

Les altérations chez les compositeurs classiques français

La question du *Point d'Orgue sur les Grands Jeux* de N. de Grigny

Par Quentin du Verdier

À Olivier Latry

Le *Point d'Orgue sur les Grands Jeux* qui clôt le *Livre d'Orgue* de Nicolas de Grigny est sujet à de nombreux questionnements, et bien souvent à des remises en cause. La présence simultanée de sol # et de sol ♮ sur la pédale de dominante (mi) qui conclue cette œuvre singulière est en effet souvent corrigée par les interprètes, qui tonalisent cette fin en jouant dièse tous les sol. Ces corrections ont été l'occasion de débats avec mes anciens professeurs au Conservatoire de Paris, car j'émets depuis longtemps des réserves à leur sujet. Olivier Latry par exemple, auteur d'un argumentaire défendant le fameux passage du do ♮ dans la *Tierce en Taille*, admettait par contre la version corrigée du *Point d'Orgue*. J'ai donc eu l'idée de dresser une démonstration qui, j'espère, convaincra les interprètes que la version écrite est tout-à-fait valable dans les logiques mélodiques et harmoniques du style de Grigny.

En tout premier lieu, il faut noter que la dernière partie du *Point d'Orgue* qui va nous intéresser est quasiment identique à la fin de la *Toccata Tertia* de Georg Muffat, écrite en 1690, soit neuf ans plus tôt que le *Livre d'Orgue* de Nicolas de Grigny. Quasiment identique, à la différence des altérations, qui sont toutes dièses chez Muffat. Il est donc évident que de Grigny a emprunté cette fin à Muffat, et c'est là l'un des principaux arguments qui pourraient motiver la correction de la fin du *Point d'Orgue*. Néanmoins, l'argument est insuffisant, car s'il est vrai que l'on peut trouver quelques oublis d'altérations dans le *Livre d'Orgue*, il n'y en a jamais autant en si peu de mesures. Il s'agit toujours d'erreurs isolées et évidentes, vraisemblablement dues au processus d'édition. D'autre part, le systématisme avec lequel sont notées ces altérations dans cet extrait ne

laisse pas la place à la thèse de l'erreur, mais semble au contraire sous-tendre une certaine logique que nous allons expliquer. Enfin, il est tout-à-fait concevable que de Grigny ait fait sien ce passage de Muffat en l'adaptant à son propre style. Et, de fait, le style classique français est encore très loin d'être complètement tonal, en comparaison du style de Muffat, compositeur européen très influencé par les styles germaniques. Le terme « classique » n'est en rien liée aux styles classiques du XVIIIème siècle, mais plutôt au style vocal français né dans l'Air de Cour, qui refuse une certaine exubérance baroque. En outre, les harmonies des compositeurs français sont encore très marquées par l'héritage de la renaissance, ce qui explique une certaine modalité dans leur langage.

À cet égard, de Grigny est particulièrement représentatif. Cela est notamment lié au fait que le plain-chant tient une place importante dans sa production : Présent dans les plein jeux en taille, dans certaines fugues à 5, il est aussi, plus discrètement, à l'origine de nombreux thèmes. On peut penser au *Cromorne à deux parties* du *Kyrie*, ou au *Duo* du *Veni Creator*. En outre, de Grigny est l'un des seuls compositeur de son époque à traiter dans ses fugues les mélodies issues du plain-chant telles quelles, sans les « tonaliser » comme le font souvent ses contemporains.

Il serait donc assez prématuré de conclure que Grigny aurait simplement copié Muffat. Les éléments que nous allons étudier ci-dessous vont au contraire démontrer que l'emprunt a été l'occasion d'une adaptation.

La clé de notre problème est une simple formule. Flexible, car nous allons voir qu'il en existe plusieurs dispositions, mais systématique dans sa logique de « clair-obscur ». En voici un exemple chez Couperin, dans le 1^{er} *Kyrie* de la *Messe des Paroisses* (à l'alto) :



Le motif qui nous intéresse ici peut être expliqué par l'ambiguïté des enchaînements harmoniques classiques, encore assez proches de ceux de la renaissance, permettant de minoriser puis majoriser la dominante. On peut aussi y voir une logique d'imitation de l'inflexion vocale (si va vers do ♯ car il en est plus proche que du do#). Ajoutons que l'effet produit est d'autant plus frappant que le tempérament de l'instrument sur lequel on exécute ce motif est typé : on sait que les tempéraments français de cette époque étaient encore très proches du tempérament mésotonique, ce qui implique que les tierces des tonalités usuelles étaient pures ou quasiment pures. L'effet de clair-obscur (ou plutôt d'« obscur-clair », si l'on peut dire) s'en trouvait donc renforcé. Pour toutes ces raisons, cette formule est emblématique du style classique français, et elle est encore plus présente chez de Grigny. On la trouve dès la cinquième mesure du *Livre d'Orgue* (à la basse) :



C'est dans le quatrième ton que notre formule va devenir encore plus courante, le ton du *Gloria* ainsi que du *A solis ortus* qui contient le *Point d'Orgue*. Ce ton d'église, issu du plain-chant, correspond à une tonalité de la mineur se concluant toujours par une demi-cadence. Cela va être l'occasion pour de Grigny de finir très souvent ses pièces par notre formule, présentée dans sa disposition descendante, comme ici dans le *Dialogue* central du *Gloria* :



Il va également s'en servir dans ses sujets, comme celui de la *Basse de Trompette* :



ou encore dans certains contre-sujets, ici dans le *Duo* :



Dans la première *Fugue* du *Gloria*, l'ambiguïté n'est plus vraiment liée à notre formule, mais simplement à des logiques de lignes et de couleurs. De Grigny utilise, de façon très poétique, la gamme mélodique descendante dans des lignes ascendantes :



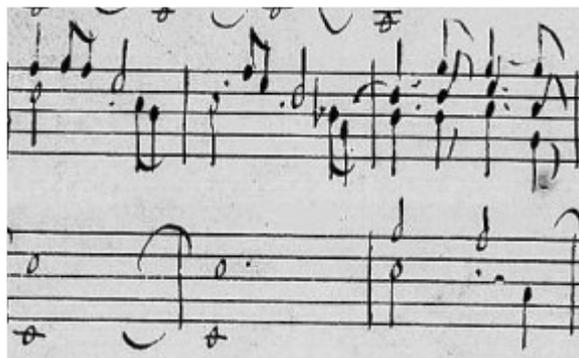
On retrouve également ces jeux de couleurs dans la deuxième *Fugue* du *Gloria*, où l'on pourrait dire qu'il s'agit de notre formule répartie sur deux voix :



On a vu ainsi quelques exemples isolés, mais j'invite le lecteur à se plonger dans la partition pour se rendre compte du foisonnement de cette formule et de ses dérivées dans la production de Grigny, ainsi que du systématisme avec lequel elles sont notées. Dans le seul *Gloria*, par exemple, j'ai compté 21 occurrences. Plus largement, on se rendra compte avec quelle facilité de Grigny joue avec les altérations en fonction des circonstances. Une fois que l'on s'est aperçu de cette facette essentielle au compositeur, il est impossible de conclure à des oublis d'altération. D'ailleurs, lorsque Grigny veut les deux dièses, en majeur par exemple, il les note tous les deux, comme ici dans le *Duo* du *Gloria* :



On peut aussi citer Marchand, qui, dans son célèbre *Grand Dialogue*, utilise cette formule en majeur, dans sa version descendante, où le bémol lève toute ambiguïté :



On sait par ailleurs que beaucoup de compositeurs de cette époque écrivaient toutes les altérations, même s'il y en avait plusieurs par mesure. C'est une règle que Grigny respecte scrupuleusement, ainsi que sa seule exception, lorsque deux notes se suivent, comme ici dans la tierce en taille (où l'on remarque d'ailleurs une belle ambiguïté sur la dominante) :



Ainsi, puisque de Grigny use tant de cette dichotomie dans des pièces ordinaires, on imagine bien quel intérêt peut présenter pour lui un *Point d'Orgue sur les Grands-Jeux* qui ne va présenter que deux « bourdons », deux pédales tenues. Il va devoir s'employer à les varier.

On a d'ailleurs une préfiguration du *Point d'Orgue* à la fin de l'*Offertoire sur les Grands-Jeux*, écrit dans le même ton, à la seule différence qu'il finit sur un premier degré. Grigny glisse dans le clair obscur dans sa pédale de dominante, notre formule est encore une fois répartie sur deux voix :



Il minorise même totalement sa dominante, ce qu'il ne fera pas dans le *Point d'Orgue*, avant de la majoriser de nouveau et de conclure :



Il ne nous est pas interdit de penser que l'idée du *Point d'orgue* ait pu venir à de Grigny en écrivant cette fin, tant les similitudes sont troublantes. En plus de la concordance des tonalités et de l'utilisation de pédales de dominante, on remarquera que les deux pièces se concluent dans un rythme de danse, ternaire.

Nous arrivons donc au sujet principal de notre investigation, et nous allons nous apercevoir qu'effectivement, *le Point d'Orgue* est pour de Grigny un prétexte à pousser ces logiques harmoniques et mélodiques à leurs limites. Nous allons voir que notre motif est de plus en plus présent à mesure que la pièce se déploie. Le premier thème, chromatique, joue déjà sur les couleurs harmoniques :



Ce thème se présente plusieurs fois, à chaque voix, se mute et laisse la place à d'autres motifs sinueux, en noires puis en croches, mais encore très simples harmoniquement. Vient ensuite un autre thème plus affirmatif qui se répète en se concluant à chaque fois par notre formule. On entend cette dernière deux fois, espacées de 3 mesures :



Ce thème finit par s'emballer en se resserrant, et amène à la pédale de dominante, ternaire. Celle-ci fait entendre un thème de sicilienne qui contient également notre formule dans sa conclusion. On l'entend maintenant toutes les deux mesures :



Ce thème se condense à son tour, on entendant maintenant notre formule à chaque mesure, qui navigue entre les voix avec le thème (soprano, alto puis ténor) :



Le thème se resserre encore, se réduisant au rythme caractéristique de la sicilienne, et de Grigny nous hypnotise par un dialogue entre une version tonale et notre formule mineure :



Ce dialogue aboutit à une confrontation, celle de la fin de la pièce empruntée à Muffat. Ici, les mélodies descendantes utilisant notre formule sont confrontées à un flot de croches ascendantes, donc majeures. La confrontation est rude, mais logique : les sol ♮ vont vers les fa #, les sol # vers les la. Cette logique des lignes est d'autant plus perceptible si l'on garde le même tempo entre le 6/8 et le 3 (noire pointée = blanche pointée). Comme on peut le voir sur le manuscrit, la

volonté de Grigny concernant les altérations est très claire, puisqu'il indique systématiquement les sol dièses sur le motif ascendant, même quand il y en a trois par mesure :



Une ultime hésitation (sol ♮ à la main gauche, troisième temps de la 1ere mesure) nous inquiète sur l'issue de cette confrontation, mais c'est bien le majeur qui finit par triompher, grâce à notre formule qui conclue ainsi le *Livre d'Orgue* :



On comprend ainsi l'intérêt qu'à trouvé de Grigny à s'approprier cet extrait de Muffat, tant il entre bien dans la logique de sa pièce et de son style harmonique, avec ces adaptations. De plus, on aura remarqué que ce dialogue, puis cette confrontation qui se concluent par la victoire du majeur, ne sont pas dénués d'un certain potentiel évocateur. Il est tentant d'y voir la victoire définitive du Bien sur le Mal, à la fin des Temps très bien symbolisée par le *Point d'Orgue*. Et tout semble plus clair lorsqu'on se penche sur les deux derniers versets du *A solis ortus* :

« En hymnes doux, venez,
Chantons tous que fut soumis,
L'enfer par le triomphe du Christ
Qui, vendu, nous a rachetés.

Le zèle du dragon envieux,
Et la gueule du lion très mauvais,
L'unique Fils de Dieu les dompta
Et s'en retourna aux cieux. »
