

*A Michel Bouvard, en témoignage de ma profonde amitié
et en remerciement des années exaltantes passées au CNSM de Paris
pendant plus d'un quart de siècle.*

La Tierce en taille de Grigny : info ou intox ?

Sans que l'on sache réellement pourquoi et quelqu'en soit le domaine, des modes s'imposent et, pour certaines, disparaissent heureusement aussi vite qu'elles sont apparues. D'autres, par contre, s'inscrivent dans la durée, portant avec elles leur lot de controverses. Musicalement et organistiquement, l'un des exemples les plus emblématiques de ces dernières années s'avère être la Tierce en taille de Grigny, dont la mesure 35 a fait couler tant d'encre (et ce n'est pas fini !...). En ce qui me concerne, elle est depuis plus de vingt-cinq ans à l'origine de disputes fraternelles avec mon collègue et ami Michel Bouvard ; nos élèves communs au Conservatoire de Paris en sont régulièrement les témoins privilégiés et, souvent, spectateurs amusés.

Après ce quart de siècle passé à palabrer sur le sujet, l'envie m'est venue d'effectuer, autant que faire se peut, une synthèse de la situation et, si possible, vous convaincre, cher lecteur, du bien-fondé de mes arguments, et de la nécessité de préserver le texte original que nous a livré le compositeur.

Commençons par établir un historique des sources en ce domaine :

- Le livre d'orgue de Grigny a été édité en 1699 chez Ballard à Paris, et fut suivi d'un second tirage en 1711, après la mort du compositeur. Est-il paru un tirage intermédiaire en 1700 ? La question reste ouverte, car cette date figure sur le frontispice des copies de Bach et de Walther. Si c'est le cas, aucune copie n'est parvenue jusqu'à nous.
- Deux musiciens allemands recopièrent l'intégralité de ce livre d'orgue : Johann-Sebastian Bach, et Johann-Gottfried Walther, probablement vers 1713-1714.
- La première édition fut réalisée par Alexandre Guilmant dans ses « Archives des Maîtres de l'Orgue » en 1904.
- Une seconde édition vit le jour aux Editions de la Schola Cantorum en 1953, sous la direction de Norbert Dufourcq et Noëlie Pierront.
- Plusieurs éditions contemporaines emboîtèrent le pas : Le Pupitre – Heugel/Leduc (Charles-Léon Kœhlhoeffler – 1986), Editions du Triton (Nicolas Gorenstein, 1994), Wayne Leupold (Wayne Leupold et James-David Christie - 2015).
- Signalons enfin les fac simile édités tout d'abord par Stil en 1980, puis par Jean-Marc Fuseau en 2001. Ce dernier regroupe les trois sources historiques : l'édition de 1699 ainsi que les copies de Bach et Walther.

La plupart de ces sources livrent le texte original à la mesure 35 de la Tierce en taille : l'édition de 1699 et son retravail, la copie de Bach, les éditions de Guilmant et Dufourcq. Par contre, Walther (qui, après avoir tout d'abord écrit un Do, l'a effacé pour le remplacer par un Si, manifestement convaincu d'une erreur) et les éditions de Gorenstein et Koehlhoeffler corrigent le texte en transposant la formule d'une note. On peut déplorer que, sur un passage aussi controversé, des éditeurs contemporains n'hésitent pas, au détriment de toute règle de déontologie musicologique, à modifier le texte de la mesure litigieuse pour reléguer la version

originale dans les notes critiques ou, au mieux, dans une note de bas de page... n'hésitant pas, ainsi, à se placer au-dessus de Grigny et de Bach ! De ce point de vue, la solution adoptée par Leupold, qui cite simultanément les trois sources historiques (Grigny, Bach et Walther) et reporte le propre avis de l'éditeur dans les notes critiques, paraît plus intègre.

Dans les années 1970, alors que ces dernières éditions contemporaines n'avaient pas encore vu le jour, André Isoir émit l'hypothèse que la tournure mélodique de cette mesure émanait d'une faute de copie.

Il n'est pas étonnant que la question d'une erreur à cette fameuse mesure 35 soit intervenue à cette période alors que, pendant près de trois cents ans, personne (ou presque) ne s'en était soucié : ces années correspondent à la redécouverte de la musique ancienne, et dans tous les domaines, les idées et hypothèses les plus extravagantes étaient expérimentées avec respect béat et grand sérieux.

Cela ne touchait d'ailleurs pas que l'interprétation : la facture d'orgue subissait le même phénomène; il suffit de voir certains orgues alors construits « dans le plus pur style allemand » ou « français », et de les comparer avec des instruments anciens, pour se rendre compte que l'on voguait à mille lieues de l'authenticité, pour peu que ce terme ait réellement un sens.

Tant sur le plan du son que sur celui du toucher, on « reconstituait » donc une interprétation historique comme, au cinéma, on nous assenait de fausses vérités sur les événements marquants de l'histoire. C'est ainsi que (et pour ne citer qu'un exemple, musical), dans un célèbre film sur Mozart, Salieri achève le Requiem !

A mon sens, la démarche d'André Isoir, suivie par nombre de ses disciples, est bien révélatrice de ce contexte : la musique ancienne ne doit pas déranger, se doit d'être tonale (laissant donc aux avant-gardistes, particulièrement virulents en ces années, la primeur de la « fausse note » !), en un mot, lisse, comme les instruments d'époque... 1970.

Mais réécoutons les leçons de ténèbres de Couperin, les œuvres de Charpentier, Delalande, Rebel, Rameau et leurs audaces de chaque instant! Plongeons-nous dans les œuvres de Schütz, Kuhnau, leurs successeurs, jusqu'à un certain Bach... Les choses les plus « inouïes » furent alors expérimentées, sans que cela ne dérange quiconque.

Permettez moi d'affûter mes arguments. Et avant toute chose, retraçons la forme et le style de la Tierce en taille en cet âge d'or de la musique française.

Avènement de la Tierce en taille :

Le mélange si particulier du jeu de Tierce, en taille (= ténor), accompagné généralement par l'ensemble du Fond d'orgue 16-8-4 sur le clavier de Grand-Orgue, apparut vers les années 1675. Cette registration fut la conséquence de la transformation, dans la première partie du XVII^e siècle, de la « Tierce de plenum » (décrite par Marin Mersenne¹, et propice à la polyphonie des œuvres de Titelouze ou Racquet) en Tierce large, appelée alors « Grosse Tierce » (à ne pas confondre avec la « Double Tierce » 3 1/5). Si Louis Couperin utilisait ce mélange pour ses Fantaisies de basse, Nicolas Lebègue, professeur d'un certain... Nicolas de

1 Marin Mersenne : L'Harmonie universelle, Paris 1636, livre sixième, des Orgues, page 317

Grigny², fut le premier à intégrer, dans son Premier Livre d'orgue édité en 1676, des Tierces en taille. Il sembla d'ailleurs fier de sa trouvaille, « manière de verset à [son] avis la plus belle & la plus considérable de l'orgue » : on en dénombre sept dans cet ouvrage !

Le mélange si particulier du jeu de Tierce « enrobé » dans le Fond d'orgue devint rapidement l'une des registrations les plus utilisées par les compositeurs de cette époque ; les grands élans lyriques furent magnifiés par l'art d'organistes tels que Louis Marchand, François Couperin et, bien évidemment, Nicolas de Grigny. La forme perdura jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, comme le prouve son évocation par le moine bénédictin Dom Bedos de Celles dans son traité « L'art du facteur d'orgue » (1770)³ ou par Michel Corrette dans ses « Pièces dans un genre nouveau » (1787).

La principale caractéristique de la Tierce en taille est d'alterner « des langueurs, des Cadences, des vitesses et des mouvements » (Gaspard Corrette)⁴.

La registration s'y prête : le jeu de tierce, chaleureux dans la deuxième octave du clavier où l'on peut discerner chacun de ses harmoniques, devient terriblement poignant et intense dès lors qu'on se propulse dans la troisième, voire la quatrième octave. Les nombreux traits que l'on trouve chez Couperin :



(François Couperin, *Messe des Paroisses*, Tierce en taille du Gloria, mesures 43 à 45)

ou Marchand :



(Louis Marchand, *1^{er} Livre d'orgue*, 2^{ème} Tierce en taille, mesures 4 à 6)

en sont un parfait exemple.

² Cette filiation est mentionnée dans le *Mercure Galant* de janvier 1698.

³ Dom Bedos de Celles : *L'art du facteur d'orgues*, Paris 1770, III. Partie, Chap. IV, page 526

⁴ Gaspard Corrette : *Messe du huitième ton pour l'orgue*, Paris 1703

Grigny ne dérogera pas à la règle :



(Nicolas de Grigny, Tierce en taille du Gloria, mesures 28-29)

Une autre caractéristique, que l'on constate également chez la plupart des auteurs, est d'alterner l'opposition des timbres du mélange soliste et de son accompagnement, ou au contraire de les associer dans une parfaite osmose, évoquant symboliquement l'union du chrétien et de son Créateur. Ainsi, chez Grigny, trouve-t-on à la mesure 16 un accord de Do majeur, dans lequel le soliste vient se lover :



(Nicolas de Grigny, Tierce en taille du Gloria, mesures 15-16)

Les harmoniques du jeu de Tierce se fondent totalement dans le fond d'orgue. On trouve cet effet chez nombre de compositeurs. Du mage, par exemple :



(Pierre Du Mage, 1^{er} Livre d'orgue, Tierce en taille, mesures 15 à 17)

Interprétation :

La Tierce en taille requiert un grand investissement de la part de l'interprète : les auteurs soulignent cela en termes variés : « fort tendrement »⁵, « gravement »⁶⁷. Le manuscrit de

5 André Raison : Premier Livre d'orgue, Paris 1688

6 Nicolas Lebègue : Premier livre d'orgue, Paris 1676

l'Arsenal indique (orthographe corrigée) : « La tierce et cromorne en taille sont des pièces qui sont d'une assez difficile exécution... on ne regarde pas à beaucoup près garder à la mesure comme on fait dans le récit car pour l'ordinaire on le laisse aller à se laisser flatter l'oreille et on ne fait nulle attention s'il faut ainsi parler à la mesure... »⁸. Michel Corrette précise également que, « à l'égard de la Tierce en taille et du cromorne en taille on n'est point assujetti à la mesure n'étant que l'imitation du récitatif. »⁹

Structure formelle :

Les Tierces en taille sont, pour la plupart, basées sur une structure tripartite : thèse, antithèse, conclusion. Un exemple notoire vient cependant contredire cet état de fait : la Tierce en taille (Benedictus) de la Messe à l'usage des Convents de François Couperin, bipartite, chacune des parties étant subdivisée en deux épisodes bien distincts (grande phrase mélodique, puis passage plus « improvisé »).

Grigny respecte la forme traditionnelle. Mais alors que la pièce se déroule dans un quatrième ton (La mineur terminant sur la dominante Mi), la première partie (thèse – mesures 1 à 21) débute paradoxalement sur un accord de La majeur, dans une consonance toute plagale. Il faudra attendre la troisième mesure pour entendre le premier Do bécarré :



(Nicolas de Grigny, Tierce en taille du Gloria, mesures 1 à 3)

Cette première partie se conclura également sur un accord de La majeur :



(Nicolas de Grigny, Tierce en taille du Gloria, mesures 20 à 22)

7 Lambert Chaumont : Pièces D'orgue sur les 8 Tons, Liège 1695

8 Anonyme : Maniere de Toucher Lorgue Dans Toute la propreté et la Delicatesse qui est en Usage aujourd'hui à Paris, s.d. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal

9 Michel Corrette : Pièces dans un genre nouveau, Paris 1787

La deuxième partie (antithèse – mesures 21 à 32) rejoint la dominante (Mi), ou finale du mode :



(Nicolas de Grigny, Tierce en taille du Gloria, mesures 31-32)

La troisième partie (conclusion – mesures 32 à 41) trouve naturellement son point d'ancrage sur la finale Mi :



(Nicolas de Grigny, Tierce en taille du Gloria, mesures 32 à 41)

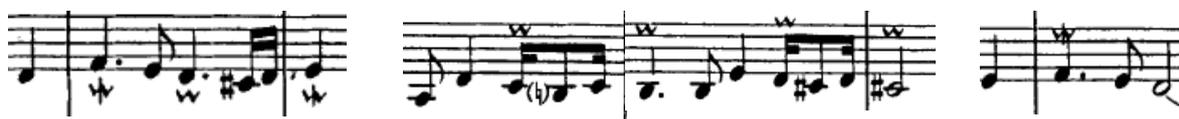
Structure thématique :

Parlons maintenant du discours. Comme dans toutes les pièces du genre, le but est de développer, transformer, voire même de « martyriser » le thème initial et de constater en finalité que, dans la plupart des cas, il est capable de résister aux nombreux assauts (modifications mélodiques, instabilités harmoniques) qu'on lui fait subir. Pour exemple, voilà comment Marchand organise ces transformations :



(Louis Marchand, 1^{er} Livre d'orgue, 1^{ère} Tierce en taille, mesures 6 à 8, 16-17, 22-23)

Son élève Pierre Du Mage procède de même :

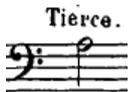




(Pierre Du Mage, 1^{er} Livre d'orgue, Tierce en taille, mesures 3 à 5, 17 à 19, 19-20, 32-33, 43-44)

Il peut arriver (tout comme dans certaines œuvres construites selon le principe du « Stylus fantasticus »), que le thème se trouve finalement submergé par les assauts ; c'est ce qui va se produire chez Grigny, où il disparaîtra totalement après la mesure 35, justement. Nous y reviendrons.

Mais voyons d'abord comment s'opèrent les transformations. La déclamation débute par une interjection, « Ah ! » :



(Nicolas de Grigny, Tierce en taille du Gloria, mesure 6)

Puis, entre en scène une suite de tierces partant du cinquième degré, et revenant à ce même degré par le biais d'un intervalle de sixte :



(Nicolas de Grigny, Tierce en taille du Gloria, mesure 6)

Ce thème sera réutilisé en totalité ou en partie pour accompagner l'intensité croissante de l'œuvre. Tout d'abord dans une marche de quinte :



(Nicolas de Grigny, Tierce en taille du Gloria, mesures 12 à 15)

L'amplification du premier intervalle de tierce :



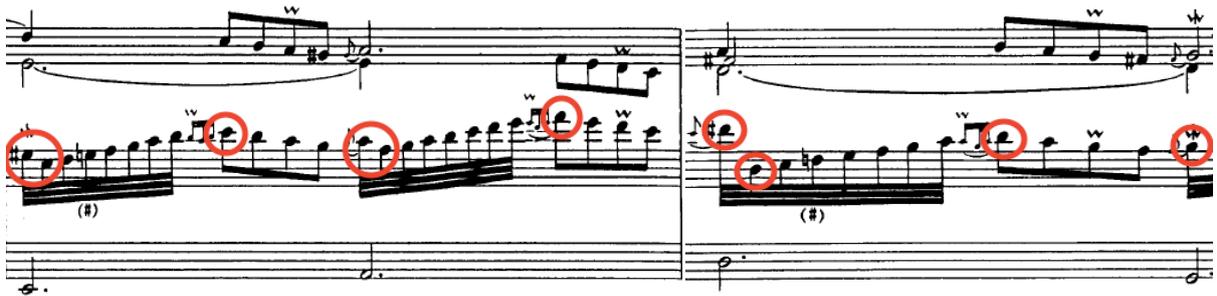
(Nicolas de Grigny, Tierce en taille du Gloria, mesures 23-24)

Une invocation poignante dans l'aigu du jeu de Tierce pour amorcer la deuxième partie :



(Nicolas de Grigny, Tierce en taille du Gloria, mesures 21-22)

Une deuxième marche harmonique ; on entre dans une phase de distorsion, qui affecte la fréquence régulière des tierces, monnayées en traits ou « vitesses » (antithèse) :



(Nicolas de Grigny, Tierce en taille du Gloria, mesures 26-27)

A cela s'ajoute ensuite une distorsion de l'intervalle originel de tierces, en quarts dans cette deuxième partie (premier élément subversif) :



(Nicolas de Grigny, Tierce en taille du Gloria, mesures 30-31)

La troisième partie se distinguera par l'ajout d'ornements (port de voix, pincés, coulés de tierces et tremblement) :



(Nicolas de Grigny, Tierce en taille du Gloria, mesures 32 à 34)

Puis, dans un ultime élan de survie, à bout d'arguments, le thème va user d'une amplification de ses deux dernières notes, se hissant péniblement jusqu'au Sol dièse dans une marche harmonique en chromatisme inversé :

(Nicolas de Grigny, Tierce en taille du Gloria, mesures 33 à 35)

Mais cela ne suffira pas à remporter la victoire ; poursuivant son ascension jusqu'au Do, véritable « cri », et au terme d'une amplification rythmique intense, le thème va choir, sans pouvoir lutter davantage :

(Nicolas de Grigny, Tierce en taille du Gloria, mesures 35-36)

Notons que les trois dernières notes de cet élément sont, *de facto*, le miroir des trois dernières notes du thème, refermant le discours thématique sur lui-même :

(Nicolas de Grigny, Tierce en taille du Gloria, mesures 35-36 et 1-2)

La distorsion des tierces en quarts de la deuxième partie s'étend désormais à l'intervalle de quintes (deuxième élément subversif). Le thème se trouve ainsi englouti :

(Nicolas de Grigny, Tierce en taille du Gloria, mesures 36 à 38)

La bataille est perdue... Le thème ne réapparaîtra plus.

La controverse :

Forts de ces considérations, abordons désormais les sujets qui fâchent...

1. La marche de quintes mélodiques descendantes :

C'est l'argument le plus souvent invoqué. Dans le livret qui accompagne son magnifique enregistrement¹⁰, Jean Boyer la décrit ainsi :



(Nicolas de Grigny, Tierce en taille du Gloria, mesures 35 à 38)

Or, une marche n'a de sens que dans un contexte *rythmique*. Et dans cet argumentaire, le premier terme est agrandi à la presque totalité de la première mesure ! Il faudrait en principe lire :



(Nicolas de Grigny, Tierce en taille du Gloria, mesures 35 et 36)

Dans ce cas, l'ensemble des éléments de la marche se trouverait à la bonne place. Bien sûr, cela remet en cause la transposition d'une note de l'ensemble du premier groupe mélodique, puisqu'il faudrait un Si sur la dernière noire de la mesure, et donc, par conséquent, un Do à la troisième noire...

Si l'on ne se base que sur le contexte de cette marche, et considérant que la note répétée en fait partie intégrante, on devrait alors relever une erreur supplémentaire ; au lieu de :



(Nicolas de Grigny, Tierce en taille du Gloria, mesure 35 – dernière noire)

Grigny aurait dû écrire :



Ainsi, toute ambiguïté était levée. Mais outre le fait que la solution choisie par le compositeur permet d'éviter la monotonie qui se serait installée au cours de la marche, elle donne à l'ensemble de cette ligne, à ce moment crucial de l'œuvre, l'impression de se « tordre » de douleur...

¹⁰ Nicolas de Grigny : L'œuvre d'orgue par Jean Boyer (Stil - 1979)

Grigny a ici opté pour une ornementation décrite notamment par Villeneuve, et qui porte le nom d'hélan :



(Alexandre de Villeneuve, *Nouvelle méthode... pour apprendre les agréments du chant*, page 38)

L'hélan est précédé d'un port de voix et suivi d'un accent, comme c'est le cas ici. On le trouve d'ailleurs aussi chez notre organiste rémois :



(Nicolas de Grigny, *Récit de Tierce pour le Benedictus*, mesure 27)

Chez d'autres auteurs, cette formule mélodique est assimilée à un accent :



(Loulié, *Principes de musique*, page 69)

Sur ce genre de grands intervalles, elle est parfois agrémentée du mot « Hélas ! ». Le groupe ornemental ainsi disposé répond au titre particulièrement évocateur de sanglot :



(Montéclair, *Principes de musique*, page 90)

Montéclair le décrit en ces termes : « Le Sanglot s'emploie dans la plus vive douleur, dans la plus grande tristesse, dans les plaintes, dans les chants tendres, dans la colère... »¹¹. Grigny ne pouvait donc pas mieux trouver en ce contexte...

11 Michel Pignolet de Montéclair, *Principes de musique Divisez en quatre parties*, Paris 1736, page 89

2. L'harmonie :

Le deuxième argument le plus invoqué est la « faute harmonique » : la disposition inhabituelle de l'accord de quinte superflue conjuguée à la proximité du Si et du Do dans l'accord de la quatrième noire, à la mesure 35. Il est vrai que cet accord très « français » est souvent entendu à l'état fondamental :



(Jean-Adam Guilain, Suite du 1^{er} ton, Plein Jeu, mesures 8 à 12)

Mais des renversements ne sont toutefois pas exclus :



(Louis Marchand, 2^{ème} Livre d'orgue, pièce sans titre [Fond d'orgue], mesures 7 à 10)

Ou encore :



(Jacques Boyvin, 2^{ème} Livre d'orgue, Plein jeu, mesures 9 à 11)

Cependant, même si l'accord sonne comme tel, sommes-nous réellement en présence d'une quinte superflue?... Ne serait-ce pas une « simple » dominante, comme celle émanant du troisième verset du « Pange Lingua » :



(Nicolas de Grigny, Pange Lingua, Récit du Chant de l'Hymne précédent, mesures 1-2)

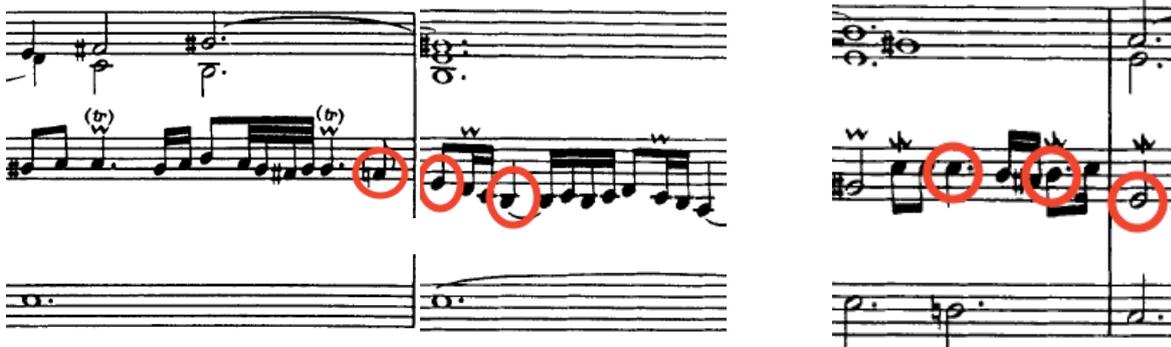
Les choses sont ici plus... « diluées » : le Do est entendu dans le tremblement, et la note de passage de la basse (Ré) n'est pas frappée sur un temps fort. Il s'agit pourtant bien de la même harmonie, et de la même disposition.

Cela nous incite à envisager autre chose qu'un contexte harmonique à ce Do : ne s'agirait-il pas, tout simplement, d'un port de voix allongé, tout comme celui de la mesure 30, qui crée instabilité et, par là-même, tension ?



(Nicolas de Grigny, Tierce en taille du Gloria, mesure 30)

A noter d'ailleurs que, dans ces deux passages, « l'appel » à la distorsion de la tierce initiale s'effectue par la note supérieure : Fa pour la quarte, Do pour la quinte :



(Nicolas de Grigny, Tierce en taille du Gloria, mesures 29-30 et 35-36)

En d'autres termes, nous pouvons affirmer être ici en présence d'une formule ornementale certes complexe, mais d'une logique imparable, qui s'analyse comme suit :



↑ ↑ ↑
 | | | Accent,
 | | | Port de voix et pincé
 Port de voix répété, d'essence préclassique

(Nicolas de Grigny, Tierce en taille du Gloria, mesures 35-36)

3. Les demi-tons chromatiques :

On argue souvent que ces demi-tons (Do-Si-La dièse) ne sonnent pas bien. Mais le tempérament français, issu du tempérament mésotonique et souvent basé de quatre tierces pures (Rameau) à six tierces pures (Chaumont), donne une saveur extraordinaire à ce passage ! Comme je le disais plus haut, c'est à dessein que la ligne se tord ainsi.

Citons également d'autres compositeurs contemporains ayant utilisé des demi-tons chromatiques. Tout d'abord Gilles Jullien :



(Gilles Jullien, Suite du 1^{er} ton, Cromhorne en taille, mesures 34 à 36)

Louis Marchand :



(Louis Marchand, 1^{er} Livre d'orgue, Trio, mesures 54 à 56)

Et Grigny lui-même, par l'intermédiaire des échanges entre le ténor et l'alto :



(Nicolas de Grigny, Kyrie, Cromorne en taille à 2 parties, mesures 3-4)

Aucun de ces exemples, me direz-vous, n'est basé sur les mêmes notes que notre mesure suspecte. Allons alors chercher outre-Rhin :



(Johann-Sebastian Bach, *Praeludium in E mol*, mesures 7-8)

4. Analogie avec la mesure 39 :

Cet argument, défendu par Michel Bouvard, est pour moi le plus convaincant. Que Grigny ait voulu créer une similitude entre ces deux mesures, l'une au sommet lyrique débouchant sur une chute, l'autre dans le repos presque total, est séduisant :



(Nicolas de Grigny, *Tierce en taille du Gloria*, mesures 35-36 et 39)

On pourrait presque imaginer que l'auteur ait eu, au départ, cette idée en tête. Puis le génie a pris le dessus... J'y reviendrai ultérieurement.

5. Les copies de Bach et de Walther :

Il n'est pas rare d'entendre, dans la bouche des adeptes de la version « édulcorée », pour étayer leur propos : « Walther, se rendant compte de l'erreur en recopiant, l'a corrigée sur le champ. » Est-ce à dire que Bach ne se serait aperçu de rien ? A cet endroit, sa copie ne manifeste aucune hésitation. Pour lui, il n'y avait donc pas d'erreur. Pourtant, il corrige systématiquement ce qui le trouble dans le texte de l'édition française, comme certaines liaisons ou articulations propres à l'agrémentation préclassique. Mais rien ici...

Personnellement, si je devais suivre l'un de ces deux musiciens, mon choix irait naturellement vers Bach... Ai-je réellement tort ? En tout cas, je n'aurai ni l'impudence, ni l'irrespect de ne faire confiance ni à Grigny, ni à Bach !

Et après tout ?...

Et après tout, nonobstant les arguments que je viens de développer, pourquoi ne pas imaginer que cette formule tant controversée puisse être l'erreur d'un copiste fatigué ou inattentif ? Pourquoi ne pas se laisser tenter par la version « édulcorée » transposée d'une note qui, à défaut d'être aussi poignante et lyrique que l'original, procure un confort auditif qui ne « remuera » personne ?

Allez, je vous l'avoue : j'ai aussi été tenté de penser que Grigny avait pu commettre une erreur... Particulièrement à cause de l'argument n° 4 ci-dessus, défendu avec conviction par Michel Bouvard. Mais là encore, deux hypothèses me confortent dans mes opinions :

- Grigny aurait effectivement envisagé, de prime abord, d'écrire un Si au lieu du Do, par analogie avec la formule exposée à la mesure 39. Mais tel est le mystère du processus de la création : les idées de départ sont souvent balayées pour laisser place à une solution plus convaincante (au moins dans l'esprit de l'auteur...). Comment ne pas imaginer que, dans l'inspiration du moment, sa plume n'ait pas dévié, fort heureusement, pour livrer à la postérité l'un des plus beaux sommets lyriques de toute la musique baroque ? Pourquoi refuser à Grigny le droit d'avoir du génie?

- Il s'agit effectivement d'une erreur. Et dans ce cas, c'est la PROVIDENCE que cela se soit produit sur un tel sommet! Pourquoi donc devrions-nous nier la providence ?...

Olivier LATRY

Bibliographie :

- Marie-Claire Alain : Réflexions sur le Livre d'orgue de Nicolas de Grigny d'après la copie de J.S. Bach, in « L'orgue à notre époque » (McGill University, 1982)
- Eugène Borrel : L'interprétation de la musique française de Lully à la révolution (Félix Alcan, 1934)
- Jean Boyer : préface à l'enregistrement « Nicolas de Grigny, L'œuvre d'orgue (Stil, 1979)
- Norbert Dufourcq / Noëllie Pierront : préface au Premier livre d'orgue de Nicolas de Grigny (Editions musicales de la Schola Cantorum, 1953)
- Antoine Geoffroy-Dechaume : Les « secrets » de la musique ancienne (Fasquelle, 1964)
- Nicolas Gorenstein : préface au Livre d'Orgue de Nicolas de Grigny (Editions du Triton, 1994)
- Pierre Hardouin, Philippe Lescat, Jean Saint-Arroman et Jean-Christophe Tosi : préface au Premier livre d'orgue de Nicolas de Grigny (Fuzeau, 2001)
- Erik Kocevar : Nicolas de Grigny, in L'orgue n° 293 (2011)
- Charles-Léon Kœhlhoeffler : préface au livre d'orgue de Nicolas de Grigny (Collection Le Pupitre – Heugel/Leduc, 1985)
- Philippe Lescat, Jean Boyer : La musique française, la registration, mouvements, inégalité, agréments (inédit)
- Wayne Leupold (General editor) : préface au Premier Livre d'orgue de Nicolas de Grigny par Joseph Butler, Lenora McCroskey, Sandra Soderlund et notes critiques par James-David Christie (Wayne Leupold, 2015)
- Etienne Loulié, Principes de musique Mis dans un nouvel ordre (Ballard, Paris 1696)
- Michel Pignolet de Montéclair, Principes de musique Divisez en quatre parties (Paris, 1736)
- Jean Saint-Arroman : Dictionnaire d'interprétation de la musique française, volume I (Honoré Champion 1983)
- Jean Saint-Arroman : Dictionnaire d'interprétation de la musique française, volume II (Honoré Champion 1983)
- Jean Saint-Arroman : Journaux (inédit)
- Jean Saint-Arroman : Méthodes et Traités, Orgue, volumes I à V (Fuzeau 2005)
- Jean-Christophe Tosi : Le jeu de tierce dans l'orgue classique français (inédit)
- Alexandre de Villeneuve : Nouvelle méthode très courte et très facile avec un nombre de leçons assez suffisant pour apprendre la musique et les agréments du chant (Paris 1733)