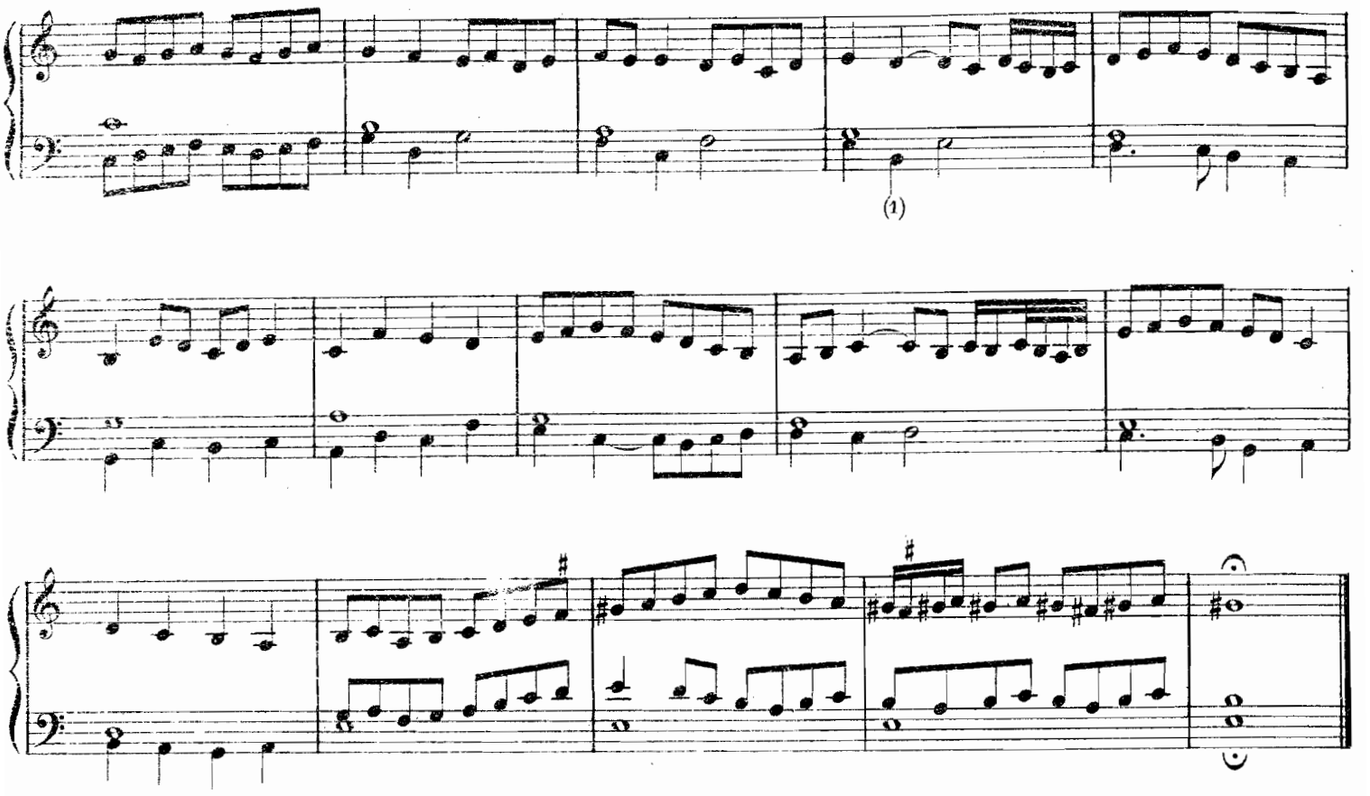




(1) *Dans l'original*, Si.

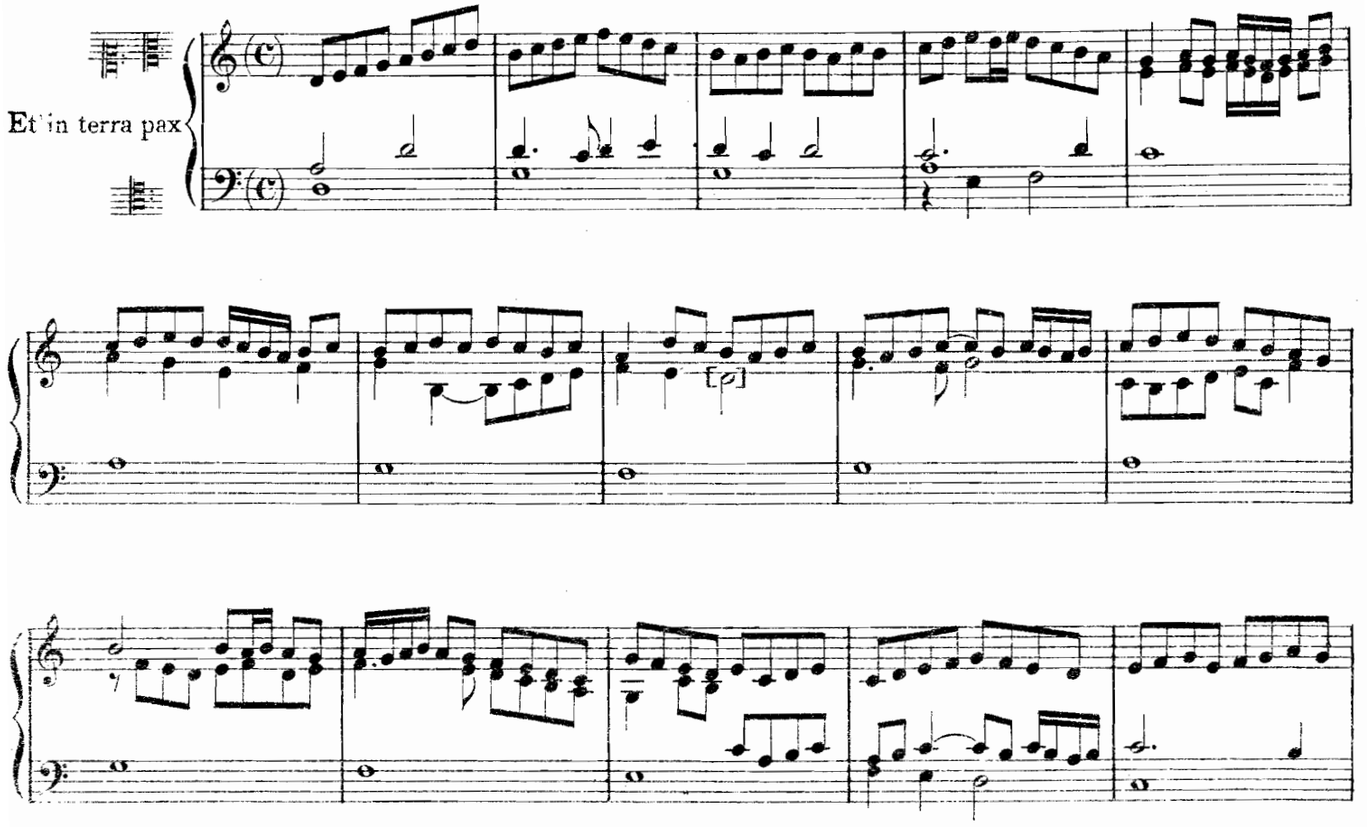


(1) *Dans l'original*, Ut.

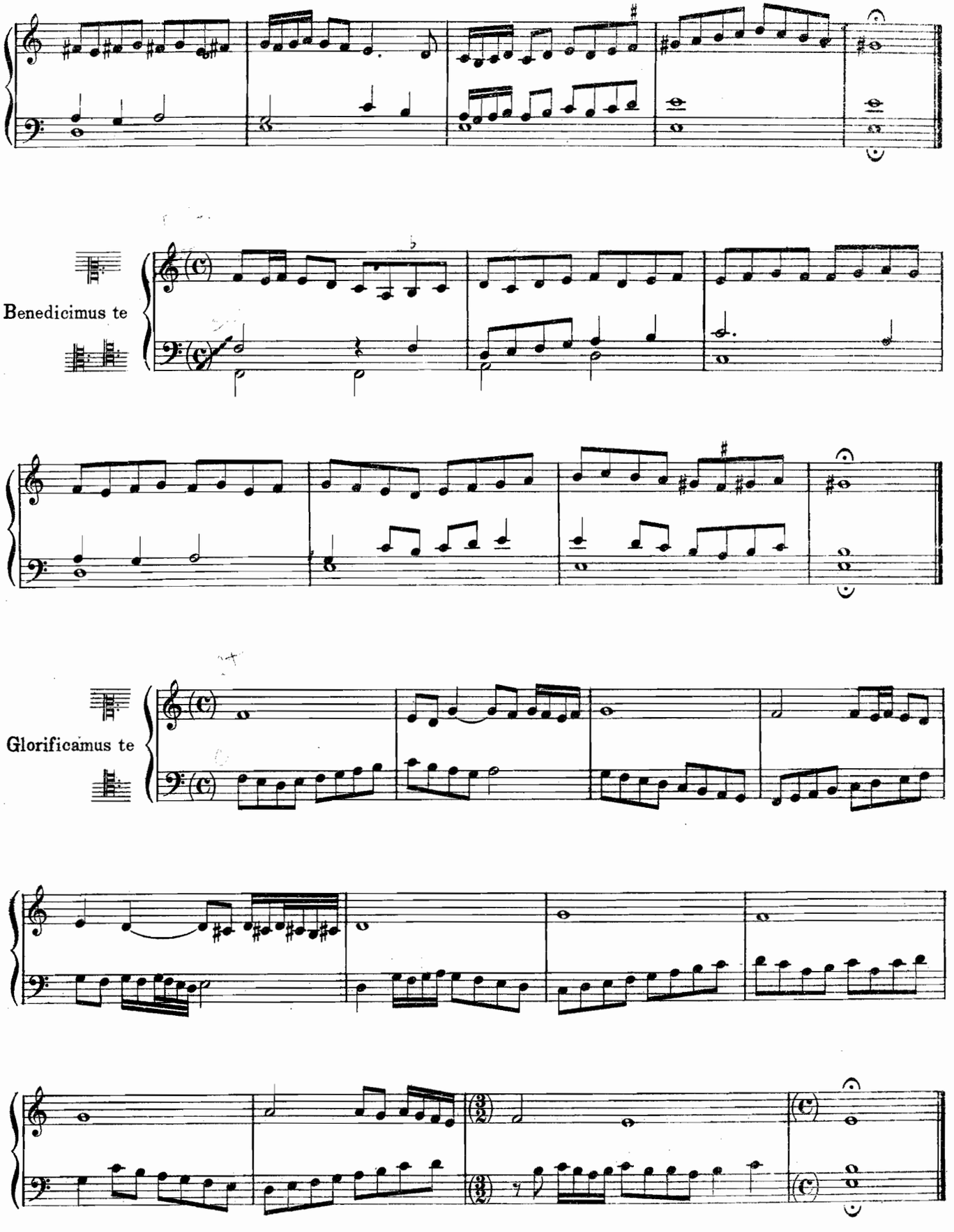


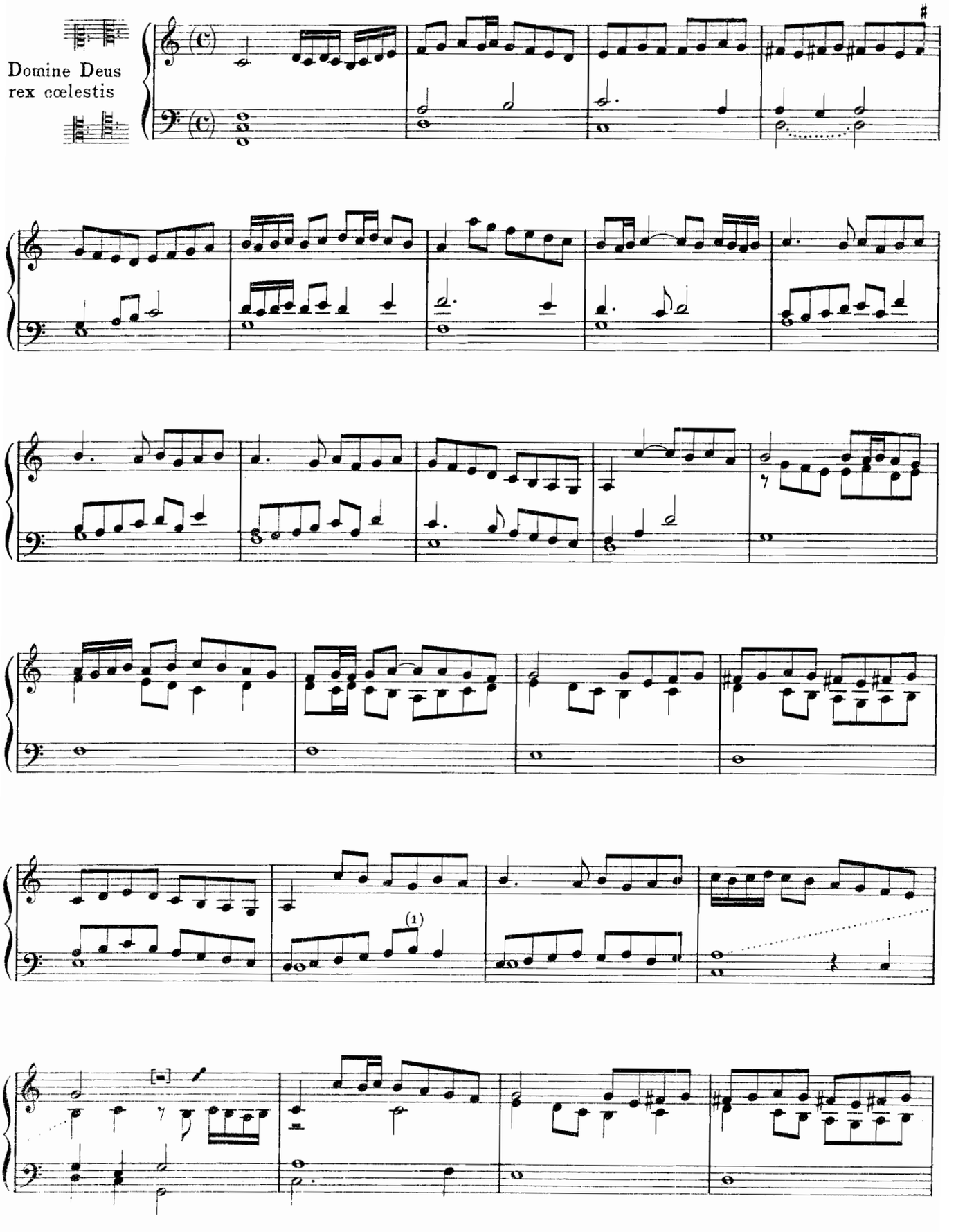
(1)

GLORIA

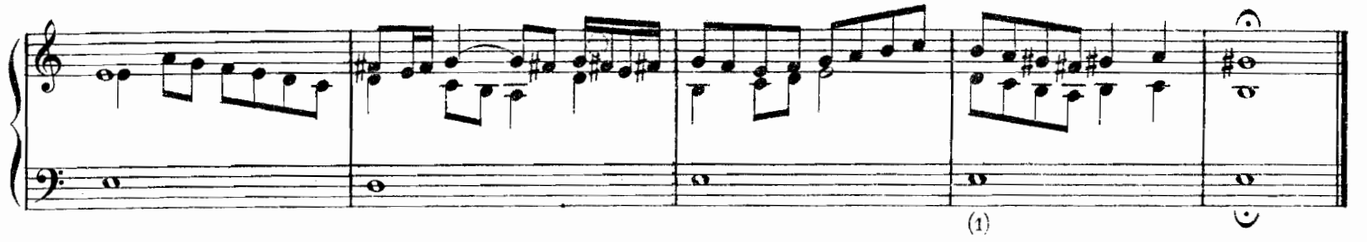


(1) *Dans l'original,* Ré.

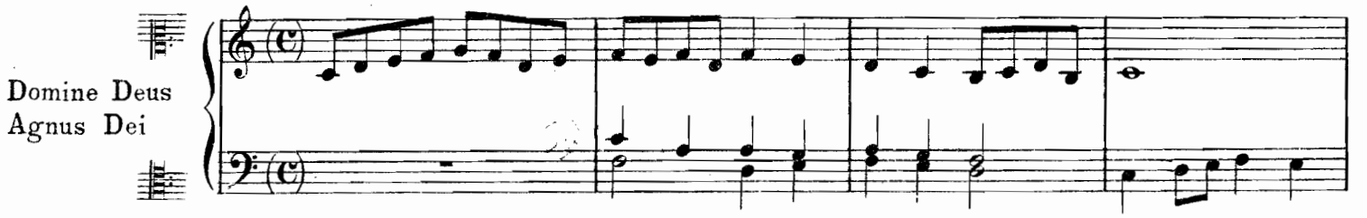

Benedicimus te
Glorificamus te

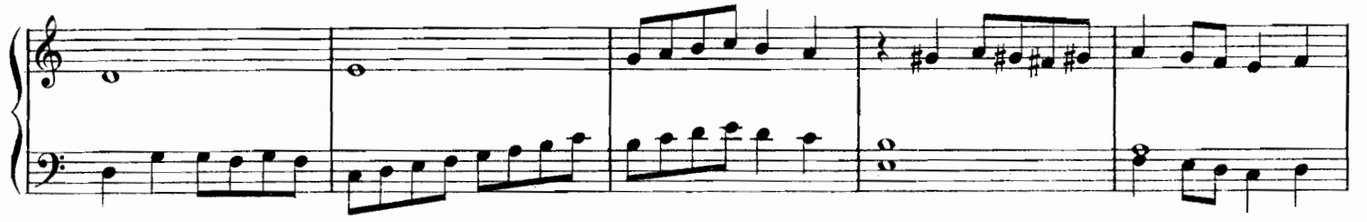


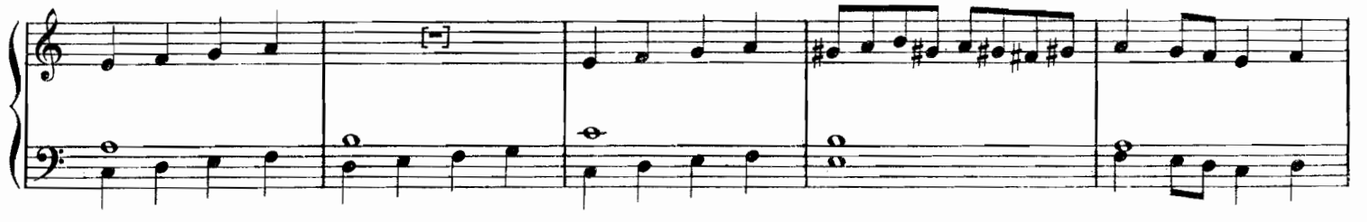
(1) *Dans l'original*, Sol.

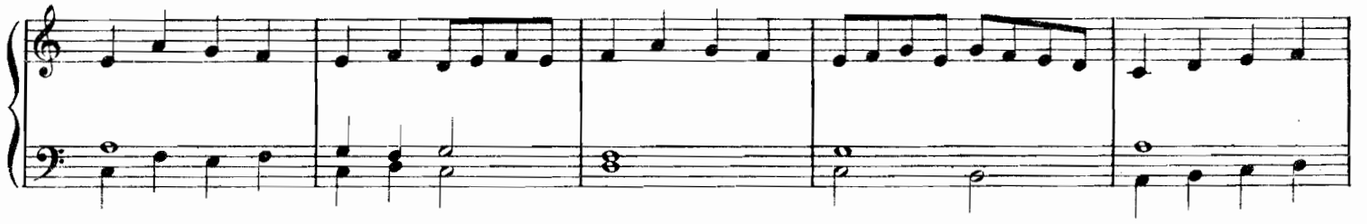


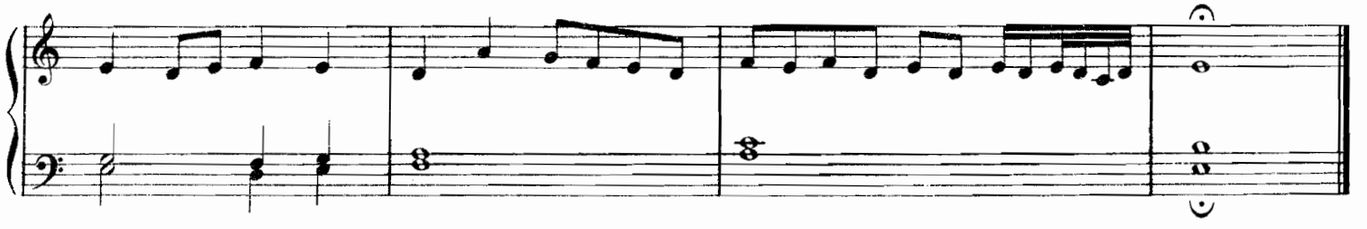
(1)



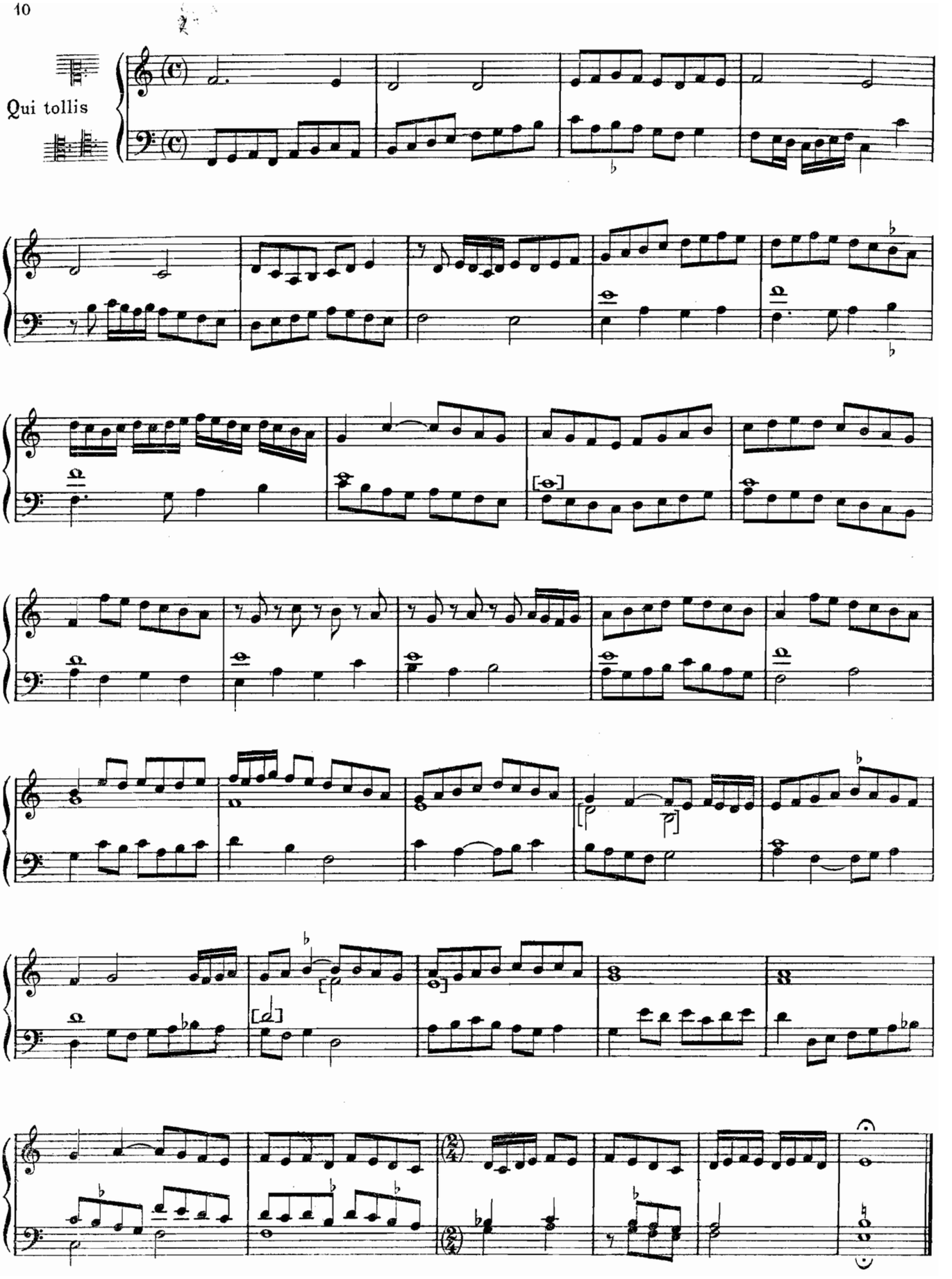


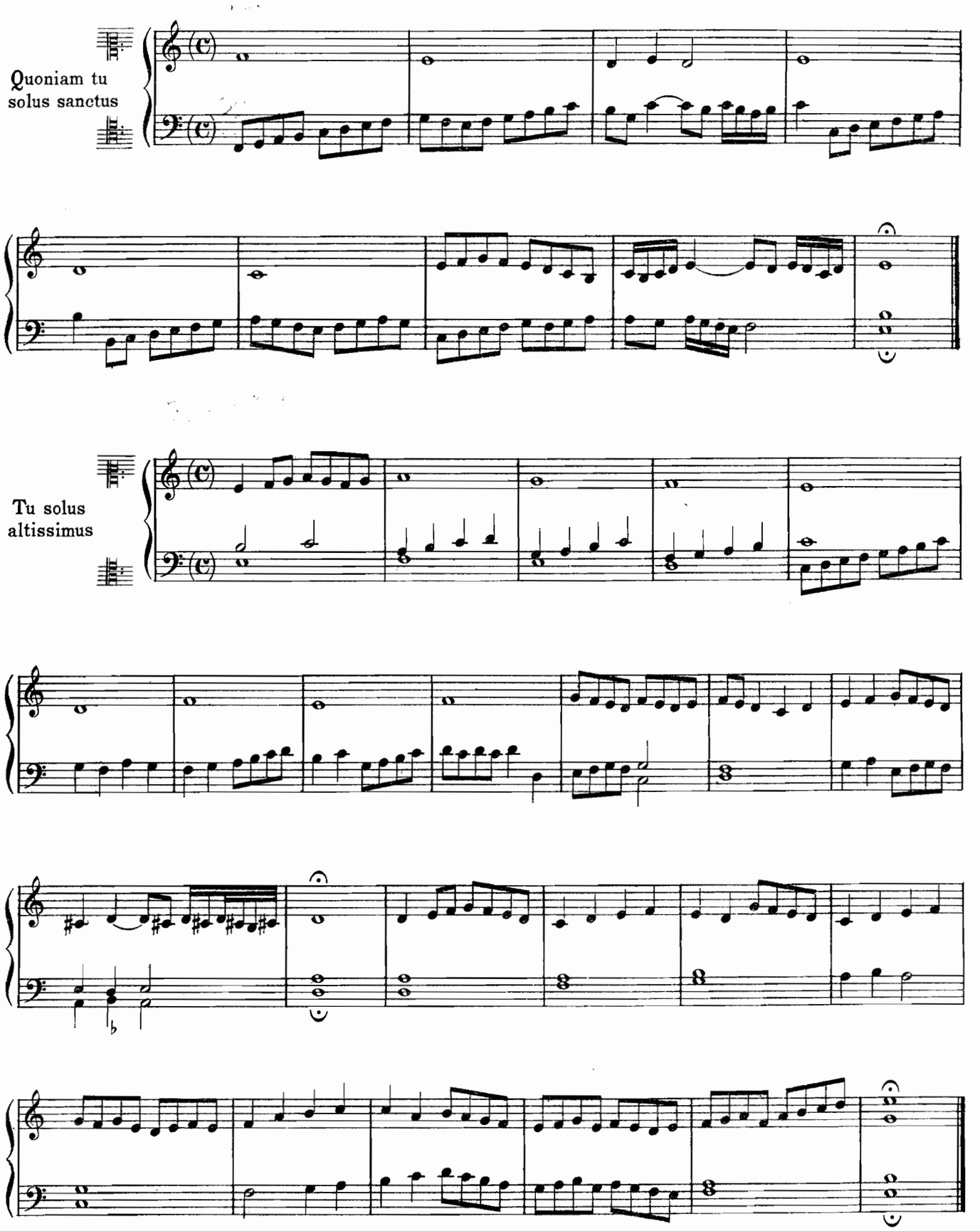


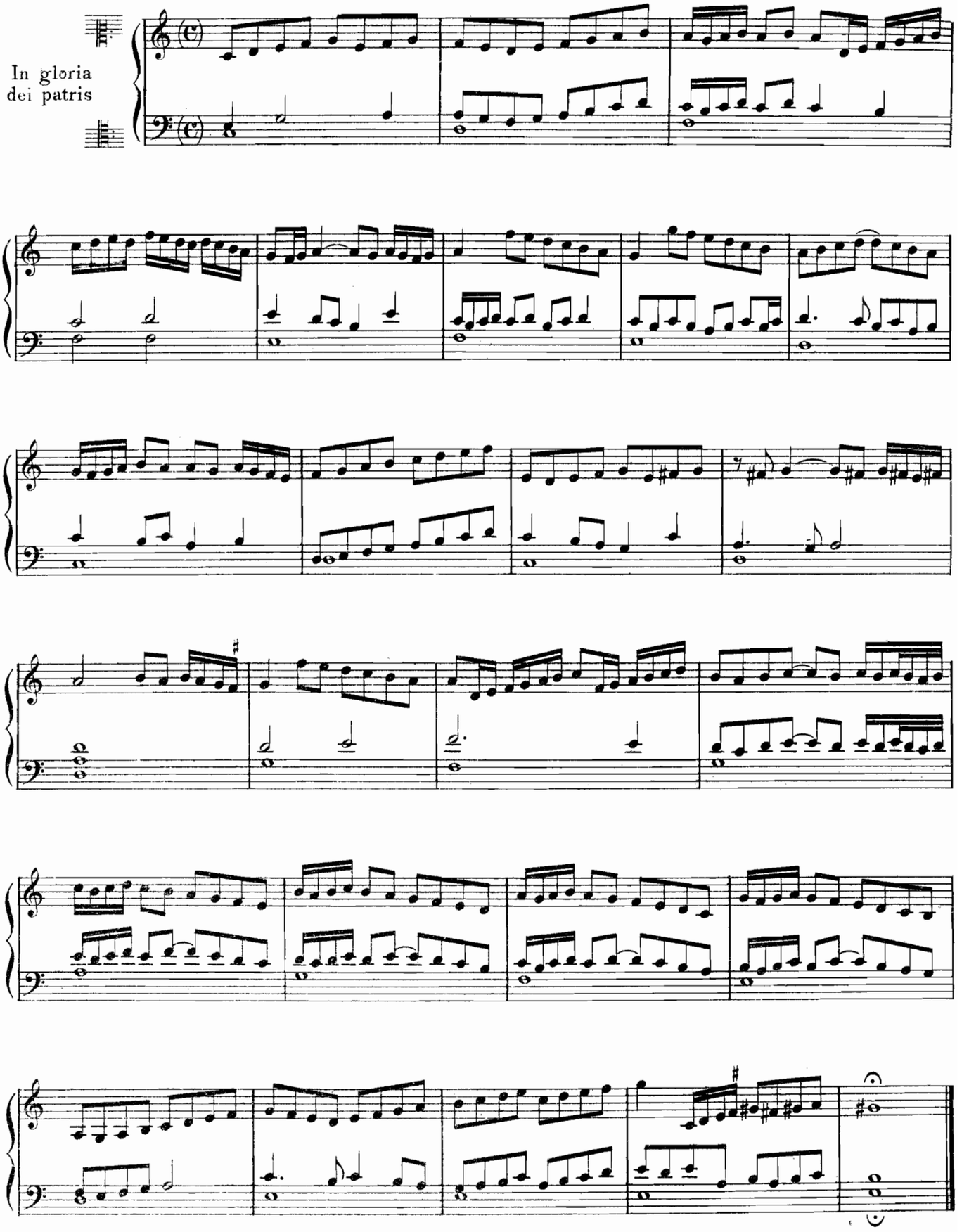




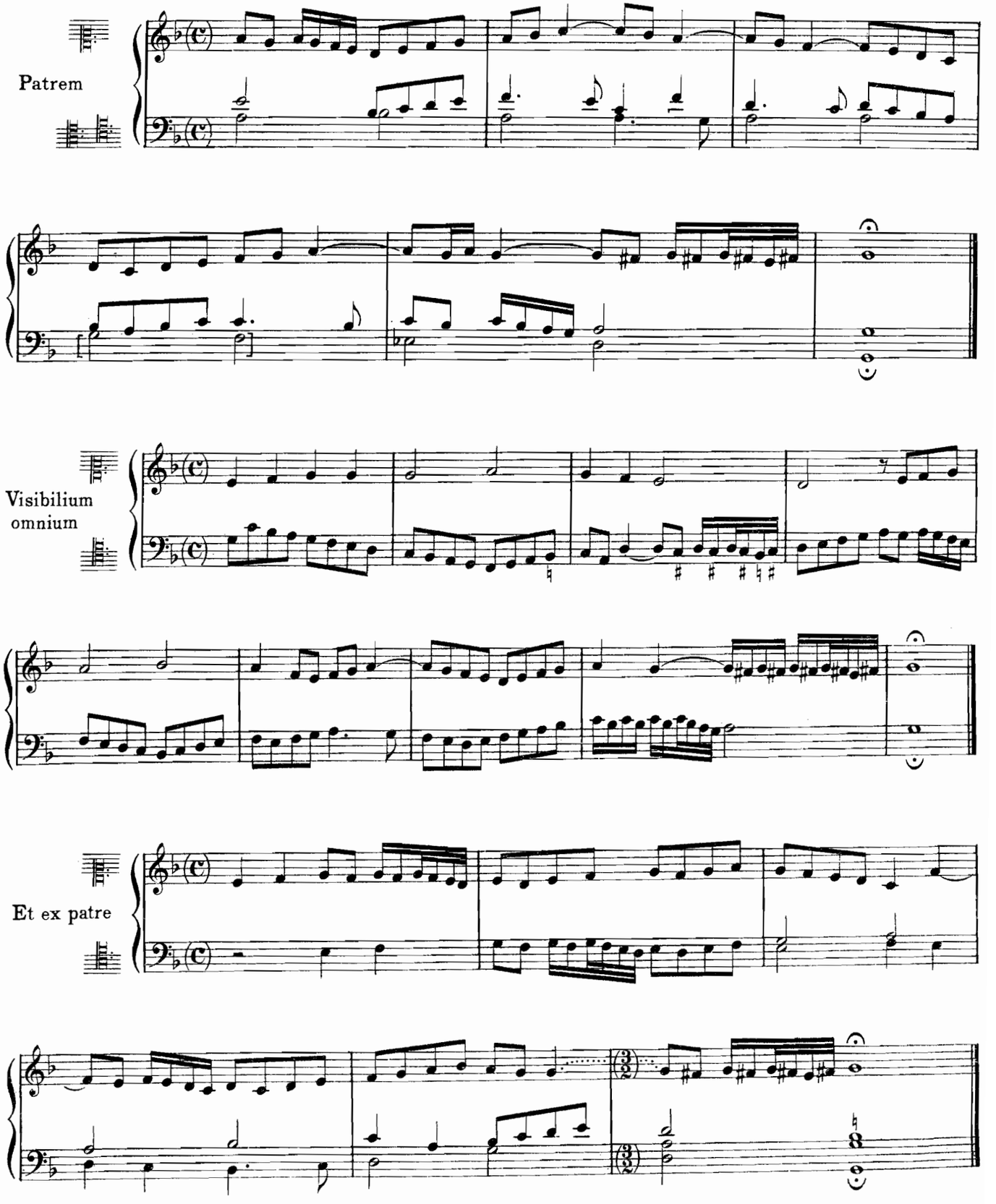
(1) *Dans l'original,* Ré

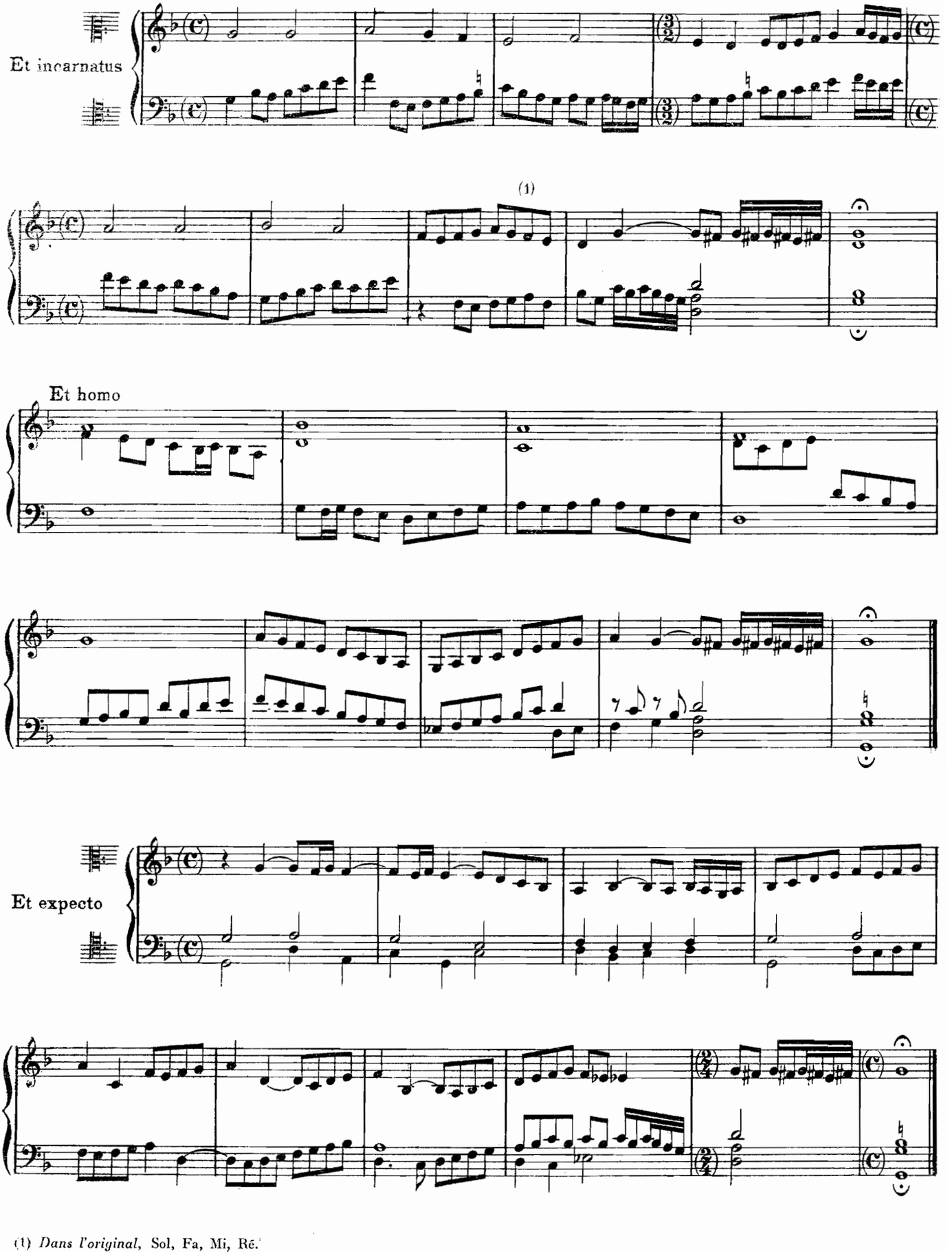

Qui tollis


Quoniam tu
solus sanctus
Tu solus
altissimus


In gloria
dei patris

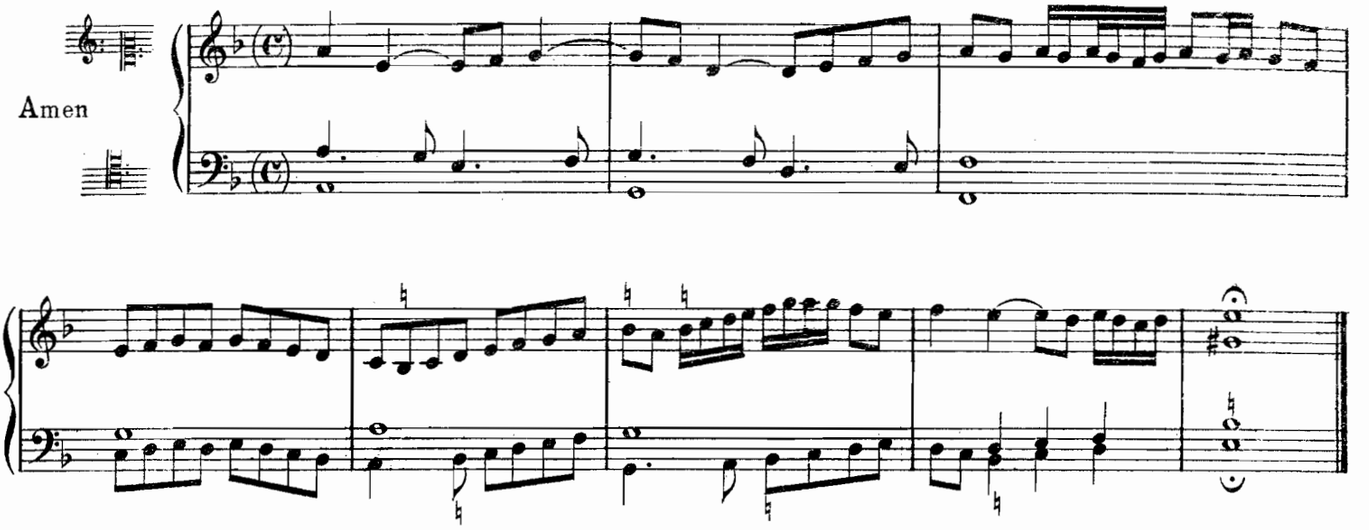
CREDO





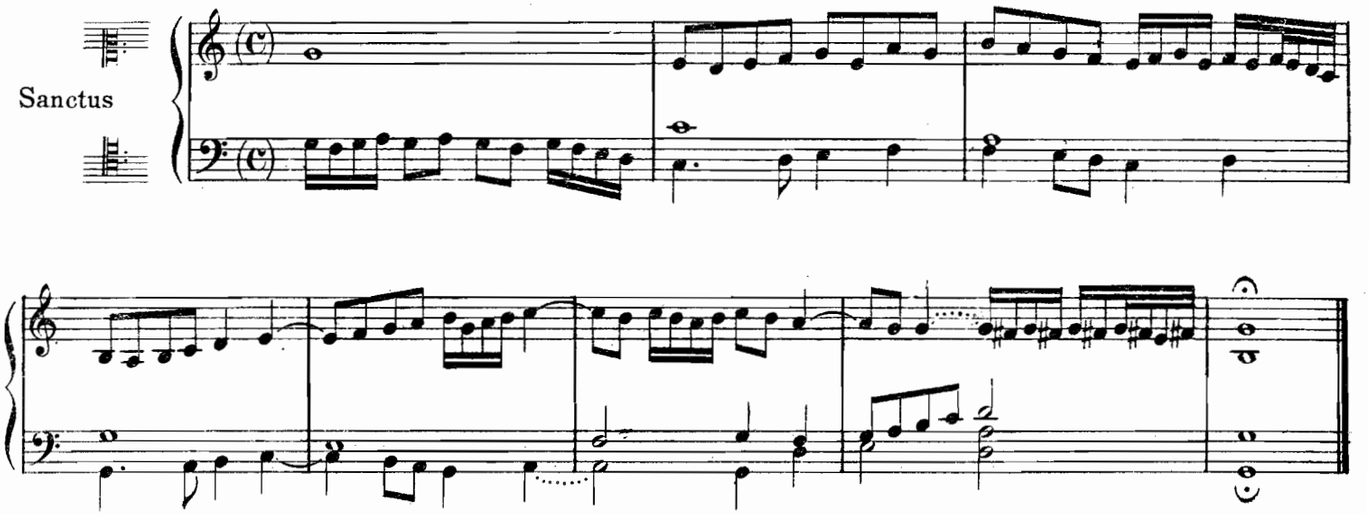
(1) *Dans l'original,* Sol, Fa, Mi, Ré.

Amen

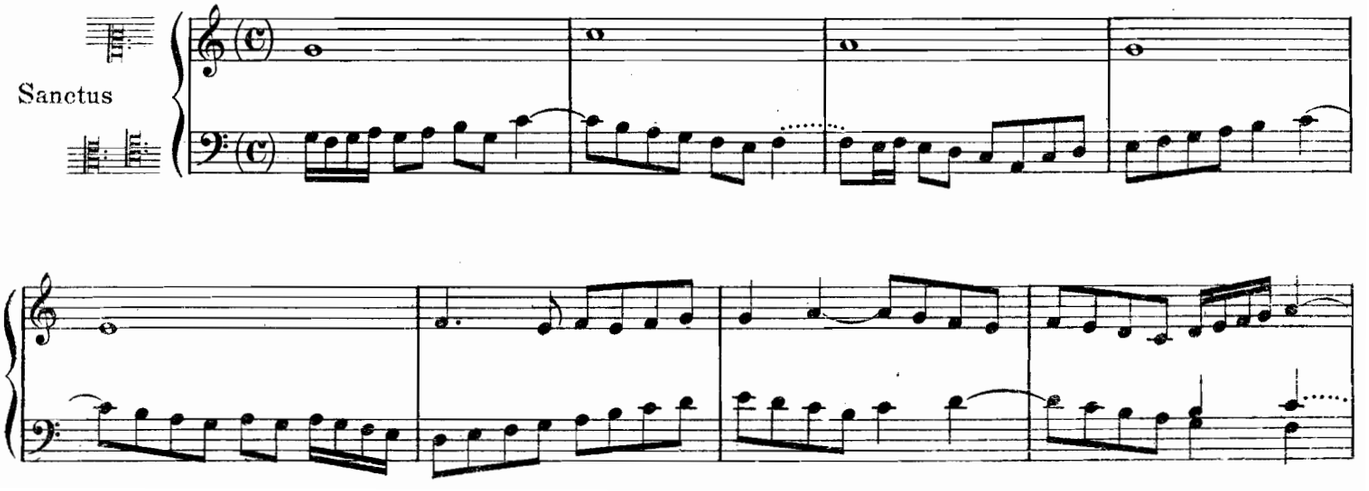


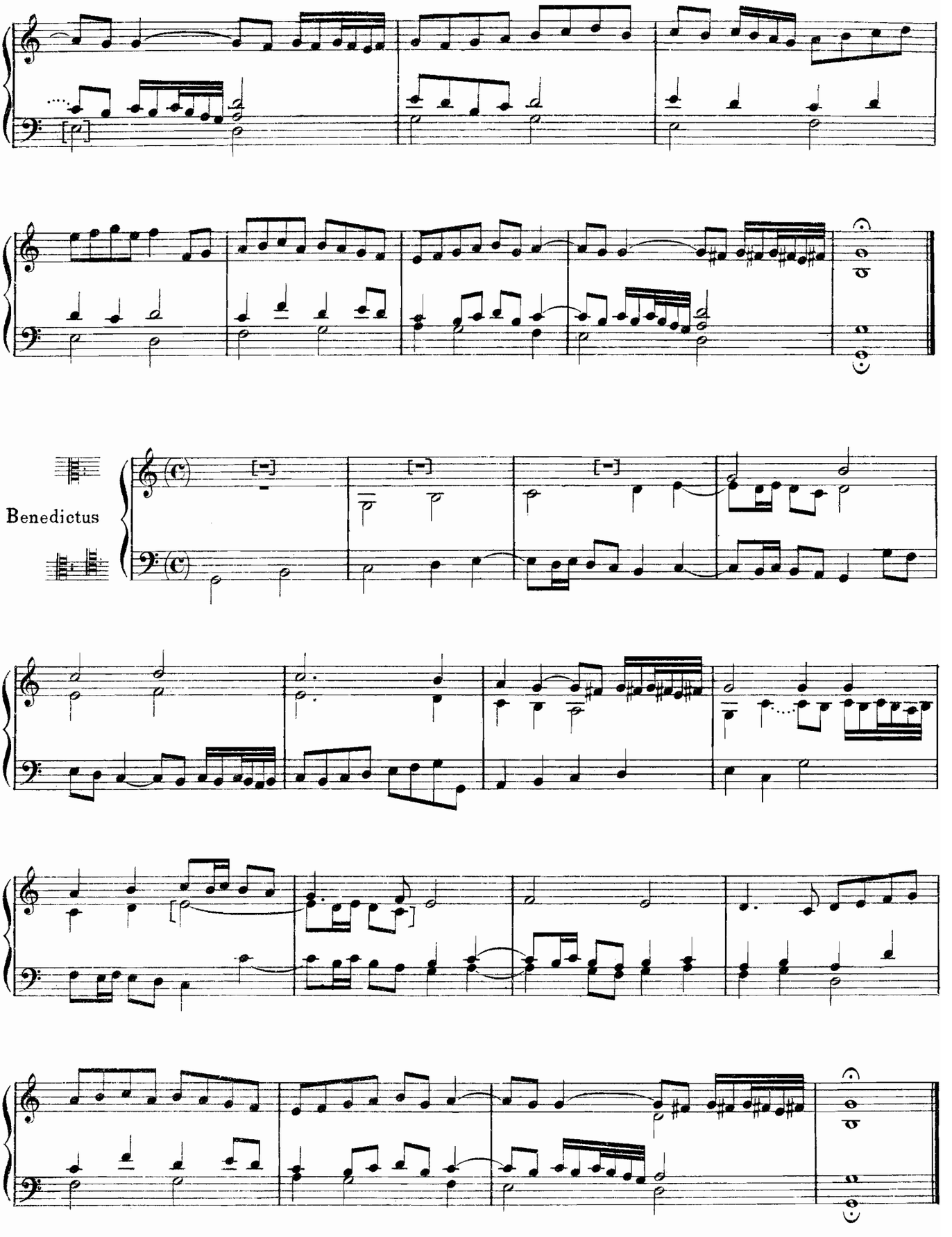
SANCTUS

Sanctus

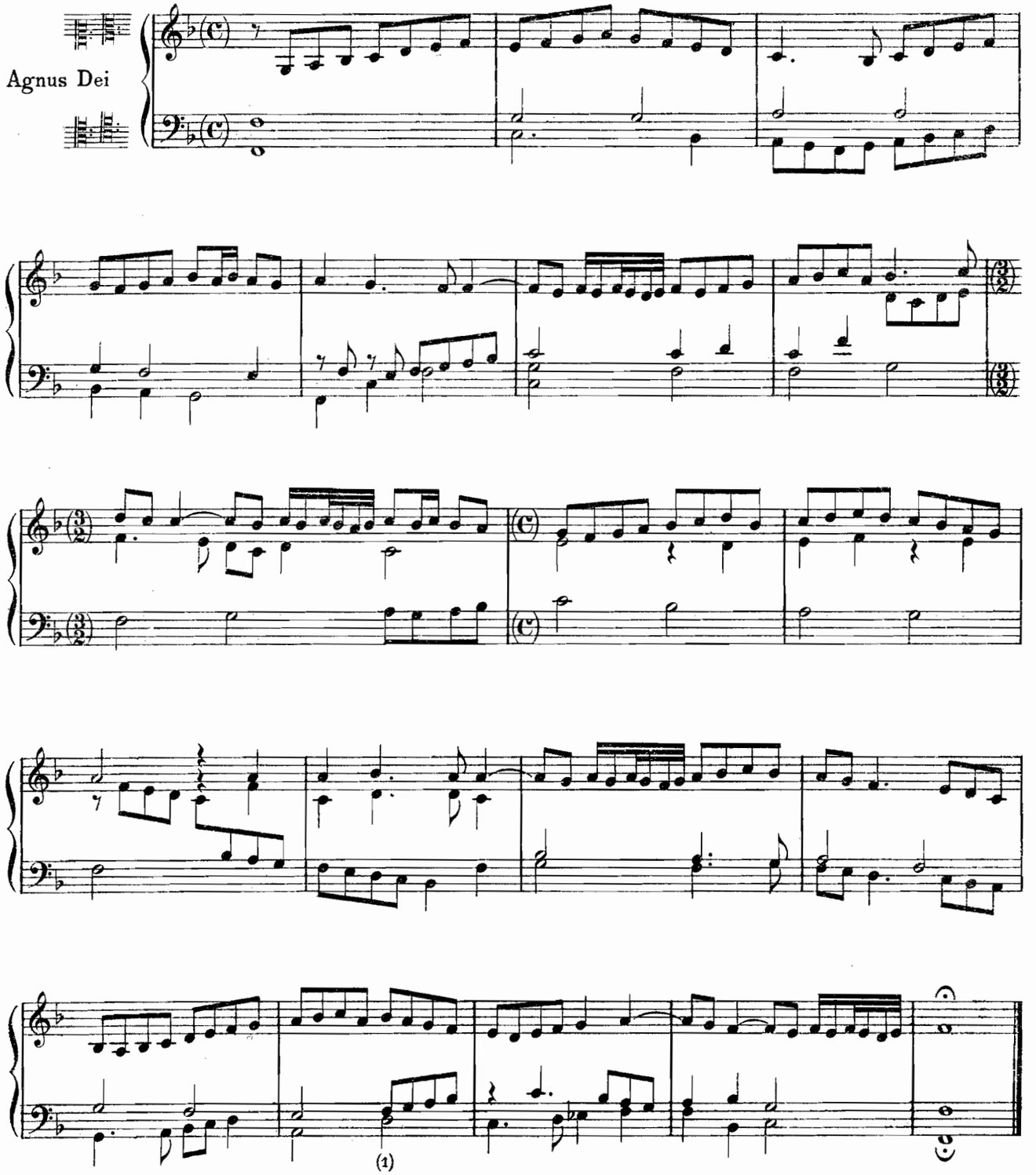


Sanctus

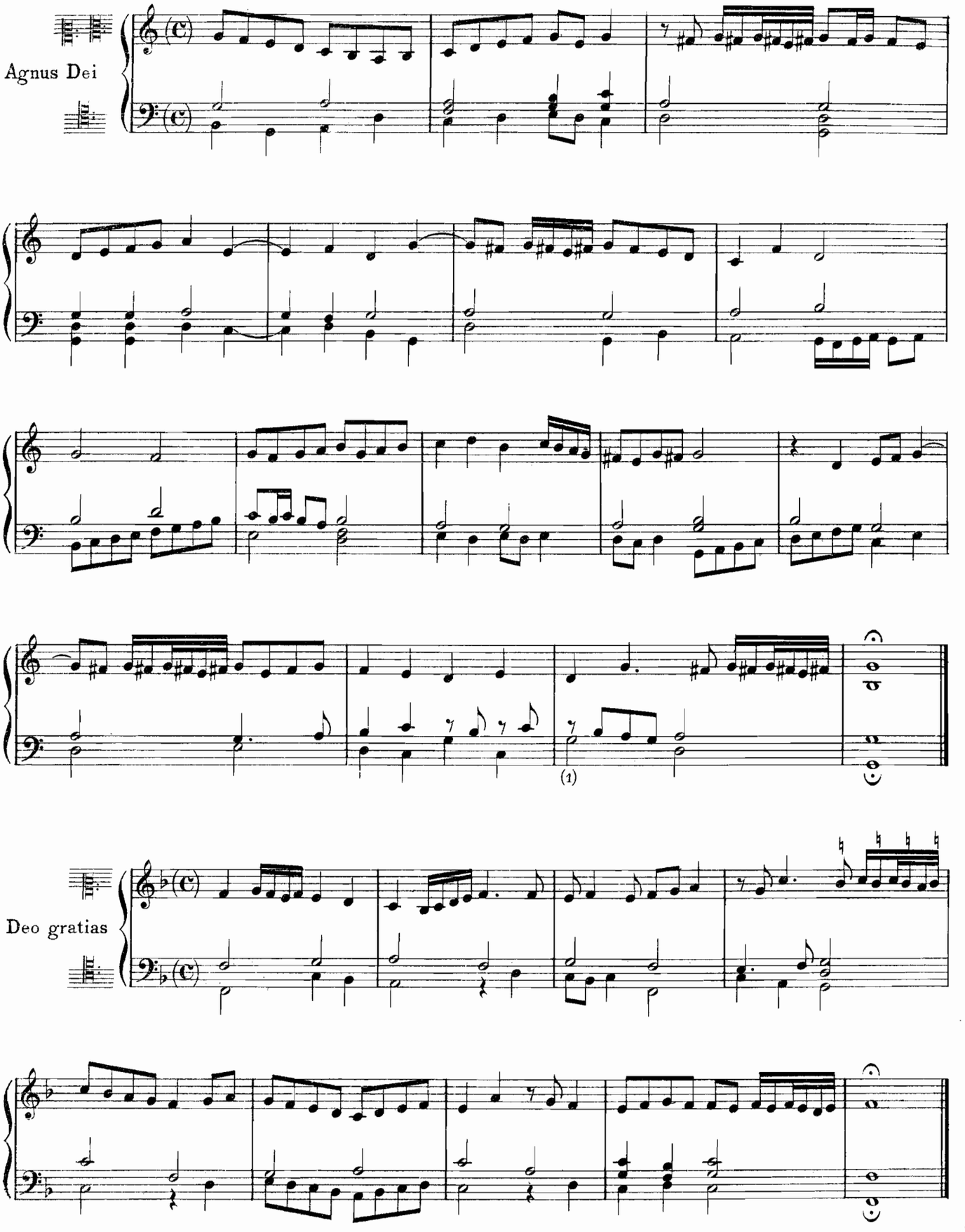



Benedictus

AGNUS



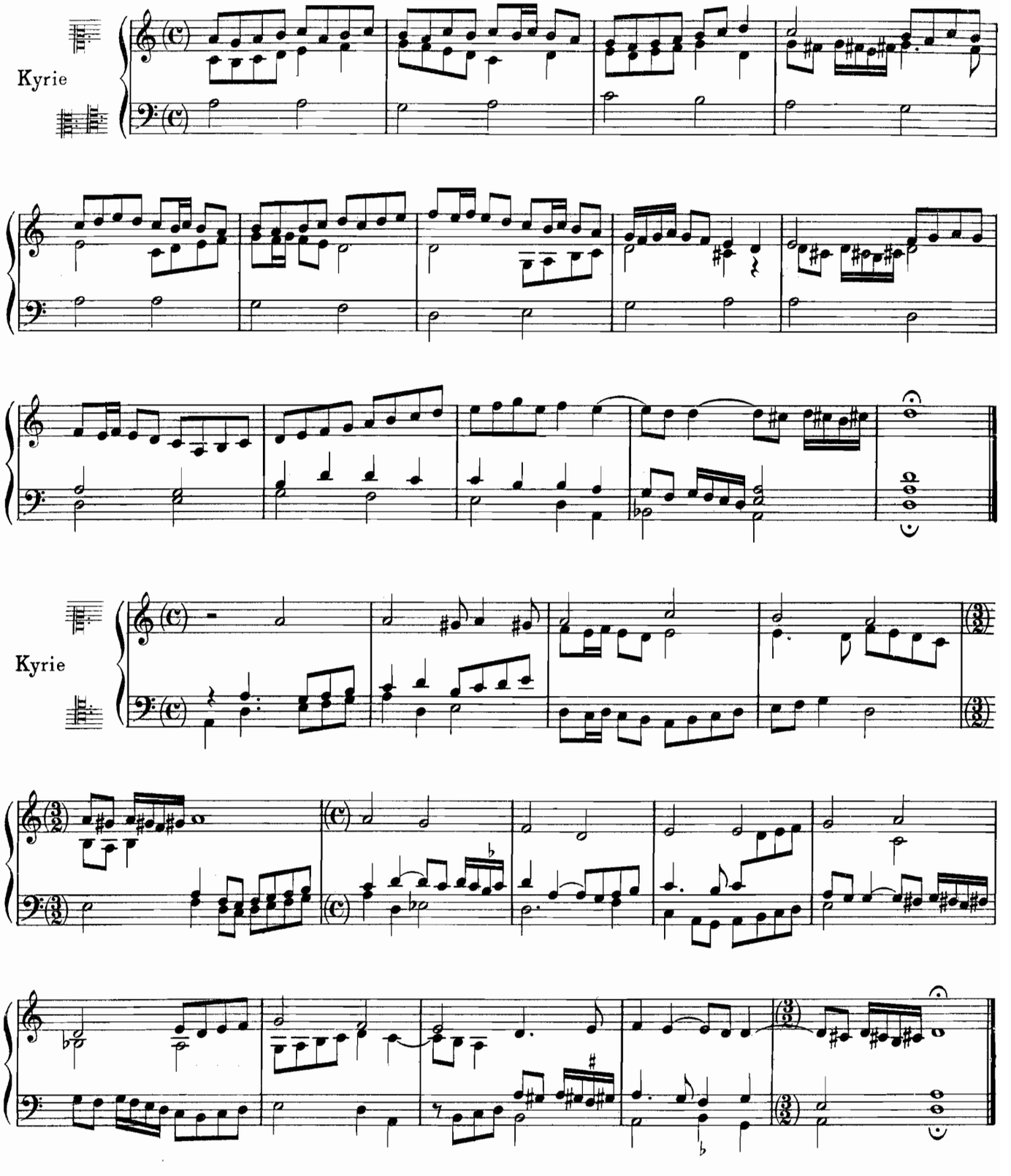
(1) *Dans l'original,* Si.

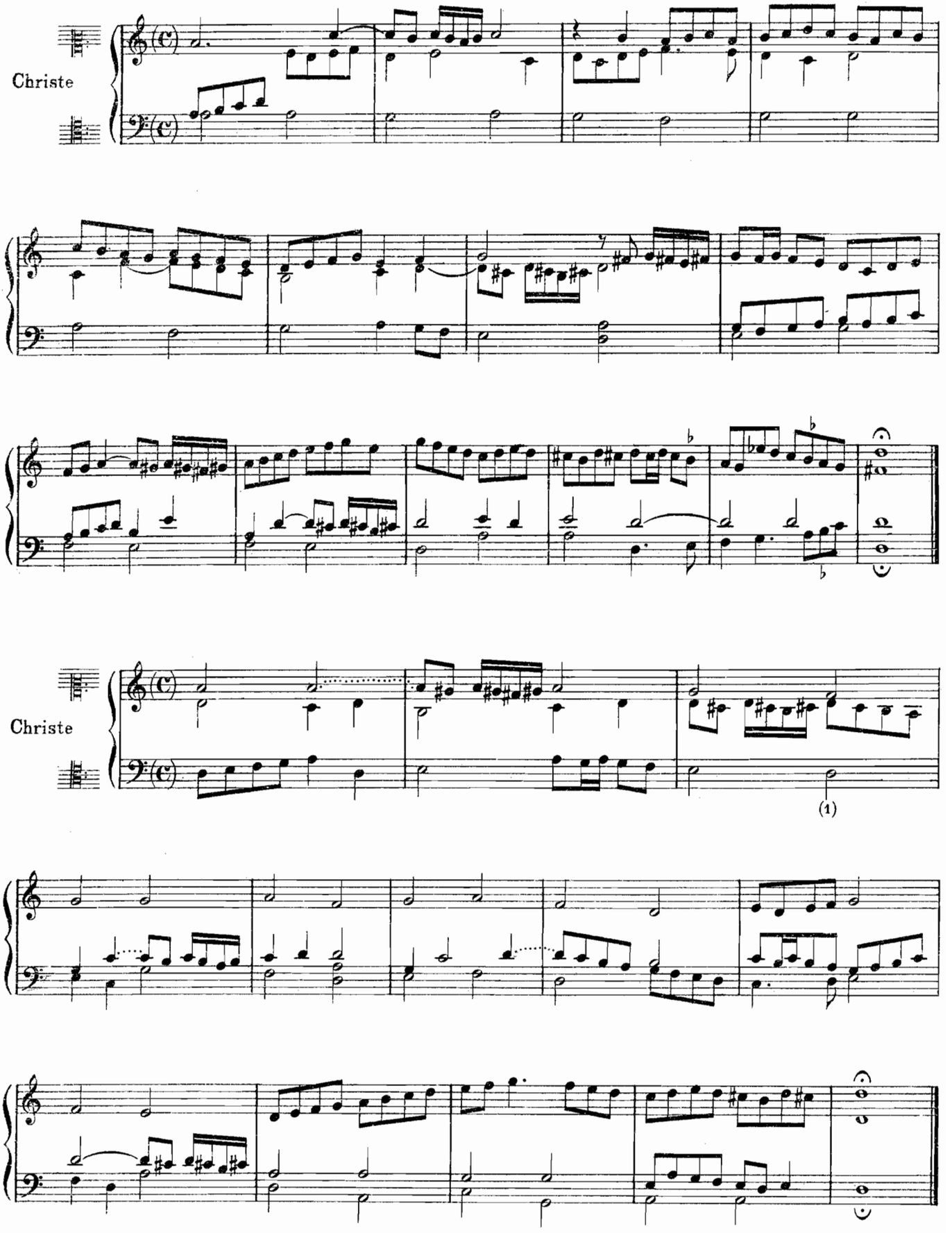


(1) *Dans l'original*, Mi.

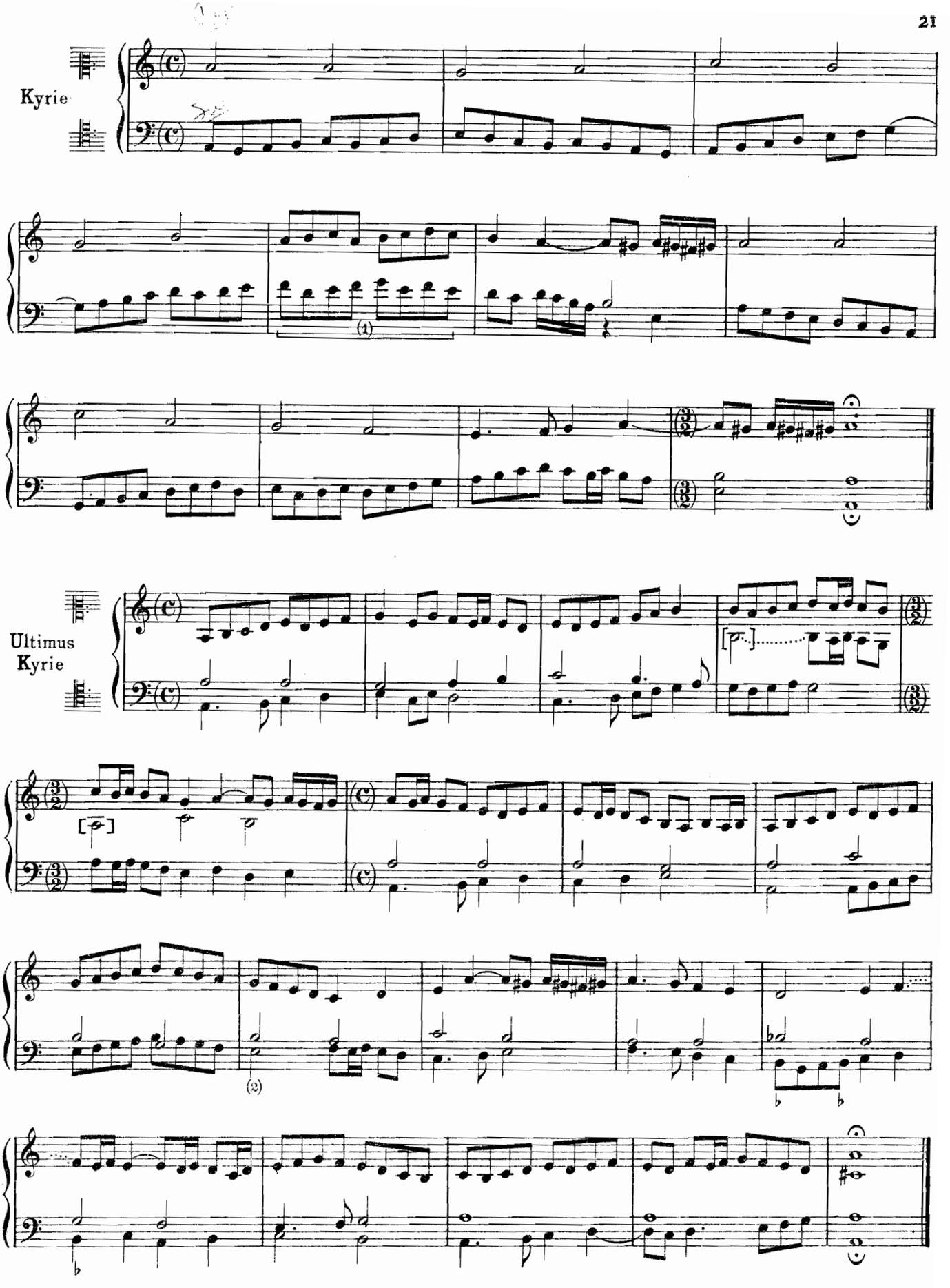
MESSE "CUNCTIPOTENS"

KYRIE





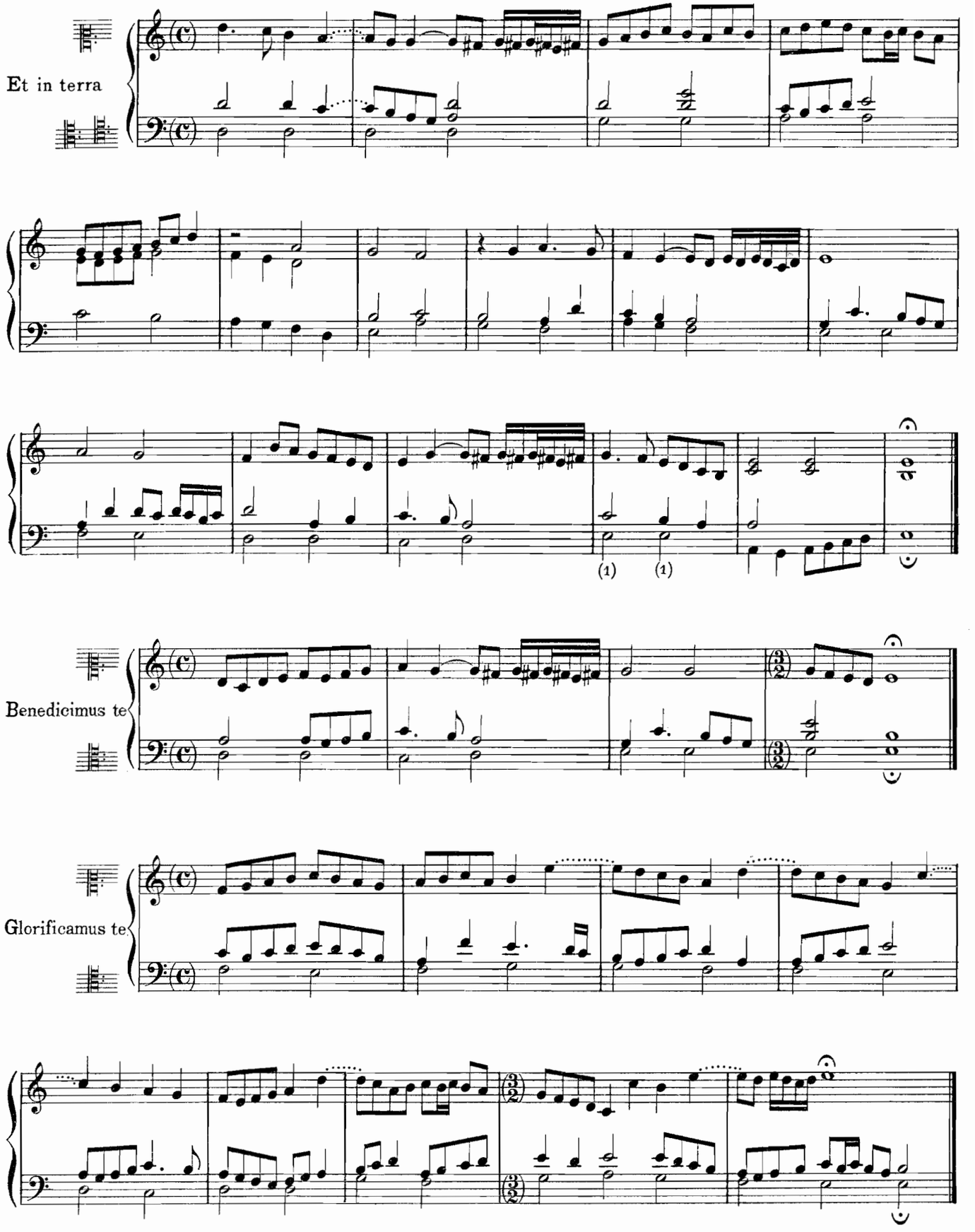
(1) *Dans l'original,* Mi



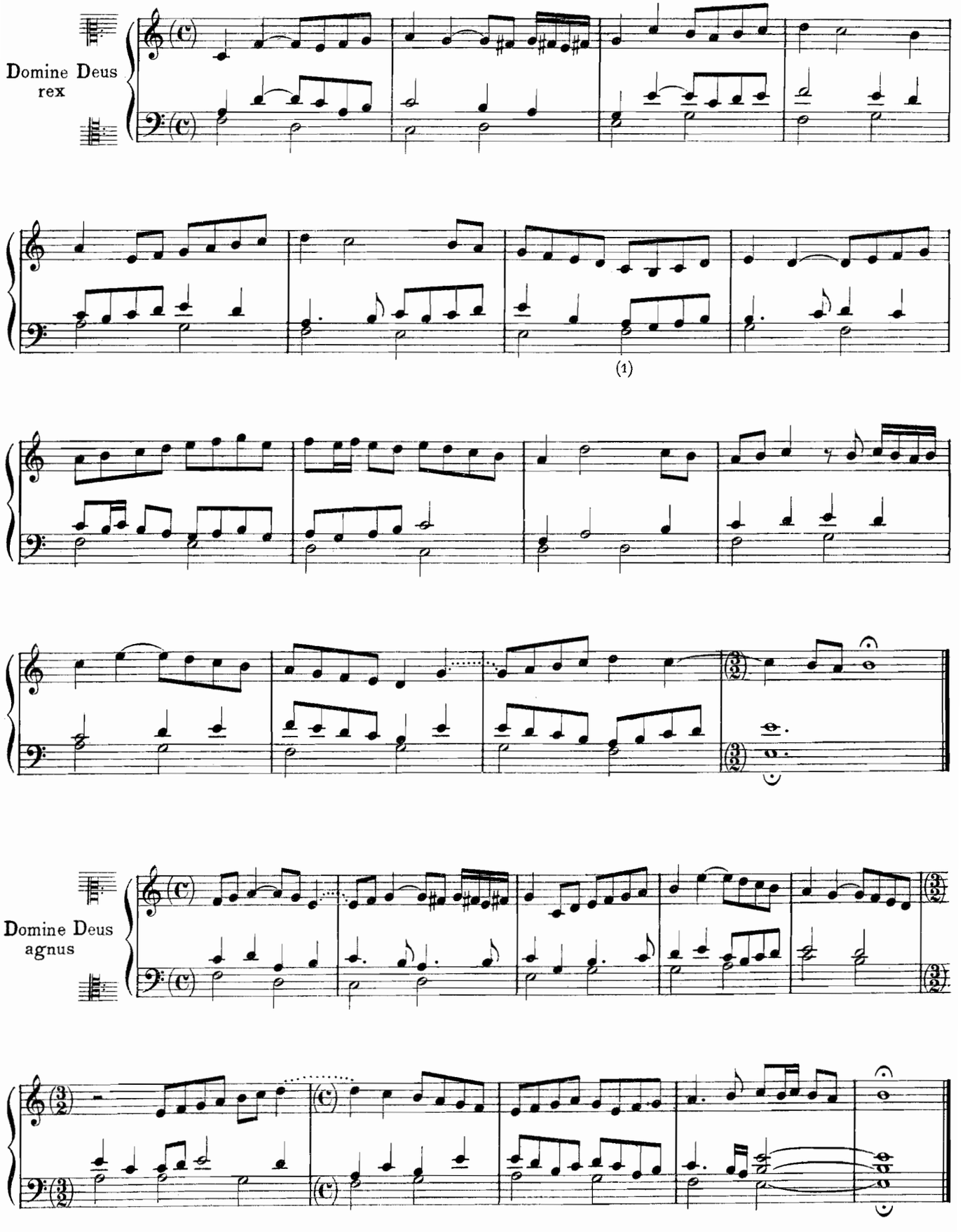
(1) *Dans l'original, toute cette mesure se trouve à la tierce inférieure.*

(2) *Dans l'original,* La *grave.*

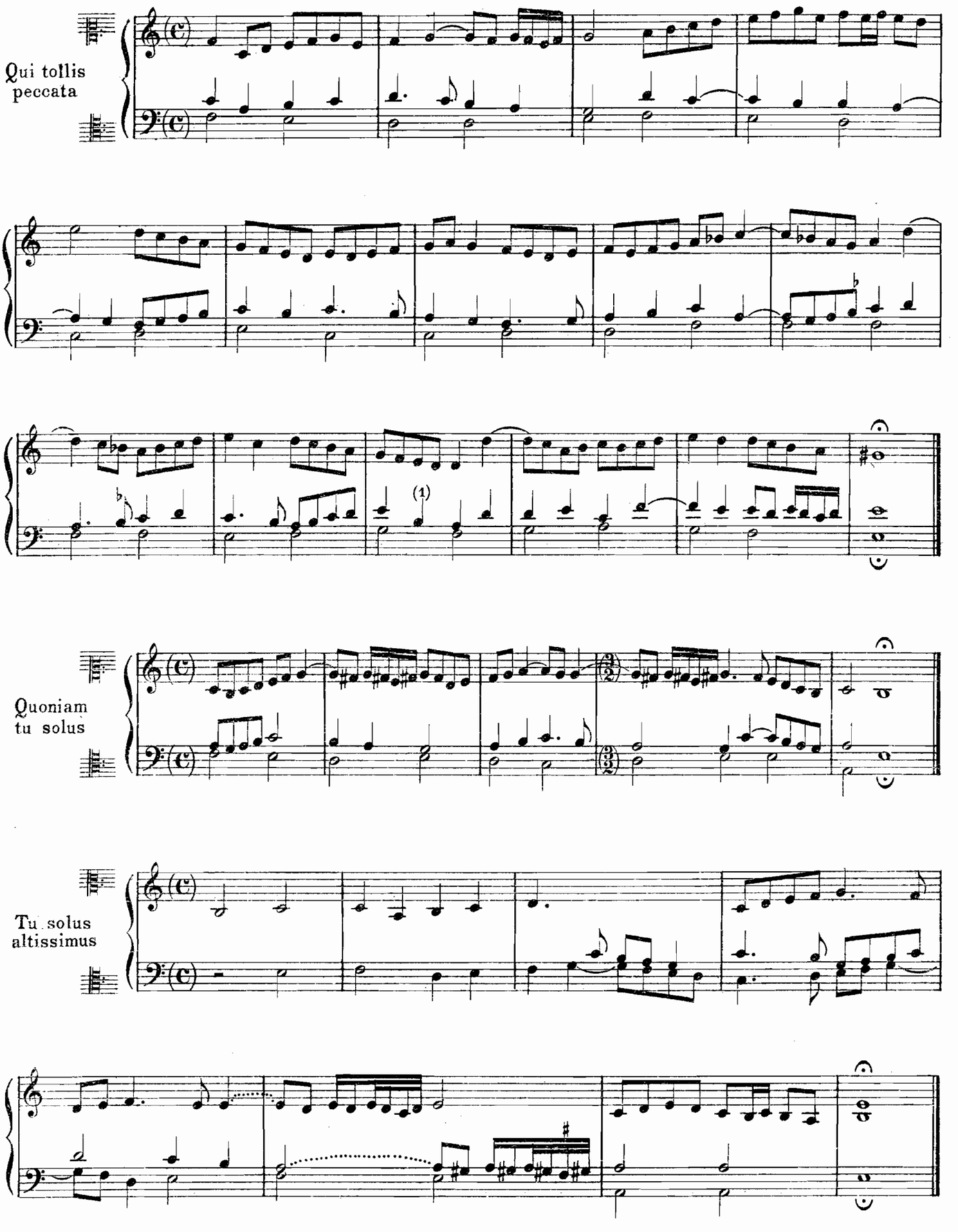
GLORIA



(1) *Dans l'original*, Ut.

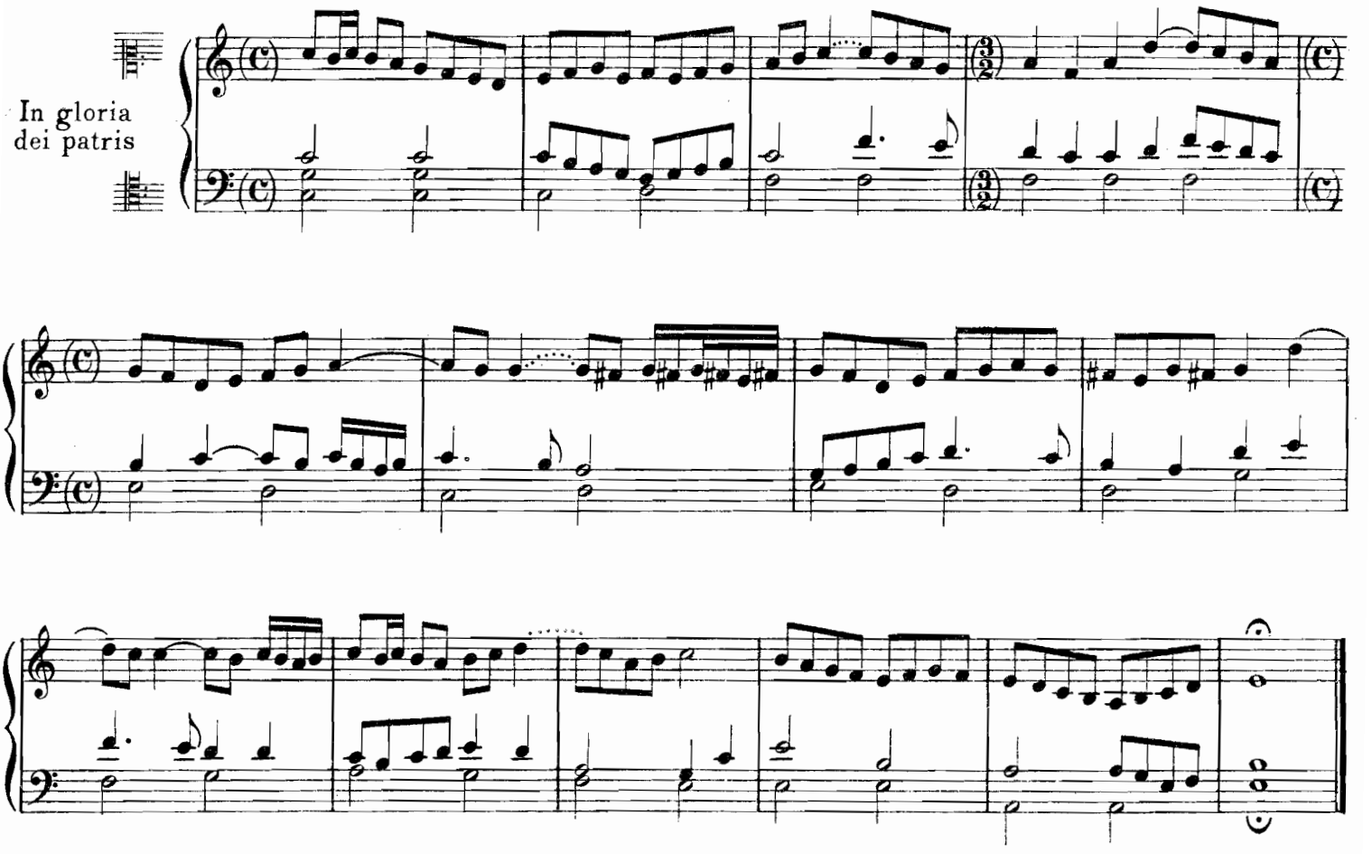


(1) *Dans l'original, cette demi-mesure se trouve à la 2de inférieure:* Mi *blanche,* Sol, Fa, Sol, La, *croches.*



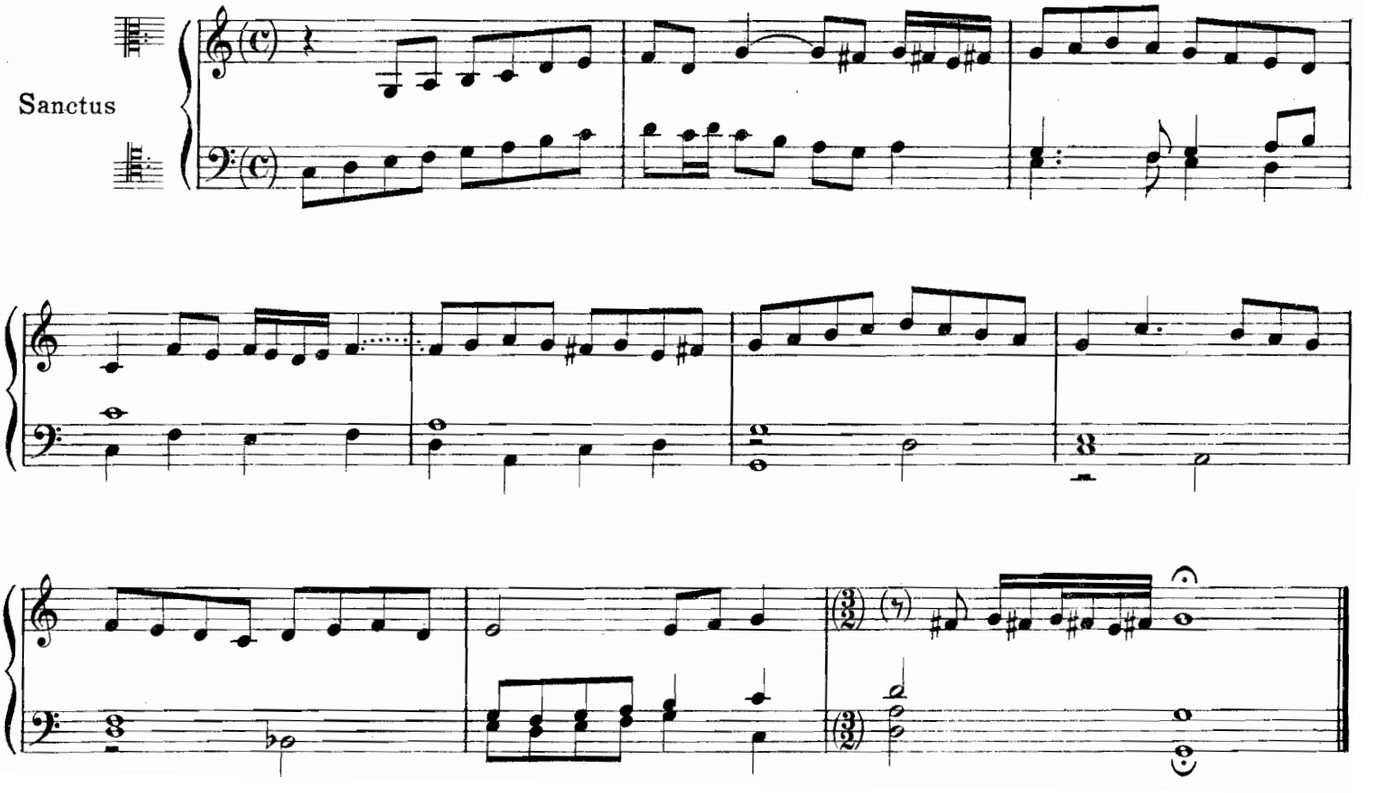
(1) *Dans l'original*, Ré

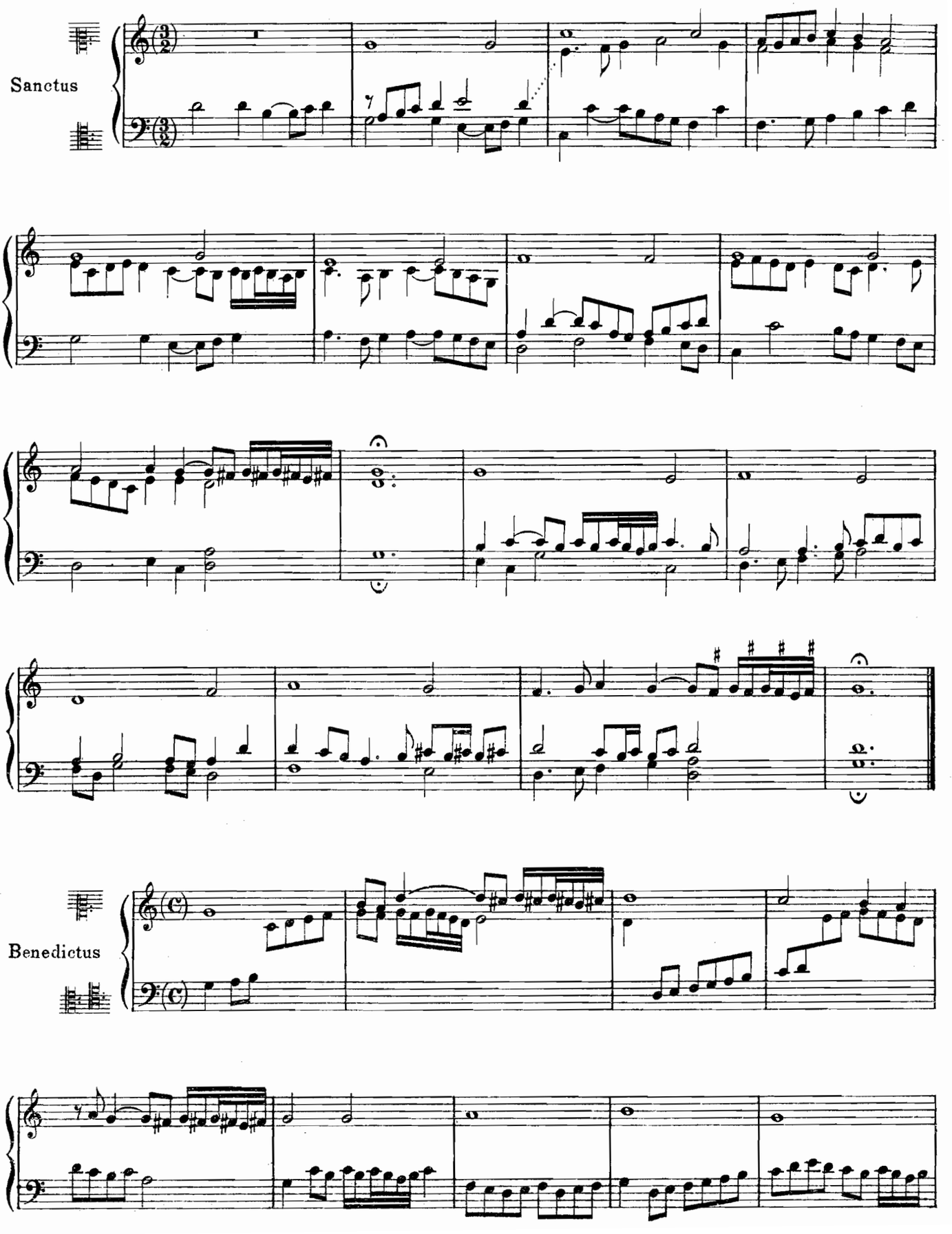
In gloria
dei patris

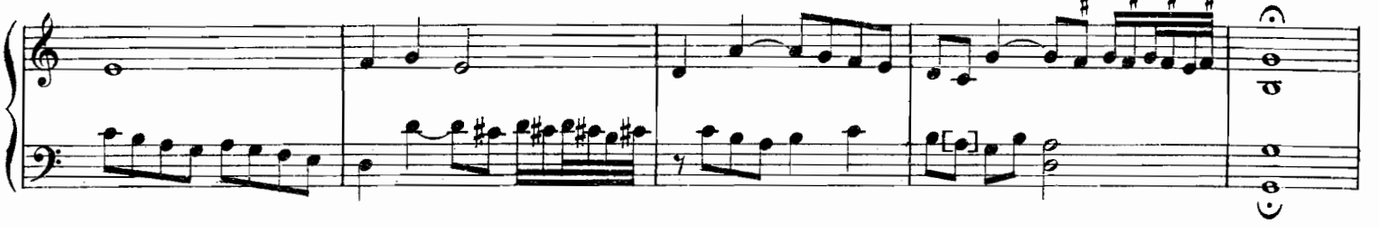


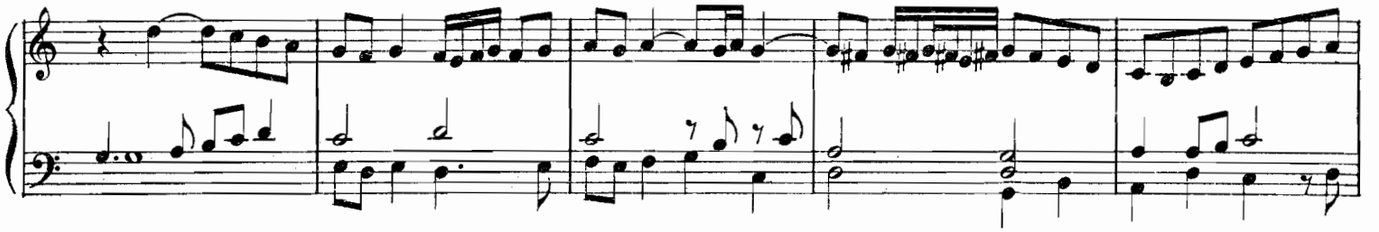
SANCTUS

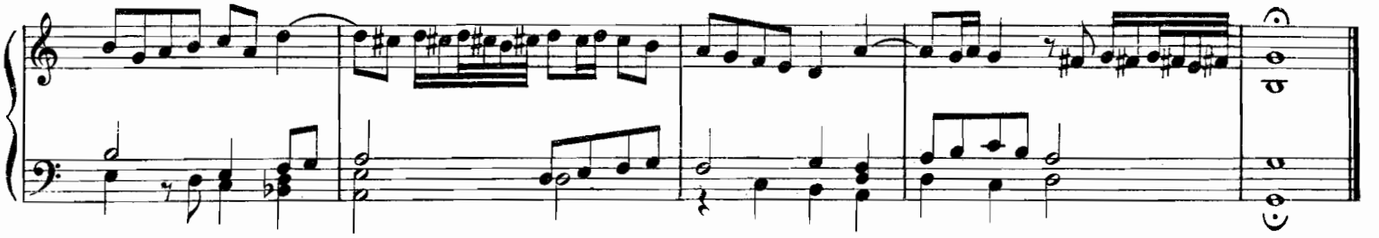
Sanctus



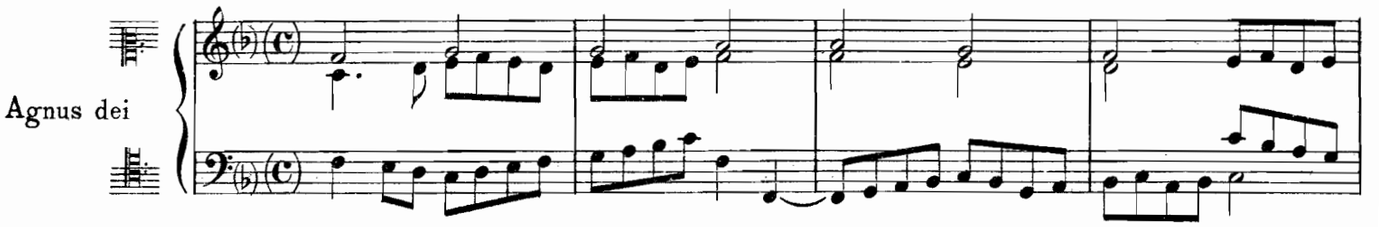

Sanctus
Benedictus

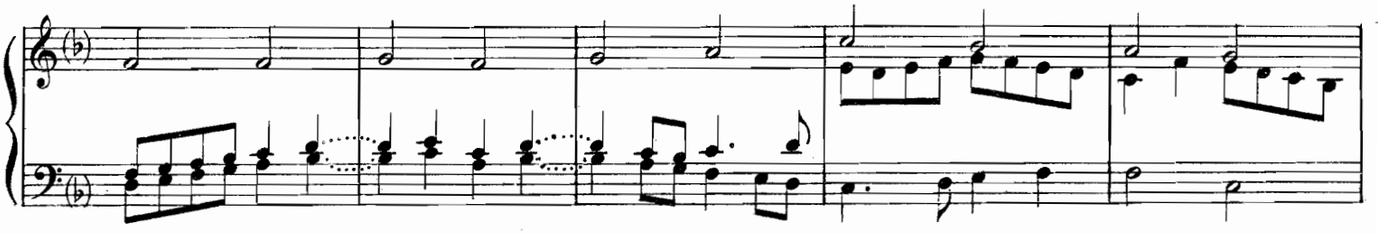


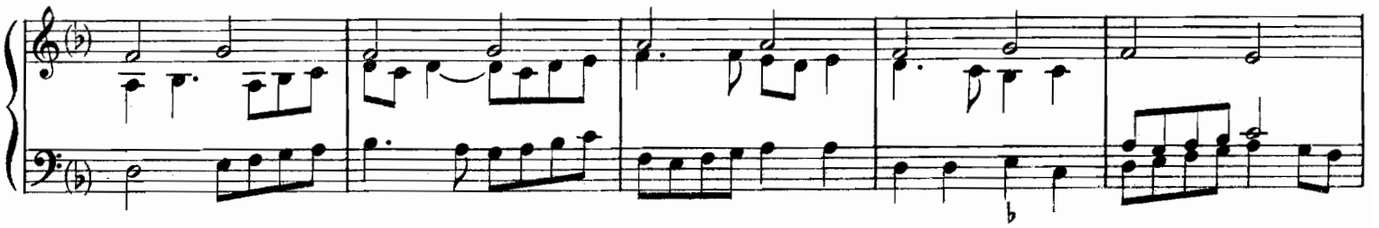


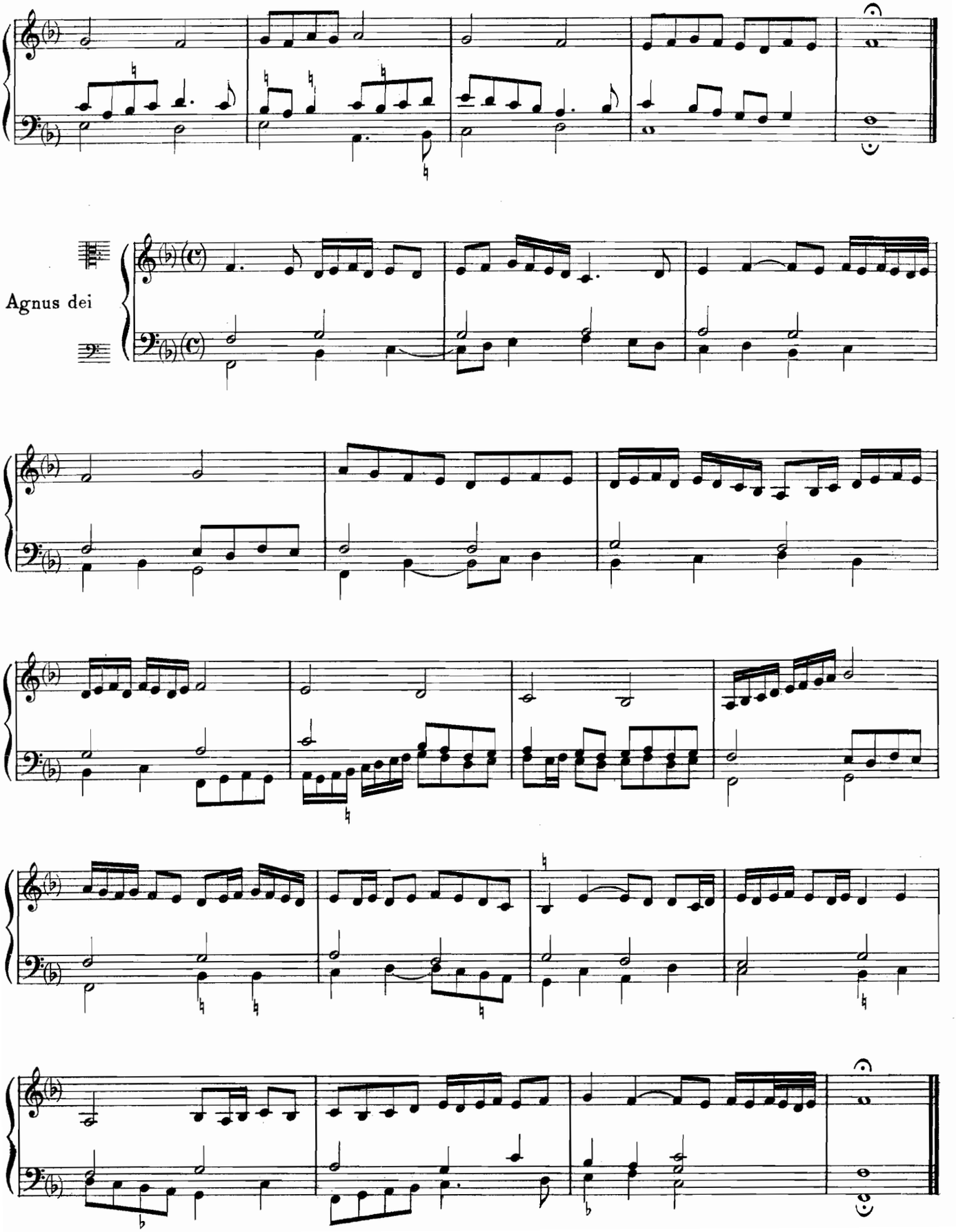


AGNUS







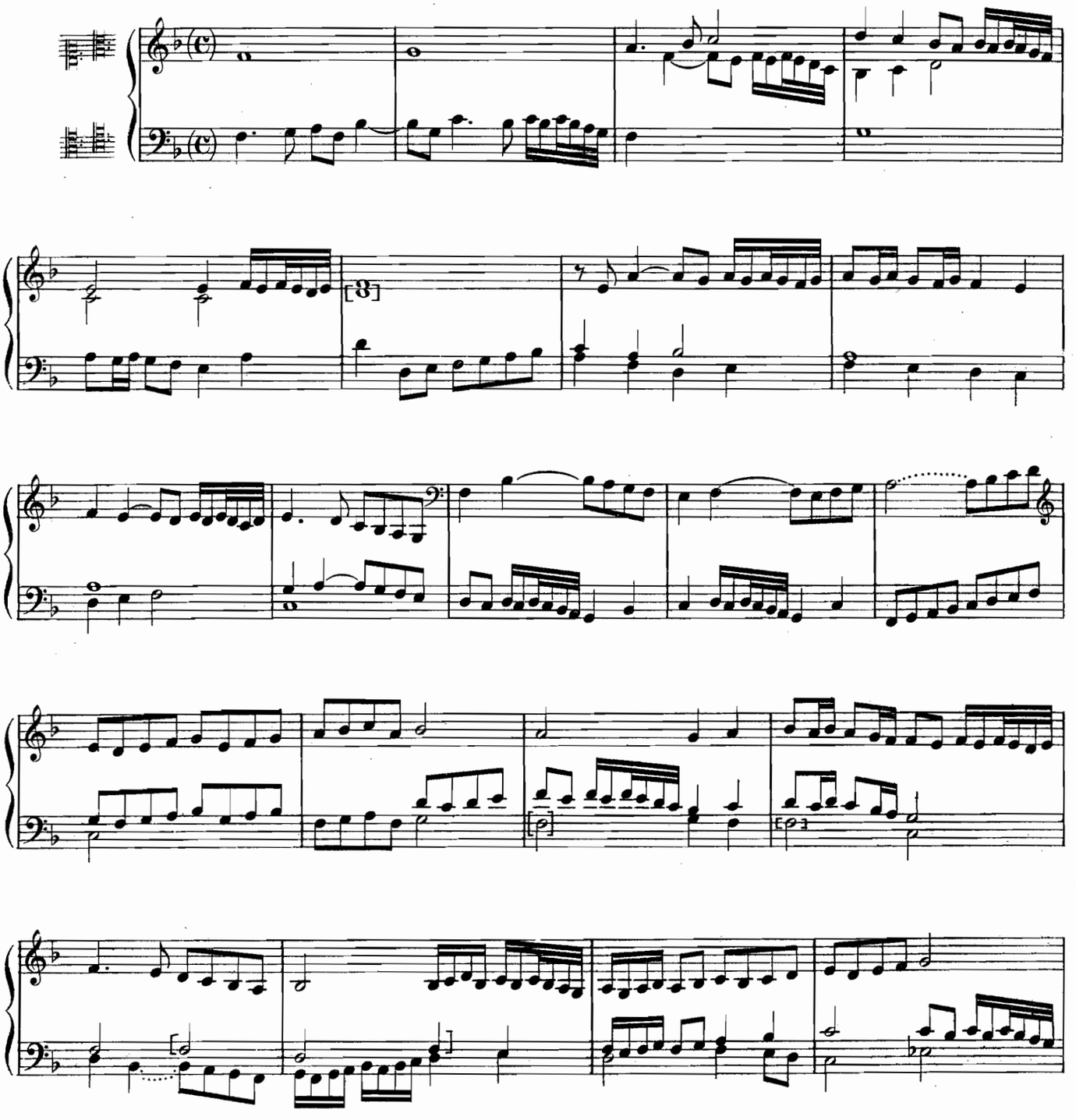

Agnus dei

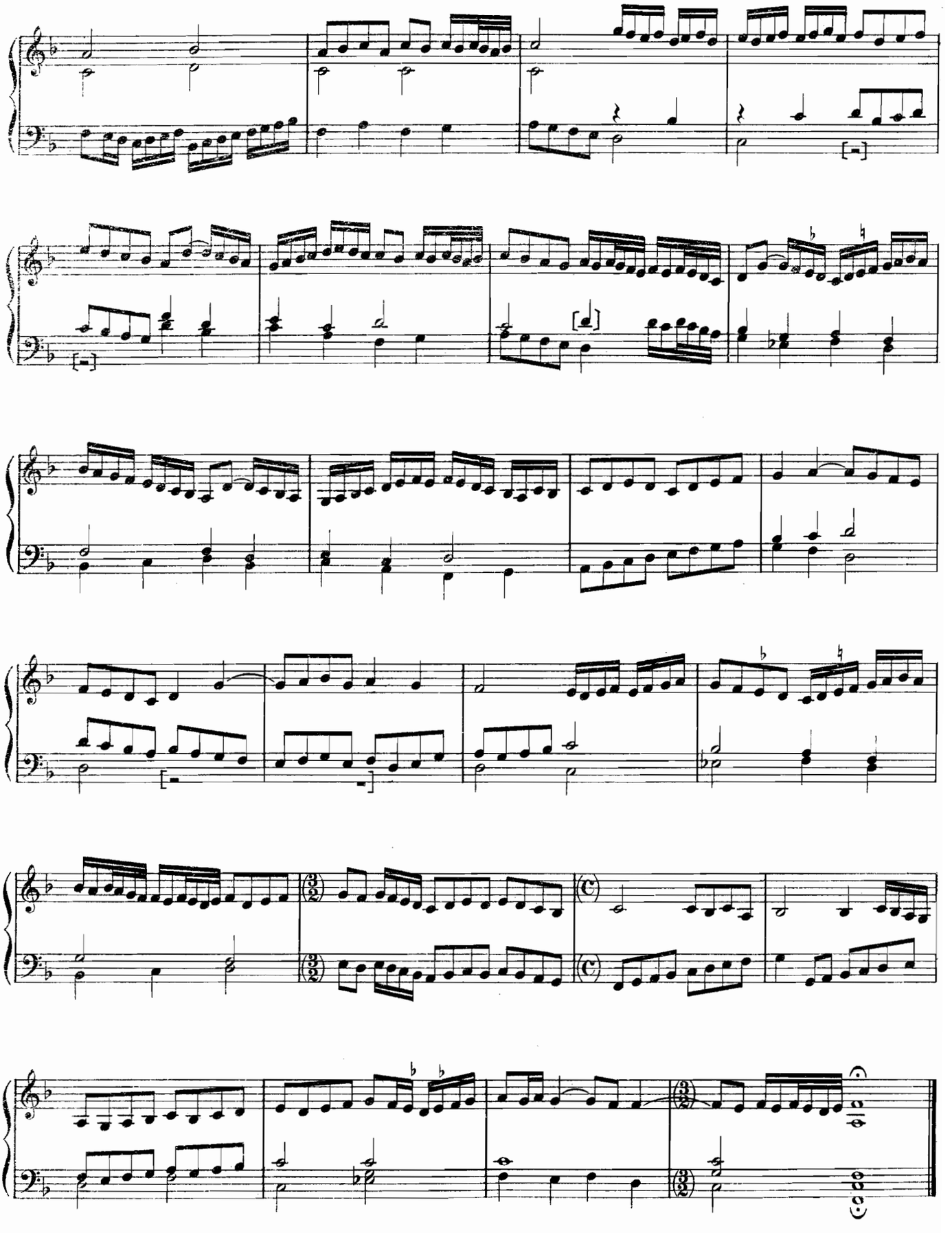
Magnificat sur les huit tons

avec Te Deum Laudamus

et deux Préludes

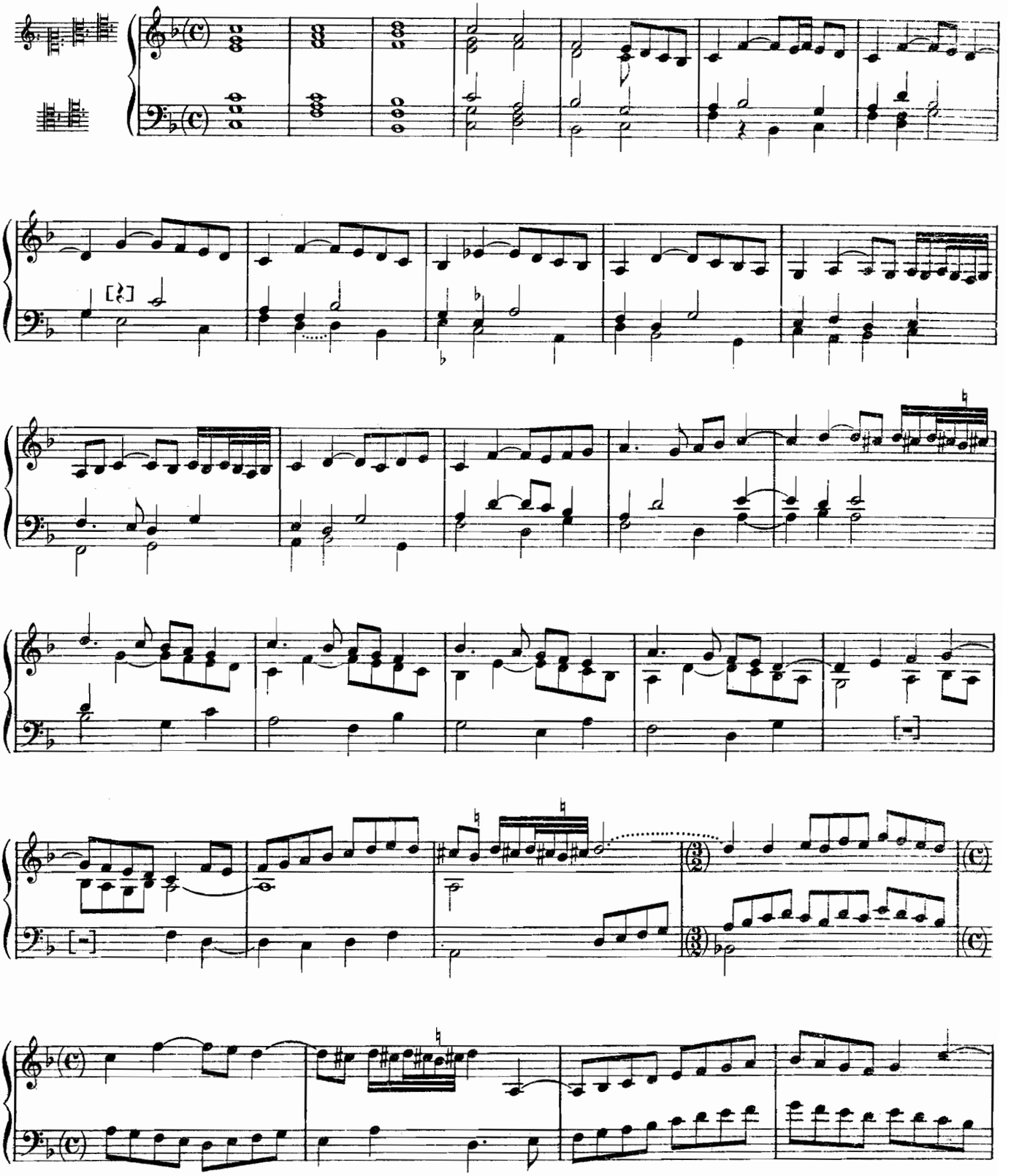
PRELUDIUM



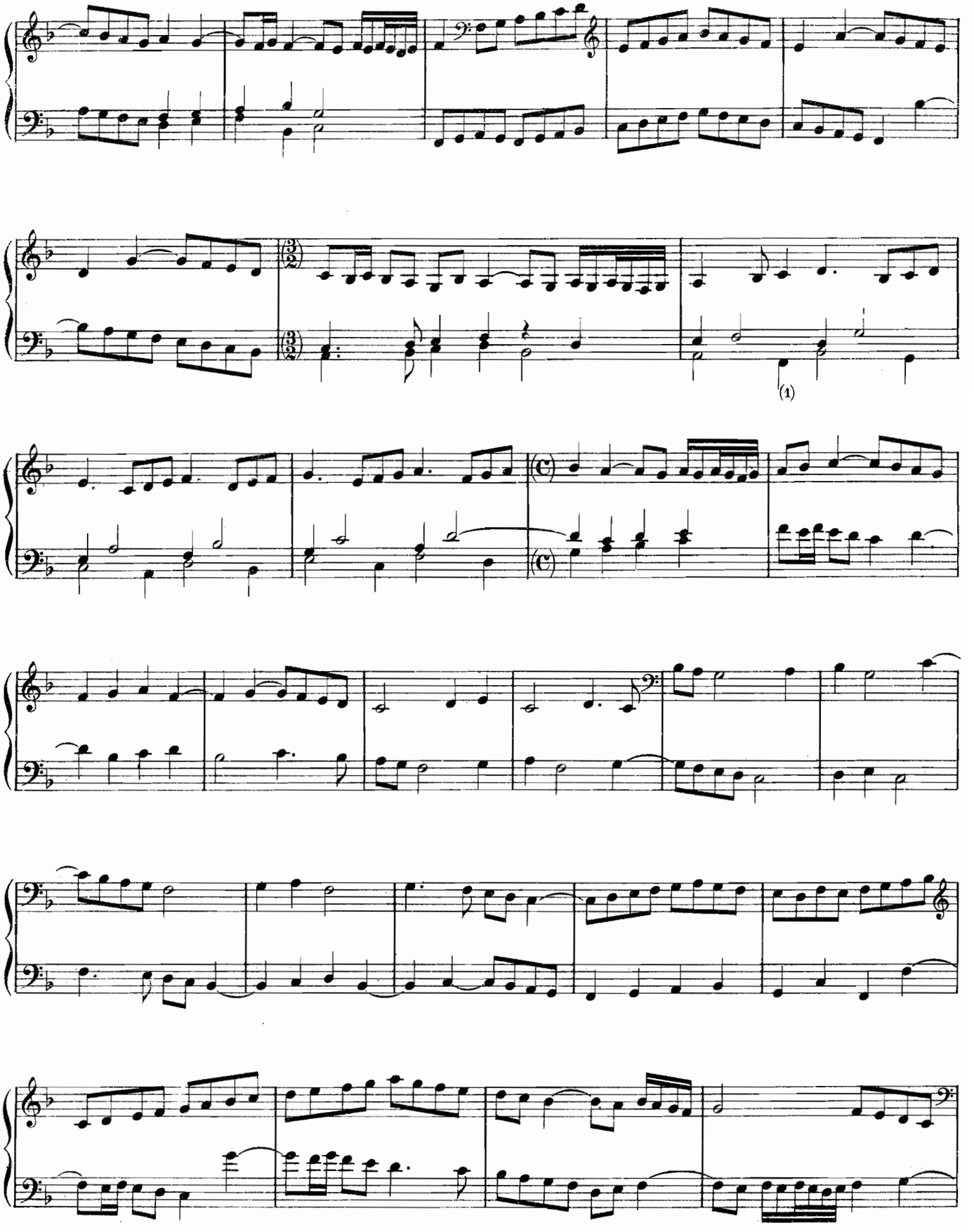


PRÉLUDE

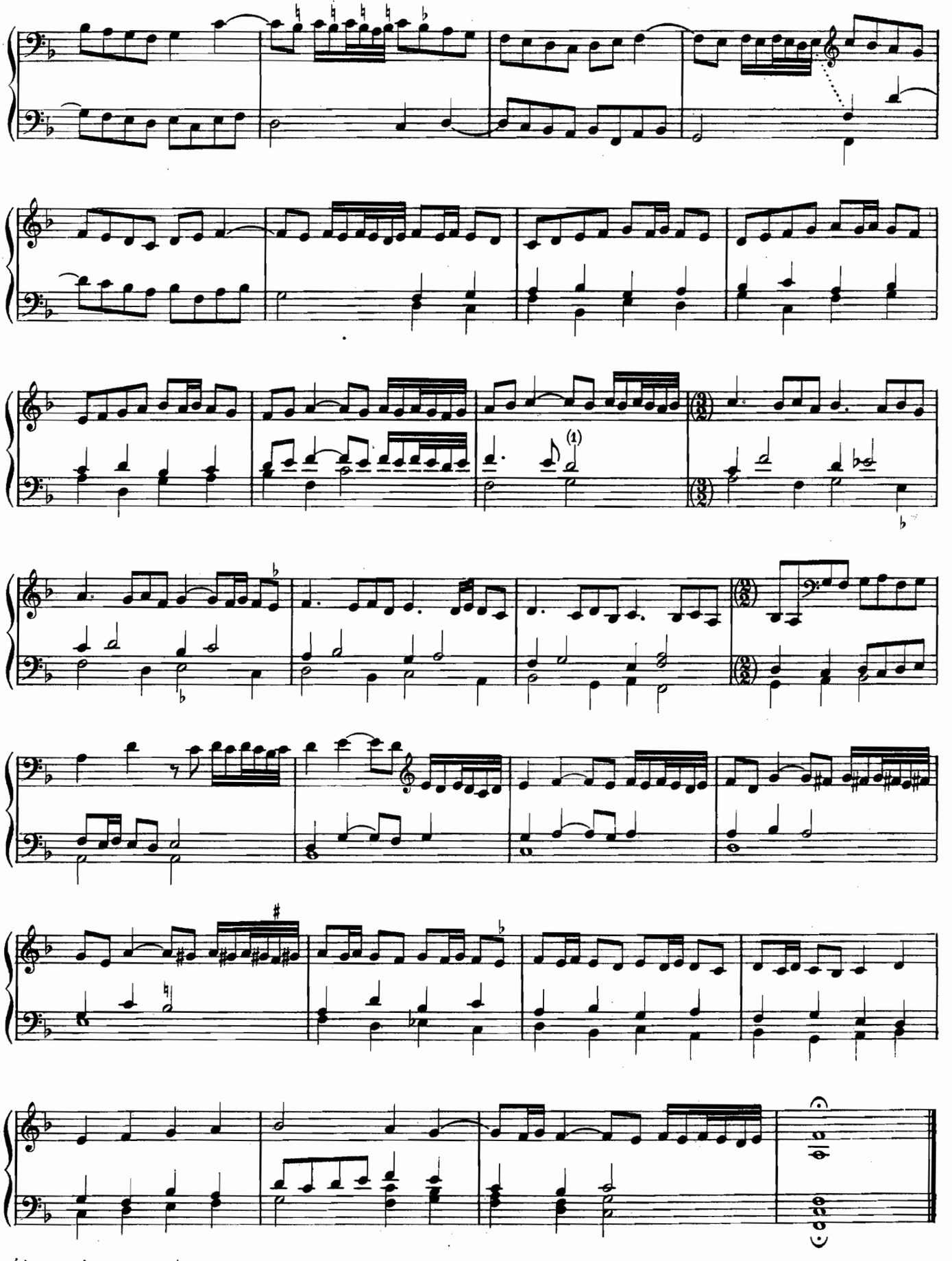
sur chacun ton



113099

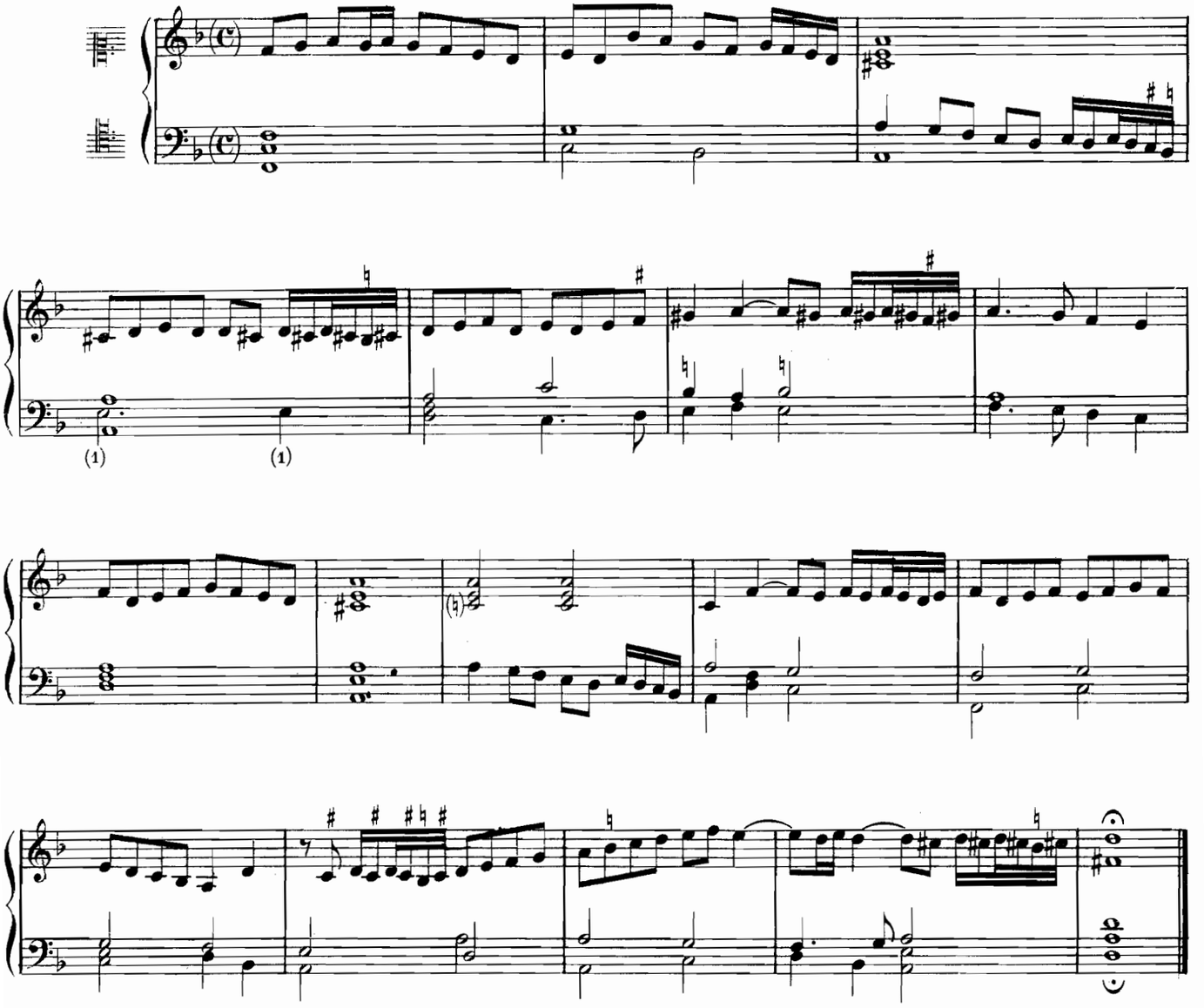


(1) *Dans l'original,* Sol.

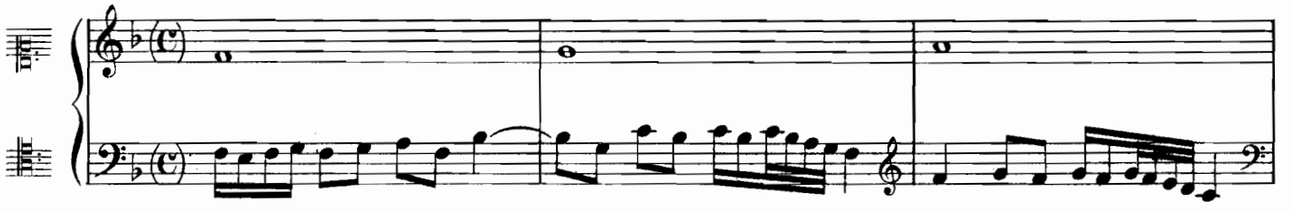


(1) *Dans l'original,* Si ♭.

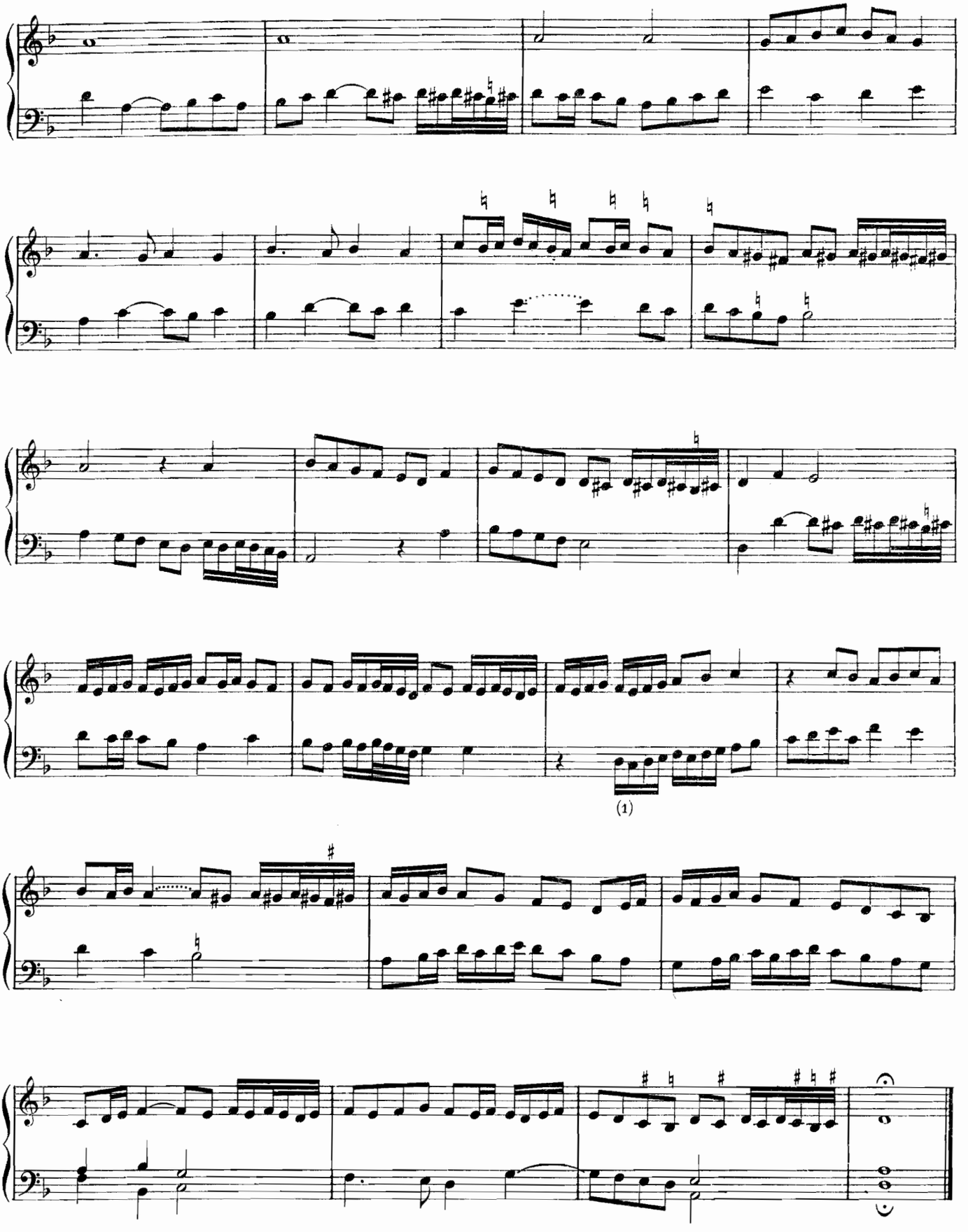
MAGNIFICAT
primi toni



Secundus Versus



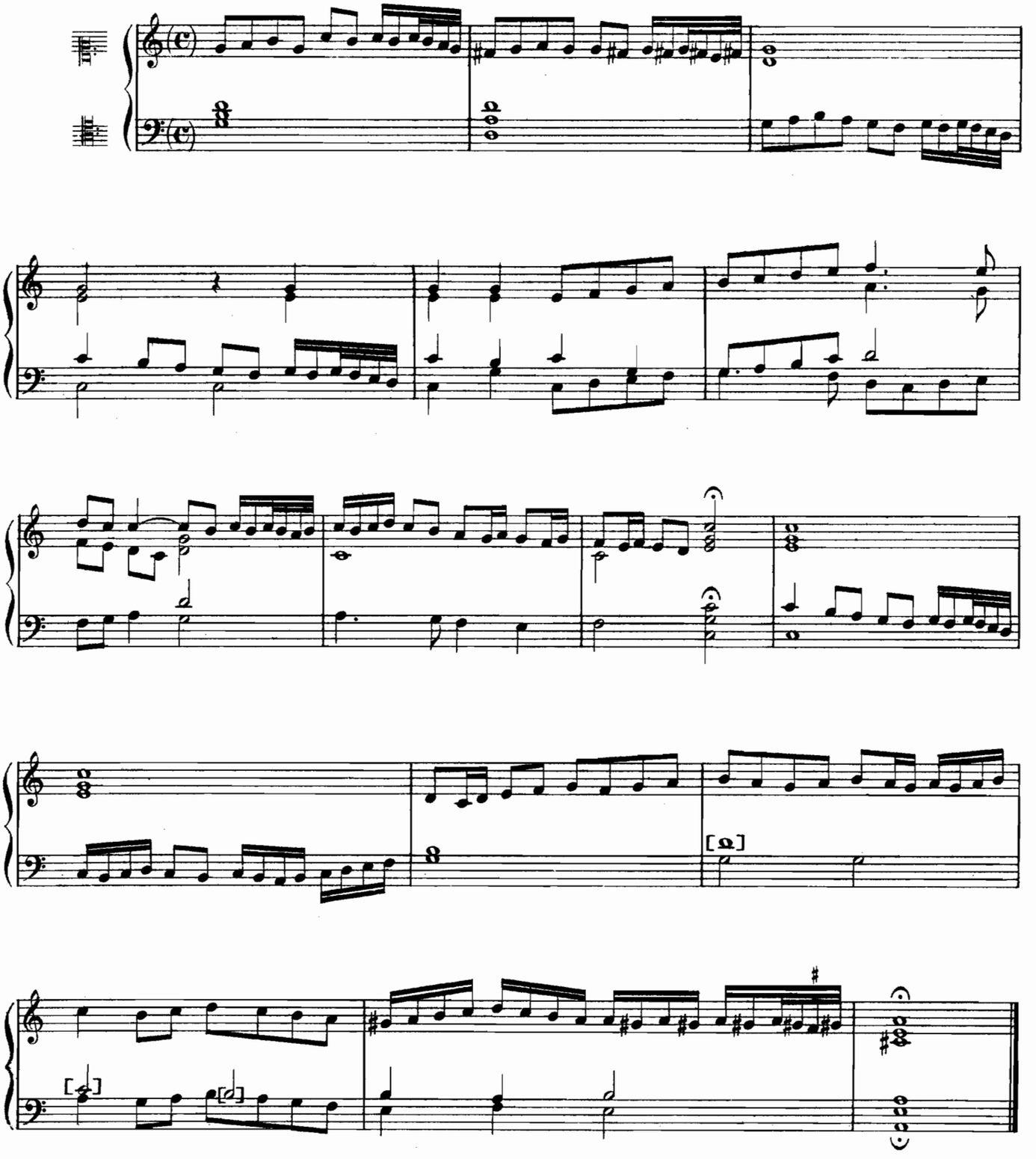
(1) *Dans l'original,* Fa.



(1) *Dans l'original*, Fa, Mi, Fa, Sol.

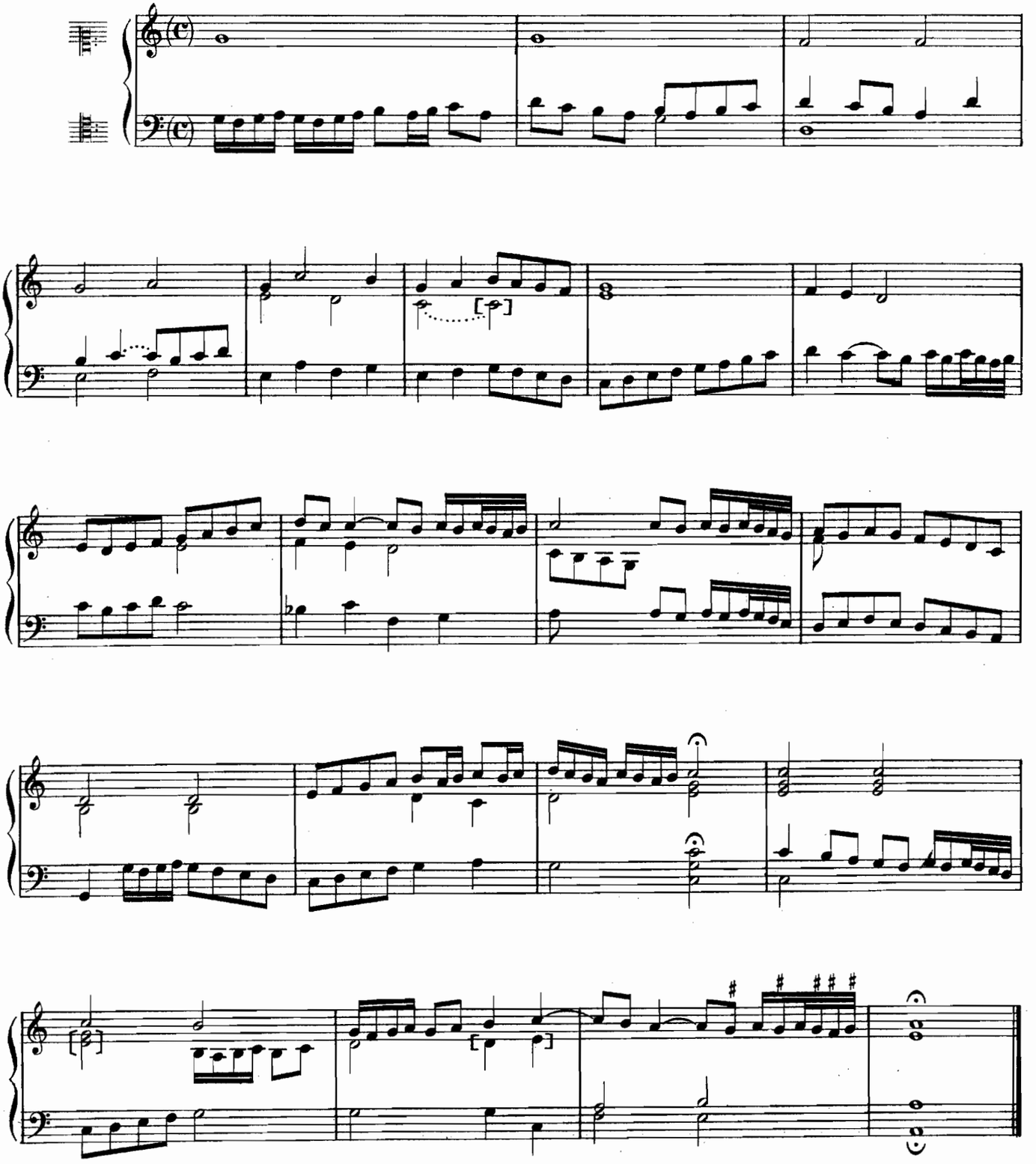
MAGNIFICAT

secundi toni

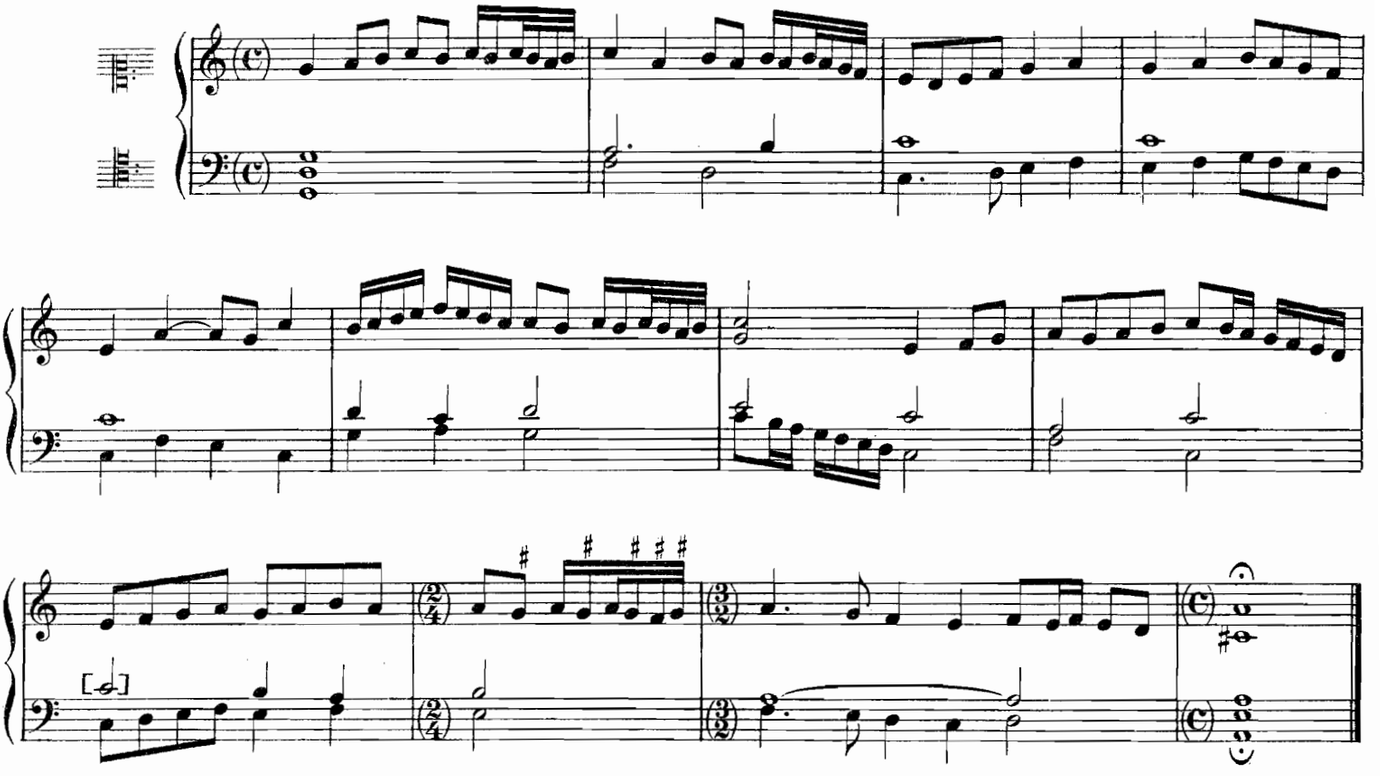


(1) *Le plain-chant se trouve transposé, dans ce Magnificat, à la quinte supérieure du ton grégorien.*

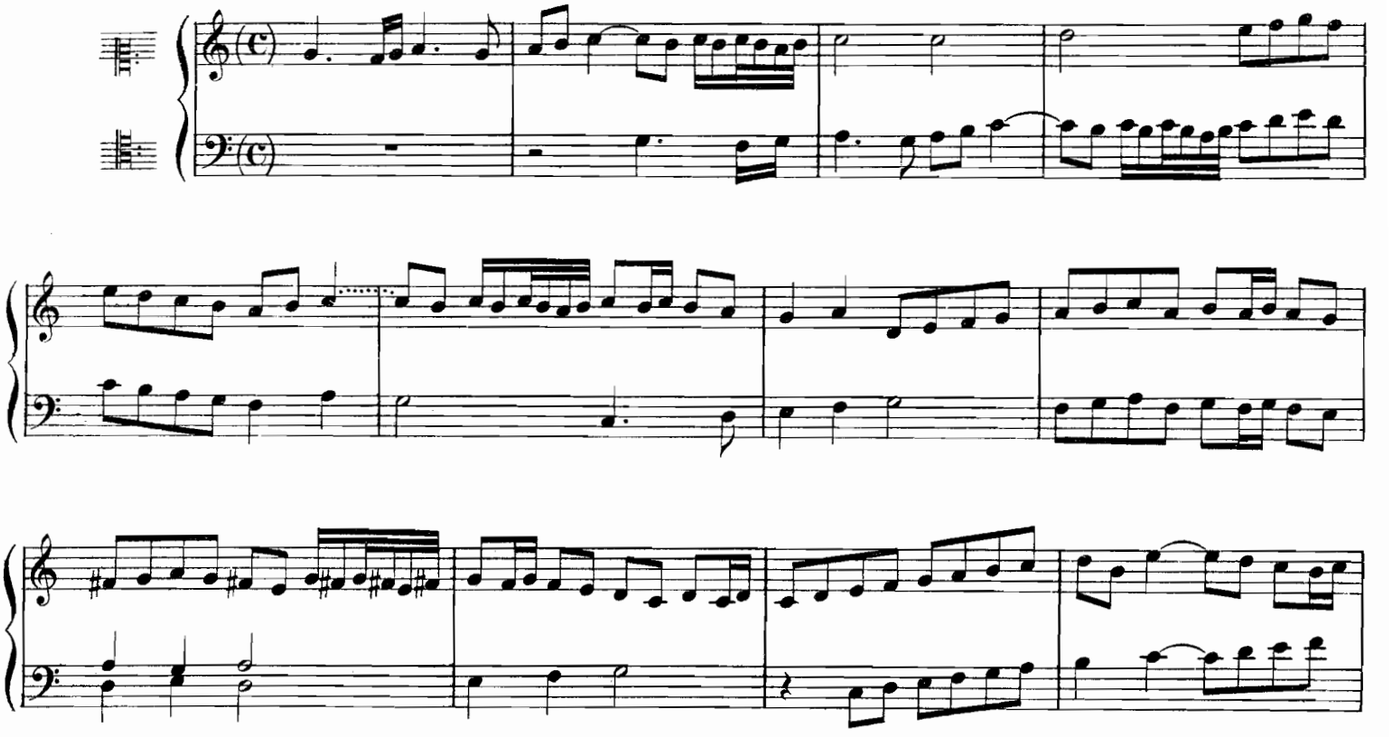
Secundus Versus

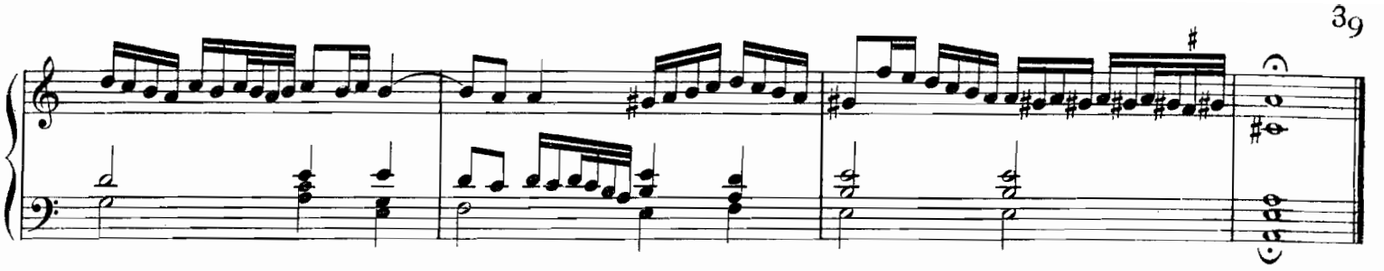


MAGNIFICAT
tertii toni

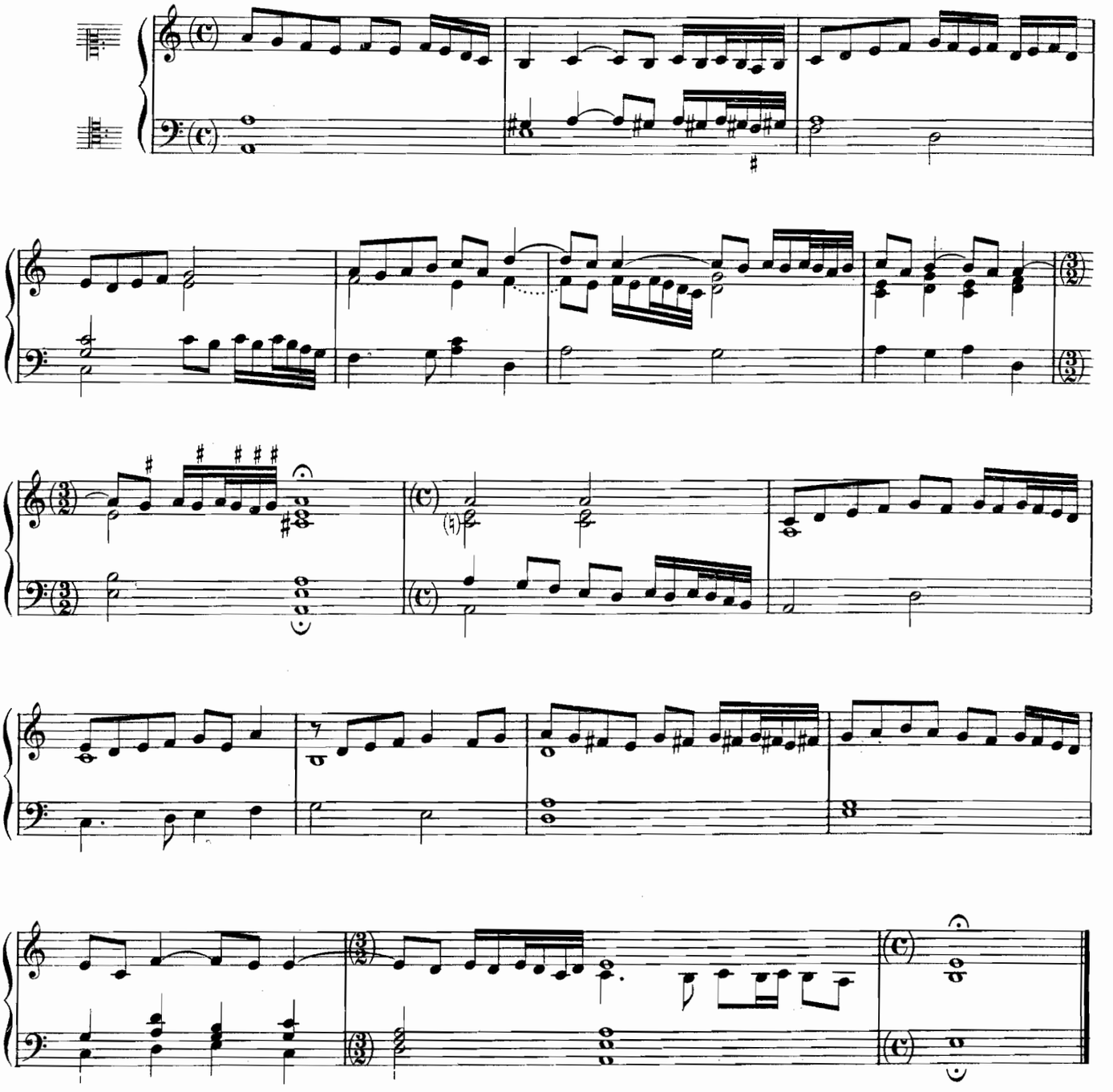


Secundus Versus

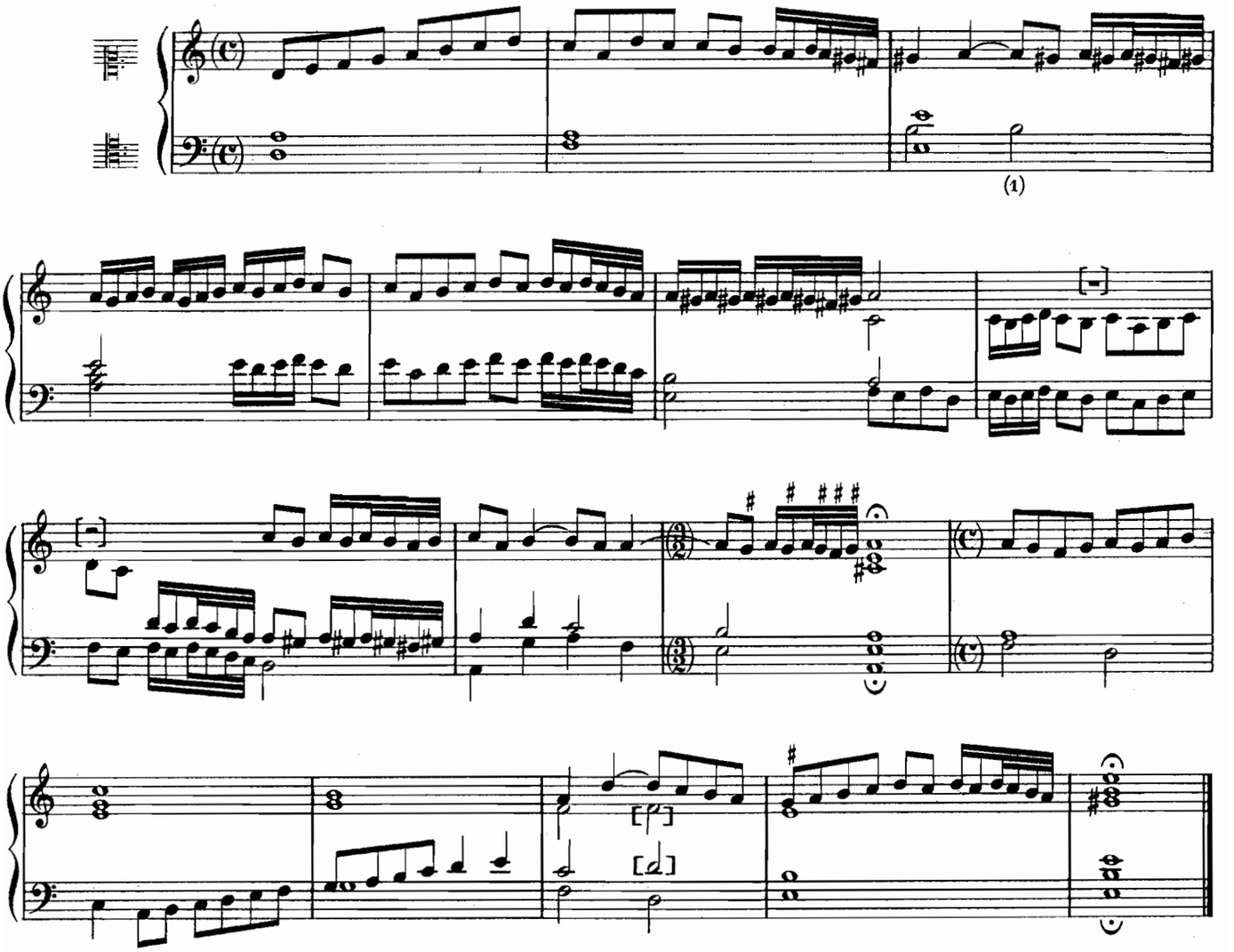




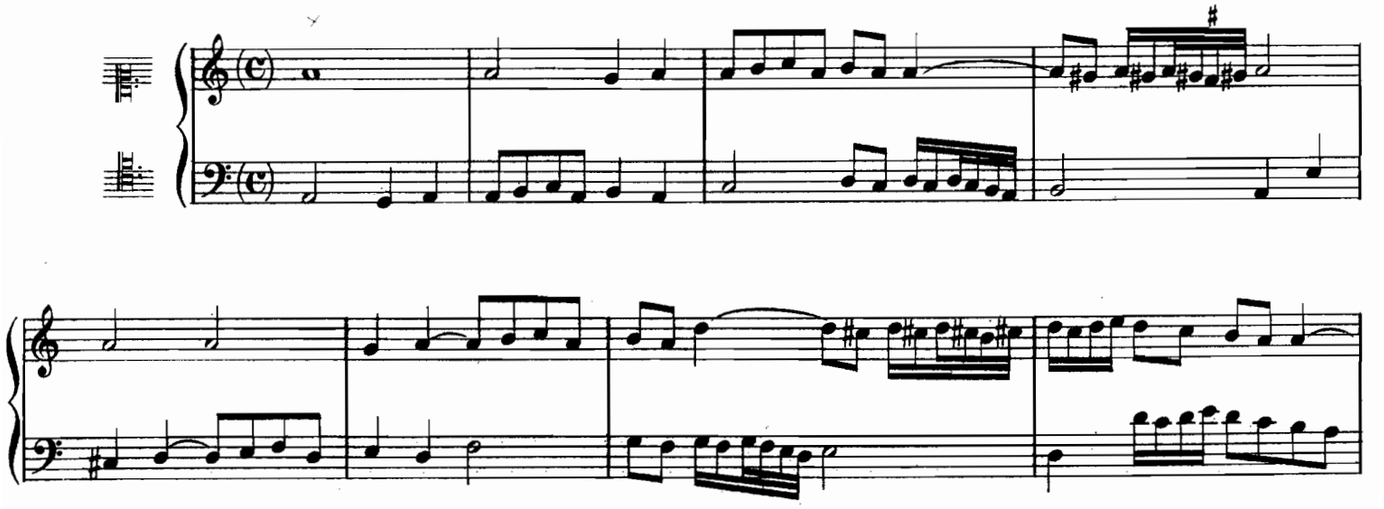
MAGNIFICAT
quarti toni



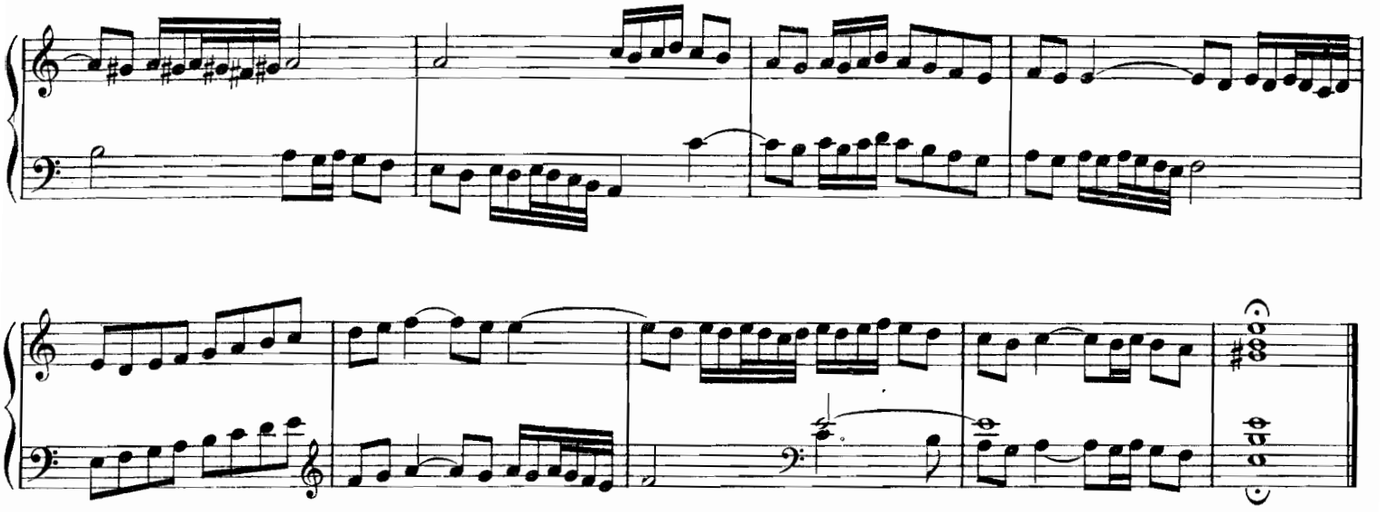
Secundus Versus



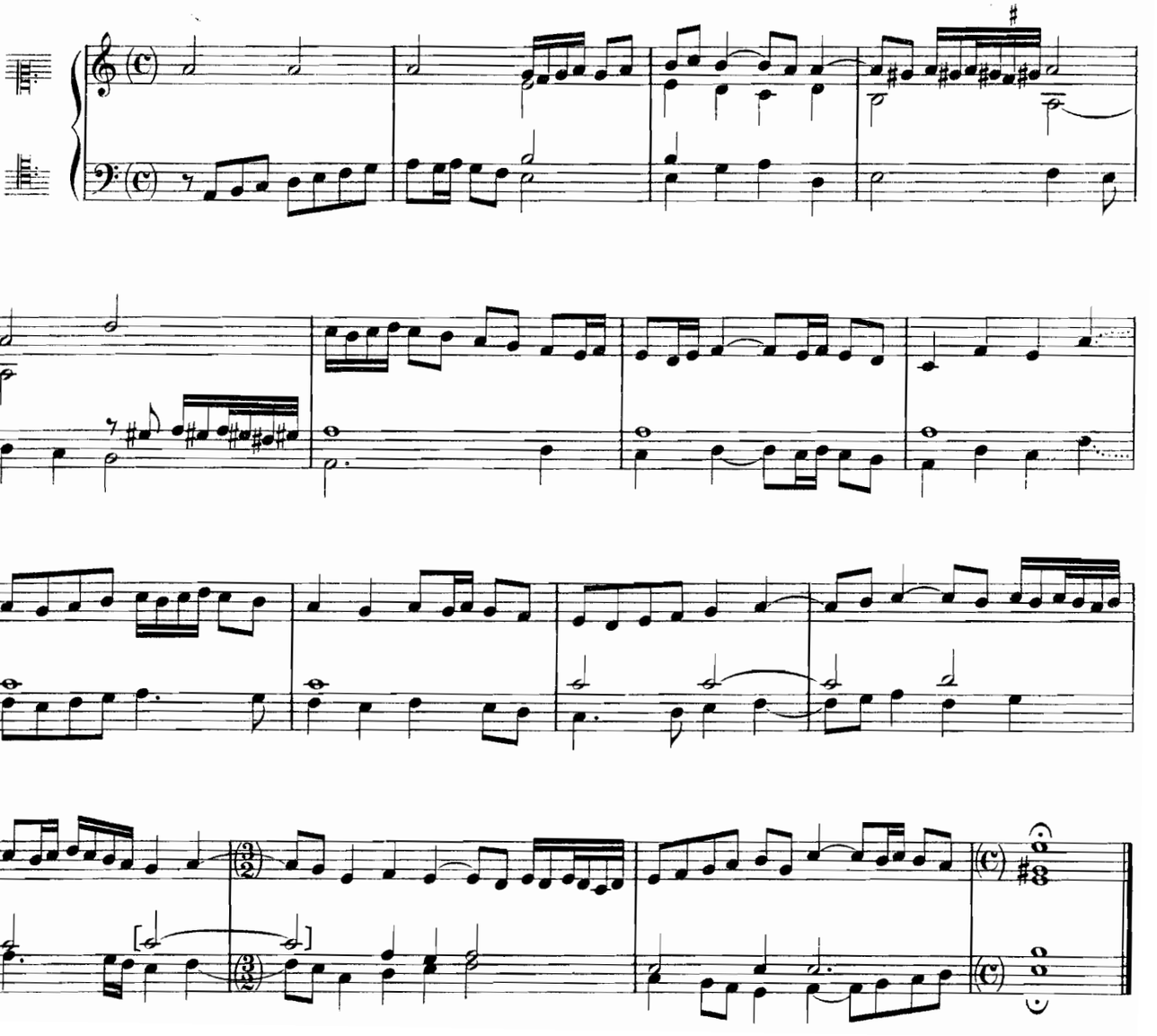
Tertius Versus



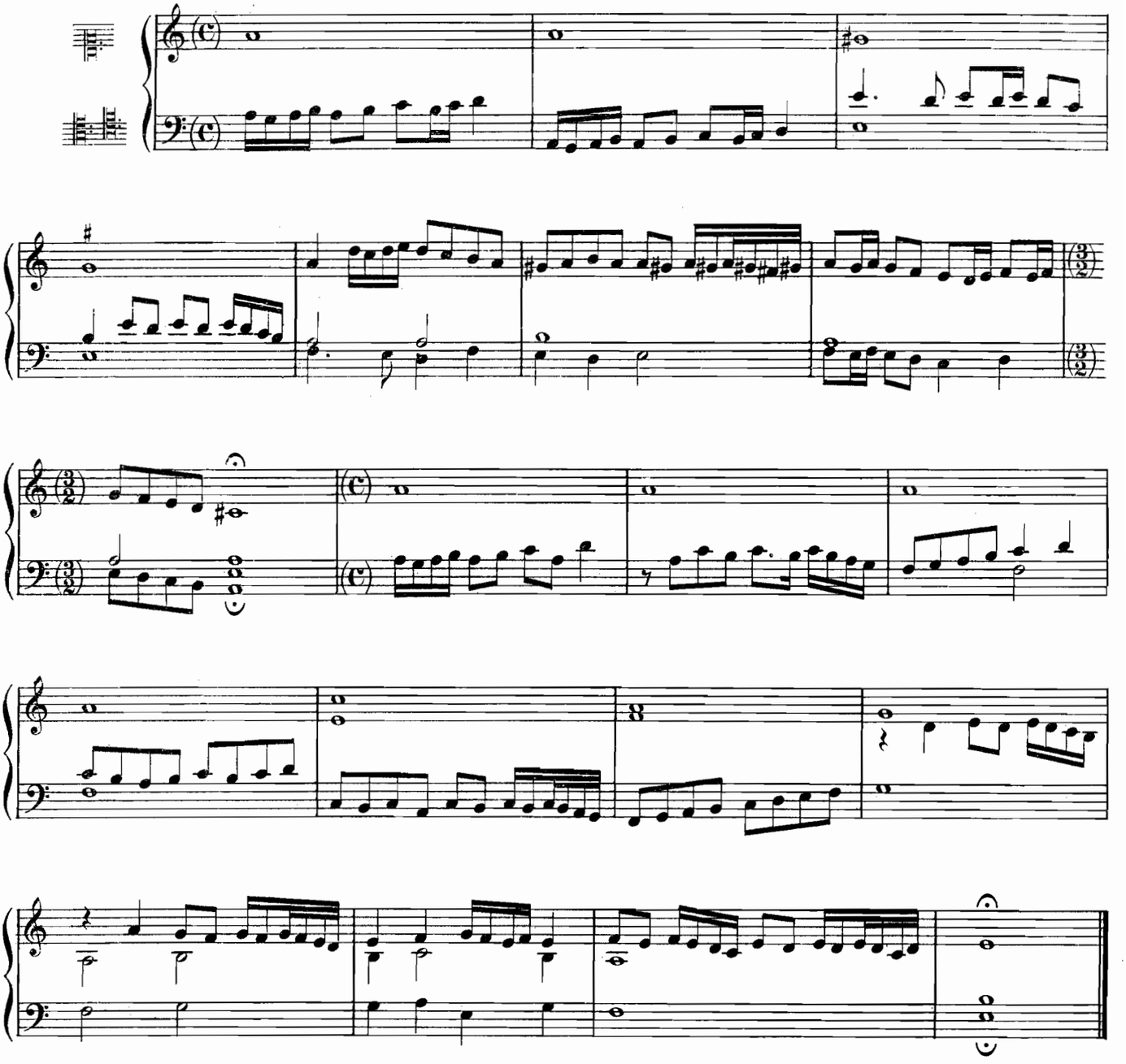
(1) *Dans l'original,* La



Quartus Versus

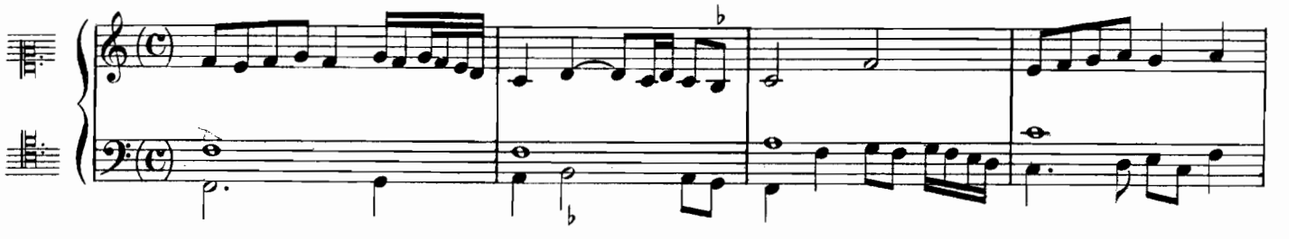


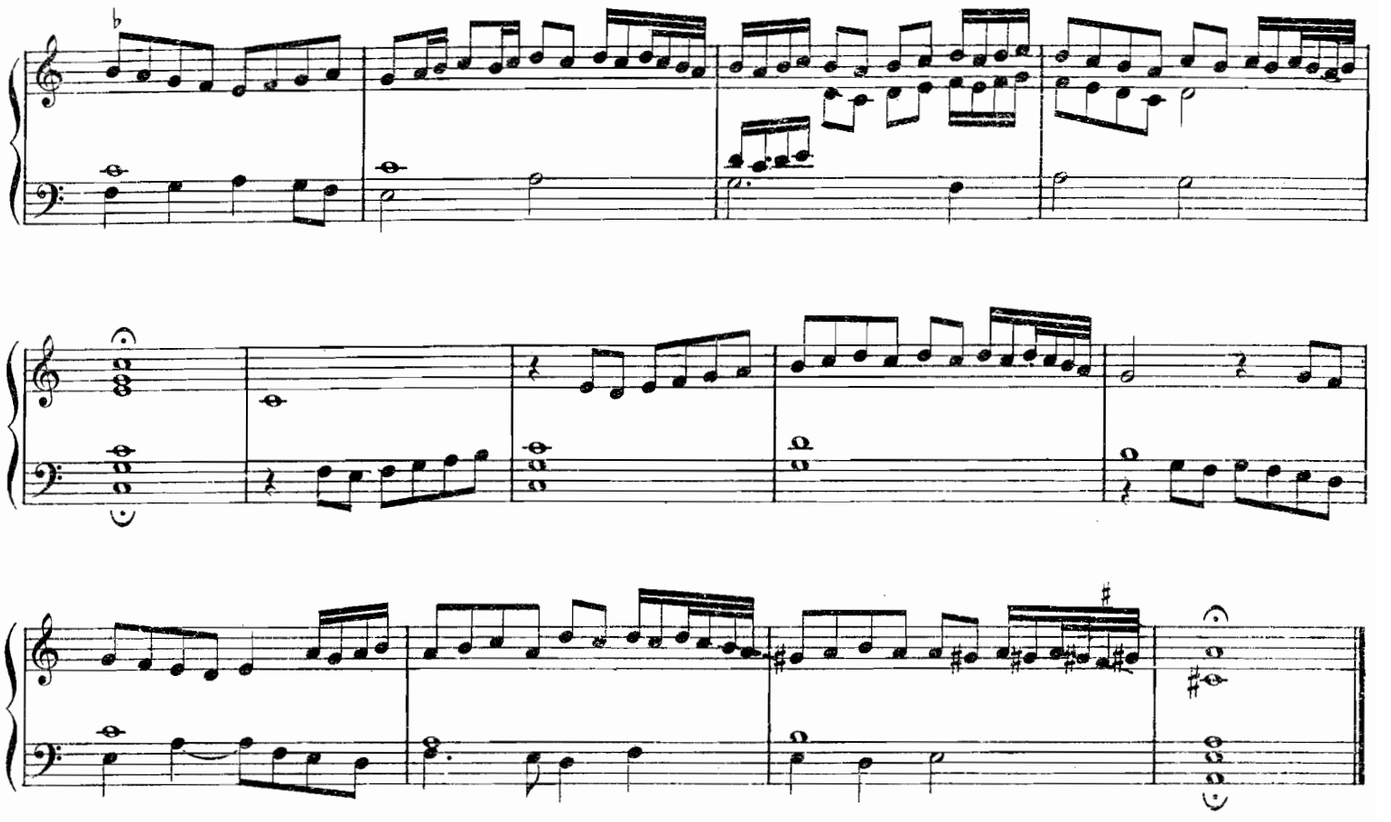
Quintus Versus



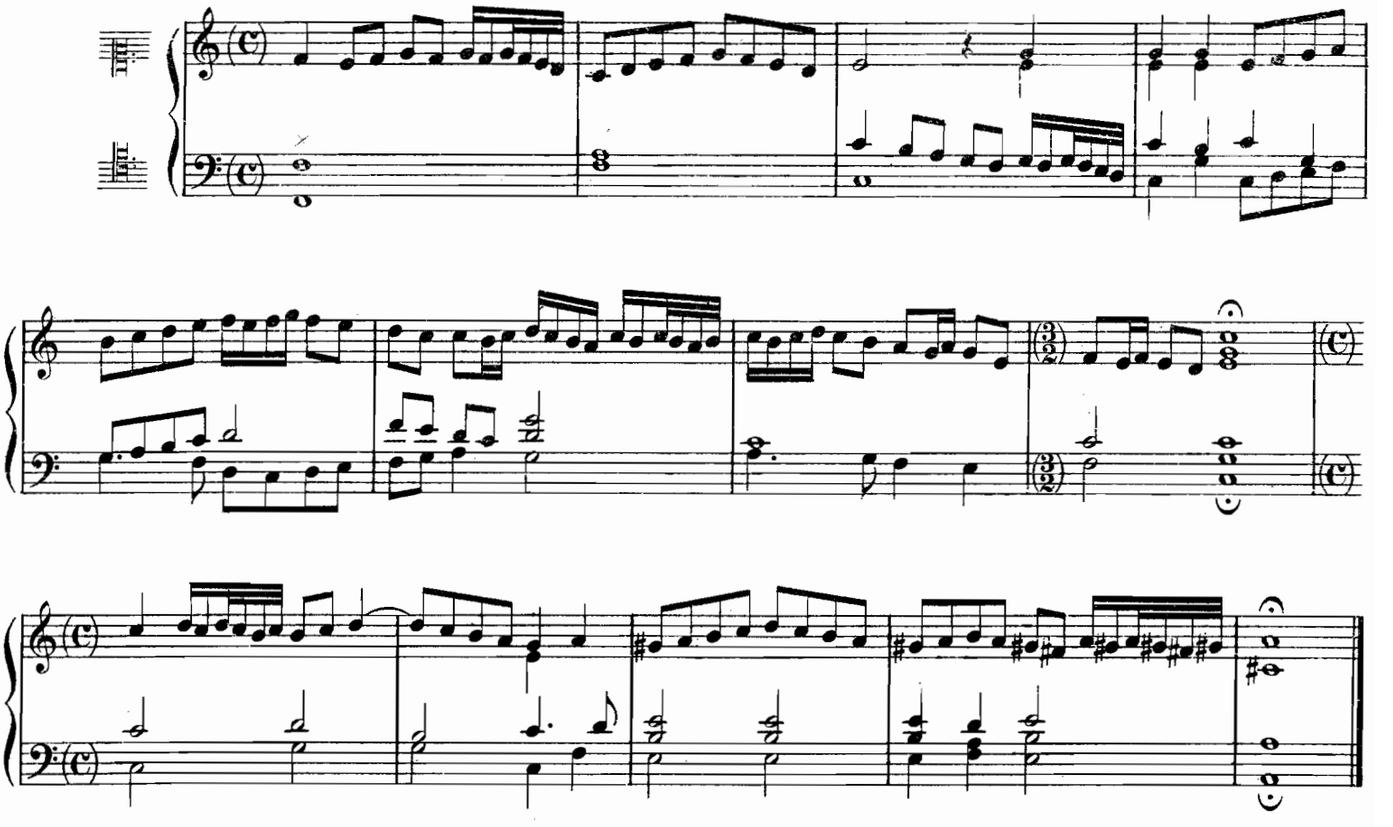
MAGNIFICAT

quinti toni

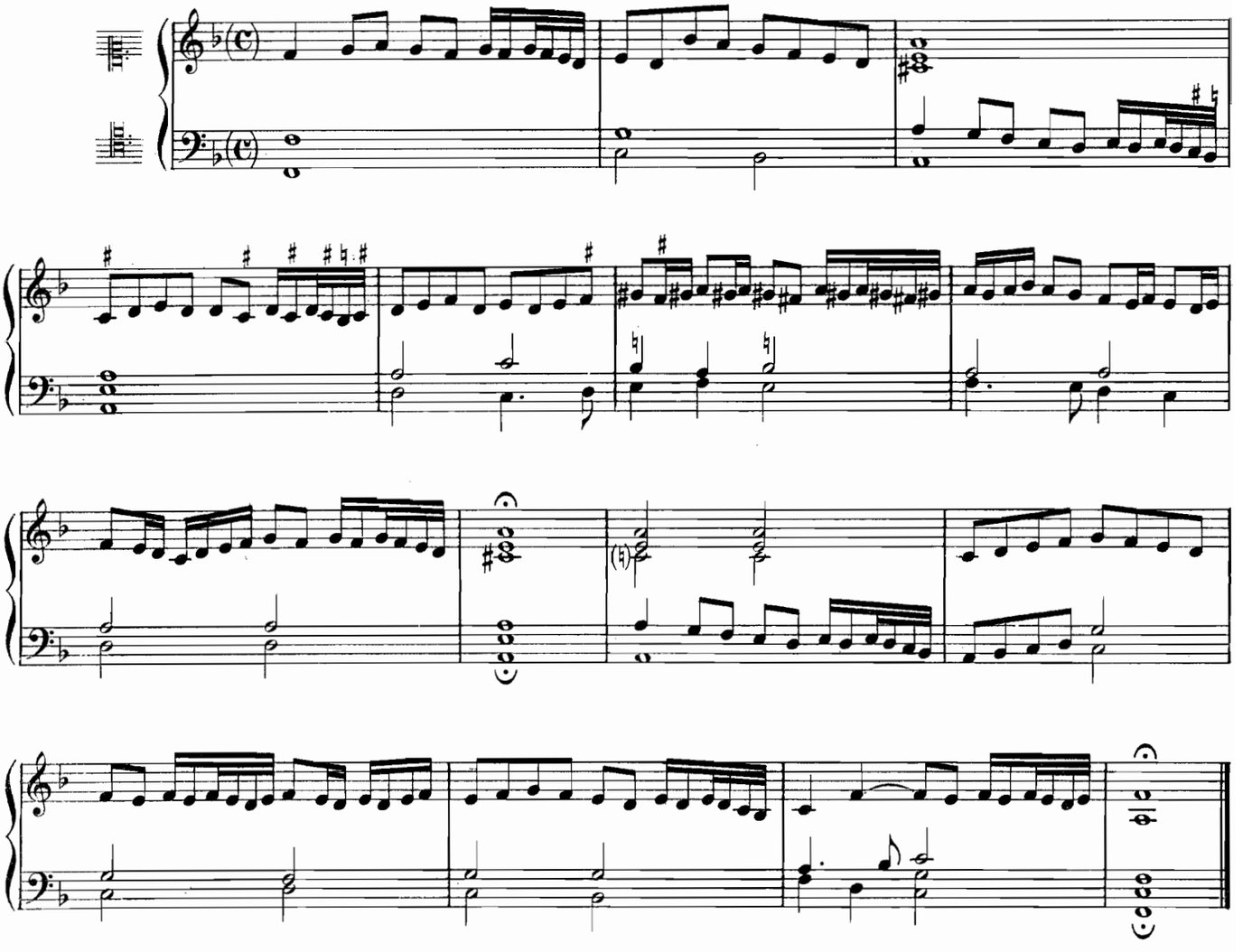




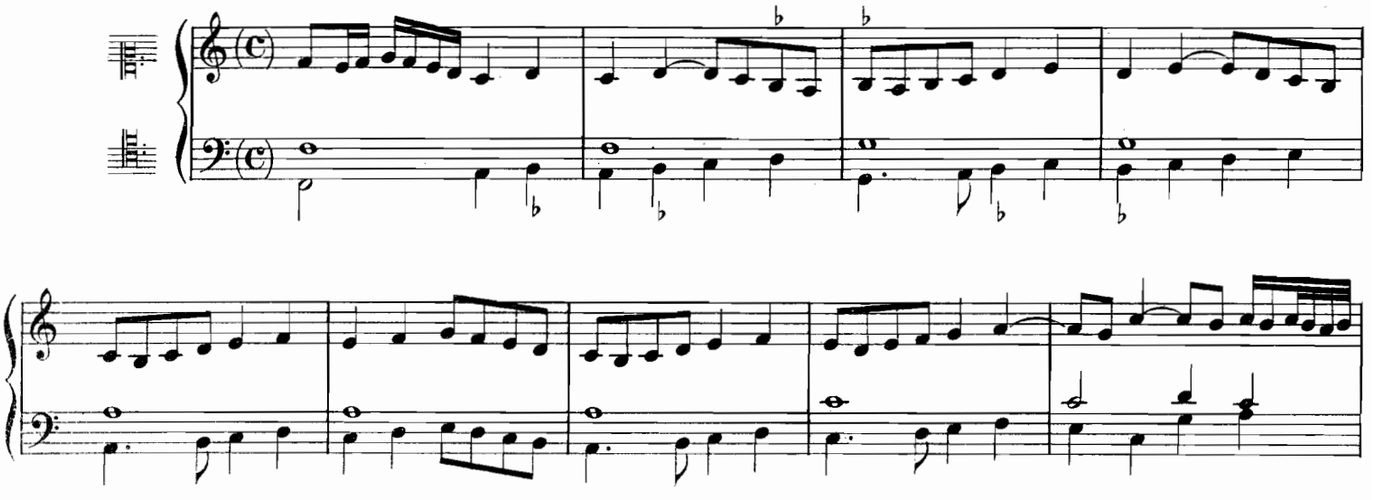
Secundus Versus

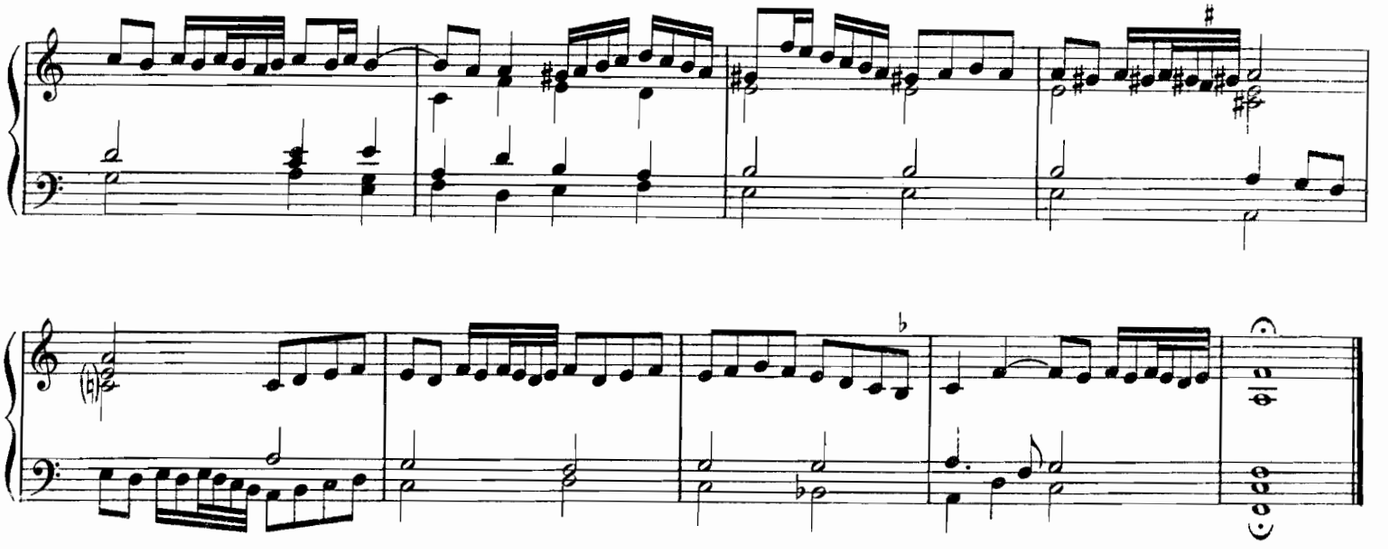


MAGNIFICAT
sexti toni

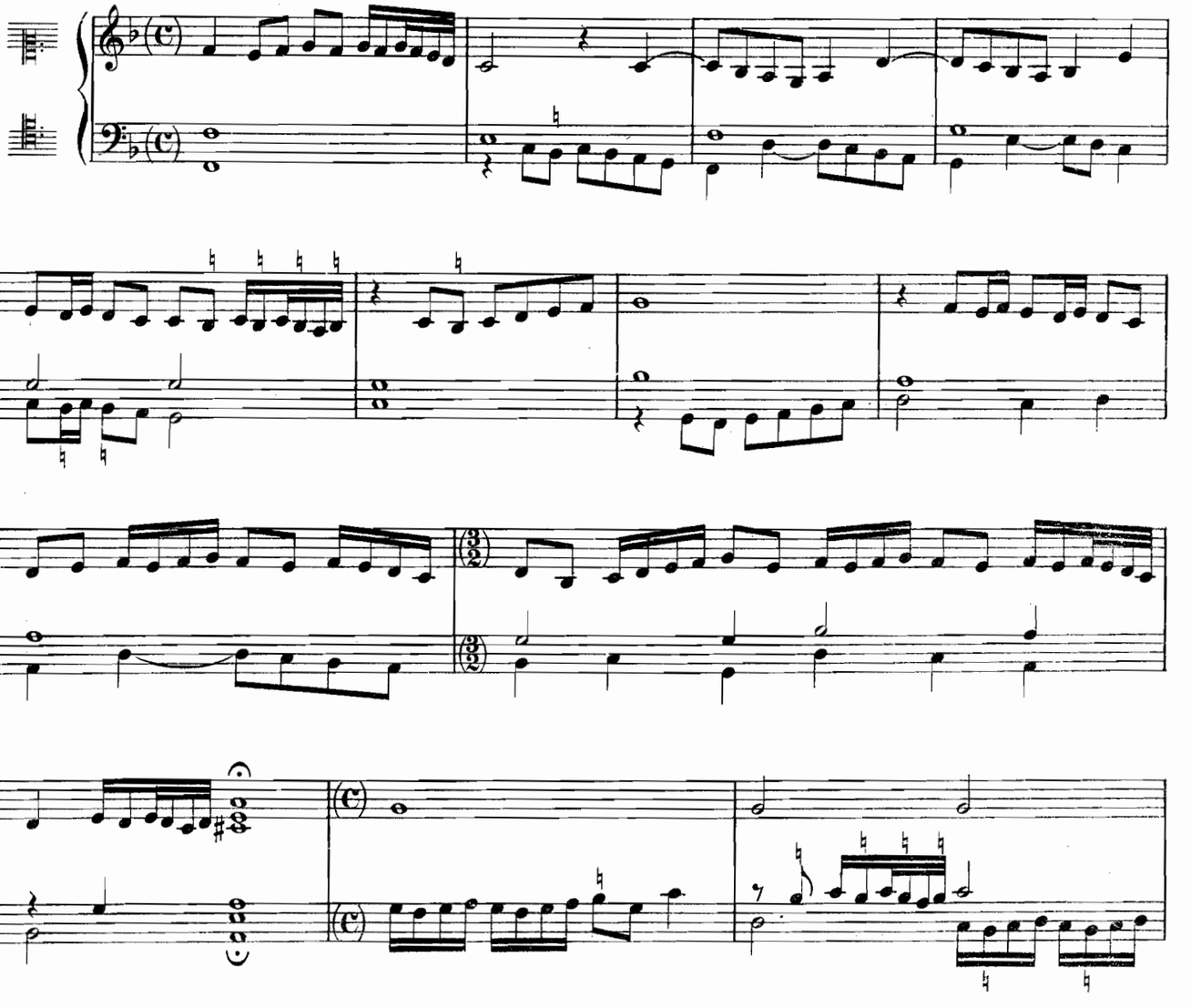


Secundus Versus

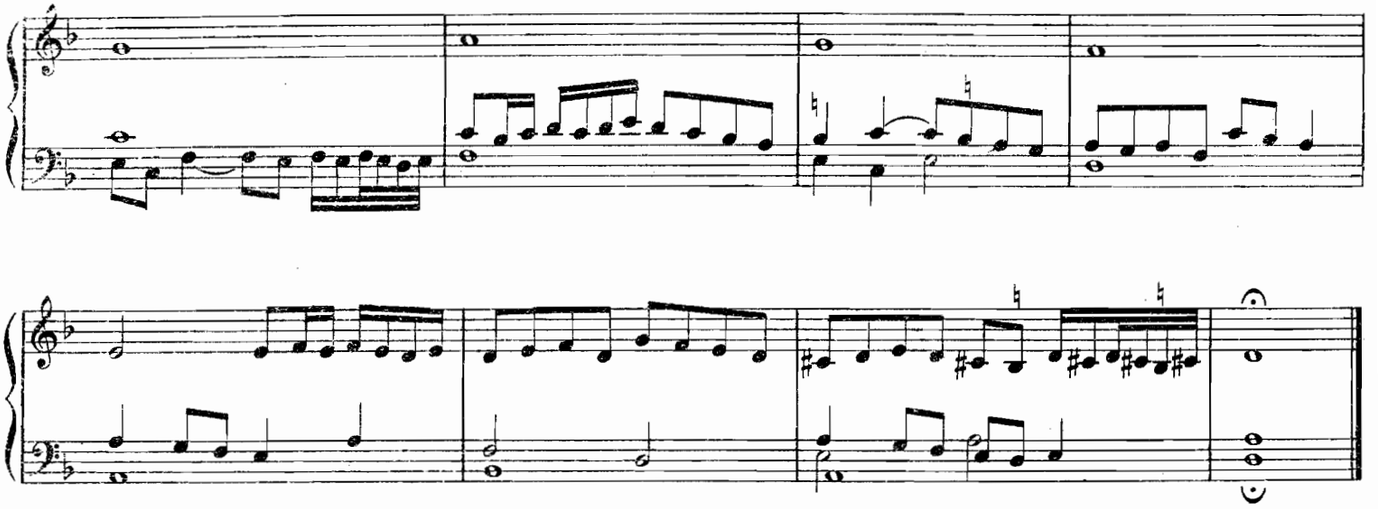




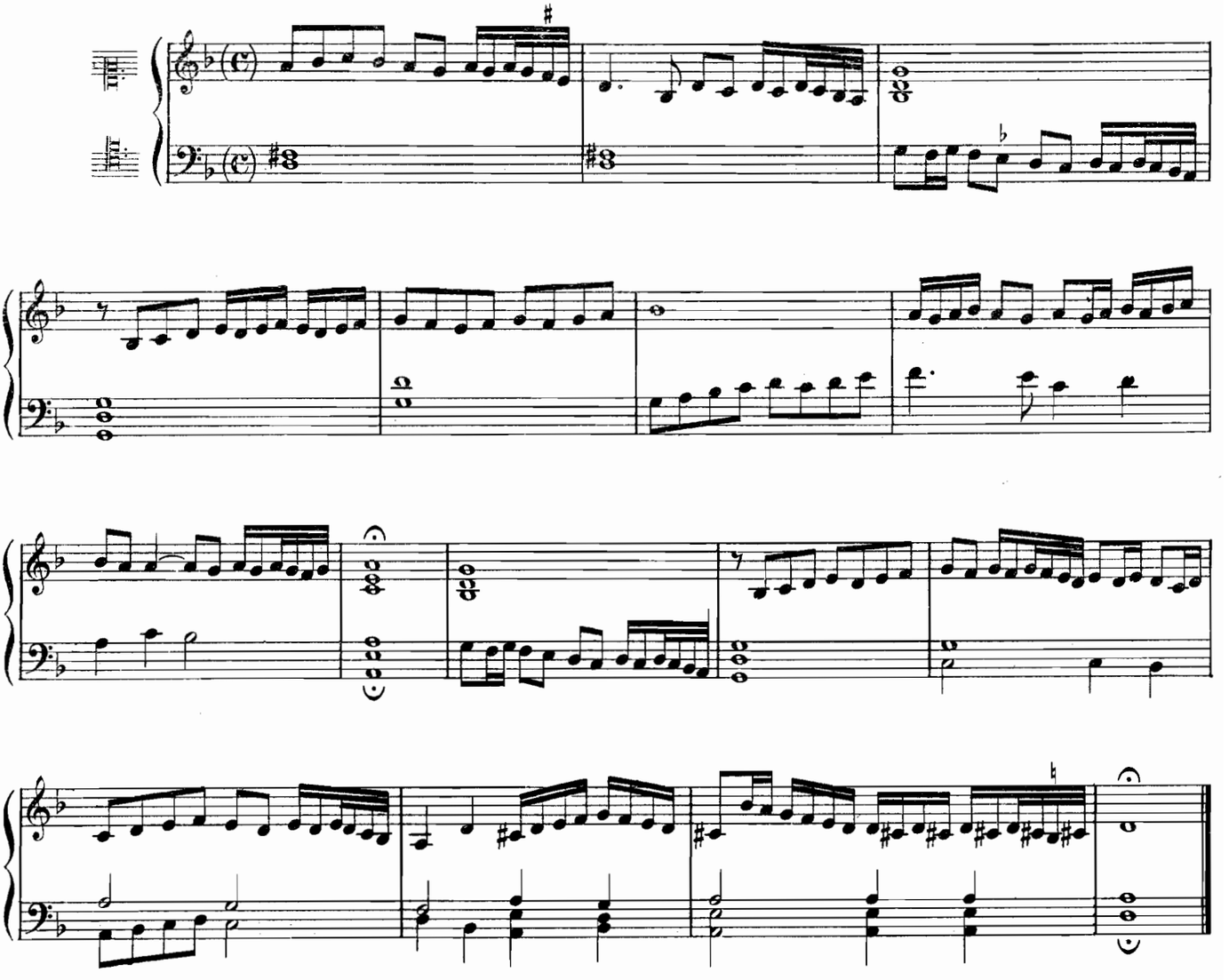
MAGNIFICAT
septimi toni



(1) *Le plain-chant est transposé, dans ce Magnificat, à la quinte inférieure.*

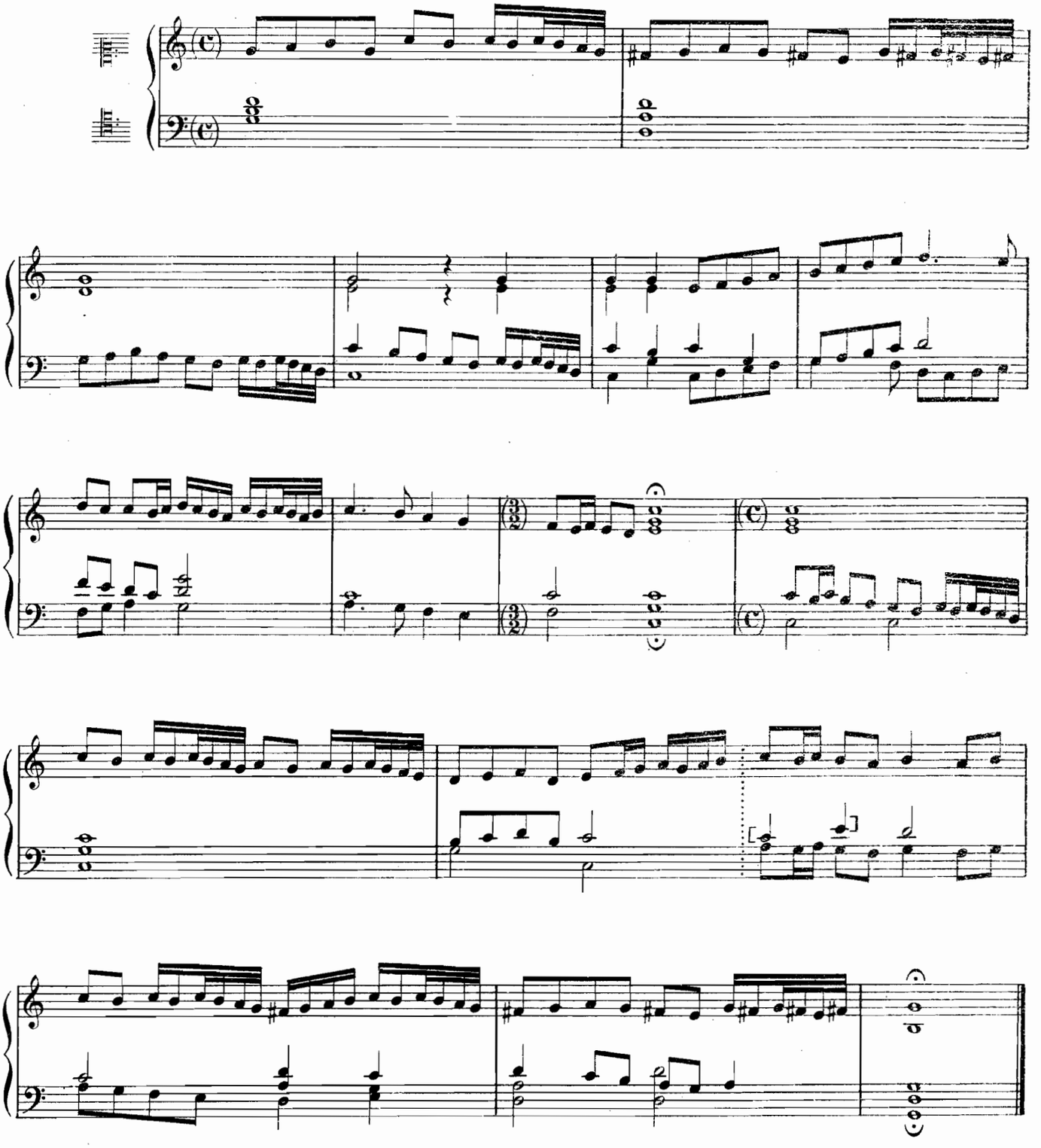


Secundus Versus

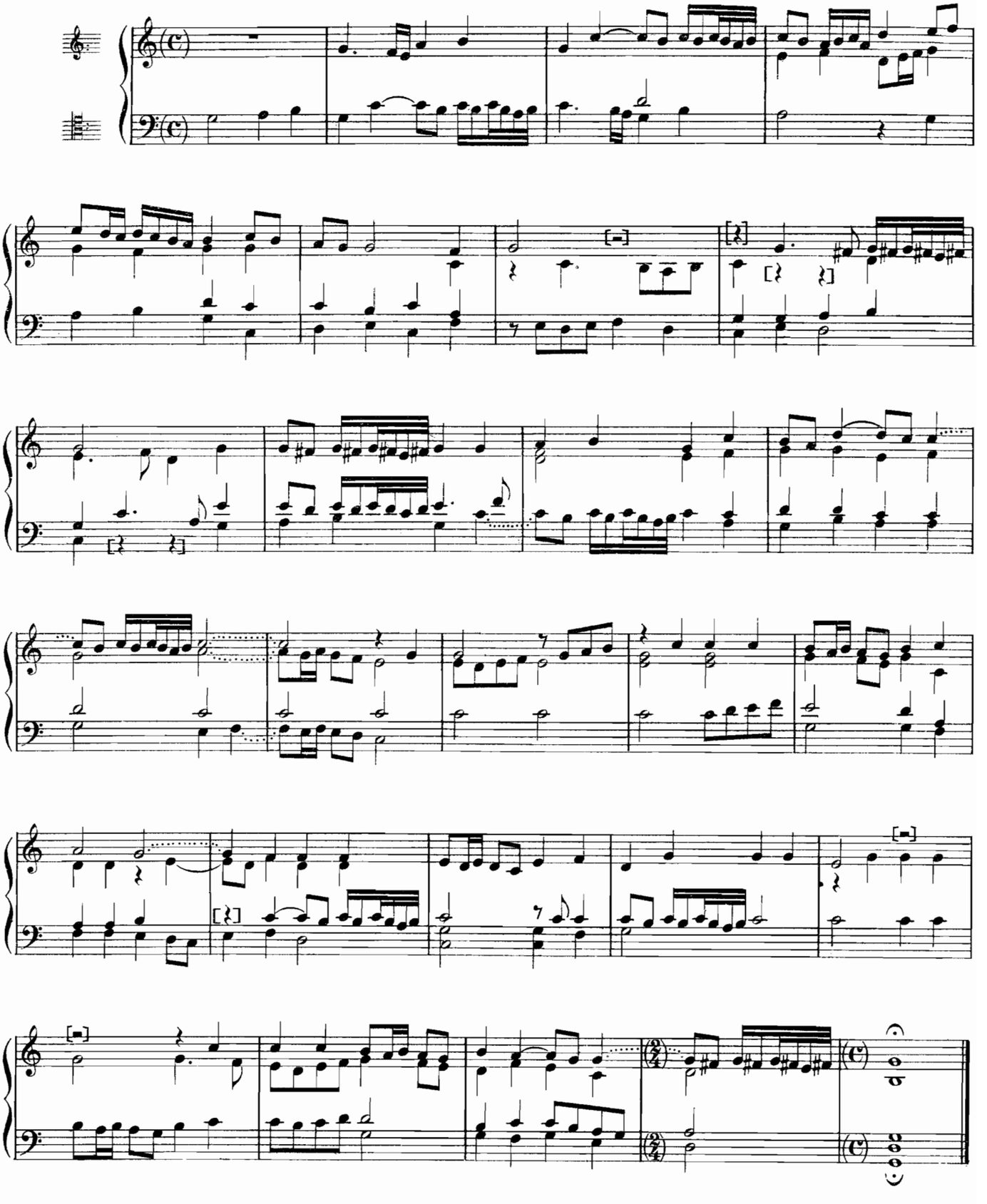


MAGNIFICAT

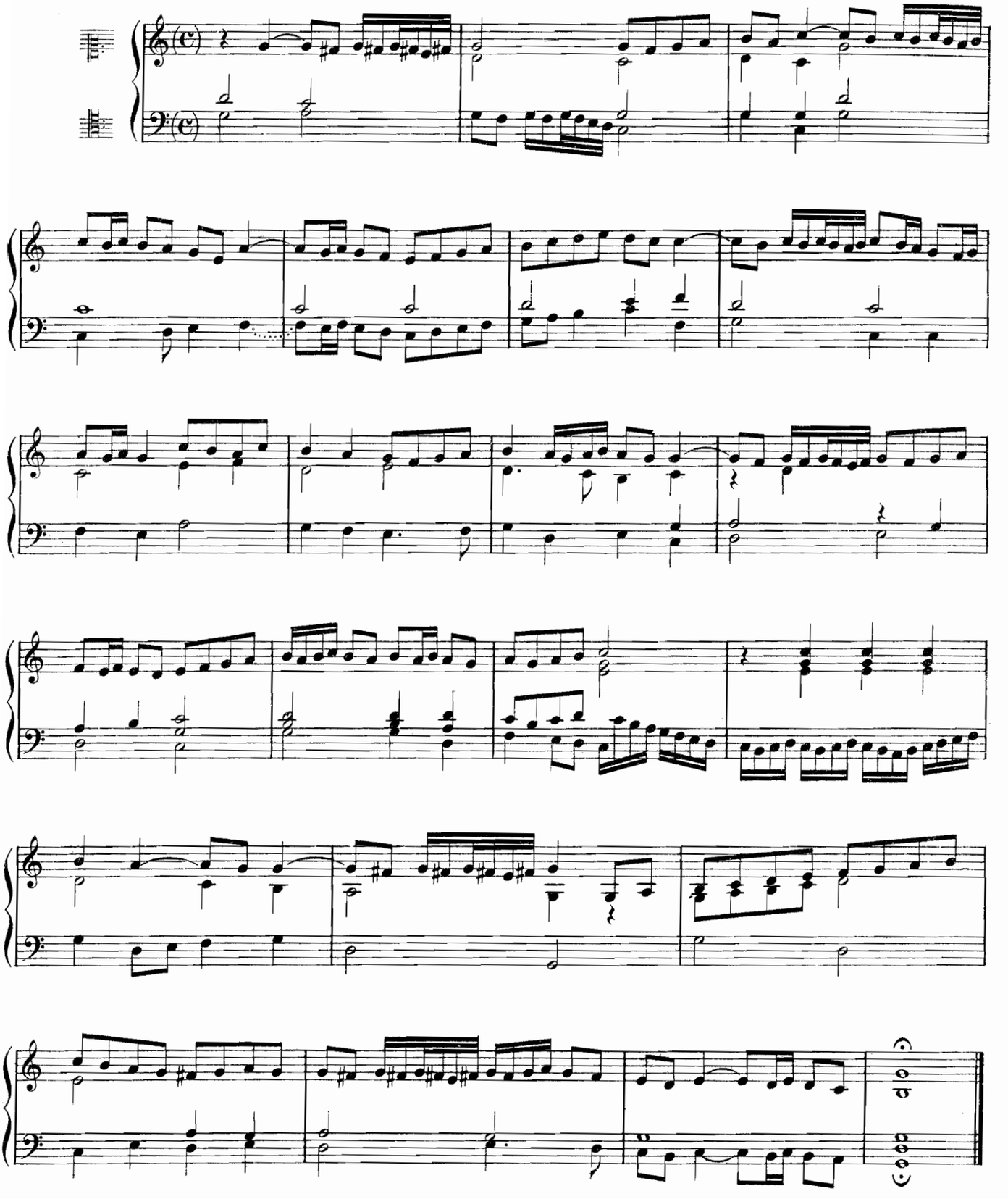
octavi toni



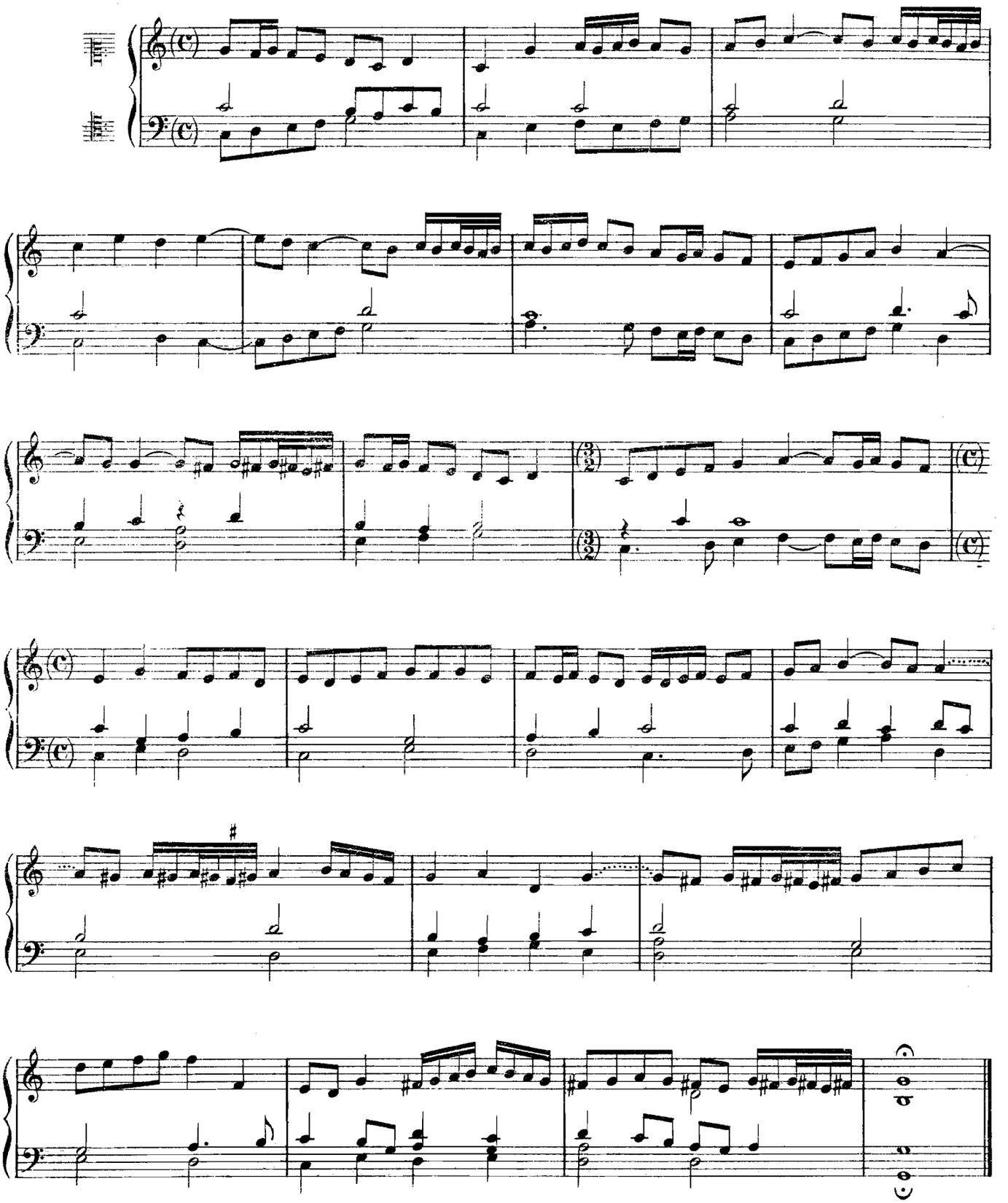
Secundus Versus



Tertius Versus

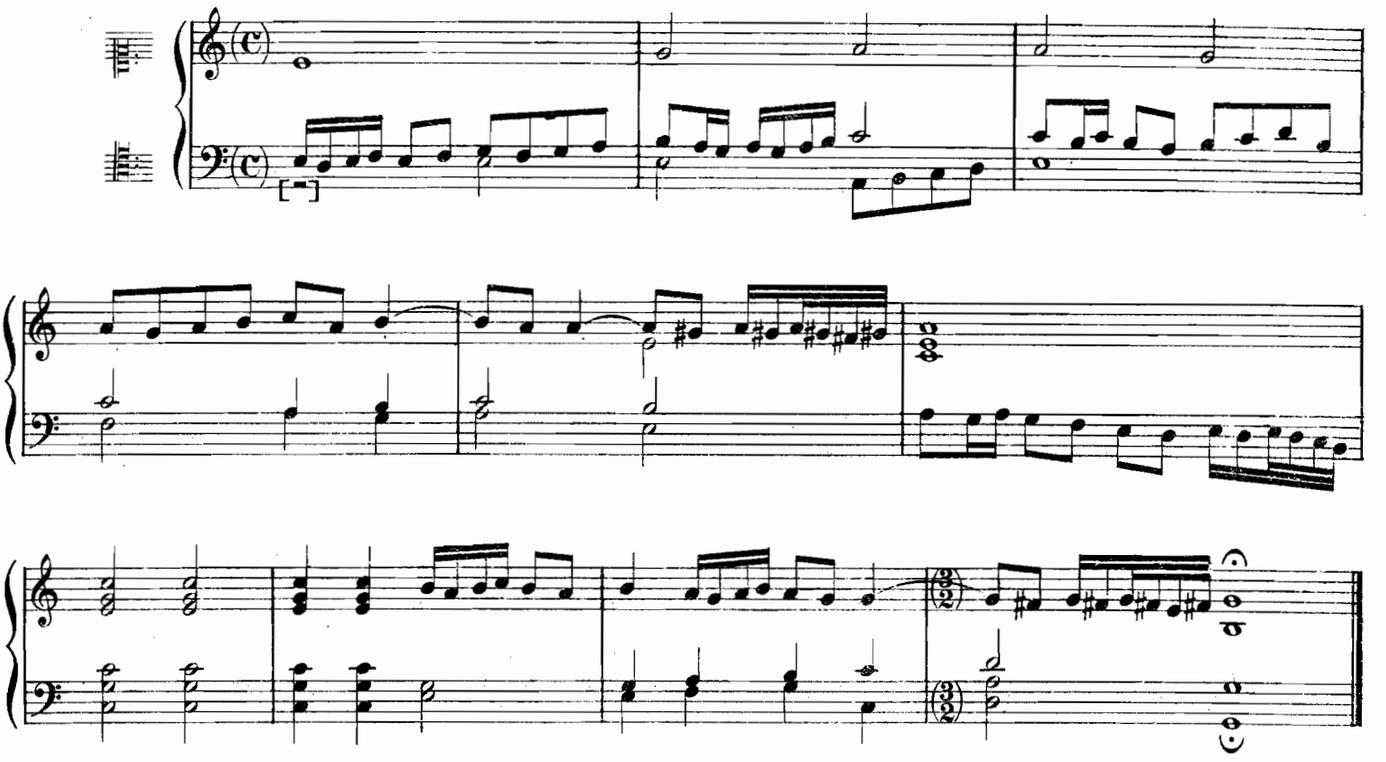


Quartus Versus

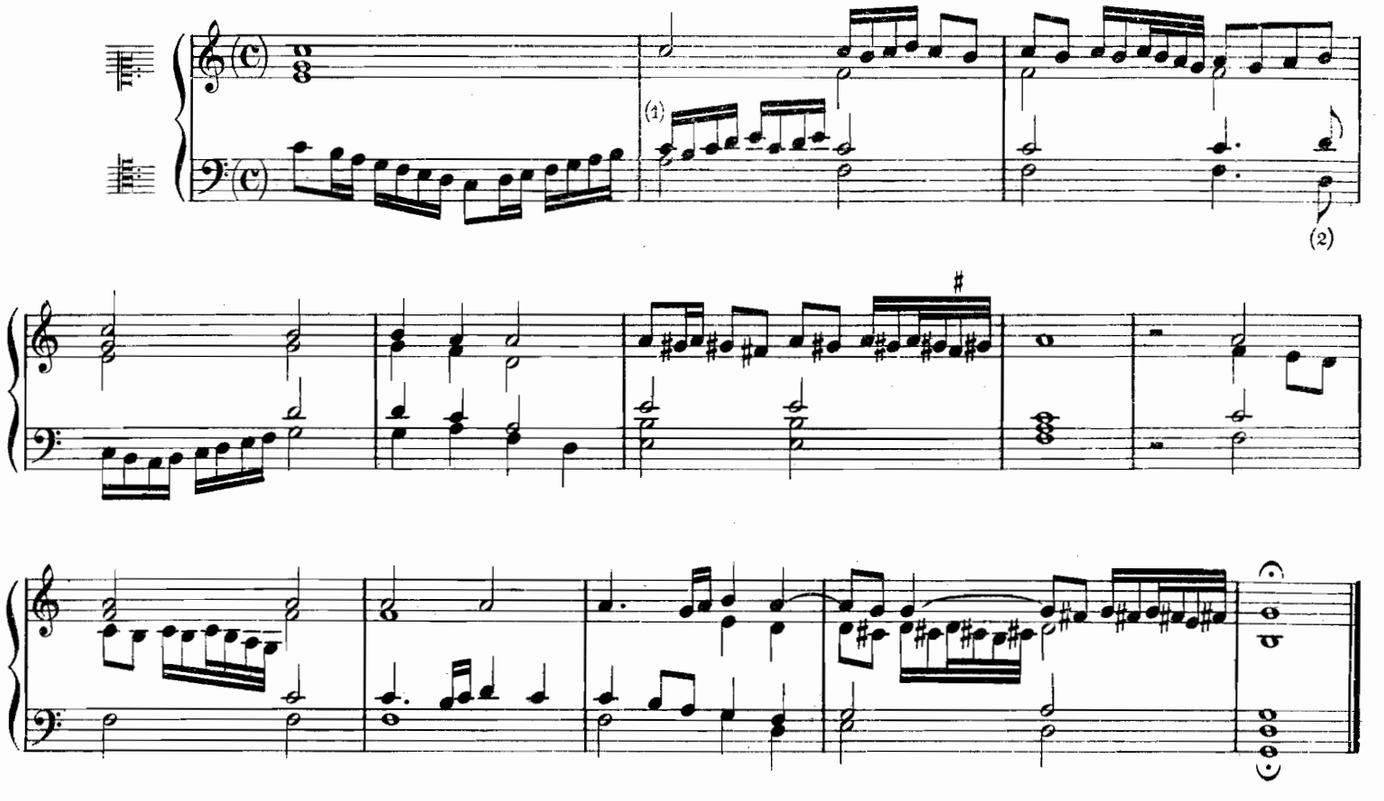


Finis Magnificat
Sequitur Te Deum

TE DEUM LAUDAMUS

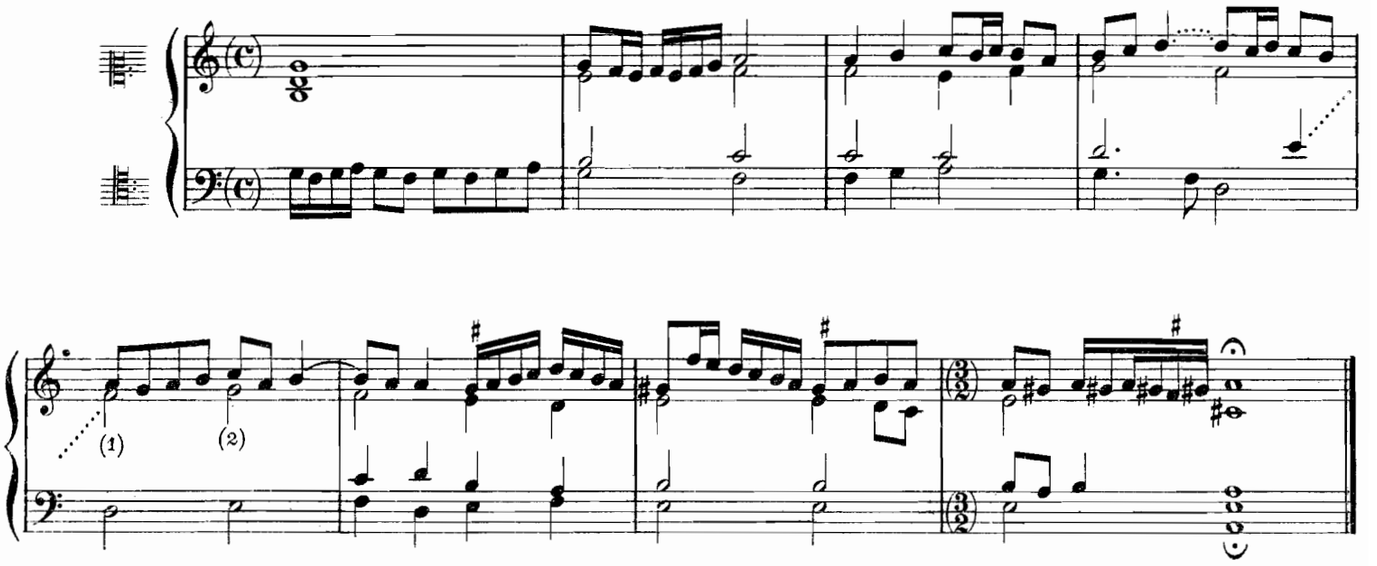


Tibi omnes angeli

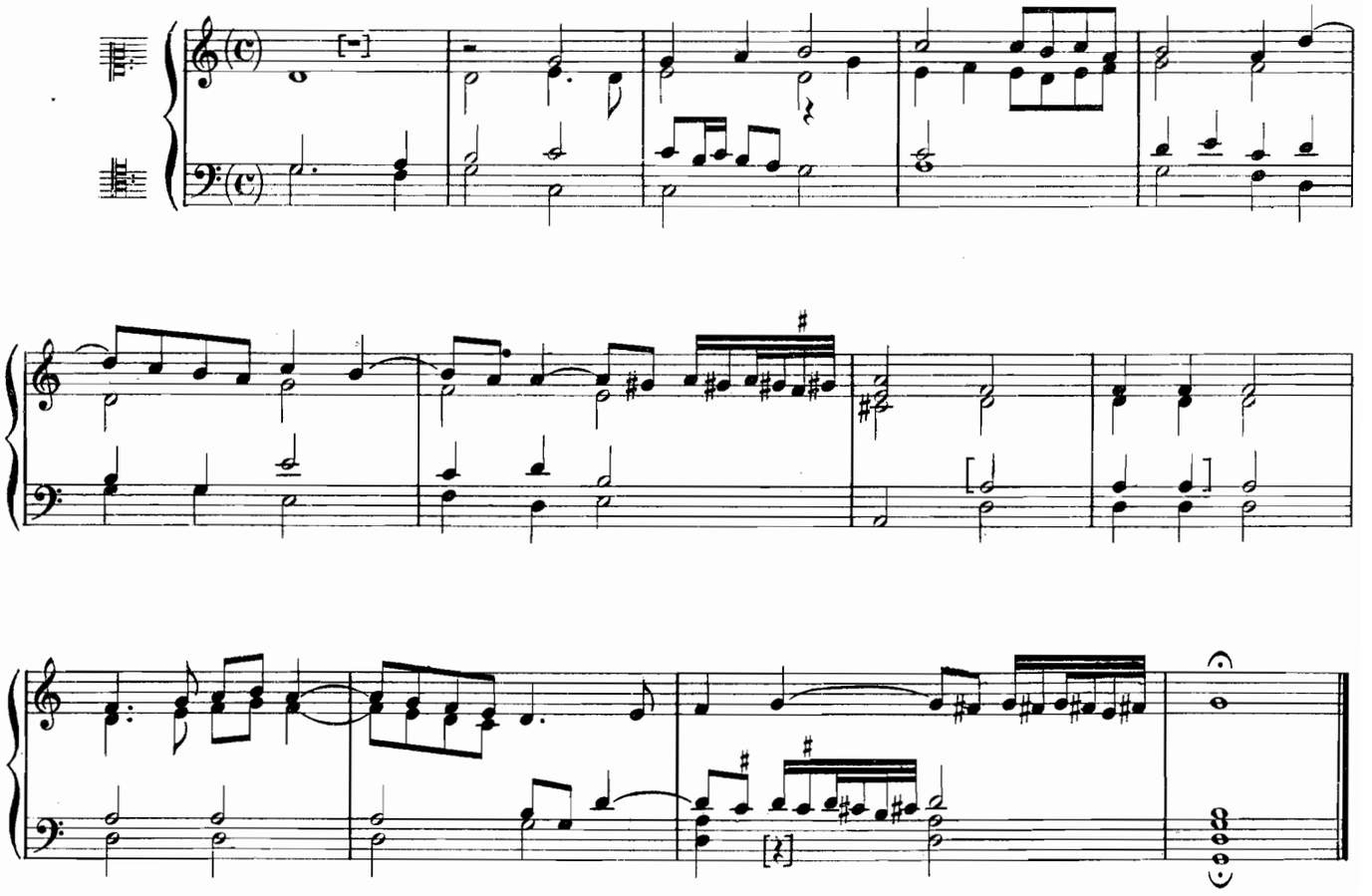


(1) *Dans l'original,* Ré (2) *Dans l'original,* Mi

Sanctus



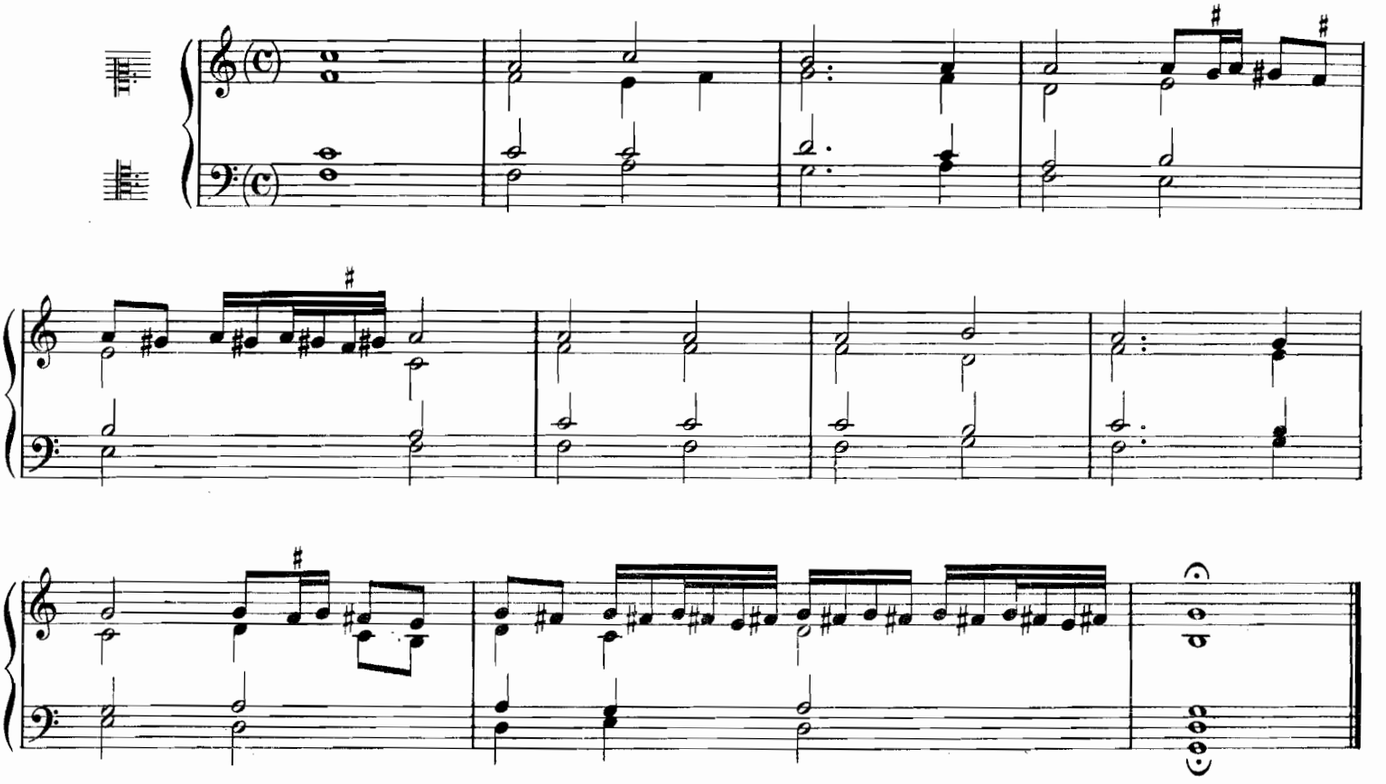
Sanctus Dominus



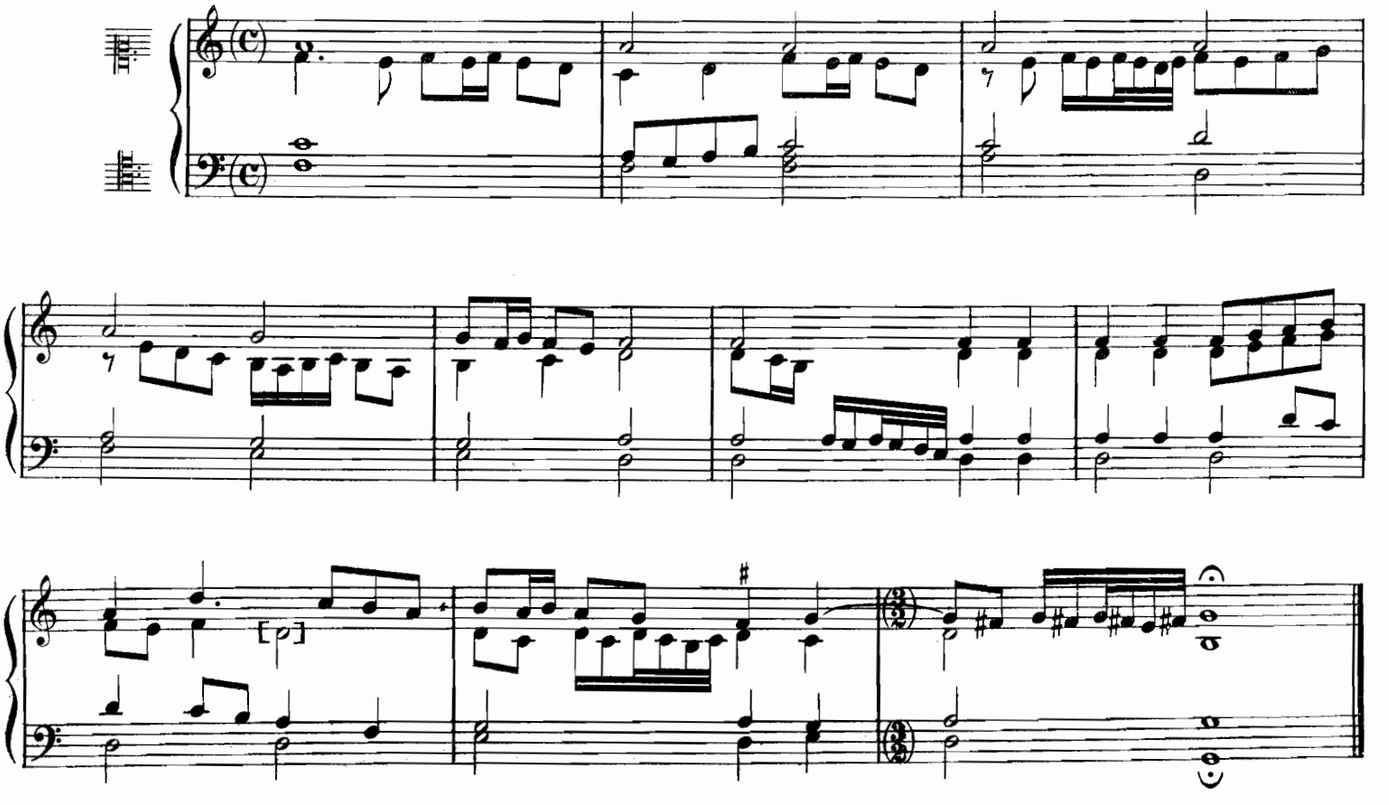
(1) *Dans l'original,* Ré

(2) *Dans l'original,* Mi.

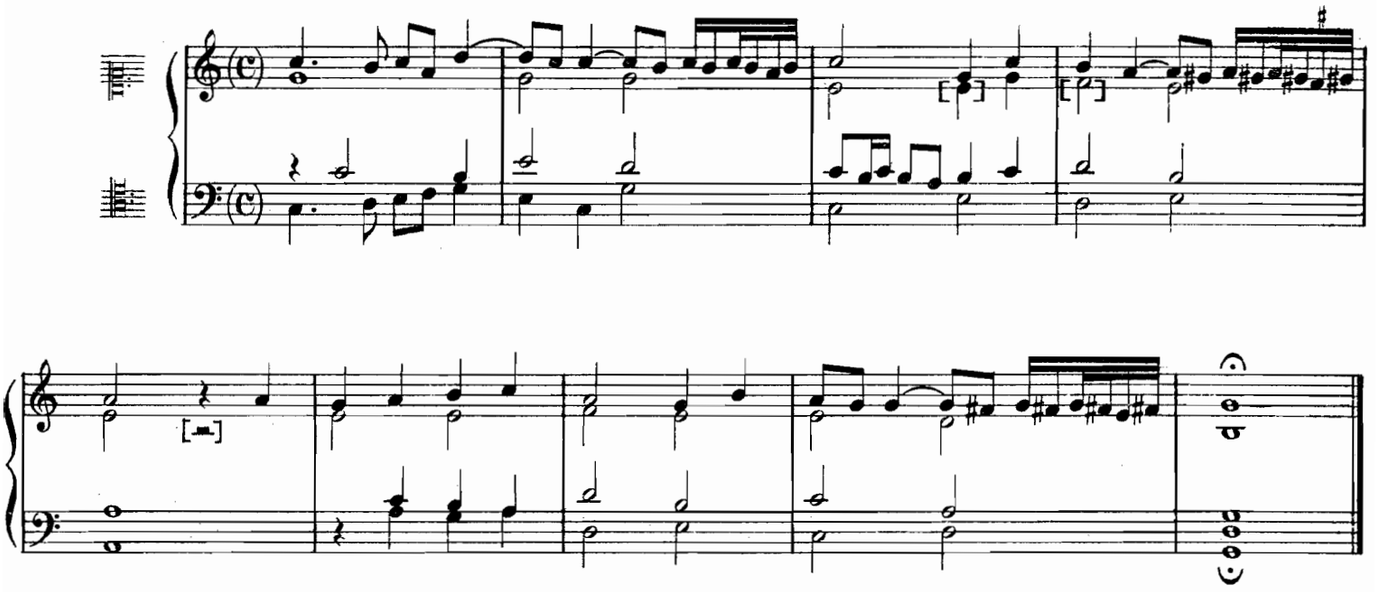
Te gloriosus



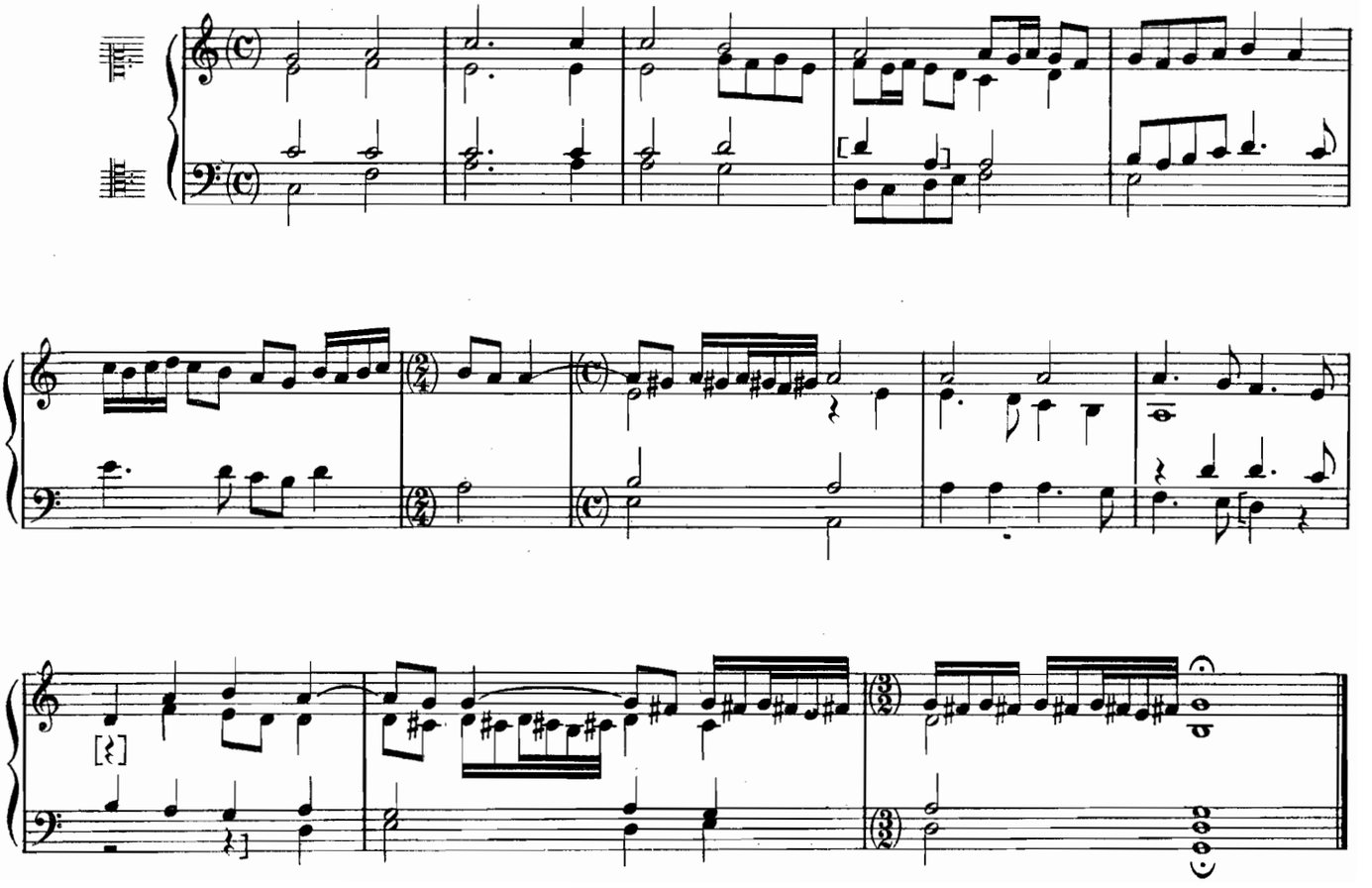
Te martyrum



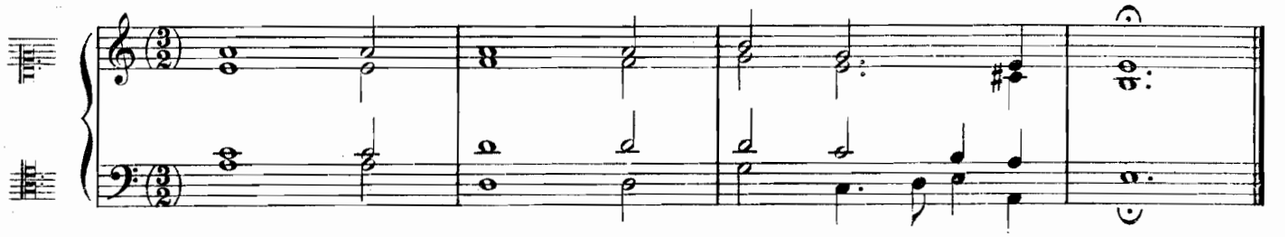
Patrem immensæ majestatis



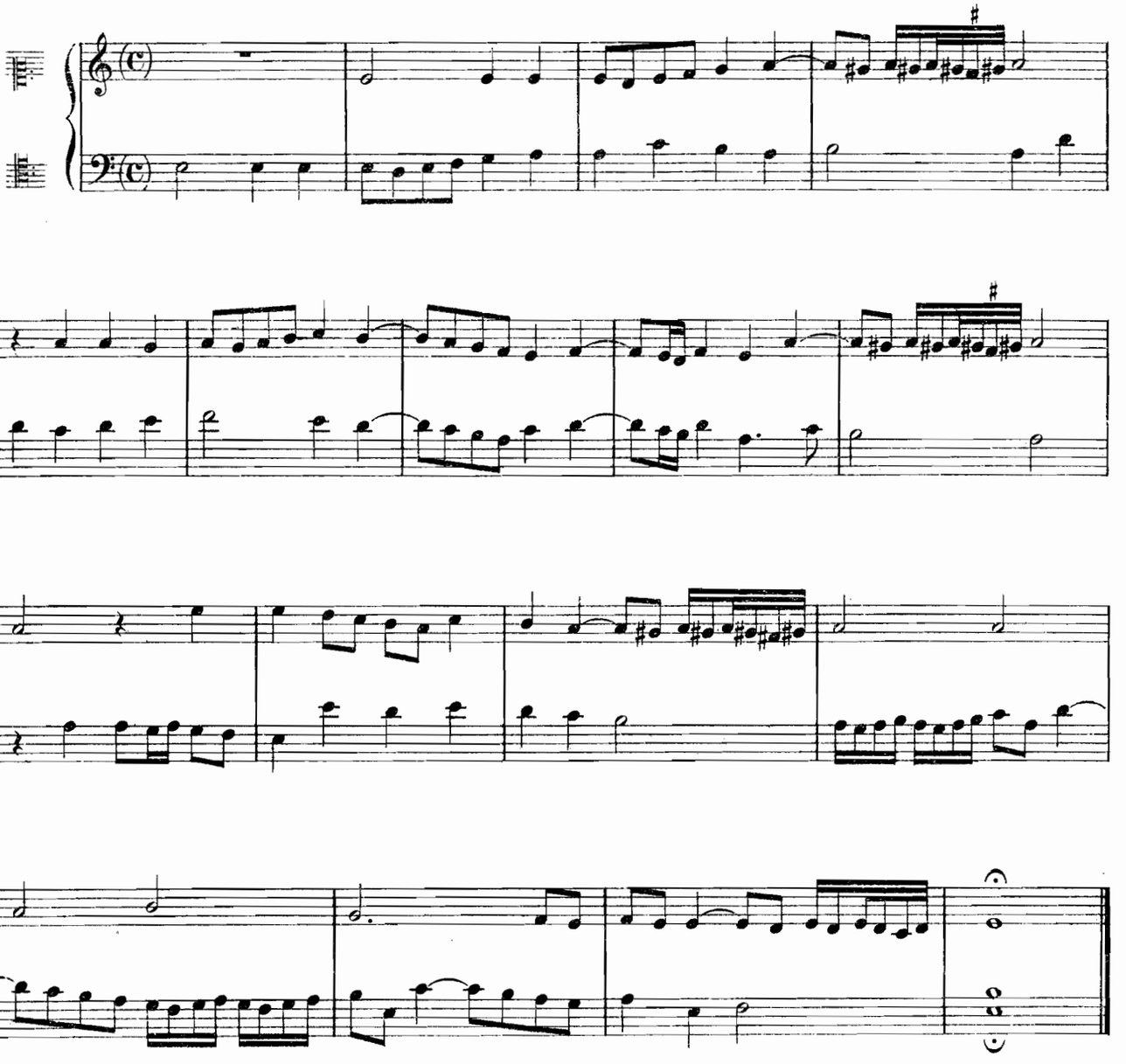
Sanctus quoque



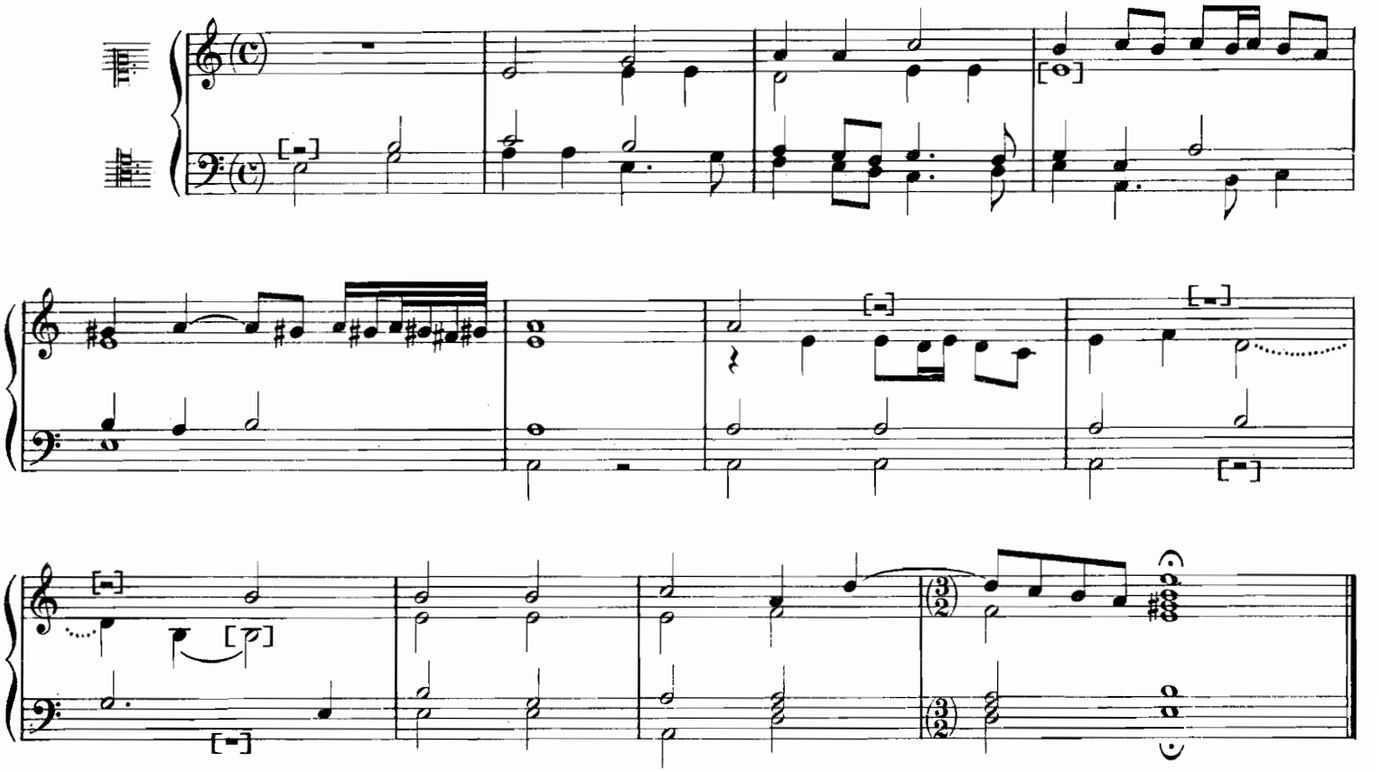
Tu patris



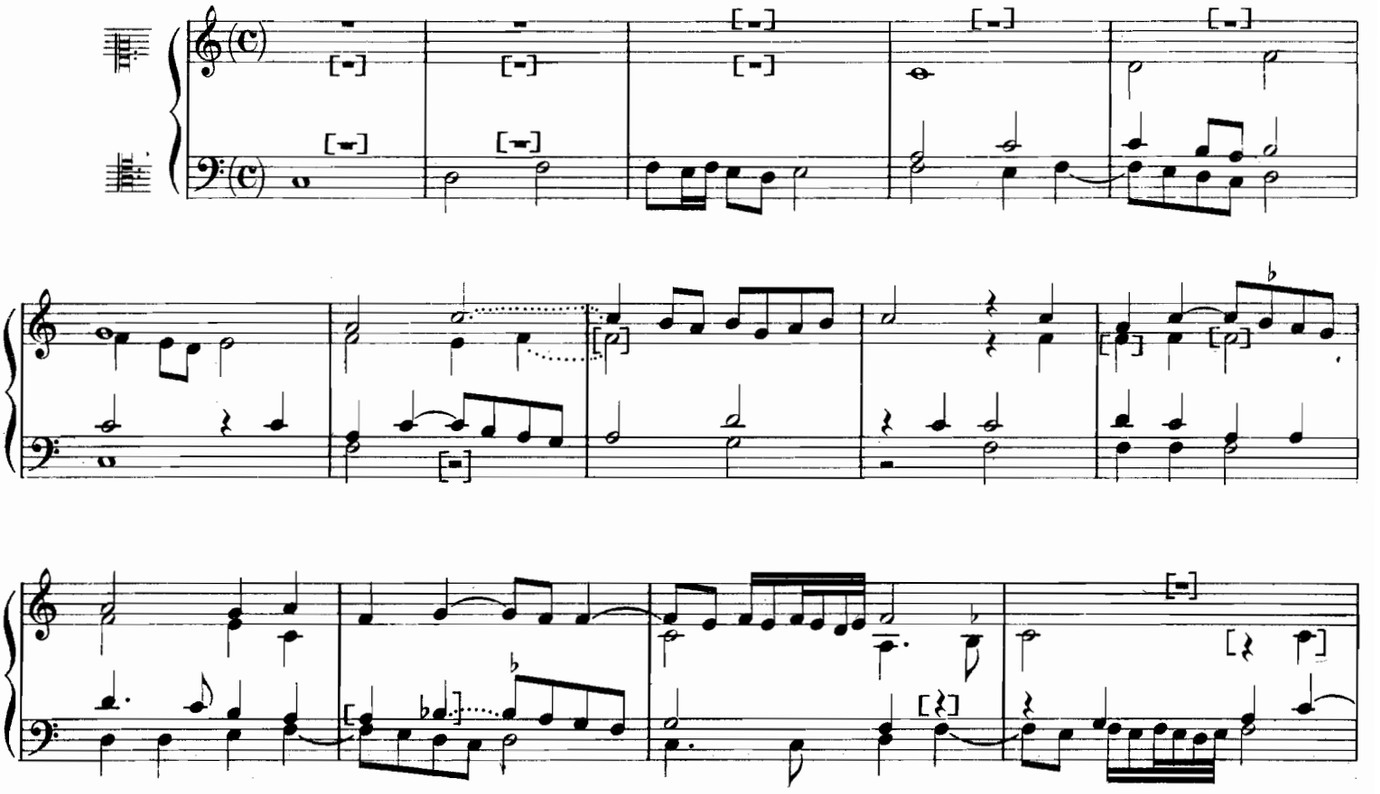
Tu devicto

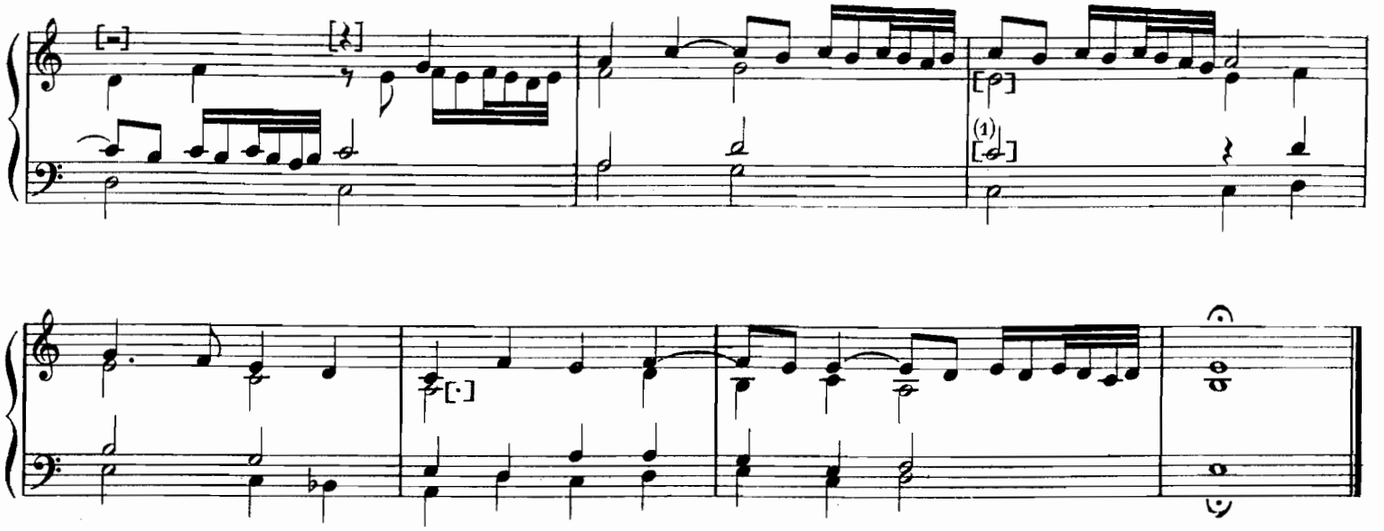


Judex crederis

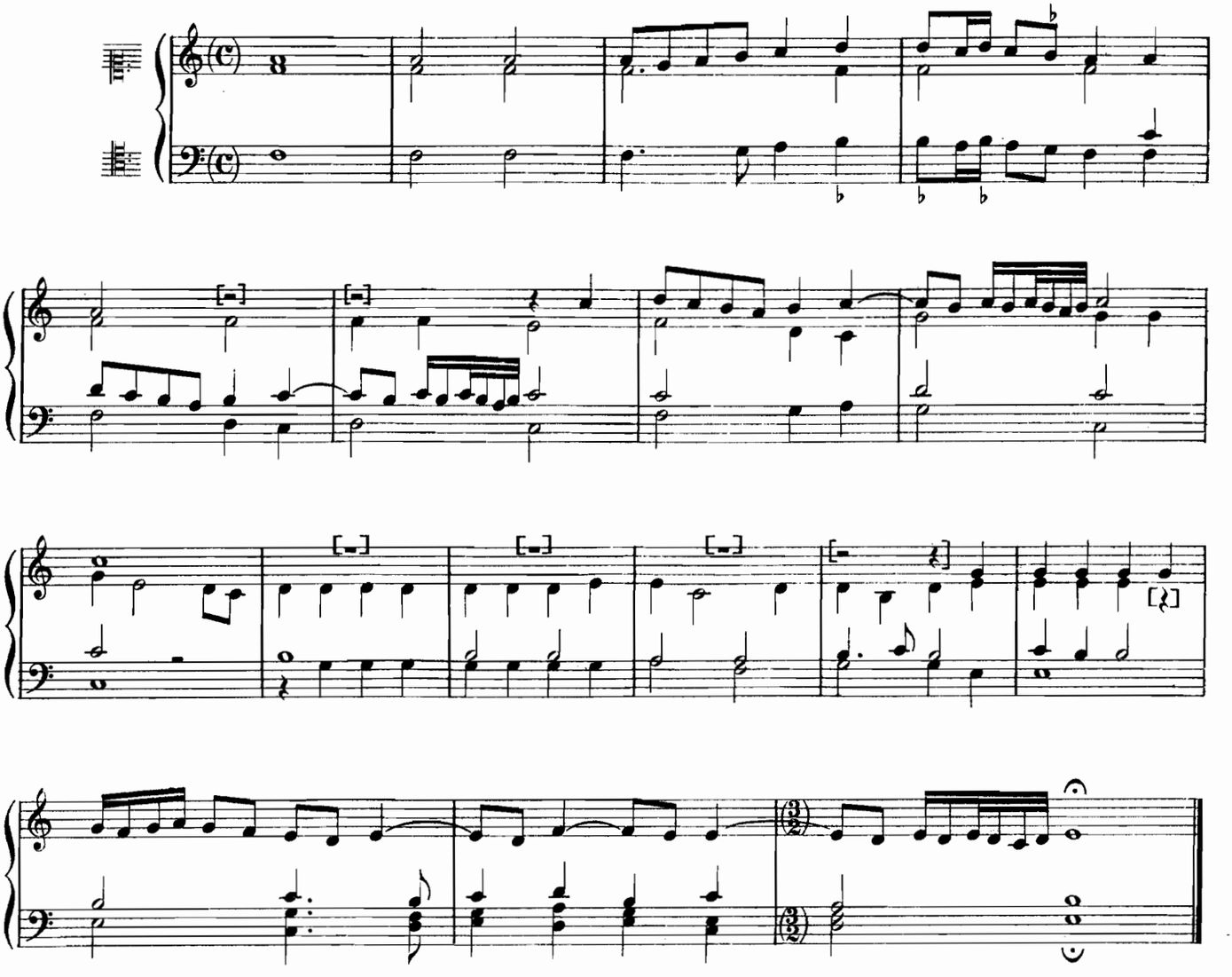


AEterna fac



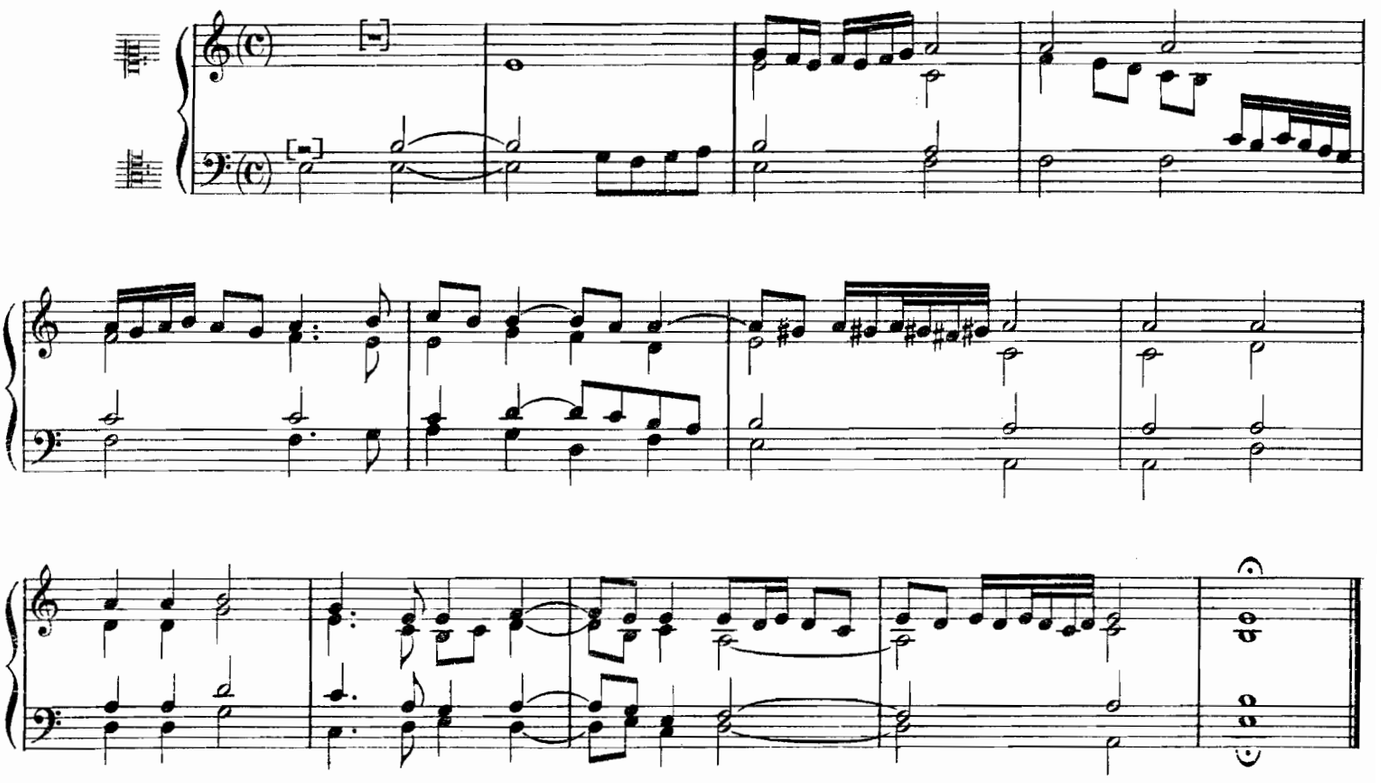


Et rege eos

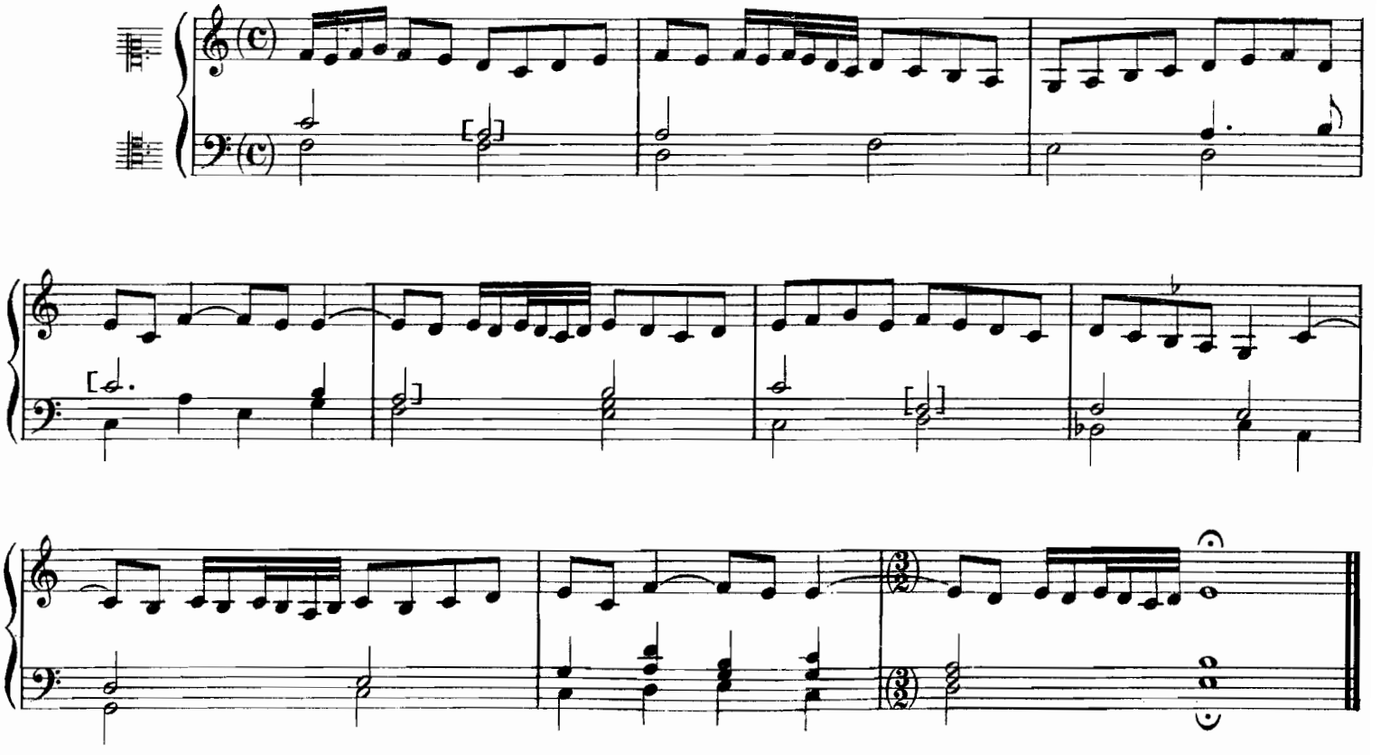


(1) *Dans l'original,* Mi *grave.*

Laudamus. Miserere nostri



In te Domine speravi



FINIS