

L'ornementation de la musique française pour orgue de la première moitié du XVII^e siècle, d'après Titelouze, Mersenne et Denis

Vincent Brauer

Volume 20, Number 1, 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1015647ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1015647ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

0710-0353 (print)

2291-2436 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brauer, V. (1999). L'ornementation de la musique française pour orgue de la première moitié du XVII^e siècle, d'après Titelouze, Mersenne et Denis. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 20(1), 41–70. <https://doi.org/10.7202/1015647ar>

Article abstract

Compte tenu de l'état actuel de la recherche musicologique relative à l'ornementation de la musique française pour orgue de la première moitié du XVII^e siècle, cette étude apporte, par comparaison et synthèse de trois sources musicales et théoriques contemporaines de cette période, un certain nombre d'éclaircissements. Il faut notamment faire une distinction entre l'ornementation utilisée par les organistes du début et de la fin du XVII^e siècle en France : certains ornements seront abandonnés entre ces deux périodes, d'autres n'apparaîtront qu'à la fin du siècle. De plus, les différents ornements notés ou décrits dans ces trois sources que sont l'œuvre d'orgue de Titelouze, *l'Harmonie universelle* de Mersenne et le *Traité de l'accord de l'espINETTE* de Denis, sont suffisamment nombreux pour qu'il ait été jugé utile d'en établir une nomenclature qui représente un outil pratique pour l'interprète intéressé au répertoire pour orgue de cette période.

L'ORNEMENTATION DE LA MUSIQUE FRANÇAISE POUR ORGUE DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVII^e SIÈCLE, D'APRÈS TITELOUZE, MERSENNE ET DENIS

Vincent Brauer

INTRODUCTION

Dans la préface aux *Hymnes de l'Eglise*, publiées à Paris en 1623, Jehan¹ Titelouze (v. 1563–1633) déclarait :

La mesure & les accents sont recommandables tant aux voix qu'aux instruments, la mesure réglant le mouvement, & les accents animans le chant des parties [...] Pour les accents, la difficulté d'aposer des caracteres a tant de notes qu'il en faudroit m'en a fait rapporter au jugement de celui qui touchera, comme je fais des cadences qui sont communes ainsi que chacun sçait².

Si l'on comprend sans difficulté que Titelouze traite ici de l'ornementation de ses œuvres, il y a lieu néanmoins d'apporter quelques précisions sur le sens des mots « accents » et « cadences » en se référant au traité de l'*Harmonie universelle* (Paris, 1636) du Père Marin Mersenne (1588–1648), théoricien, contemporain et ami de Titelouze. À la Proposition XI de son *Livre sixiesme de l'Art de bien chanter*, Mersenne définit le terme « accent » de la façon suivante : « L'accent, dont nous parlons icy, est une inflexion ou modification de la voix, ou de la parole, par laquelle l'on exprime les passions & les affections naturellement, ou par artifice³. » Si l'effet que produisent de tels accents lors de l'exécution d'une ligne mélodique consiste, comme le dit bien Titelouze, à en animer le chant, à lui donner vie, il est évident que leur concept dépasse la simple notion d'ornements et englobe tout naturellement expression, dynamisme et conduite des voix. Quant au terme « cadence », il a été longtemps

¹ Selon les publications, on rencontre deux orthographes différentes du prénom de Titelouze, soit Jehan ou Jean. La première, qui sera utilisée ici, est celle qui figure sur l'acte de naturalisation française qu'il avait obtenu en 1604 (son acte de naissance n'a pas encore été retrouvé); c'est également celle qui semble la plus couramment employée par les musicologues et qui figure dans le *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Néanmoins l'orthographe utilisée par l'auteur ou l'éditeur sera respectée dans les citations et les références bibliographiques.

² Jehan Titelouze, Préface aux *Hymnes de l'Eglise*, dans *Œuvres complètes d'orgue de Jean Titelouze*, éd. par Alexandre Guilmant (Mayence : B. Schott's Söhne, 1967), 10.

³ Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique* (Paris : Sébastien Cramoisy, 1636), réimpr. en fac-similé (Paris : Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1975), vol. 2, livre 6, 366.

confondu avec le terme « tremblement » ou « trille » que l'on exécutait presque impérativement aux cadences. Parlant de la formation du jeune chanteur, Mersenne dit d'ailleurs à ce sujet : « on l'acoustume à faire les cadences, qui consistent aux roulemens de la gorge, qui respondent aux tremblements & aux martelemens que l'on fait sur le clavier de l'Orgue & de l'Epinette, & sur le manche du Luth et des autres instrumens à cordes⁴. » En 1699, Toinon met en évidence, dans son *Explication des agrements*, la confusion qui subsiste encore entre ces deux termes : « La cadence, qui est ordinairement accompagnée d'un tremblement; aussi dans l'usage en confond ces deux mots, la cadence, dis-je, est une conclusion de chant que l'oreille attend naturellement⁵. » En langage moderne, la pensée de Titelouze peut s'exprimer ainsi : il est tout à fait légitime et même nécessaire de vouloir orner ses œuvres, mais il revient à l'interprète de trouver lui-même l'ornementation appropriée, puisque, pour des raisons techniques, aucun signe d'ornements n'a été apposé à l'édition de ses œuvres et que, par ailleurs, celui-ci exécutait ses cadences ou tremblements d'une manière commune à la plupart des organistes de son époque. L'interprète qui, aujourd'hui, aborde l'une de ses *Hymnes* ou encore tel verset de ses *Magnificat* publiés en 1626 réalise, à la lecture de ce commentaire de Titelouze, que ce qui semblait commun autrefois ne l'est plus de nos jours! Bien que la connaissance de l'ornementation utilisée par les organistes français de la première moitié du XVII^e siècle ne constitue qu'un des différents paramètres nécessaires à une bonne interprétation du répertoire de cette époque, elle se doit néanmoins d'être la plus exacte possible pour redonner à la musique son caractère originel et pouvoir la faire apprécier à sa juste valeur.

Les recherches musicologiques entreprises jusqu'à présent ont permis de cerner avec suffisamment de précision les questions relatives à l'ornementation de la musique pour orgue du classicisme français, lequel s'affirme dès la publication, en 1665, du *Premier livre d'orgue* de Guillaume-Gabriel Nivers (1632–1714). Par contre, l'ornementation pratiquée par les organistes durant la première moitié du XVII^e siècle ne semble pas avoir suscité autant d'intérêt. À ce jour, deux publications ont tenté d'en dresser un tableau. Il s'agit tout d'abord de l'article intitulé « Essai d'un commentaire de Titelouze par lui-même », rédigé par Denise Launay⁶. Constatant l'absence de signes d'ornementation dans l'édition des œuvres de Titelouze, Launay se tourne alors vers les ouvrages théoriques de l'époque et fait état des deux seules sources actuellement connues qui touchent à l'ornementation au clavier : le traité de l'*Harmonie universelle* de Mersenne, déjà mentionné, et la seconde édition du *Traité de l'accord de l'espinette*, publiée à Paris en 1650, du facteur de clavecins et organiste Jean Denis (v. 1600–1672)⁷.

⁴ Ibid., 355.

⁵ Cité dans David Fuller, « An Unknown French Ornament Table from 1699 », *Early Music* 9, n° 1 (janvier 1981) : 57.

⁶ Denise Launay, « Essai d'un commentaire de Titelouze par lui-même », dans *Recherches sur la musique française classique* 5 (Paris : A. et J. Picard, 1965), 27–50.

⁷ Jean Denis, *Traité de l'accord de l'espinette* (Paris : Ballard, 1650), réimpr. en fac-similé (New York : Da Capo Press, 1969). La première édition, datée de 1643, ne traite pas de l'ornementation

Toutefois, Launay n'aborde qu'en partie le contenu de l'*Harmonie universelle*, relatif à l'ornementation. Après avoir cité les noms de trois ornements énumérés par Mersenne dans le *Livre sixiesme des orgues*⁸, elle se réfère au *Livre sixiesme de l'Art de bien chanter* pour en connaître la signification. Or seul le « tremblement » ou trille y est décrit, ce qui amène Launay à émettre des suppositions quant au sens des mots « martèlement » et « battement » : il s'agirait, dans le premier cas, de « notes répétées » et, dans le second, « d'une variante du trille, agissant sur la note inférieure »⁹. En fait, Launay omet de mentionner que, dans ce même *Livre sixiesme des orgues*, Mersenne fait une seconde allusion à l'ornementation, renvoyant cette fois le lecteur désireux d'en savoir plus aux divers livres des instruments et particulièrement à celui du luth. Dans ce dernier livre, Mersenne décrit clairement la façon d'exécuter, entre autres, le « martèlement » et le « battement », descriptions qui ne concordent pas avec les définitions données par Launay. Quant au traité de Jean Denis, il est passé sous silence. Par ailleurs, si effectivement aucun signe d'ornementation n'apparaît dans la première édition des deux recueils pour orgue de Titelouze, il s'y trouve de nombreux ornements écrits en toutes notes, qui constituent à eux seuls une source d'informations tout aussi précieuse que celle des traités théoriques de l'époque.

Le second article, également consacré à l'œuvre pour orgue de Titelouze et rédigé par Nicolas Gorenstein¹⁰, se révèle plus éloquent que le précédent quant à l'ornementation : certains ornements notés dans l'édition des deux recueils de Titelouze y sont mentionnés et l'auteur, qui fait aussi référence au traité de Mersenne, affirme cette fois avec raison que les « «martellements» [...] ne sont autres que des pincés (souvent plus ou moins redoublés) [...]»¹¹. Si l'aperçu des différents ornements utilisés à l'époque de Titelouze demeure juste, peu de détails nous renseignent sur leur réalisation. De plus, le traité de Denis n'y est pas pris en compte.

Tributaire des limites de l'édition musicale de l'époque, la notation des ornements était sujette à certaines conventions visant la simplification de l'écriture; par ailleurs, la transcription des différents ornements n'était pas obligatoire puisque tout musicien, à l'époque, savait choisir, placer et exécuter ces ornements. L'édition des œuvres de Titelouze présente donc des lacunes ou des sous-entendus qui ne peuvent être comblés ou éclaircis que par une

(Launay, « Essai d'un commentaire de Titelouze par lui-même », 46 n. 6).

⁸Jusqu'à présent, tous les musicologues qui ont cité cet extrait de l'*Harmonie universelle*, relatif à l'ornementation pratiquée à l'orgue, s'accordent à dire que Mersenne faisait allusion aux ornements utilisés par Titelouze. Il est possible, en effet, que Mersenne ait entendu Titelouze à Paris lors des voyages que ce dernier avait effectué pour la publication de ses œuvres; peut-être a-t-il pu également le rencontrer à Rouen, puisqu'il s'y est rendu en 1625 (Cornelis de Waard, *Correspondance du P. Marin Mersenne*, vol. 1 (Paris: Presses universitaires de France, 1945), L). Cependant, certains détails qui, dans l'*Harmonie universelle*, précèdent et suivent ce commentaire de Mersenne, semblent indiquer qu'il s'agit en réalité des ornements utilisés par Pierre Chabanceau de La Barre (voir note 17).

⁹Launay, « Essai d'un commentaire... », 47-48.

¹⁰Nicolas Gorenstein, « Jehan Titelouze : la véritable naissance de l'orgue classique français? », *La Tribune de l'orgue* 36, n° 2 (juin 1984) : 1-7.

¹¹*Ibid.*, 5.

confrontation avec les traités théoriques de la même époque. Les traités de Mersenne et de Denis, pris séparément, ne manquent pas non plus de révéler leurs limites; en effet, pour le théoricien, il était difficile d'exprimer par des mots et des exemples notés des réalités faisant appel au goût personnel du musicien, aux particularités de son instrument, et ce, en fonction d'une terminologie encore en pleine évolution. Aussi, afin de pouvoir dresser un tableau global suffisamment précis de l'ornementation dans la musique française pour orgue de la première moitié du XVII^e siècle, il convient de consulter les trois ouvrages mentionnés, d'autant plus qu'ils en offrent trois visions différentes, soit celle d'un compositeur, celle d'un théoricien et celle d'un interprète, et de réaliser une synthèse de leur contenu respectif.

LES HYMNES DE L'ÉGLISE (1623) ET LES MAGNIFICAT (1626) DE TITELOUZE

On retrouve principalement trois types d'ornements dans les deux recueils¹² de Titelouze. Il s'agit tout d'abord des diminutions de deux ou trois notes¹³ (exemple 1a), ornements que l'on rencontre le plus fréquemment et qui sont répartis uniformément dans l'ensemble des deux recueils. Ces courtes diminutions sont souvent reprises en imitation aux autres voix. Toutes les diminutions de l'unisson rencontrées se font par les notes inférieures; de même, tous les intervalles de tierce ornés, sans changement de direction, sont descendants.

Les diminutions de plus de trois notes (exemple 1b), qui, comme les précédentes, peuvent être imitées par une ou plusieurs voix, animent la plupart du temps la dernière section ou la cadence finale d'un verset; elles sont également très courantes. Les diminutions de plus de trois notes ornent généralement plusieurs intervalles successifs, mais on peut difficilement, à la lecture, déterminer quels sont les intervalles qui ont été ornés puisqu'on ne connaît pas les notes qui ont servi d'armature à la diminution. De plus, chaque cas rencontré est unique puisque l'élaboration de ces diminutions fait appel

¹²Le relevé a été réalisé à partir des éditions originales de 1623 et de 1626, qui ont fait l'objet d'une réédition en fac-similé en 1987 : Jehan Titelouze, *Hymnes de l'Église pour toucher sur l'orgue avec les fugues et recherches sur leur plain-chant* (Paris: Ballard, 1623); *Le Magnificat, ou cantique de la Vierge pour toucher sur l'orgue, suivant les huit tons de l'Église* (Paris: Ballard, 1626), réimpr. en fac-similé (Genève: Minkoff, 1987).

¹³Étant donné que les diminutions font partie intégrante de l'ornementation et qu'elles étaient fréquemment utilisées à cette époque, elles ont été prises en compte dans le dépouillement des ouvrages cités; toutefois, aucune étude n'est faite de la manière dont celles-ci sont construites ni des règles qui en gèrent l'élaboration. Les nombreuses diminutions relevées dans l'œuvre de Titelouze ont été réparties en deux catégories : (1) les courtes diminutions de deux ou trois notes qui, ornent un intervalle donné, sont écrites en valeurs brèves (en doubles ou en triples croches dans une mesure à quatre temps dont l'unité est la noire, et en croches ou en doubles croches dans une mesure à deux temps dont l'unité est la blanche) et précédées la plupart du temps d'une note en valeur longue; et (2) les diminutions de plus de trois notes successives. Les diminutions de deux ou trois notes ont été classées selon les différents intervalles qu'elles ornent. Les diminutions de l'intervalle de seconde, dont les exemples sont très nombreux dans l'œuvre de Titelouze, ont été réparties en trois groupes, selon qu'elles sont composées de deux notes, qui peuvent opérer par mouvement conjoint ou disjoint, ou de trois notes. Il en est de même pour les diminutions de l'intervalle de tierce qui ont été divisées en deux groupes, selon qu'elles opèrent avec ou sans changement de direction.

non seulement à des règles, mais surtout à l'imagination du compositeur. Toutefois, puisqu'on les retrouve en grand nombre dans les deux recueils de Titelouze, certaines ont été données en exemple, dont deux types plus particuliers : il s'agit des diminutions autour de la sensible et des longues diminutions qui ornent les cadences finales.

Le dernier type d'ornement rencontré est le trille avec terminaison ou préparation et terminaison, situé aux cadences et qui peut revêtir deux formes (exemple 1c). La première, formule typique et commune à bien des éditions anciennes, consiste en une notation abrégée ou simplifiée du trille avec terminaison, où seule la terminaison en valeurs brèves apparaît, précédée d'une note en valeur longue. Dans la seconde, le trille et sa terminaison sont indiqués en toutes notes; ce trille est toujours précédé d'une préparation, exception faite d'un seul cas d'ailleurs donné en exemple. Le trille écrit en toutes notes commence toujours par la note supérieure; on le rencontre indifféremment à l'une ou l'autre voix. Tous les trilles écrits en toutes notes qui ont été relevés figurent uniquement dans les différents versets des *Magnificat*. Une remarque de Titelouze, extraite de la Préface aux *Magnificat* et adressée aux organistes moins expérimentés, permet peut-être d'en comprendre la raison :

Remarquez aussi qu'ayant sçeu que les Hymnes ont esté trouvez trop difficiles pour ceux qui ont besoin d'estre enseignez (d'autant que c'est pour eux que j'ay fait ce volume,) je me suis abaissé tant que j'ay peu dans la facilité, & me suis forcé de joindre plus pres les parties, afin qu'elles puissent estre touchées avec moins de difficulté¹⁴.

En suivant le même raisonnement, on peut supposer que, soucieux de faciliter la tâche du jeune organiste encore peu habitué à orner correctement les cadences, Titelouze ait également tenu, par l'exemple, à lui en montrer la manière.

L'HARMONIE UNIVERSELLE (1636) DE MERSENNE

Avant d'examiner le contenu relatif à l'ornementation de l'*Harmonie universelle* de Mersenne, il semble important de rappeler un principe essentiel communément énoncé dans la plupart des traités du XVI^e au XVIII^e siècle et qui a marqué profondément toute la musique instrumentale de cette période. Dès 1535, Sylvestro di Ganassi, auteur d'un traité intitulé *Fontegara* et consacré à la flûte à bec, précise que les exécutants doivent en toute chose, y compris dans leur style d'ornementation, prendre exemple sur les chanteurs¹⁵. L'ornementation, qu'elle soit réalisée au luth, à la viole ou à l'épinette, devait donc se modeler sur celle de la musique vocale. Bien que ce principe ait eu pour effet d'uniformiser en quelque sorte la façon d'orner la musique, quel que soit l'instrument, certaines particularités qui tenaient compte des possibilités de

¹⁴ Titelouze, Préface aux *Magnificat*, 102.

¹⁵ Sylvestro Ganassi, *Opera intitulata Fontegara* (Venise, 1535), trad. de l'allemand en anglais par Dorothy Swainson et éd. par Hildemarie Peter (Berlin-Lichterfelde : Robert Lienau, 1959), 87.

Liste des abréviations utilisées pour l'identification des exemples musicaux :

A. C.	Annie Christe	M. 1-8	<i>Magnificat</i> du 1 ^{er} au 8 ^e ton	v.	verset
A. c.	Ad coenam	P. 1.	Pange lingua	mes.	mesure
A. m.	Ave maris stella	S. m.	Sanctorum meritis	a.	alto
A. s.	A solis ortus	U. J.	Urbs Jerusalem	b.	basse
C. a.	Conditor alme siderum	U. q.	Ut queant laxis	s.	soprano
E. c.	Exultet coelum	V. c.	Veni creator	t.	ténor
I. c.	Iste confessor				

1a. Diminutions de deux ou trois notes

Ornant un unisson



A. c., v. 2, mes. 13-14, a. V. c., v. 1, mes. 19, s. A. c., v. 4, mes. 10-11, t.

Ornant une seconde, en mouvement conjoint (2 notes)



U. q., v. 3, mes. 7-8, a. A. s., v. 2, mes. 11, a. M. 5, v. 2, mes. 23-24, s.

Ornant une seconde, en mouvement disjoint (2 notes)



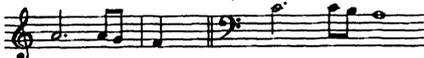
A. c., v. 2, mes. 11-12, t. P. 1., v. 3, mes. 37, s. M. 7, v. 4, mes. 22, t.

Ornant une seconde (3 notes)



M. 2, v. 1, mes. 12-13, a. M. 4, v. 2, mes. 7, a. M. 4, v. 5, mes. 6, a.

Ornant une tierce, sans changement de direction



U. q., v. 3, mes. 13-14, s. M. 1, v. 1, mes. 7, t.

Ornant une tierce, avec changement de direction



E. c., v. 2, mes. 41, t. M. 7, v. 7, mes. 22, t. M. 7, v. 7, mes. 29, b.

Ornant une quarte



A. c., v. 1, mes. 2-3, a. A. m., v. 4, mes. 15, s. M. 3, v. 3, mes. 12, s.

Ornant une quinte



M. 1, v. 1, mes. 20, b. M. 2, v. 6, mes. 18-19, t. M. 6, v. 1, mes. 11, a.

Exemple 1 — suite

1b. Diminutions de plus de trois notes

Autour de la sensible



A. c., v. 4, mes. 37-38, a. A. C., v. 3, mes. 15-16, a. M. 2, v. 7, mes. 14-15, s. I. c., v. 3, mes. 75-76, s. M. 5, v. 7, mes. 22-23, s. M. 6, v. 6, mes. 33-34, a.

D'intervalles différents



A. m., v. 4, mes. 18-19, a. E. c., v. 3, mes. 22-23, s. M. 7, v. 5, mes. 14, t.

Située à la cadence



M. 2, v. 1, mes. 25-26, s. M. 4, v. 7, mes. 18-20, s. M. 6, v. 7, mes. 21-22, s.

1c. Ornaments composés

Notation abrégée du trille avec terminaison dans une cadence



M. 1, v. 5, mes. 29-30, t. M. 5, v. 1, mes. 25-26, s. M. 7, v. 7, mes. 15-16, t.

Trille avec préparation et terminaison



M. 2, v. 6, mes. 15-16, t. M. 3, v. 3, mes. 20, s. M. 3, v. 7, mes. 12-13, t.

Trille avec terminaison sans préparation



M. 5, v. 3, mes. 33-34, a.

chacun de ces instruments n'ont pas tardé, malgré cela, à se développer. En raison de cette variété, il est très vite devenu difficile de désigner par des mots différents et propres à chaque instrument tous les ornements que chacun d'eux pouvait réaliser.

Parmi les trois ouvrages consultés, l'*Harmonie universelle* de Mersenne est le plus éloquent sur le sujet de l'ornementation. À la Proposition XXII du *Livre sixiesme des orgues*, Mersenne aborde la « Science du Clavier des Orgues » et fait le commentaire suivant : « Il faut aussi cognoistre toutes les varietez des chants, & des compositions qui se peuvent faire dessus, & tous les mouvemens, les martelemens, les tremblemens, les passages, les Echo, & les autres gentillesses dont les Orgues sont capables. » Il ajoute cependant : « Ce que l'on sçaura parfaitement si l'on entend ce que j'ay dit de la varieté, & de la grande multitude des chants, des mouvemens rythmiques, & des vitesses dont on peut user sur la Viole, le Luth, l'Épinette, &c. c'est pourquoy je ne le repete pas icy, afin d'expliquer les autres particularitez des claviers [...]»¹⁶. » Après avoir mentionné, à la Proposition XL du même livre, les *Hymnes* et les *Magnificat* de Titelouze comme étant « la tablature comme de la plus agreable à l'œil, & de la plus commode de toutes celles qui ont paru jusques à present », Mersenne ajoute encore : « Mais il seroit necessaire d'avoir plusieurs caracteres particuliers pour marquer les endroits des martelemens, des tremblemens, des battemens, & des autres gentillesses, dont cet excellent Organiste enrichit son jeu, lorsqu'il touche le clavier [...]»¹⁷. »

Si, dans ces deux extraits, Mersenne énumère certains ornements utilisés spécifiquement par les organistes, il n'en donne malheureusement pas la description. Néanmoins, il nous renvoie aux différents livres des instruments concernant la viole¹⁸, le luth et l'épinette.

Après consultation de la seconde partie du *Livre sixiesme de l'Art de bien chanter*, qui traite de l'embellissement du chant, et des deux livres concernant le jeu de l'épinette et du luth, on se rend compte, tout d'abord, que la grande majorité des ornements caractéristiques de la musique vocale sont utilisés dans

¹⁶Mersenne, *Harmonie universelle*, vol. 3, livre 6, 349–50.

¹⁷Ibid., 391–92. À la lecture de ces deux extraits, il semble en effet que Mersenne fasse allusion à Titelouze lorsqu'il précise les ornements utilisés par l'excellent organiste. Or, entre ces deux paragraphes, Mersenne a inséré la partition d'une « Chanson composée par le Roy, & mise en tablature par le Sieur de la Barre, Epinette & Organiste du Roy & de la Reyne », ce qui laisse entendre, cette fois, qu'il est question des ornements utilisés par De La Barre, dont Mersenne vient tout juste de citer le nom. Quant aux caractères particuliers qui permettront de figurer ces différents ornements, Mersenne précise de plus : « [...] lesquels on aura quand le Sieur Ballard imprimera sa tablature, & celle de ceux qui touchent parfaitement l'Orgue et l'Épinette ». Or, comme le mentionne d'ailleurs Mersenne, les deux recueils pour orgue de Titelouze (décédé en 1633) ont déjà été publiés, soit en 1623 et 1626 respectivement. Il s'agirait donc de musique que De La Barre, et non Titelouze, avait l'intention de faire imprimer chez Ballard. Il faut noter également qu'à la suite de ce court commentaire sur l'ornementation, Mersenne aborde la bonne manière de toucher le clavier, donnant à nouveau en exemple le jeu de De La Barre. Enfin, c'est encore à De La Barre qu'il fait appel lorsqu'il traite des diminutions à la Proposition XLI du même livre. Pour toutes ces questions relevant du jeu de l'organiste, il semble naturel que Mersenne ait choisi pour modèle De La Barre qu'il a certainement eu l'occasion de côtoyer et d'entendre à maintes reprises, plutôt que Titelouze qu'il n'a rencontré que de façon épisodique.

¹⁸Le livre concernant la viole, auquel Mersenne nous renvoie, ne traite pas d'ornementation.

la musique instrumentale. Mersenne fait allusion à ce principe à la Proposition VI de l'*Embellissement des chants* : « Je laisse plusieurs autres choses qui concernent l'ornement & l'embellissement des Airs, parce qu'il est aisé de se les imaginer en lisant tout ce que nous avons dit des tremblemens du Leut, dans la 9. Prop. du livre des Instrumens¹⁹. » À la Proposition XXXIII du *Livre troisieme des instrumens à chordes*, il fait à nouveau état des similitudes qui existent entre l'ornementation utilisée à l'épinette et au luth :

Il y a encore plusieurs autres choses dans cette tablature qui doivent estre considérées, & particulièrement quantité de tremblemens, qui enrichissent la maniere de jouer, & y apportent des charmes qu'il est difficile de s'imaginer si l'on ne les a pas entendus : neantmoins l'on peut s'en figurer une bonne partie par le discours que j'ay fait des tremblemens du Luth²⁰.

Enfin, on réalise que si certains ornements sont, par définition, identiques chez les chanteurs et chez les luthistes, Mersenne²¹ n'utilise pas la même terminologie pour les désigner. Au sujet des différents tremblements en usage chez les luthistes, il précise : « [...] j'essayay à les faire cognoistre, & à les distinguer par des caracteres que j'ai expressement inventez pour ce sujet, car chacun les nomes & les figure selon qu'il luy plaist²². » On se rend compte, par exemple, que l'accent plaintif, qui fait partie de ces tremblements, n'est autre que le port de voix utilisé par les chanteurs, alors que l'ornement qualifié d'accent plaintif pour le chant est d'un autre type. Le terme « tremblement », que Mersenne utilise fréquemment dans les divers livres des instruments et du chant, peut avoir trois significations différentes : il peut désigner le trille, mais aussi chaque vibration²³ du trille lorsqu'il précise que la cadence peut avoir deux, trois, quatre « tremblemens », ou encore, dans un sens plus large, être simplement synonyme du mot « ornement » lorsqu'il décrit les huit « tremblemens » que l'on peut exécuter sur le luth. Toutefois, ces divergences n'affectent pas la compréhension des explications données par Mersenne sur la façon d'exécuter tel ou tel ornement. Ces explications, consignées dans les trois livres mentionnés, sont parfois accompagnées d'exemples musicaux²⁴.

¹⁹Mersenne, *Harmonie universelle*, vol. 2, livre 6, 359.

²⁰Mersenne, *Harmonie universelle*, vol. 3, livre 3, 163.

²¹Comme le précise Mersenne à la Proposition IX du *Livre second des instrumens à chordes* (vol. 3, livre 2, 76), l'auteur des Propositions IX à XI est en réalité Jehan Basset (mort en 1636), professeur de luth à Paris. Il est difficile cependant de savoir jusqu'à quel point le texte de l'*Harmonie universelle* respecte le texte original de Basset.

²²Ibid., 79.

²³Bien que battement soit plus adéquat, le mot « vibration » a été choisi pour éviter une autre confusion avec l'ornement que Mersenne appelle le « battement ».

²⁴Dans le cas contraire, des exemples qui ne sont pas notés comme tels dans l'*Harmonie universelle* et qui pourront se différencier des précédents par l'absence de référence ont été ajoutés pour compléter ou illustrer le texte original; dans ces derniers, la note réelle avant ornementation est marquée d'un astérisque.

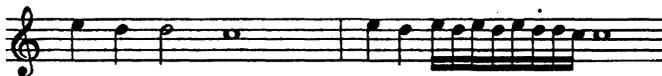
LES AGRÉMENTS DANS L'*HARMONIE UNIVERSELLE*

Livre sixiesme de l'Art de bien chanter

Outre les diminutions, qui seront prises en compte dans une section subséquente, Mersenne décrit dans son sixième livre trois ornements simples :

Le tremblement. Considérant cet ornement comme l'un des plus difficiles à exécuter pour les chanteurs, Mersenne met tout d'abord le lecteur en garde contre les divers subterfuges que certains d'entre eux utilisent pour simuler l'effet escompté et formule les recommandations suivantes :

[...] lesdits tremblemens ne se font pas sur une mesme chorde, ou note, comme ceux dont les chordes produisent leurs sons, car ils seroient vicieux, si ce n'est que l'on vueille contrefaire ou imiter le *Trillo* des Italiens, mais qu'ils descendent & remontent d'un demi ton ou d'un ton : par exemple, si la cadence est composée des 3 notes, *la, sol, fa*, l'on doit faire le tremblement sur le *sol*, en faisant 4. 8. 16. ou tant de fois que l'on pourra, ou que l'on voudra *la, sol, la sol, la sol, &c.* comme l'on void dans l'exemple suivant [exemples 2, 3] [...] Et si l'on veut faire cette cadence avec toute sa perfection, il faut encore redoubler la cadence sur la note marquée d'un point dessus, avec une telle delicatesse, que ce redoublement soit accompagné d'un adoucissement extraordinaire, qui cõtienne les plus grands charmes du Chant proposé²⁵.



Exemple 2 : « Tremblement avec cadence redoublée ». Mersenne, *Harmonie universelle*, vol. 2, livre 6, 355.



Exemple 3 : Trille au demi-ton avec cadence redoublée

Mersenne ajoute que ces tremblements « qui servent aussi pour toutes sortes de passages [diminutions] » peuvent être « soit martelez ou non martelez »²⁶; toutefois, il ne donne pas la signification de ce dernier terme. Enfin, à la Proposition VI du même livre, il conclut : « J'ajoute seulement en faveur des Cadences, qu'il faut assurer le tremblement qui se doit faire dessus la note avant que de le commencer, & que l'on en fait d'autant plus que la note est

²⁵Mersenne, *Harmonie universelle*, vol. 2, livre 6, 355.

²⁶Ibid., 355. Mersenne précise à la page 360 que « les cadences doivent estre bien marquées, & suffisamment martelées, de peur qu'elles soient trop confuses »; il pourrait s'agir alors d'une sorte d'accentuation répétée de la note principale.

longue [...]»²⁷. » Le trille doit donc être attaqué par la note supérieure et sa durée est fonction de la valeur de la note principale.

Le port de voix. Mersenne préconise l'usage et la pratique de cet agrément qui, selon lui, rend le chant fort agréable et contribue à charmer l'oreille et à élever l'esprit des auditeurs :

[...] ces ports de voix ne sont pas marquez dans les livres imprimez; ce que l'on peut faire en mettant un point apres la note, sur laquelle on commence le port; & puis en ajoûtant une noire, crochüe, ou double crochüe apres le point, laquelle signifie qu'il faut seulement un peu toucher la chorde precedente, pour y commencer la note qui suit [...]»²⁸.

Il semblerait, d'après l'explication de Mersenne, que le port de voix soit exécuté avant le temps; il en donne trois exemples, chacun commençant sur un degré différent (exemple 4).



Exemple 4 : « Port de voix » inférieur. Mersenne, *Harmonie universelle*, vol. 2, livre 6, 355.

Quant à la façon d'exécuter cet ornement, Mersenne ajoute :

Enfin la voix se coule, & passe de *ré* à *mi*, comme si elle tiroit le *ré* apres soy, & qu'elle continuast à remplir tout l'intervale, ou le degré de *ré* à *mi* par une suite non interrompüe, & qu'elle rendist ces deux sons continus : ce qu'il ne faut neantmoins faire que bien à propos, & aux lieux où les ports de voix ont de la grace [...]»²⁹.

À la Proposition XXVIII, Mersenne donne deux exemples d'un air de Boesset, orné de ports de voix par Moulinié. Dans ces exemples, on remarque d'une part que le port de voix peut être attaqué indifféremment par la note inférieure ou supérieure et, d'autre part, qu'il peut précéder une « cadence », cette dernière étant désignée, soit par une croix « + » (une à quatre vibrations), soit par la lettre *m* (initiale du mot multiplier, deux à huit vibrations)³⁰. L'exemple 5 montre un extrait de la première version ornée, précédée de son modèle original, dans lequel les ports de voix sont tous attaqués par la note supérieure³¹.

²⁷Ibid., 359.

²⁸Ibid., 355.

²⁹Ibid., 356.

³⁰Mersenne donne la signification de ces deux signes, utilisés par Le Bailly, Boesset et Moulinié, dans le même livre (p. 356).

³¹Ces exemples sont notés sans barre de mesure dans l'*Harmonie universelle*.



Exemple 5 : « Ports de voix » supérieurs, par Moulinié. Mersenne, *Harmonie universelle*, vol. 2, livre 6, 412.

Dans cette combinaison particulière du port de voix supérieur et d'une « cadence », cette dernière ne peut être considérée comme un trille réel, commençant par la note supérieure; l'effet du port de voix, qui joue déjà le rôle de note ornementale supérieure, serait annulé si ce même degré devait être répété. Le port de voix doit être suivi, en réalité, d'un pincé renversé³²; la combinaison de ces deux ornements peut alors être associée à un trille ou une « cadence » (exemple 6).



Exemple 6 : Port de voix supérieur et pincé renversé

Les exemples de Mersenne et de Moulinié permettent de constater également que le port de voix, tant inférieur que supérieur, peut être réalisé à intervalle d'un demi-ton ou d'un ton de la note réelle.

L'accent plaintif. Le dernier ornement que Mersenne décrit dans le sixième livre est l'accent plaintif, noté par une petite ligne verticale « | » ou un accent « ' » :

[...] il faut faire l'accent plaintif sur la note accentuée, en haussant un peu la note à la fin de sa prononciation, & en luy donnant une petite pointe, qui passe si viste, qu'il est assez difficile de l'appercevoir : mais il la faut seulement hausser d'un demi ton, qui consiste dans un petit effort de la voix³³.

L'exemple 7 fournit deux notations possibles de cet ornement particulier; un troisième exemple, extrait cette fois de la première version ornée de l'air de Boesset par Moulinié (Mersenne, *Harmonie universelle*, vol. 2, livre 6, 412), laisse entendre que la note qui suit l'accent plaintif peut ne pas être conjointe avec la note accentuée.

³²Le « pincé renversé » est un ornement dont les battements s'exécutent, à l'inverse du pincé, entre la note écrite et son degré supérieur (*New Grove*, 13:838b); on peut ainsi le différencier du « tremblement » ou trille qui, chez Mersenne, commence par la note ornementale supérieure; par ailleurs, Denis le distingue également de la « cadance » ou trille en le nommant « pincement au dessus », par opposition au « pincement au dessous » ou pincé.

³³Mersenne, *Harmonie universelle*, vol. 2, livre 6, 356.

(Moulinié)

**Exemple 7 :** « Accent plaintif »***Livre second des instruments à cordes***

C'est dans la première partie de ce livre, consacrée au luth, que Mersenne décrit le plus grand nombre d'ornements. Il explique la façon d'exécuter ces ornements, qu'il regroupe tous sous le terme de « tremblemens », en utilisant, cette fois, les chiffres et les lettres propres à la tablature du luth. Pour comprendre les explications données par Mersenne, il suffit de connaître la signification de ces lettres. Rappelons que, dans cette tablature, les lettres de l'alphabet sont utilisées pour désigner les différentes touches du manche du luth. Si une corde doit être pincée à vide, « à l'ouvert » comme le dit Mersenne, c'est-à-dire sans placer un doigt de la main gauche sur une touche, on indique pour cette corde la lettre *a* sur la tablature. Si un doigt de la main gauche doit être placé sur la première touche, on indiquera la lettre *b*, sur la deuxième la lettre *c*, sur la troisième la lettre *d*, et ainsi de suite, chaque déplacement du doigt d'une touche à l'autre ayant pour effet de hausser le son de la corde d'un demi-ton. Aussi, pour faciliter la compréhension des citations qui suivent, on établira au départ que la corde à vide, représentée par la lettre *a*, donne un *mi* et on indiquera pour chaque lettre nommée la note correspondante entre crochets.

Le premier tremblement. Mersenne donne deux façons d'exécuter le premier tremblement, selon que la note à orner correspond à une corde à vide ou non. Voici la première façon, qui est d'ailleurs la plus explicite :

Quant au premier [ornement] marqué de cette virgule ` & qui se fait à l'ouvert [*mi* étant la note à orner] il faut considérer deux choses pour le bien executer, à sçavoir que la pointe du doigt de la main gauche, qui doit faire ce tremblement, soit bien appuyée sur la chorde sur laquelle il doit se faire, & que l'on ne leve point le doigt de dessus ladite chorde, que l'on ne sente qu'elle ayt esté touché de la main droite [l'ornement commence par la note supérieure] [...] je mets un petit traict au dessus du caractère [...] lorsqu'il le faut faire à la touche du *b* [*fa*] & si c'est à la touche du *c* [*fa*♯] je n'y en mets point³⁴.

La note supérieure peut donc être à intervalle d'un demi-ton ou d'un ton de la note réelle (exemple 8).

**Exemple 8 :** « Premier tremblement » ou trille

³⁴Mersenne, *Harmonie universelle*, vol. 3, livre 2, 79.

L'accent plaintif. Tel que mentionné, la terminologie employée pour désigner les divers ornements pouvait varier d'un instrument à l'autre. La description qui suit diffère en effet de celle donnée par Mersenne à propos de l'accent plaintif utilisé dans le chant :

Encore que l'action de la main gauche ne fasse faire aucun tremblement à la corde pour executer cette mignardise, je ne luy ay pas neantmoins voulu changer le nom qu'on luy donne ordinairement [...] s'il le faut faire à un *b* [*fa*], l'on doit toucher la corde à l'ouvert, comme si c'estoit un *a* [*mi*] & apres que le son de la corde est à demy passé il faut laisser tomber le doigt de haut à la touche du *b* [*fa*] sans faire aucun tremblement [...] Et si c'est à un *d* [*sol*] qu'il le faille faire sans estre accompagné du petit trait au dessus, l'on doit poser le premier doigt à la touche du *b* [*fa*], & laisser tomber le quatriesme doigt à la touche du *d* [*sol*] [...] ³⁵.

Mersenne décrit ici le port de voix, attaqué par la note inférieure, à intervalle d'un demi-ton ou d'un ton de la note réelle (exemple 9).



Exemple 9 : « Accent plaintif » ou port de voix

Le martèlement. Comme pour le premier tremblement, Mersenne donne deux façons d'exécuter le martèlement, selon qu'il fait appel à une corde à vide ou non. La description de la première façon est suffisamment claire pour voir qu'il s'agit de ce que l'on appelle plus communément un pincé :

[...] par exemple s'il se doit faire au *b* [*fa*] de la seconde [corde], il faut poser le premier doigt de la main gauche sur la seconde à la touche du *b* [*fa*]. Et lors que l'on touche la 2 de la main droite, l'on doit faire le tremblement de la main gauche, & en finissant le tremblement il faut reposer le doigt bien ferme au mesme lieu qu'il estoit devant, afin que la corde, apres le tremblement achevé, ayt le son d'un *b* [*fa*]. Or ce tremblement ne se fait jamais qu'en un *b* [*fa*], & en un *c* [*fa*♯], & ce d'un seul doigt de la main gauche ³⁶.

Le fait que Mersenne précise que l'exécution de cet ornement n'exige qu'un seul doigt de la main gauche confirme que le « tremblement » se fait entre la note réelle, soit *fa* ou *fa*♯, et la corde à vide sonnante *mi* (exemple 10).



Exemple 10 : « Martèlement » ou pincé

³⁵Ibid., 80.

³⁶Ibid.

Le verre cassé ou soupir. L'emploi presque abusif de cet ornement par les anciens explique, selon Mersenne, qu'il ait été pratiquement abandonné par les interprètes de son temps :

Quant au verre cassé, je l'adjouste icy, encore qu'il ne soit pas maintenant si usité que par le passé [...] Et pour le bien faire, l'on doit poser le doigt de la main gauche au lieu où il sera marqué; & lors que l'on touchera la corde de la main droite, il faut bransler la main gauche d'une grande violence, en la haussant vers la teste du Luth, & en la baissant vers le chevalet sans lever en aucune façon la pointe du doigt de dessus la corde. Mais il ne faut pas que le pouce de la main gauche touche au manche du Luth, quand on fait ledit tremblement, afin que l'action de la main en soit plus libre³⁷.

Cet effet ornemental, propre au luth, ne semble pas pouvoir s'appliquer à un instrument à clavier.

Le battement. Après avoir mentionné que cet ornement est plus couramment utilisé au violon qu'au luth, Mersenne fournit les précisions suivantes :

Or il est appellé *battement* parce que le doigt de la main gauche ne doit tirer la corde qu'une fois, apres avoir esté touchée de la main droite, car le reste du tremblement se doit faire par le seul battement du doigt, autant de fois que la longueur de la mesure le peut permettre³⁸.

Pour mieux comprendre ce que Mersenne veut dire ici, il faut se référer à la Proposition VIII du second livre, portant sur les traits exécutés d'une seule main; dans ces traits, c'est la main gauche qui, successivement, « tire » ou pince la corde, puis appuie sur les différentes touches, le tout sans faire intervenir la main droite. Mersenne poursuit avec l'exemple suivant :

[...] s'il se doit faire sur le *c* [*fa* #] de la quatriesme [corde] en cette façon, il faut poser le premier doigt [de la main gauche] sur la quatriesme à la touche du *c*, & le petit doigt à la touche d'*e* [*sol* #] : Et lors que l'on touche la corde de la main droite, il faut tirer une seule fois la corde du petit doigt, & terminer le reste du tremblement en battant sur la corde : or il se peut faire en toute autre lettre, comme en celle-cy³⁹.

Le pincement de la corde par le petit doigt de la main gauche aura pour effet de faire sonner une seconde fois cette corde, toujours sur la même note [*fa* #]; le battement répété du petit doigt sur la touche *e* [*sol* #] fera entendre alternativement les sons *sol* # et *fa* #. Il s'agit donc d'un pincé renversé dont la première note est répétée. Contrairement aux autres ornements, le battement ne semble pas pouvoir être exécuté à intervalle de demi-ton, puisque Mersenne ne le précise pas (exemple 11).

³⁷Ibid., 81.

³⁸Ibid.

³⁹Ibid.



Exemple 11 : « Battement » ou pincé renversé avec première note répétée

L'accent et le battement. Les deux derniers ornements dont Mersenne donne la description sont le « tremblement composé de l'accent & du battement, & [...] celui qui est composé de l'accent, & du verre caillé ». Seul le premier de ces ornements composés sera retenu, puisque le second, propre au luth, ne peut s'appliquer à un instrument à clavier.

Le septiesme tremblement est composé [...] de l'accent [plaintif] joint au battement : par exemple s'il se doit faire sur le *b* [*fa*] de la seconde [...] il faut premierement toucher la seconde de la main droite [à vide, sonnante *mi*], & puis il faut laisser tomber de haut le premier doigt de la main gauche sur la touche du *b* [*fa*] de la seconde, & immédiatement apres il faut faire le battement du petit doigt à la touche du *d* [*sol*]. Et si ledit caractere [représentant l'accent et battement] est accompagné du trait ordinaire, il faut observer une semblable distance de touches [un ton au lieu d'un demi-ton] qu'aux autres tremblemens⁴⁰.

Mersenne ne mentionne pas, cette fois, que la corde doit être tirée par le petit doigt de la main gauche; le « battement » peut donc être considéré comme un simple pincé renversé. On a ainsi la combinaison d'un port de voix et d'un pincé renversé, le port de voix pouvant être exécuté à intervalle de ton ou de demi-ton au-dessous de la note réelle (exemple 12).



Exemple 12 : « Accent & battement » ou port de voix inférieur et pincé renversé

Livre troisieme des instrumens à chordes

Dans son troisième livre dont une partie concerne la facture et le jeu de l'épINETTE, Mersenne se contente principalement d'énumérer les différents ornements utilisés par les clavecinistes et renvoie le lecteur au chapitre consacré au luth : « Quant aux tremblemens, battemens, martelemens, myolemens, accents plaintifs, &c. l'on peut quasi les faire sur le clavier comme sur le manche du Luth, dont il n'est pas besoin de repeter les discours qui sont dans le livre precedent⁴¹. » Néanmoins il donne, dans un autre paragraphe, quelques détails au sujet de l'écho, mentionné également parmi les ornements utilisés par les organistes dans le *Livre sixiesme des orgues*. Parlant des « Maistres

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Mersenne, *Harmonie universelle*, vol. 3, livre 3, 162.

absolus de leurs mains & de leurs doigts » qui possèdent un toucher d'une grande légèreté, il ajoute : « [...] ils pesent si peu qu'ils veulent sur les marches [touches], afin d'adoucir le son de l'Épinette comme l'on fait celui du Luth : de sorte qu'ils font ouyr des Echo tres-doux, & d'autres-fois des sons si forts, qu'on les compare au foudre et au tonnerre [...]»⁴². » Il ne s'agit donc pas comme tel d'un ornement, mais plutôt d'un moyen de créer des nuances ou des contrastes en touchant le clavier d'une manière différente, plus délicate.

[*L'arpège avec tenues*]. Dans ce chapitre consacré à l'épinette, Mersenne décrit, en outre, deux ornements qui semblent particuliers aux instruments à clavier; toutefois, il ne leur donne pas de nom précis et la description qu'il en fait est quelque peu confuse :

Je laisse plusieurs gentillesces que les grands maistres font sur le clavier, par exemple de certains passages, dans lesquels deux sons conjoints s'entendent en mesme temps, tandis que l'un des doigts tient l'une des marches abaissées, afin que la chorde qui a esté touchée conserve son resonnement. Et cette industrie peut servir pour faire entendre plusieurs accords tres-doux sur l'Épinette qui seront composez des seuls resonnements, & consequemment qui esgaleront quasi la douceur du Luth⁴³.

Il est plus facile de comprendre l'explication donnée par Mersenne en interprétant d'abord la seconde phrase. En effet, puisqu'il est question d'accords et qu'une ou plusieurs touches doivent être maintenues enfoncées pour laisser résonner les cordes, il s'agit probablement d'accords arpégés de la façon suivante (exemple 13) :⁴⁴



Exemple 13 : Arpège avec tenues

Quant à la première phrase, plusieurs interprétations sont possibles. Puisque Mersenne précise que cet ornement est utilisé dans les « passages » ou diminutions, il pourrait s'agir, par exemple, de jouer les notes de passage ornant un intervalle donné tout en maintenant enfoncée la touche correspondant à la première note de cet intervalle, comme dans le cas suivant (exemple 14) :

⁴²Ibid., 162.

⁴³Ibid.

⁴⁴Bien que le terme « arpègement » semble le plus approprié pour désigner cet ornement, les dictionnaires consultés ne sont pas unanimes quant à sa définition. Par exemple, le *Dictionnaire de la musique* : *Science de la musique*, éd. par Marc Honegger, en donne deux réalisations différentes aux articles « arpège » (p. 50b) et « ornements » (p. 744), l'une correspondant à celle qui est donnée ici, l'autre étant un simple arpège sans notes tenues. Aussi il semblait plus explicite d'utiliser l'appellation « arpège avec tenues ».



Exemple 14 : Intervalle orné avec tenue

Dans cette première phrase, Mersenne précise aussi que les deux sons entendus simultanément sont conjoints, mais il ne dit pas qu'ils sont attaqués en même temps. On peut supposer alors que cet ornement puisse être une variante du pincé renversé, dans laquelle la note ornementale serait jouée après que la note principale a été enfoncée et maintenue; cette note ornementale pourrait également être répétée (exemple 15) :



Exemple 15 : Pincé renversé avec tenue

Seul l'arpège avec tenues, qui peut être également utilisé à l'orgue, sera retenu dans la classification des ornements puisés à l'*Harmonie universelle*; les deux autres interprétations possibles du texte de Mersenne doivent, pour le moment du moins, être rejetées par manque de certitude.

LES DIMINUTIONS DANS L'*HARMONIE UNIVERSELLE*

C'est à l'aide d'exemples concrets composés par des musiciens de son temps que Mersenne traite des diminutions dans le *Livre sixiesme de l'Art de bien chanter* et dans le *Livre sixiesme des orgues*. La différence principale entre les diminutions pratiquées dans le chant et celles jouées à l'orgue tient au fait que ces premières doivent s'adapter aux différentes syllabes du texte et respecter le rythme de la phrase; elles sont donc fragmentées, alors qu'à l'orgue elles peuvent se dérouler dans un mouvement continu. Pour cette raison, il est plus facile de voir comment orner de petits intervalles à partir des exemples donnés par Mersenne dans le livre consacré à l'embellissement du chant. Dans tous les cas, Mersenne présente la mélodie originale avant ornementation, ce qui permet une comparaison entre celle-ci et la version ornée.

Livre sixiesme de l'Art de bien chanter

L'exemple 16 est extrait d'une diminution réalisée par Le Bailly sur l'air de Boesset, *Esperez plus mes yeux*⁴⁵. Les barres de mesure ont été ajoutées pour faciliter la comparaison entre les deux versions.

⁴⁵Dans ce livre, Mersenne donne un exemple de diminutions par Boesset, un par Le Bailly et deux par Moulinié; elles sont réalisées à partir du même air de Boesset, *Esperez plus mes yeux*. À celles-ci, il ajoute une diminution sur la *Basse du quatricsme couplet de l'hymne Brutio natus*, sans en nommer l'auteur. Mersenne, *Harmonie universelle*, vol. 2, livre 6, 411-14.

Version originale par Boesset



Version ornée de diminutions par Le Bailly



Exemple 16 : « Diminutions » par Le Bailly. Mersenne, *Harmonie universelle*, vol. 2, livre 6, 411.

Livre sixiesme des orgues

À la Proposition XL du *Livre sixiesme des orgues*, Mersenne reproduit une harmonisation à quatre voix d'une chanson « composée par le Roy »⁴⁶ et intitulée *Tu crois ô beau soleil*. Cette harmonisation a été réalisée par De La Barre, tout comme les diminutions données en exemple par Mersenne à la Proposition XLI. Les quatre séries de diminutions, tant pour la main gauche que la main droite, sont élaborées à partir des deux premières mesures de l'harmonisation précédente. Elles sont écrites en croches, puis en doubles croches, en triples croches, puis en quadruples croches. Voici, à titre d'exemple, deux séries de diminutions pour la main droite, soit en doubles croches et en quadruples croches, précédées du modèle original; le mouvement est ininterrompu (exemple 17) :



Exemple 17 : « Diminutions » par De La Barre. Mersenne, *Harmonie universelle*, vol. 3, livre 6, 394.

Mersenne a été très impressionné par la rapidité avec laquelle De La Barre exécutait ces diminutions à l'instrument, car il écrit à ce sujet :

[...] j'use de triples & quadruples crochuës pour marquer la grande vitesse de la main qui touche souvent 32, ou 64 notes ou touches du clavier dans le temps d'une mesure, comme j'ay souvent expérimenté, c'est pourquoi je donne icy le temps de cette mesure qui dure un peu moins qu'une seconde minute, c'est à dire que la 3600. partie d'une heure, de sorte que l'autheur de cette tablature

⁴⁶Mersenne, *Harmonie universelle*, vol. 3, livre 6, 391.

touche souvent 32 notes, & quelquefois 64 dans le temps d'un battement de cœur, ou de poux : ce qui est tres remarquable⁴⁷.

LE TRAITÉ DE L'ACCORD DE L'ESPINETTE (1650) DE DENIS

Tous les détails relatifs à l'ornementation dans le *Traité de l'accord de l'espinette* de Jean Denis ont été consignés dans un court chapitre de quatre pages, consacré à *La maniere de bien jouër de l'espinette & des orgues*⁴⁸. À ceci, il faut ajouter une courte énumération de certains ornements utilisés spécifiquement à l'orgue, mentionnée dans l'*Advis à Messieurs les maistres de musique & Messieurs les organistes*⁴⁹ et dont, malheureusement, Denis ne donne pas la description. Dans cet avis, il met en garde le maître de musique de veiller à ne pas brimer la liberté de l'organiste lorsque ce dernier exécute, en solo, « un simple faux-bourdon » dans lequel il désire mettre en valeur « la liberté des mains, l'execution des beaux passages, les coups de main, les coulemens & accents qui donnent la grace au touchement⁵⁰ ». Pour revenir au chapitre consacré au jeu de l'épinette et de l'orgue, Denis y mentionne cinq ornements différents dont la description, bien que moins détaillée que chez Mersenne, est généralement claire et compréhensible. Par contre, il ne donne aucun exemple noté des ces ornements (les exemples musicaux qui suivent sont des reconstitutions).

Le pincement. Le premier ornement dont parle Denis est le pincement. Bien qu'il spécifie que ce pincement puisse être simple ou double, il ne dit pas de quelle façon cet ornement doit être exécuté. Toutefois, à la fin du même chapitre, il ne manque pas d'ajouter que « [s]'il y a quatre notes de suite, il faut prendre garde de n'en pincer que deux [...] si les notes descendent, il faut pincer au dessus, & si elle monte il faut pincer au dessous [...]»⁵¹. Grâce à ce complément d'information, on comprend qu'il s'agit bien du pincé tel que nous le connaissons et que ce « pincement » peut être ou non renversé. Pour plus de clarté, Denis précise enfin : « [...] si vous pincez la premiere, il faut pincer aussi la troisieme, & ne pas pincer la seconde ny la derniere; & si vous voulez pincer la seconde, il faut aussi pincer la quatrieme, & ne pas pincer la premiere ny la troisieme, autrement ce seroit confusion et bröuillement⁵² » (exemples 18, 19).



Exemple 18 : « Pincement au dessus » ou pincé renversé, en descendant

47 Mersenne, *Harmonie universelle*, vol. 3, livre 3, 163.

48 Denis, *Traité*, 36–39.

49 *Ibid.*, 18–20.

50 *Ibid.*, 19.

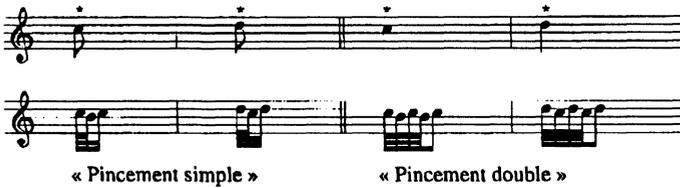
51 *Ibid.*, 38–39.

52 *Ibid.*, 38.

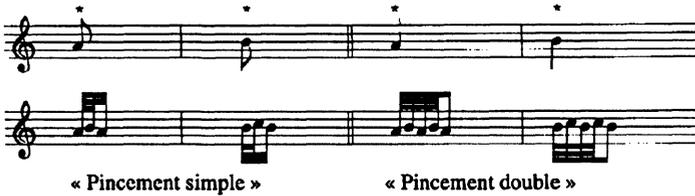


Exemple 19 : « Pincement au dessous » ou pincé, en montant

Le pincé et le pincé renversé peuvent donc s'exécuter à intervalle d'un demi-ton ou d'un ton de la note ornée. Le nombre de battements dépend de la valeur de la note à orner : « Les pincements se font selon la valeur des notes, & par conséquent il y a de deux sortes de pincements, le simple qui est de la valeur d'une crochuë, & l'autre qui est double est de la valeur d'une noire⁵³ » (exemples 20, 21).



Exemple 20 : « Pincement simple et double, au dessous » ou pincé simple et double



Exemple 21 : « Pincement simple et double, au dessus » ou pincé renversé simple et double

Le fredon. Denis poursuit son discours concernant la durée du pincement en ajoutant : « Le fredon⁵⁴ est de la valeur d'une blanche, sans le fermer & conclure comme la cadance⁵⁵. » Puisque le fredon entre dans la catégorie des

⁵³Ibid., 37.

⁵⁴Fredon : « nom donné, à la fin du Moyen Âge, à la valeur de note la plus brève, au XVI^e s. la semi-fuse, qui servait à orner ou colorer une mélodie [...] » (*Dictionnaire de la musique : Science de la musique*, éd. par Marc Honegger, 407a–b). Dans son *Dictionnaire de la musique* (Paris, 1768), Jean-Jacques Rousseau définit le fredon de la façon suivante : « Vieux mot qui signifie un passage rapide et presque toujours diatonique de plusieurs notes sur la même syllabe; c'est à peu près ce que l'on a depuis appelé *roulade* [...] » (*Encyclopédie de la musique*, éd. par François Michel, 2:170a). Il semble donc, d'une part, que la signification du mot « fredon » ait sinon évolué, du moins varié selon les époques; d'autre part, Denis paraît être le seul auteur du XVII^e siècle à avoir décrit cet ornement. Sa description, qui ne figure pas dans les dictionnaires consultés, diffère elle aussi des précédentes.

⁵⁵Denis, *Traité*, 37.

pincements, il doit donc pouvoir être réalisé à intervalle d'un demi-ton ou d'un ton de la note à orner, autant au-dessus qu'au-dessous; il ne conclut pas, comme le trille joué à la cadence, par une terminaison (exemple 22).



Exemple 22 : « Fredon »

Pour clore ce chapitre sur la durée du pincement, Denis dénote une erreur fréquente qui consiste, en jouant la première note d'une fugue, à faire durer les battements ou vibrations du pincement pendant toute la valeur de cette note :

[...] par exemple s'il commence une fugue en G *ré, sol, ut* [*sol*], ils font le tremblement en G [*sol*], & en A [*la*]⁵⁶, & le faisant tant que la note vaut, personne ne sçauroit juger le commencement de la fugue : Or pour se donner de garde de cette faute, il faut que vous soyez advertis, que tout Organiste que ce soit ne commence point de fugues en pinçant, que le pincement ne soit que de la moitié de la valeur de la note qu'il veut commencer, afin que le reste de la moitié de la note soit tenue ferme, & dōne à entendre que c'est sur cette note là qu'il a voulu commencer [...]⁵⁷.

Le pincement [avec tenue]. Après avoir fourni ces diverses explications concernant le pincement, Denis conclut en décrivant une autre façon d'exécuter cet ornement : « [...] & pour bien faire quand on veut commencer une fugue, en touchant la première note [la note principale puisqu'il s'agit d'un pincé] on doit abattre sa voisine quant-&-elle & la laisser [la relâcher], tenant celle [la note principale] qui doit sonner⁵⁸. » Si l'on ajoute à cela le fait que la note ornementale peut être répétée plusieurs fois pendant la moitié de la valeur de la note principale, cet ornement se réaliserait ainsi (exemple 23) :⁵⁹



Exemple 23 : « Pincement » ou pincé renversé avec tenue

⁵⁶ Denis précise que l'ornement en question est un « pincement »; il s'agit donc d'un pincé renversé.

⁵⁷ Denis, *Traité*, 38.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ L'exécution particulière de ce « pincement » n'est pas mentionnée comme telle dans les dictionnaires consultés. Tomás de Santa María, qui semble être un des rares auteurs à avoir décrit clairement cette façon d'exécuter le « quiebro » ou pincé, ne lui donne pas de nom particulier. Puisqu'il s'agit d'un pincé renversé dont la note principale doit être maintenue enfoncée, l'appellation « pincé renversé avec tenue » semblait la plus appropriée.

La cadance. Denis ne décrit pas comme tel la « cadance », mais il prend soin d'expliquer aux « Maîtres qui enseignent » une manière différente d'exécuter le trille avec terminaison, qui peut être plus facile pour le débutant. Puisqu'il est question de doigté dans ce commentaire de Denis, il faut rappeler qu'à l'époque l'usage du pouce de la main droite n'était pas encore très répandu chez les clavecinistes et organistes⁶⁰; le premier doigt était donc l'index et non le pouce. Il appartient au maître de juger si l'étudiant qu'il instruit

est capable de toucher selon les Regles, & si les doigts le peuvent faire : car de vouloir contraindre une personne de faire la cadance des deux doigts de derriere [5^e et 4^e], & ces doigts ne le peuvent pas faire que par contrainte, il faut le laisser faire la cadance des deux premiers doigts [3^e et 2^e], & couper la cadance, & la fermer avec le premier doigt [2^e] subtilement comme je la fais, & si j'eusse voulu me contraindre de la faire comme on la doit faire, je n'eusse jamais bien joué de l'Espinette ny de l'Orgue⁶¹.

Il faut retenir ici que le trille peut être séparé de sa terminaison par un point d'arrêt. Cette façon d'exécuter la cadance peut prendre, par exemple, les formes suivantes (exemple 24) :



Exemple 24 : « Cadance » ou trille avec arrêt et terminaison

NOMENCLATURE DES ORNEMENTS : SYNTHÈSE

De façon générale, aucune divergence ne semble opposer le contenu des trois ouvrages qui ont été consultés. Au contraire, leur complémentarité permet de pouvoir dresser un tableau particulièrement précis de l'ornementation dans la musique française pour orgue de la première moitié du XVII^e siècle⁶². Les *Hymnes de l'Eglise* et les *Magnificat* de Titelouze donnent de nombreux exemples de diminutions et de « cadances »; les différents livres de l'*Harmonie*

⁶⁰Denis, qui est en faveur de l'usage du pouce, fait le commentaire suivant : « Quand je commençay à apprendre, les Maîtres disoient pour maxime, que l'on ne jouoit jamais du pouce de la main droite; mais j'ay recognu depuis, que si on avoit autant de mains qu'en avoit Briarée, on les emploiroit toutes, quoy qu'il n'y ait pas tant de touches au Clavier ». Denis, *Traité*, 37.

⁶¹Ibid., 39.

⁶²Pour faciliter l'élaboration d'une nomenclature regroupant les différents ornements colligés, ceux-ci ont fait l'objet d'une classification identique dans le dépouillement de chacun des ouvrages et selon les groupes suivants : les diminutions, les ornements simples tels le trille, le pincé et l'appoggiature, et les ornements composés tel le trille avec préparation et terminaison. Cette classification s'inspire en grande partie de celle qui a été adoptée par Robert Donington, auteur de l'article « Ornaments » du *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (13:827a) : « [...] II. The appoggiatura family. III. The shake family. IV. The division family. V. Compound ornaments [...] ». Compte tenu du petit nombre d'ornements relevés qui entrent dans les deux premières catégories, celles-ci ont été regroupées en une seule, appelée « Ornements simples » par opposition à « Ornements composés ».

universelle définissent avec suffisamment de précision les divers ornements simples et composés ainsi que les diminutions; le traité de Denis permet, tout en apportant quelques renseignements supplémentaires, de confirmer en partie les dires de Mersenne sur ces sujets. Puisque l'œuvre de Titelouze ne nous renseigne pas sur les ornements simples que celui-ci utilisait, il est difficile sur ce chapitre de percevoir une évolution entre son œuvre et le traité de Denis. On peut du moins constater que, d'une part, les diminutions font encore partie de l'ornementation chez Denis, lorsque celui-ci fait allusion aux « beaux passages »⁶³ que l'organiste peut exécuter, et que, d'autre part, le trille joué à la cadence est, comme chez Titelouze, clos par une terminaison. Toutefois, on peut remarquer un léger changement dans l'appellation de deux ornements rencontrés à la fois chez Mersenne et chez Denis : il s'agit du « martèlement » et du « battement », qui prennent respectivement le nom de « pincement au dessous » et de « pincement au dessus ». Ces ornements, tout comme le « premier tremblement » ou trille et « l'accent plaintif » ou port de voix, peuvent être réalisés à intervalle de demi-ton ou de ton de la note réelle. Seul « l'accent plaintif », utilisé dans le chant, doit être réalisé avec le demi-ton supérieur.

Compte tenu de l'absence de précisions relatives aux termes employés par l'auteur et afin de ne pas surcharger inutilement les sections consacrées à l'étude des ornements décrits dans l'*Harmonie universelle*, deux énumérations supplémentaires, consignées par Mersenne, ont été annexées à cette synthèse. Elles permettent du moins de constater, chez celui-ci, l'existence de deux ornements mentionnés par Denis. Il s'agit tout d'abord du fredon que décrit Denis et auquel Mersenne fait allusion dans le *Livre second des chants* : à propos des qualités du chant, qui peuvent être comparées aux quatre éléments, il explique que ce dernier doit avoir « la vitesse & la mobilité du feu par ses diminutions, ses passages, ses tremblemens, & ses fredons »⁶⁴. Le second ornement, que malheureusement aucun des deux auteurs ne décrit, est le « coulement »; Mersenne le mentionne dans le livre consacré à l'épinette, dans un paragraphe portant sur la manière d'apprendre à toucher cet instrument : « En troisieme lieu, il faut s'accoutumer aux tremblemens, & à toutes sortes de martelemens, de coulemens, & d'adoucissemens, & à diminuer toutes sortes de sujets [...] »⁶⁵. » Peut-être s'agit-il du coulé? Enfin, il faut remarquer les similitudes entre la description donnée par Denis de cet ornement particulier, désigné sous le terme de pincé renversé avec tenue, et celle de Mersenne consignée dans le livre consacré à l'épinette⁶⁶. Il semble bien qu'il s'agisse là du même ornement.

Dans la nomenclature regroupant les principaux ornements relevés dans ces trois sources (exemple 25), tous les exemples de diminutions tirés de l'œuvre de Titelouze ne sont pas repris intégralement. Ces extraits ne sont en réalité qu'un reflet de la grande variété des différentes diminutions qu'il est possible de réaliser. En effet, tous les intervalles allant de l'unisson à l'octave peuvent être ornés; les diminutions peuvent orner un ou plusieurs intervalles successifs;

⁶³Denis, *Traité*, 19.

⁶⁴Mersenne, *Harmonie universelle*, vol. 2, livre 2, 103.

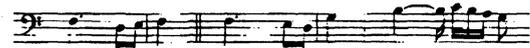
⁶⁵Mersenne, *Harmonie universelle*, vol. 3, livre 3, 163.

⁶⁶*Ibid.*, 162.

Exemple 25 : Nomenclature des principaux ornements relevés dans les œuvres de Titelouze, de Mersenne et de Denis

25a. Diminutions :

Ornant un unisson, une seconde, une tierce (Titelouze)



Ornant une quarte, une quinte (Titelouze)



D'intervalles différents (Mersenne)



Autour de la sensible (Titelouze)



Située à la cadence (Titelouze)



25b. Ornements simples :

« Premier tremblement » ou trille (Mersenne)



« Fredon » (Denis)



« Pincement » ou pincé renversé avec tenue (Denis)



« Pincement simple et double, au dessous » ou pincé simple et double (Denis)



« Pincement simple et double, au dessus » ou pincé renversé simple et double (Denis)



Exemple 25 — suite

« Port de voix » inférieur (Mersenne)



« Accent plaintif » (Mersenne)



« Port de voix » supérieur (Mersenne)



25c. Ornaments composés :

« Accent & battement » ou port de voix inférieur
et pincé renversé (Mersenne)



Port de voix supérieur et pincé renversé (Mersenne)



Trille avec préparation et terminaison (Titelouze)



« Tremblement » ou trille « avec cadence redoublée » (Mersenne)



« Cadance » ou trille avec arrêt et terminaison (Denis)



Arpège avec tenues (Mersenne)



les notes qui composent la diminution peuvent opérer par mouvement conjoint ou disjoint, avec ou sans changement de direction, et la valeur de ces notes peut varier selon la durée de l'intervalle à orner et la rapidité de la diminution. Les possibilités de cette technique sont donc illimitées.

CONCLUSION

On ne saurait négliger la place importante qu'occupent encore les diminutions dans l'ornementation de la musique pour orgue de la première moitié du XVII^e siècle en France. Cette technique qui est à l'origine même d'un nouvel art proprement instrumental au tout début du XVI^e siècle offrait, d'une part, une solution pratique à la transcription d'œuvres vocales à l'instrument : cette adaptation d'œuvres écrites pour la plupart en valeurs longues créait des vides ou des passages trop statiques qu'il fallait combler ou orner pour leur donner du mouvement. D'autre part, elle permettait au genre de la variation de se développer avec force dans toute l'Europe au cours de ce siècle. Les divers traités anciens qui y sont consacrés s'accordent à dire que la technique de la diminution doit faire partie intégrante de la formation du jeune musicien, car si l'exercice journalier des diminutions développe naturellement la dextérité et l'agilité, il stimule également l'imagination et la créativité. Encore aujourd'hui, elle offre aux interprètes intéressés au répertoire de cette période un éventail de possibilités considérables.

En comparant globalement la nomenclature précédente avec les différentes tables d'ornements publiées en France après 1650, on constate que la grande majorité des agréments, soit les ornements simples et composés, s'y retrouvent. « L'accent plaintif », décrit par Mersenne dans le seul *Livre sixiesme de l'Art de bien chanter*, semblait réservé au chant et l'on pourrait avoir un certain doute quant à son utilisation sur un instrument à clavier. Il faut remarquer néanmoins que François Couperin, dans son *Explication des agréments et des signes* du 1^{er} Livre de pièces de clavecin (1713), le mentionne sous le nom d'« Accent »⁶⁷; dans l'exemple qu'il en donne, la note ornementale que constitue l'accent est, cette fois, à intervalle de ton au-dessus de la note réelle et non, comme le précise Mersenne, de demi-ton.

Un seul ornement semble avoir été abandonné : il s'agit du pincé renversé avec tenue. Le manque de documents concernant la pratique instrumentale en France durant le XVI^e siècle ne permet pas de savoir si cet ornement était déjà utilisé par les instrumentistes de cette période. Compte tenu de la brièveté des descriptions énoncées par Mersenne et Denis quant à l'exécution particulière de ce pincé, l'interprétation qui en a été donnée pourrait paraître erronée pour certains, d'autant plus que cet ornement, décrit par Tomás de Santa María dans son *Libro llamado Arte de tañer fantasia* (Valladolid, 1565), est actuellement considéré par certains comme typiquement espagnol. Pourtant, les similitudes qui existent entre les descriptions de Mersenne et Denis et celle de Santa María sont troublantes et il semble bien qu'il s'agisse là du même ornement :

⁶⁷Paul Brunold, *Traité des signes et agréments employés par les clavecinistes français des XVII^e et XVIII^e siècles* (Nice : G. Delrieu, 1965), 55.

On doit observer deux choses au sujet des *quiebro*s de deux notes [pincé et pincé renversé] ornant des croches ascendantes ou descendantes. La première est que le doigt qui joue la première touche [la note réelle] n'est pas levé, mais reste plutôt sur la touche. Le doigt qui joue la seconde touche [la note ornementale] est ensuite enlevé de la touche, glissant sur elle comme si elle était grattée. Par ailleurs, le doigt qui joue la première touche doit légèrement la presser, la tenant enfoncée. Il faut noter que le doigt qui joue la première note dans ces deux *quiebro*s [pincé et pincé renversé] est le même que celui qui termine l'ornement⁶⁸.

Cette première partie de la description donnée par Santa María correspond tout à fait aux explications données par Mersenne et Denis. Pour plus de précision, Santa María ajoute : « La deuxième observation est que la seconde note de ces deux *quiebro*s doit être jouée immédiatement après la première, presque comme si elles étaient jouées ensemble et en même temps, comme s'il semblait qu'une seconde [l'intervalle de seconde] était jouée⁶⁹. » Cette observation supplémentaire de Santa María corrobore les explications de Mersenne, lorsque ce dernier précise que « deux sons conjoints s'entendent en mesme temps⁷⁰ ». Santa María termine en disant :

Il faut noter que le *quiebro* ascendant de ce type [le pincé avec tenue, joué dans un mouvement mélodique ascendant] ne sonne pas aussi agréablement que le descendant [le pincé renversé avec tenue, joué dans un mouvement mélodique descendant] et ne doit pas ainsi être utilisé aussi fréquemment. Ces deux *quiebro*s ne peuvent être notés et pour cette raison, on ne peut en donner d'exemples⁷¹.

Cette préférence pour le pincé renversé avec tenue rejoint également l'exemple donné par Denis, puisque celui-ci orne la première note d'une fugue par la note supérieure.

Comme le dit Mersenne, passions et affections se traduisent, en ce qui concerne la parole, par des inflexions ou des modifications de la voix; à

68 « De los quiebro de Seminimas, que assi al subir como al baxar se hazen con los dos puntos, se han de notar dos cosas. La primera es, que el dedo que huire el primer punto, despues de aver herido la tecla, no se ha de levantar della, sino esta se siempre fixo sobre ella, y el dedo que huire el segundo punto, se ha de sacar luego fuera dela tecla, deslizando por ella, como quien rascaña, y demas desto el dedo que huire el primer punto, se ha de apretar un poquito sobre la tecla, hundiendola hazia baxo. Y adviertase que el primer punto destes dos Quiebro, es el que se hie con el dedo en que fenescce el Quiebro ». Tomás de Santa María, *Libro llamado Arte de tañer fantasia* (Valladolid : Francisco Hernandez de Cordoua, 1565), réimpr. en fac-similé (Genève : Minkoff Reprint, 1973), primera parte, f. 49r.

69 « La segunda cosa es, que el segundo punto de los sobredichos dos Quiebro, se ha de herir tan presto tras el primero, que casi hieran juntos aun mesmo tiempo, de suerte que parezca que se hie segunda ». Ibid., 49r.

70 Mersenne, *Harmonie universelle*, vol. 3, livre 3, 162.

71 « Y notese que destes sobre dichos dos Quiebro, el que es para subir, no es tan gracioso ni sueña tambien a los oydos, como el que es para baxar, y por esta causa no tantas vezes se deve usar del. Estos sobredichos dos Quiebro, no se pueden apuntar, y por tanto no se puede poner exemplo dellos ». Santa María, *Libro llamado Arte de tañer fantasia*, f. 49r.

l'imitation de la voix humaine, l'ornementation dans la musique instrumentale se veut le reflet de l'expression de ces sentiments ou émotions. On comprend ainsi que l'ornementation ait pris selon les lieux et les époques et même selon les individus des formes bien différentes; le nombre et la variété des tables d'ornements publiées en France seulement dès la seconde moitié du XVII^e siècle, en sont le témoignage. Pour cette raison, il semblerait important de limiter l'application des ornements colligés dans cette étude aux œuvres composées ou imprimées en France dans la première moitié du XVII^e siècle et qui ont donc pu être interprétées durant cette période; ce qui inclut, outre l'œuvre pour orgue (Paris, 1623 et 1626) de Jehan Titelouze, les 12 *Duos* et la fantaisie de Charles Racquet (v. 1590–1664), ainsi que la *Fantaisie en faveur de la quarte* d'Antoine de Cousu (v. 1600–1658), œuvres publiées dans l'*Harmonie universelle* (Paris, 1636) de Mersenne⁷². À cette liste d'œuvres, on peut ajouter les *Fantaisies* d'Eustache Du Caurroy (1549–1609) et de Charles Guillet (mort en 1654), publiées à Paris en 1610, ainsi que les *Fantaisies* (Paris, 1612) de Claude Le Jeune (1530–1600)⁷³. Il faudrait adjoindre également la *Fantaisie sus orgue ou espinette* de Guillaume Costeley (v. 1530–1606), dont la date de composition pourrait éventuellement se situer dans les premières années du XVII^e siècle. Malheureusement, cette œuvre dont l'original est trop incomplet n'a jamais été publiée⁷⁴.

Les ouvrages de Titelouze, de Mersenne et de Denis, riches de leur contenu relatif à l'ornementation, ont fourni des renseignements précieux et suffisamment précis pour pouvoir dresser une nomenclature des ornements utilisés par les organistes français de la première moitié du XVII^e siècle. Malheureusement, ils ne nous renseignent pas ou peu sur la façon d'exécuter et de placer ces ornements. Toutefois, grâce à cette nomenclature, il sera désormais possible d'établir une comparaison avec les différentes tables d'ornements publiées dans la seconde moitié du même siècle. Cette comparaison devrait ainsi permettre de mieux comprendre et de mieux préciser la manière dont l'ornementation à l'orgue a évolué au cours de ce siècle en France.

⁷²Seule la fantaisie de Charles Racquet, qui ne porte d'ailleurs pas de titre, n'a pas été publiée mais jointe à l'exemplaire personnel de Mersenne. Les 12 *Duos* de Racquet et la *Fantaisie* d'A. de Cousu figurent comme exemples au chapitre de la composition dans l'*Harmonie universelle*; si, pour cette raison, ces œuvres ne s'adressent pas spécifiquement à l'orgue, elles ont pu cependant être interprétées sur cet instrument.

⁷³On ne connaît pas la date exacte de composition de ces fantaisies. Les *Fantaisies* de Du Caurroy et celles de Claude Le Jeune ont été publiées en parties séparées et semblent ainsi s'adresser à un ensemble instrumental plutôt qu'à l'orgue. Guillet, qui publie également ses *Fantaisies* en parties séparées, les destine pourtant « à ceux qui s'estudient à la Musique, & aussi à ceux qui apprennent à jouer des Orgues; à ceux-cy leur donnant dequoy s'exercer les doigts sur le clavier [...] »; « L'Auteur aux Amateurs de la Musique », réimpr. en fac-similé dans Charles Guillet, *Fantaisies*, éd. par Gaston Litaize et Jean Bonfils, *L'Organiste liturgique* 49–50 (Paris : Éditions musicales de la Schola Cantorum et de la Procure générale de musique, 1965), [3]).

⁷⁴Denise Launay, « La fantaisie en France jusqu'au milieu du XVII^e siècle », dans *La musique instrumentale de la Renaissance*, éd. par Jean Jacquot (Paris : Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1955), 330.

Résumé

Compte tenu de l'état actuel de la recherche musicologique relative à l'ornementation de la musique française pour orgue de la première moitié du XVII^e siècle, cette étude apporte, par comparaison et synthèse de trois sources musicales et théoriques contemporaines de cette période, un certain nombre d'éclaircissements. Il faut notamment faire une distinction entre l'ornementation utilisée par les organistes du début et de la fin du XVII^e siècle en France: certains ornements seront abandonnés entre ces deux périodes, d'autres n'apparaîtront qu'à la fin du siècle. De plus, les différents ornements notés ou décrits dans ces trois sources que sont l'œuvre d'orgue de Titelouze, l'*Harmonie universelle* de Mersenne et le *Traité de l'accord de l'espionette* de Denis, sont suffisamment nombreux pour qu'il ait été jugé utile d'en établir une nomenclature qui représente un outil pratique pour l'interprète intéressé au répertoire pour orgue de cette période.