

PANORAMA DE LA MUSIQUE ANGLAISE POUR ORGUE DU XVI^{ÈME} AU XVIII^{ÈME} SIÈCLES

Par Jean-Luc Etienne, printemps 2021.



Jean-Luc Etienne est organiste et compositeur. Il enseigne l'orgue au Conservatoire à Rayonnement Régional de Tours. Anglophile convaincu, il est épris de culture anglaise, que ce soit la littérature, la peinture ou la musique.

Work in progress ...

Ce travail a pour ambition de présenter la musique anglaise écrite pour l'orgue de l'époque des Tudor, à l'aube du XVI^{ème} siècle, jusqu'au début du XIX^{ème} siècle, avant que ne commence le long règne de la reine Victoria, qui conduira son royaume vers les temps modernes.

Des jalons, quelques repères, permettront d'aller plus avant dans la découverte de cette abondante et précieuse littérature.

Dans ce texte, de nombreuses œuvres sont accompagnées d'une référence qui renvoie à l'édition monumentale *Musica Britannica, A National Collection of Music*, publiée par Stainer & Bell LTD, London, le chiffre romain indiquant le numéro du volume concerné, suivi du numéro de la pièce dans le volume.

Le nom des lieux comme celui des compositeurs, le titre des œuvres présentées, ainsi qu'un certain nombre de termes, notamment en ce qui concerne la facture d'orgue, sont donnés en anglais, en respectant autant que possible l'orthographe, parfois fluctuante, et la graphie originales.

Trois lieux emblématiques vont apparaître régulièrement dans les pages qui suivent :

St Paul's Cathedral, London

La cathédrale Saint-Paul de Londres, d'abord un vaste édifice gothique détruit lors du Grand incendie de 1666, puis l'imposant bâtiment construit par Sir Christopher Wren (1632-1723), que l'on peut encore admirer aujourd'hui.

Westminster Abbey, London

L'abbaye de Westminster est l'un des édifices religieux les plus justement célèbres de la capitale britannique. Sa construction date pour l'essentiel du XIII^{ème} siècle. Elle est également une nécropole pour les souverains et de nombreuses personnalités du royaume, parmi lesquelles John Blow, Henry Purcell et George Frideric Handel.

The Chapel Royal

La Chapelle Royale est une institution importante de la vie musicale en Angleterre, établie au fil du temps en différents lieux du royaume. Mentionnée pour la première fois en 1135, elle est constituée d'un chœur comprenant des hommes - *Gentlemen of the Chapel Royal* -, de jeunes garçons - *Children of the Chapel* -, des organistes, des compositeurs, des copistes et des prêtres, tous responsables de la partie musicale des services religieux royaux. De très nombreux musiciens et compositeurs anglais, au cours des siècles, y ont travaillé.

LA MUSIQUE D'ORGUE AVANT LA RÉFORME

En Angleterre, il est habituellement considéré qu'aucune musique pour orgue antérieure à l'an 1500 n'a survécu. Si quelques exemples sont parfois cités, ils peuvent être écartés pour une raison ou pour une autre.

Les pièces du *Robertsbridge Codex*, qui date du XIV^{ème} siècle, bien que retrouvé et conservé en Angleterre, sont probablement d'origine française ou italienne.

De même, les adaptations pour le clavier de pièces vocales sacrées et profanes de John Dunstable (ca. 1385-1453) contenues dans le *Buxheimer Orgelbuch*, ouvrage compilé en Allemagne vers 1470, semblent avoir été réalisées par un musicien allemand et ne serait donc pas de la main du compositeur.

Il faut donc attendre la première moitié du XVI^{ème} siècle pour trouver de la musique anglaise originellement écrite pour l'orgue. On peut imaginer que jusqu'alors, les organistes improvisent beaucoup ou que leur répertoire consiste en des arrangements pour clavier de pièces vocales, sacrées ou profanes, comme en témoignent les œuvres de John Dunstable du *Buxheimer Orgelbuch*.

Durant les premières décennies du XVI^{ème} siècle, la période précédant la Réforme en Angleterre, l'essentiel de la musique pour orgue a une fonction strictement liturgique, et est basée sur le plain-chant. Certaines de ces œuvres sont destinées à remplacer une pièce vocale alors que d'autres sont pensées pour être jouées en alternance avec les voix.

Les pièces d'orgue pour l'Ordinaire de la Messe sont rares et fragmentaires.

La Messe la plus complète connue aujourd'hui a été écrite par Philip ap Rhys (? -1560), musicien dont on ne sait que peu de choses, sinon qu'il a pu être en rapport avec John Redford (ca. 1500-1547), l'un des compositeurs majeurs de cette époque, nommé vers 1525 organiste de *St Paul's Cathedral, London*. Cette *Missa in die Sanctae Trinitas* (*Early English Church Music*, Volume 10, Stainer & Bell) comprend *Kyrie, Gloria, Sanctus* suivis de *Benedictus* et *Agnus Dei*. Si elle omet le *Credo*, elle contient en revanche une longue pièce contrapuntique pour l'*Offertory*, qui se réfère expressément au chant *Benedictus sit* qui prend place habituellement à l'Offertoire de la Messe de La Très Sainte Trinité.

Le Propre de la Messe, notamment l'Offertoire, est plus souvent mis en musique pour l'orgue.

Intitulé *Felix namque*, l'Offertoire des Messes de la Sainte Vierge entre Noël et la Fête de la Purification semble très populaire auprès des musiciens anglais, puisqu'il fait l'objet de nombreuses pièces pour le clavier.

Thomas Preston (actif à *Oxford, Cambridge* et *St George's Chapel, Windsor Castle* dans les années 1540 et 1550), par exemple, compose pas moins de huit *Felix namque* (*Early English Church Music*, Volume 10, Stainer & Bell).

Dans *The Mulliner Book*, dont il sera question plus loin, remarquons le *Felix namque* particulièrement développé de Richard Farrant (ca. 1525-1580), musicien dont on sait la présence à la *Chapel Royal* à partir de 1552 (*Musica Britannica*, I, 19), ou encore celui d'un musicien anonyme, étonnant par ses mesures à 5 noires, soient une ronde suivie d'une noire répétée pour chaque note du cantus firmus, puis, dans une seconde période à 3 noires, une superposition de 3 pour 2 notes puis 3 pour 4 notes (*Early English Church Music*, Volume 10, Stainer & Bell).

Enfin, lors des Offices des Matines, des Laudes, des Vêpres et des Complies, l'orgue peut également faire entendre sa voix, en alternance avec le chant, par des *hymns* (hymnes) et des *antiphons* (antiennes). On en trouve de beaux exemples sous la plume de Thomas Tallis (ca. 1505-1585), pièces brèves mais d'un magnifique contrepoint : 3 pièces pour l'antienne *Clarifica me Pater*, une pour *Gloria tibi Trinitas* et pour *Natus est nobis*, deux pièces pour l'hymne *Ecce tempus idoneum* et pour *Veni Redemptor*, une pour *Ex more docti mistico, Iam lucis orto sidere* et *Iste confessor*, ces pièces se trouvant pour l'essentiel dans *The Mulliner Book* (*Musica Britannica*, I).

Enfin, d'autres oeuvres pour orgue en lien avec des chants de différents offices existent, mais sont tout aussi rares. On connaît notamment six versets pour le *Magnificat*, parfois attribués à John Redford. D'une écriture fine, à deux ou trois voix, ces pièces trouvent naturellement leur place dans une alternance avec le plain-chant.

De cette période demeurent quelques œuvres qui n'ont aucune fonction liturgique, notamment un fantasme *Ground, Uppon la mi re* (Add. 29996, *British Library, London*) d'un compositeur anonyme, parfois attribué à Thomas Preston. Pièce savoureuse où un ostinato de trois notes à la main gauche accompagne une longue et capricante mélodie dans le dessus.

THE MULLINER BOOK

L'ouvrage le plus important pour découvrir l'art des organistes anglais dans la première moitié du XVI^{ème} siècle est *The Mulliner Book* (*Musica Britannica, I*).

Cette source précieuse pour la connaissance du répertoire antérieur à la Réforme a été mise en forme par Thomas Mulliner (ca. 1520-ca. 1590), connu pour sa nomination comme *modulator organum* au *Christ Church College, Oxford* et aumônier à *St Paul's Cathedral, London*.

The Mulliner Book rassemble 120 pièces sacrées et profanes, originales ou arrangées, probablement réunies avant 1570, sans qu'il soit possible de dater précisément les différentes œuvres.

On y trouve notamment des œuvres de compositeurs de premier plan, 35 pièces de John Redford, 18 pièces de Thomas Tallis ou encore 15 de William (ou John, selon les sources) Blitheman (ca. 1525-1591), actif à *Christ Church, Oxford*, à *St Paul's Cathedral, London*, avant de succéder en 1585 à Thomas Tallis au poste d'organiste de la *Chapel Royal*.

De William Blitheman, notons un ensemble de six *Gloria tibi Trinitas* (*Musica Britannica, I*, N° 91 à 96), des pièces qui préfigurent par leur originalité, l'imagination et la virtuosité dont elles témoignent, ce que seront plus tard les *In nomine* composés par John Bull (ca. 1562-1628), son élève.

L'une des pièces de *The Mulliner Book*, un *Voluntary* de Richard Allwood, musicien en activité dans les années 1550-1570 (*Musica Britannica, I*, 17), est probablement la première œuvre connue utilisant ce

titre qui restera une particularité anglaise pour les siècles à venir. A l'origine, il semble avoir été choisi pour désigner une pièce d'orgue qui n'a aucune attache avec le plain-chant, et s'appuie sur un matériau thématique librement choisi, qui est ici travaillé en un beau contrepoint.

Un autre titre, *In nomine*, fait son apparition dans *The Mulliner Book*.

IN NOMINE

L'usage du titre et la forme musicale qui en découle, *In nomine*, s'explique en premier lieu par la popularité de la section *In nomine Domini* du *Benedictus* de la somptueuse Messe à six voix, *Mass Gloria tibi Trinitas* de John Taverner (ca. 1490-1545), composée dans les années 1520. Dans le *Benedictus* de cette Messe apparaît dans son intégralité, en un cantus firmus en valeurs longues, le plain-chant *Gloria tibi Trinitas* selon le rite de Sarum, sur les paroles *In nomine Domini*.

Une transcription pour le clavier de cette page vocale se trouve dans *The Mulliner Book* (*Musica Britannica*, I, 35).

Elle suscite une admiration toute particulière, qui encouragera nombre de compositeurs anglais à écrire des pièces semblables, cette fois instrumentales.

Ainsi naquit ce genre si particulier du *In nomine* qui perdurera jusqu'à la fin du XVII^{ème} siècle, avec des pièces pour clavier de William Blitheman, John Bull ou Thomas Tomkins, et pour *Consort* de violes, de William Byrd, Alfonso Ferrabosco, William Lawes, Christopher Tye à Henry Purcell.

Ces pièces intitulées *In nomine* sont devenues une forme musicale toute particulière, à savoir une fantaisie basée sur le chant de *In nomine*, autour duquel les autres voix tissent un contrepoint. Des œuvres, détachées de toute appartenance à la Messe, trouvent ici une nouvelle raison d'être dans ce qui s'apparente à des recherches musicales, parfois très audacieuses.

En ce qui concerne la musique anglaise pour clavier dans le courant du XVI^{ème} siècle, deux noms vont s'imposer : Thomas Tallis et William Byrd.

THOMAS TALLIS

Thomas Tallis (1505-1585) commence sa carrière vers 1536 à *Waltham Abbey*, dans l'*Essex*, où il chante, compose et joue de l'orgue pour une communauté d'environ 70 moines et choristes. Il semble avoir été actif quelques années à *Canterbury Cathedral* avant d'être nommé en 1542 *Gentleman of the Royal Chapel*, titre qui lui confère la charge de composer et de jouer de la musique sacrée pour la cour d'Angleterre.

Plus connu pour sa musique vocale, et notamment pour son extraordinaire motet à 40 voix, *Spem in allium*, qui témoigne de son adresse en matière de contrepoint, il laisse pour le clavier un nombre d'œuvres très restreint, pour l'essentiel 5 *Antiphons* et 7 *Hymns*, pièces brèves que l'on trouve dans *The Mulliner Book*, et deux étonnants *Offertories*, intitulés *Felix namque* et datés de 1562 et 1564, qui figurent dans le *Fitzwilliam Virginal Book* (CIX et CX).

On peut se demander si ces deux *Felix namque*, par leur ampleur et par leur caractère d'un fantasque presque déraisonnable, ont été vraiment pensées pour prendre la place du plain-chant à l'Offertoire. A l'instar de nombreux *In nomine*, ces œuvres semblent dépasser un cadre liturgique en devenant des œuvres d'une essence plus profane. Le thème de plain-chant, qui accompagne et motive l'inspiration, paraît servir de prétexte à une extraordinaire démonstration de virtuosité !

WILLIAM BYRD

William Byrd (ca. 1540-1623) est certainement l'une des figures majeures de l'histoire de la musique anglaise mais aussi l'un des premiers grands compositeurs de musique pour clavier en Europe.

Il semble avoir étudié l'orgue à la *Chapel Royal* auprès de Thomas Tallis dont il devient assez vite l'assistant et avec lequel il noue une longue et chaleureuse relation. Dès 1563, il est nommé *Organist and Master of the choristers* (organiste et maître des chœurs) de *Lincoln Cathedral*. On lui prête un jeu exubérant, à l'orgue, qui lui aurait valu quelques difficultés avec les autorités de la cathédrale, sensibles au puritanisme ambiant.

Il retrouve Thomas Tallis en 1570 à la *Chapel Royal*, dont il devient *Gentleman of the Royal Chapel*. Cinq ans plus tard, il y est présenté comme organiste, fonction qu'il occupe probablement jusque vers 1592, quand John Bull est à son tour *Organiste in her Majesties Chappell*.

Si le nom de William Byrd est très attaché à ce que l'on appelle souvent « l'école des virginalistes », son métier d'organiste permet de penser que nombre de ses pièces pour clavier sont tout à fait adaptées à l'instrument à tuyaux. L'édition *Musica Britannica* (XXVII et XXVIII) présentent 120 œuvres, *The Fitzwilliam Virginal Book* 72 pièces et *My Ladye Nevells Booke of Virginal Music*, un manuscrit datant de 1591 entièrement consacré à William Byrd, 42 pièces.

Notons ici que les compositeurs sont de plus en plus nombreux à ne plus distinguer pour chaque œuvre pour clavier celles qui sont réservées à l'orgue ou au virginal. Il est ainsi difficile pour nous de déterminer avec certitude pour quel instrument sont écrites ces pièces, ce qui n'est guère étonnant si l'on considère que les virginalistes étaient également, pour la plupart, organistes.

Les *Fantaisies* de William Byrd sont divisées en plusieurs sections basées sur différents thèmes. Elles sont d'une écriture polyphonique toujours élégante, jamais stricte pour ce qui concerne l'utilisation du matériel thématique et la conduite des voix. Le contrepoint ne tarde jamais à se détendre pour livrer un discours musical où fleurissent avec une certaine liberté des idées sans cesse renouvelées, mélodiquement très chantantes, animées de figures rythmiques qui s'entrechoquent, s'entrelacent, parfois dansantes. La musique, avec beaucoup de naturel, semble se renouveler continuellement d'idées musicales foisonnantes.

Dans *The Fitzwilliam Virginal Book*, on trouve trois de ces œuvres attachantes : la *Fantasia* (finale La), LCC (*Musica Britannica*, XXVII, 13), la *Fantasia* (finale Do), CIII (*Musica Britannica*, XXVII, 25) et la *Fantasia* (finale Sol), CCLXI (*Musica Britannica*, XXVIII, 62).

Egalement, même si cette très belle œuvre ne porte pas le titre de Fantaisie : *Ut, re, mi, fa, sol, la* (*The Fitzwilliam Book*, CL (*Musica Britannica*, XXVIII, 64).

LA MUSIQUE D'ORGUE

DE LA RÉFORME À LA RESTAURATION

Pour mémoire, quelques points d'histoire.

La création de l'église anglicane s'effectue progressivement de 1534 à 1563. L'église d'Angleterre vivait jusque là dans une assez large autonomie vis-à-vis de Rome et se montrait très docile à l'autorité royale.

En 1534, la rupture entre le roi Henry VIII et le pape Clément VII va conduire au vote par le Parlement anglais d'un premier *Act of Supremacy* (Acte de Suprématie), qui désigne le roi comme chef de l'église d'Angleterre. Les cérémonies restent alors assez proches de celles de l'église romaine.

Le règne éphémère du très jeune Edward VI (de 1547 à 1553), entouré d'hommes acquis au calvinisme, voit la suppression de tous les rites catholiques et la mise en place en 1549 du premier *Book of Common Prayer*, qui établit la liturgie anglicane, seule forme de culte désormais autorisée. Le conseil du jeune roi veille à éliminer les livres liturgiques des cathédrales, collèges et églises paroissiales, détruisant par là même une part essentielle de l'héritage musical de l'Angleterre.

Mais la reine catholique Mary I, qui lui succède et règne de 1553 à 1558, ramène l'Angleterre au catholicisme et restaure le *rite de Sarum*, rite latin de l'église romaine qui s'était développé durant les XV^{ème} et XVI^{ème} siècles à *Salisbury Cathedral* (*Sarum* étant le nom ecclésiastique de cette ville). En réinstallant ce rite comme culte officiel du pays, la reine Mary suscite la composition de nouvelles œuvres musicales.

En 1558, l'accession au trône d'Angleterre d'Elizabeth I, qui règne plus de 44 ans, jusqu'en 1603, va permettre l'affirmation et la consolidation d'une monarchie chrétienne, ainsi que la mise en place d'une église nationale, dite église anglicane. Elizabeth, qui privilégie le pragmatisme pour les questions religieuses, cherche l'établissement d'une église protestante qui ne heurterait pas trop les catholiques.

Très vite, le *rite de Sarum* est à nouveau supprimé et le parlement vote en 1559 un second *Act of Supremacy* qui établit les fondements de l'église anglicane, ainsi qu'un *Act of Uniformity* (Acte d'Uniformité) qui définit l'usage de la nouvelle version du *Book of Common Prayer*.

L'église s'appuie alors sur les réformes d'Edward VI, place le monarque à sa tête, mais maintient de nombreux éléments catholiques comme les habits sacerdotaux. Elle devient une partie importante d'un état souvent décrit par les historiens comme autoritaire, et ce dans tous les domaines, y compris culturels, artistiques, donc musicaux. On sait cependant que le long règne d'Elizabeth marque un essor sans précédent des arts et de la culture anglaise, un âge d'or pour la musique.

En raison des liens étroits existants entre vie religieuse et musique, la suppression du rite latin, et d'une façon plus générale, le changement de liturgie, vont entraîner une modification du rôle de l'orgue au sein de l'église anglicane.

On dispose de quelques informations qui permettent d'imaginer ce qu'est la place de l'instrument à tuyaux après la Réforme.

A *Lincoln Cathedral*, par exemple, William Byrd reçoit l'instruction de jouer avant le chant des *Canticles* durant le *Morning Prayer* et l'*Evening Prayer*.

Le chapitre de *Chichester Cathedral* suggère quant à lui une association de la musique d'orgue avec les psaumes, probablement en introduisant une pièce d'orgue entre le psaume (*Psalms*) et la première lecture (*The First Lesson*).

En 1611, Edward Gibbons (1568-1650), le frère d'Orlando Gibbons, organiste de *Bristol Cathedral* avant d'être nommé à *Exeter Cathedral*, écrit *A Prelude upon ye Organ, as was then usuall before ye Anthem* (*Un Prélude à l'orgue, comme c'était alors habituel avant l'Anthem*), qui laisse supposer que la présence de l'orgue était d'usage avant l'interprétation de l'*Anthem* chantée lors des *Morning* et *Evening Prayers*.

Des preuves existent selon lesquelles le fait de jouer une pièce d'orgue, dès lors communément appelée *Voluntary*, entre le psaume et la première lecture de ces services date de cette période.

Enfin, dans les premières années du XVII^{ème} siècle, il est avéré que l'orgue est souvent joué à la *Chapel Royal*, à l'entrée et à la sortie, ainsi qu'à l'*Offertory* du *Communion Service*.

Enfin, l'évolution de la place de l'orgue dans la liturgie conduit au développement d'un répertoire complètement détaché du plain-chant, une musique de forme libre, des contrepoints s'appuyant sur le principe de l'imitation, dans lesquels les compositeurs font montre d'adresse en usant avec une certaine liberté d'un matériau thématique, œuvres qui vont être toujours plus nombreuses, sous les titres de *Fancy*, de *Verse*, de *Fantasia* et de *Voluntary*, vocables tout à fait interchangeables.

En l'absence d'une tradition dans ce domaine, il est souvent admis que les compositeurs anglais de l'époque se soient tournés vers des modèles venus de l'étranger, notamment italiens et espagnols.

On considère ainsi comme significative la venue en Angleterre pendant plus d'une année (1554-1555) d'Antonio de Cabezón (1510-1566), le plus grand compositeur espagnol de musique pour clavier de son temps, également organiste de la cour de Felipe II, roi d'Espagne. A l'occasion du mariage de ce dernier avec la reine Mary I, en 1554, on estime probable que le jeune William Byrd était présent pour chanter, et qu'il ait entendu jouer l'organiste espagnol. Certainement Antonio de Cabezón a-t-il pu, pendant son long séjour, se faire entendre et faire connaître ses *tientos*, qui ont pu servir de modèle ou influencer des musiciens anglais.

ORLANDO GIBBONS

Il convient ici d'évoquer la figure d'Orlando Gibbons (1583-1625), sans doute l'un des derniers grands musiciens de l'ère élisabéthaine. Il est nommé organiste de la *Chapel Royal* vers 1605 puis, en 1623, à *Westminster Abbey*. Son œuvre pour clavier, peu importante en nombre, comprend notamment de superbes *Fantasies* (*Musica Britannica*, XX, 5 à 14).

Parmi elles, une œuvre de toute évidence destinée à l'orgue puisque intitulée *Fantasia for Double Organ* (*Musica Britannica*, XX, 7), l'un des plus anciens exemples connus d'une pièce nécessitant l'utilisation de deux claviers. Ici, le terme *Double* désigne simplement un orgue de deux claviers, appelés *Great* et *Chair*. Dans cette œuvre, la main gauche se voit confier une série de solos d'allure brillante sur le *Great*, tandis que la main droite joue sur le *Chair*, jusqu'à la fin quand les deux mains se rejoignent sur le *Great*.

D'autres *Voluntaries for Double Organ* composés avant la Restauration ont survécu : trois pièces de John Lutte (ca. 1580-ca. 1650), organiste d'*Exeter Cathedral*, qui font toutes entendre des solos de main gauche, ou encore un *Verse for Double Organ* de Richard Portman (mort vers 1655), élève

d'Orlando Gibbons et organiste de *Westminster Abbey*, qui opte quant à lui pour un dialogue entre les claviers, les deux mains passant alternativement de l'un à l'autre.

Le nom de deux grands musiciens s'impose alors : John Bull et Thomas Tomkins.

JOHN BULL

John Bull (1562 ou 1563-1628) a étudié le clavier auprès de William Blitheman à la *Chapel Royal*. Il est appelé à devenir l'organiste de *Hereford Cathedral* en 1582 avant de succéder à son maître William Blitheman au poste d'organiste de la *Chapel Royal* (1591).

Dans un vaste ensemble d'environ 160 pièces pour clavier (*Musica Britannica*, XIV et XIX), il convient de remarquer une impressionnante série de 12 *In nomine* (*Musica Britannica*, XIV, 20 à 31), parmi lesquels l'extraordinaire *In nomine IX* (*Musica Britannica*, XIV, 28, également dans *The Fitzwilliam Virginal Book*, CXIX), reconnaissable par sa mesure à 11 temps (4 + 4 + 3). John Bull montre ici son extraordinaire savoir en matière de contrepoint, habile, inventif et audacieux, parfois complexe, et fait appel à une virtuosité assurément très exceptionnelle en ce temps. D'une façon plus générale, dans ces 12 pièces, le plain-chant semble n'être que le prétexte à de prodigieux exercices de composition, une musique spéculative brillante, inspirée, mais hors de toute pensée religieuse.

Voyons aussi la première des 3 pièces bâties sur l'hexachorde *Ut, re, mi, fa, sol, la* (*Musica Britannica*, XIV, 17, également dans *The Fitzwilliam Virginal Book*, LI), étonnante fantaisie chromatique durant laquelle le sujet diatonique est conduit dans un dédale de transpositions qui confronte l'œuvre aux limites de l'instrument, en terme d'accord, si tant est que l'on ait le nombre de touches suffisant dans l'octave ...

Parmi les musiciens anglais qui ont quitté l'Angleterre et ont travaillé à l'étranger, John Bull mérite une mention spéciale pour sa contribution au répertoire pour clavier, qui, après 1613, date à laquelle il s'installe aux Pays-Bas, se situe quelque peu en dehors de la tradition anglaise. Ainsi en est-il de ses deux *Salve Regina* (*Musica Britannica*, XIV, 40 et 41) que les compositeurs anglais n'ont pas l'habitude de commenter en raison de son texte catholique.

THOMAS TOMKINS

Thomas Tomkins (1572-1656) joue à *Worcester Cathedral* de 1596 à 1646 un instrument construit par Thomas Dallam (ca. 1575-ca. 1629), comportant deux claviers manuels et treize jeux, mais pas de pédalier (composition ci-après), avant de devenir l'organiste principal de la *Chapel Royal* en 1621.

Son *Offertory*, composé en 1637 (*Musica Britannica*, V, 21), est absolument remarquable par son ampleur. Il repose sur un thème de sept notes, présenté 55 fois sous la forme d'un cantus firmus en valeurs généralement longues dans le dessus, dans la basse ou dans une voix médiane, et entouré d'un contrepoint dont la texture évolue librement de deux à quatre voix, avec une variété de figures tout à fait surprenante, et qui fait appel à toute la virtuosité de l'interprète.

De Thomas Tomkins encore, *A Fancy : for two to play* (*Musica Britannica*, V, 32), une précieuse parce que rare pièce pour le clavier jouée à quatre mains, qui ne doit bien sûr pas faire oublier *A Verse for two to play on one virginal or organs* de Nicholas Carleton (ou Carlton, ca. 1570-1630), ample et dense contrepoint à cinq voix dont la trame s'appuie une nouvelle fois sur le *In nomine*.

On sait très peu de choses de la pratique de la registration dans la musique d'orgue anglaise jusqu'à cette époque. Les instruments étaient alors de taille modeste, sans mixture ni anches, et sans pédalier. La mention de pédales en tirasse apparaît parfois, comme au *Jesus College, Cambridge* en 1635. Mais les preuves sont rares et il semble certain qu'aucun jeu indépendant n'existe alors pour le pédalier.

L'orgue que Thomas Dallam a construit en 1613 pour *Worcester Cathedral*, dont on connaît assez précisément la physionomie, peut-être considéré comme typique de cette époque.

CATHEDRAL, WORCESTER

Thomas Dallam, 1613

Great Organ

Two open diapasons of metall	(8')
Two principals of metall	(4')
Two Small principals or 15ths of metal	(2')
One Twelfth of mettall	(2 2/3')
One recorder of mettall, a stopt pipe	(8')

Chaire Organ

One Principal of mettall	(4')
One (stopt) diapason of wood	(8', en bois)
One flute of wood	(4')
One Small principal or fifteenth of mettall	(2')
One two and twentieth of mettall	(1')

(Dans les différents documents consultés, y compris dans une même source, le mot *metal*, en anglais, revêt des orthographes très diverses ...)

LA MUSIQUE D'ORGUE À LA RESTAURATION

La mort d'Elizabeth I marque l'arrivée au pouvoir des Stuart, d'abord avec le roi James I en 1603 puis Charles I en 1625, période chaotique qui va conduire à une révolution, communément appelée *English Civil War*, qui se déroule de 1642 à 1651.

Les troubles politiques, intimement liés à des problèmes religieux, aboutissent à l'arrestation et à l'exécution du roi Charles I en 1649, puis à la prise du pouvoir par Oliver Cromwell et la mise en place d'un régime politique appelé *Commonwealth*.

Oliver Cromwell va également imposer un despotisme puritain d'une très grande rigidité, qui aura une influence néfaste sur la vie musicale en Angleterre, et tout particulièrement sur la musique d'église.

L'opposition puritaine, qui n'a cessé de croître au cours de la première moitié du siècle, est hostile à l'utilisation de l'orgue dans les églises. Les puritains, qui prennent le contrôle du Parlement anglais en 1644, ordonnent donc la destruction des orgues, dont très peu survivent au *Commonwealth*.

Dans ce contexte si particulier, certaines orgues trouvent une nouvelle place au sein de riches maisons, ce qui permet de jouer cet instrument dans un cadre tout à fait profane. Des *chambers organs*, nombreux en Angleterre, peuvent légitimer de façon très convaincante l'interprétation à l'orgue de pièces, telles que des variations sur des chansons alors bien connues ou des danses.

La Restauration de la monarchie en 1660, avec l'accession au trône de Charles II permet à la musique de reprendre sa place à la cour comme à l'église. Elle marque le renouveau d'une longue tradition de musique d'église, le rétablissement de chœurs composés d'hommes et d'enfants, et la réapparition des orgues dans les cathédrales, les églises et les chapelles du royaume.

Cette Restauration implique également un retour à des pratiques musicales antérieures au *Commonwealth*, au risque de paraître très conservatrices. Ce qui entraîne la survivance de polyphonies complexes issues de la Renaissance, et, plus particulièrement pour la musique de clavier, un renouveau du style orné, ouvragé et virtuose de l'école des virginalistes.

Dans le même temps, le roi et son entourage ont à cœur d'importer les dernières manières à la mode dans les cours européennes, tout particulièrement celles de France où s'est retirée une partie de

l'aristocratie anglaise pendant le *Commonwealth*, stimulant ainsi une nouvelle expression musicale. Charles II, quant à lui, fait partager son goût pour la musique française qu'il a pu connaître durant son exil à la cour de son jeune cousin, le roi Louis XIV.

Ainsi, l'histoire de l'orgue anglais et de sa musique va être fortement marquée par la Restauration.

La demande de nouvelles orgues est importante, et plusieurs facteurs qui ont jusque là travaillé à l'étranger vont introduire de nouvelles idées dans la construction d'instruments en Angleterre, notamment par l'ajout de jeux colorés pour les solos, offrant ainsi des possibilités nouvelles aux interprètes comme aux compositeurs.

Dès 1661, par exemple, Robert Dallam (ca. 1602-1665), qui a passé les années du *Commonwealth* en France, recommande d'introduire dans son projet d'orgue pour le *New College, Oxford*, des mixtures (*furniture*) et des jeux d'anches (*reeds*, parmi lesquelles *Hautboy*, *Vox Humana*, *Cremona* et *Trumpet*).

De la même façon, de nouveaux jeux, comme la *Sesquialtera* et le *Cornet* deviennent courants, de même que la présence d'un troisième clavier (*Swell* ou *Echo*), d'une étendue restreinte, qui permettra notamment des effets d'écho, particulièrement dans les mouvements utilisant le *Cornet* ou la *Trumpet*.

Bernard Smith (ca. 1630-1708), qui a travaillé en Hollande avant de s'installer en Angleterre, et Renatus Harris (ca. 1652-1724), qui a passé sa jeunesse en France, sont les deux plus éminents facteurs d'orgue travaillant en Angleterre durant la fin du XVII^{ème} siècle et au début du siècle suivant.

L'orgue construit par Bernard Smith en 1680 pour *Christ Church Cathedral, Oxford*, est assez typique de cette période :

CHRIST CHURCH CATHEDRAL, OXFORD

Bernard Smith, 1680

GREAT ORGAN

Open Diapason (8')

Stopped Diapason (8')

Principal (4')

Twelfth (2.2/3')

Fifteenth (2')

Tierce (1.3/5')

Sesquialtera III

Cornet IV (à partir de Ut # 3)

Trumpet (8')

CHOIR ORGAN

Stopped Diapason (8')

Principal (4')

Flute (4')

Fifteenth (2')

Claviers de Sol 0 (ravalement sans feintes) jusqu'à Do 4.

L'utilisation de cet instrument beaucoup plus coloré va dès lors permettre l'éclosion d'un vaste répertoire. On remarque un nombre croissant d'œuvres nécessitant l'usage de deux claviers, *Voluntaries for Double Organ*, qui facilite le dialogue entre des solos pour la main droite dans le dessus et pour la main gauche dans la basse. De même, on note l'utilisation toujours plus fréquente de registrations très spécifiques, avec une nette préférence pour les *Cornet Voluntaries*, musique enjouée et volubile, et les *Trumpet Voluntaries* au ton plus martial.

Le *Commonwealth* et le puissant mouvement puritain ont sérieusement retardé le développement de la musique d'orgue au milieu du XVII^{ème} siècle.

Il n'est donc pas surprenant que des influences venues du continent aient pu jouer un rôle significatif dans le renouveau de la musique d'orgue anglaise après la Restauration.

L'une des plus remarquables est venue de la musique pour clavier de Girolamo Frescobaldi (1583-1643) et de son école.

On sait que Matthew Locke (ca. 1621-1677) a rencontré Johann Jakob Froberger (1616-1667) lors du voyage de ce dernier à *London*, probablement en 1652. Après un trajet mouvementé, qui motive sans doute la composition pour le clavecin d'une *Plainte faite à Londres pour passer la Melancholie*, c'est dans un pays en proie aux troubles politiques du *Commonwealth*, que ces deux musiciens vont se croiser.

Johann Jakob Froberger arrive dans un tel dénuement dans la capitale anglaise qu'il accepte avec reconnaissance le poste de souffleur à l'orgue de *Westminster Abbey* que lui propose Christopher Gibbons (1615-1676). Ce dernier, fils d'Orlando Gibbons, a servi à la *Chapel Royal* sous Charles I, fut organiste de *Winchester Cathedral* jusqu'à la destruction de l'orgue par le *Commonwealth*, avant de réintégrer cette même *Chapel Royal* comme organiste sous Charles II. A ce titre, il acquiert une certaine importance durant cette période tourmentée, en particulier pour avoir contribué à la formation de plusieurs grands compositeurs après la Restauration, parmi lesquels John Blow et Henry Purcell.

En Angleterre, Johann Jakob Froberger partage sa connaissance de la musique de Girolamo Frescobaldi, dont il a été l'élève à Rome, mais aussi du style français, des influences qui se révéleront déterminantes pour l'évolution future de la musique anglaise.

Plus tard, dans un essai publié en 1672, Matthew Locke dira de Girolamo Frescobaldi et Johann Jakob Froberger qu'ils sont deux des plus dignes compositeurs pour le clavier.

Quant à l'influence française, elle est tout particulièrement perceptible en ce qui concerne l'ornementation. Ceci peut être expliqué par le fait qu'une grande quantité d'œuvres françaises pour clavecin a circulé en Angleterre dans la seconde moitié du XVII^{ème} siècle. Bien que les signes et le nom des ornements ne soient pas les mêmes, il est clair que l'ornementation anglaise s'appuie sur des usages venus de France.

Ainsi, avec un instrument renouvelé, l'appui bénéfique d'influences étrangères, un nouveau répertoire, sous couvert du titre très générique de *Voluntary*, va éclore en suivant de nouvelles orientations.

Trois organistes compositeurs dans les années qui suivent la Restauration vont avoir un rôle déterminant dans l'enrichissement du répertoire pour orgue en Angleterre : Matthew Locke, Henry Purcell et John Blow. Ces trois musiciens vont essayer de tirer le meilleur parti des nouvelles possibilités offertes par les instruments dont ils disposent, et leur écriture montre une forte influence des styles de composition français et italiens. Chacun va adapter les formes musicales et les techniques stylistiques venues du continent à l'orgue anglais, en s'inspirant notamment des *Récits* français, dans le *Dessus* ou dans la *Basse*, ainsi que de la *Toccata* et la *Canzona* italiennes.

MATTHEW LOCKE

Matthew Locke (ca. 1621-1677), surtout connu comme l'un des grands compositeurs pour le théâtre musical avec Henry Purcell, publie en 1673 un traité intitulé *MELOTHESIA : OR, Certain General RULES for Playing UPON A CONTINUED-BASS. WITH A choice Collection of LESSONS for the Harpsicord and Organ of all Sorts*, dans la page de titre duquel il est présenté comme *Composer in Ordinary to His Majesty and Organist of her Majesties Chappel*. Cet ouvrage contient 4 suites de pièces dont il est l'auteur, suivies de quelques compositions de William Thatcher, William Gregorie, John Moss, Christopher Preston, John Roberts, William Hall, Robert Smith, John Banister et Gerhard Diesner. Toutes sont très caractéristiques des formes de musique pour clavier en usage à cette époque.

Les sept dernières pièces du recueil, qui constituent l'ensemble du corpus pour orgue de Matthew Locke connu aujourd'hui, ne portent pas de titre mais sont présentées avec les indications *For the Organ*, et la dernière *For a Double Organ*.

Ces oeuvres assez brèves se distinguent par une ornementation particulièrement abondante, mais aussi par quelques incertitudes ou excentricités harmoniques.

Le discours se révèle inventif et plein d'imprévus. Les première, quatrième, cinquième et sixième de ces pièces utilisent un thème unique dans un style fugué, qui peut rappeler l'écriture des fantaisies anglaises pour viole. La deuxième pièce (page 74 de l'édition originale) se distingue par une introduction très harmonique, et la troisième par la succession de deux épisodes, le premier, fugué avec un sujet assez chromatique, et le second de caractère plus alerte. Enfin, dans la dernière oeuvre (page 82), Matthew Locke oppose là encore un sujet calme, en valeur longue, à un autre, d'un caractère plus altier avec ses rythmes pointés, avant un autre passage où le compositeur joue de l'opposition et de l'alternance des deux claviers.

Comme l'indique son titre complet, *Melothesia* est aussi l'un des premiers ouvrages anglais à aborder les règles de la basse continue.

On y trouve également la mention des ornements les plus utilisés dans la musique anglaise pour clavier, listés avec leur nom et le symbole utilisé, mais sans expliquer leur réalisation. Il faut attendre *A choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet*, publié par Henry Purcell en 1696, pour prendre connaissance de leur signification.

HENRY PURCELL

Henry Purcell (1659-1695) est sans conteste l'un des plus illustres compositeurs anglais. En 1680, John Blow, dont il est l'élève, lui cède son poste d'organiste à *Westminster Abbey*. Deux ans plus tard, il devient simultanément organiste de la *Chapel Royal*, aux côtés de John Blow et William Child (1606-1697, un musicien dont la longévité lui permet de connaître la *Chapel Royal* avant et après le *Commonwealth*). Henry Purcell occupe ces deux fonctions jusqu'à sa mort.

Malgré cette activité d'organiste professionnel, Henry Purcell ne laisse pour l'orgue qu'un très petit nombre de pièces, dont la qualité en fait regretter la rareté. Cela s'explique très probablement par la part importante accordée à l'improvisation, libre ou basée sur les hymnes et les psaumes, lors de ses interventions durant les offices.

Deux œuvres particulièrement exceptionnelles méritent d'être connues :

Un *Voluntary* [in d] Z. 718, page magnifique, qui est rendue encore plus extraordinaire, dans une seconde version de proportions élargies et nécessitant cette fois l'usage de deux claviers : *Voluntary for Double Organ* [in d] Z. 719. Dans cette vaste et exubérante pièce, des passages solos alternent, tantôt à la main gauche, tantôt à la main droite, tel un dialogue impétueux entre basse et dessus, avant que les deux mains ne se retrouvent pour conclure dans un passage en imitations (*Great Organ both hands*).

Le *Voluntary* [in G] Z. 720, d'une autre nature, est également de toute beauté. En deux volets, elle voit se succéder une première partie, musique étale qui évoque très nettement les *durezza e ligature* italiennes, enrichies d'une très expressive ornementation, et une seconde partie d'un caractère différent, cette fois plus allègre, dans un style proche de la *canzona*.

On voit ici s'affirmer une tendance selon laquelle le style et le caractère de plus en plus individualisés des différentes sections d'une même pièce encourage désormais la composition d'œuvres avec des mouvements clairement séparés.

Evoquons ici l'aspect fonctionnel que peut revêtir la musique d'orgue dans un genre existant de façon très parcellaire, le Prélude sur un Psaume, qui pourrait être l'équivalent des Préludes de Choral du répertoire allemand. Ainsi ce remarquable autant que rare *Voluntary on the old 100th*, c'est à dire sur le *Psaume 100*, dont on n'est pas très sûr qu'il soit de Henry Purcell ou bien de John Blow. La mélodie bien connue de ce psaume, qui est empruntée au Psautier de Genève, apparaît en cantus firmus, d'abord à la basse puis dans le dessus, sertie d'un commentaire en imitation.

JOHN BLOW

Grande figure de la musique en Angleterre, John Blow (1649-1708) devient à 19 ans l'organiste de *Westminster Abbey* puis succède en 1676 à Christopher Gibbons au poste d'organiste de la *Chapel Royal*. On sait la grande proximité de John Blow avec Henry Purcell. Il lui cède en 1680 son poste d'organiste à *Westminster Abbey*, qu'il reprend après la mort prématurée de son élève.

Le volume intitulé *Complete Organ Music* de *Musica Britannica* présente 45 pièces comme étant assurément de John Blow, soient 23 *Voluntaries for Single Organ* (*Musica Britannica*, LXIX, 1 à 23), 4

Double Voluntaries (*Musica Britannica*, LXIX, 24, 26 à 28), 3 *Cornet Voluntaries* (*Musica Britannica*, LXIX, 25, 29 et 30) et enfin 15 *Psalm-Tune Settings* (*Musica Britannica*, LXIX, 31 à 45).

Parmi ces œuvres d'envergures diverses, notons tout particulièrement le *Voluntary [in C]* (*Musica Britannica*, LXIX, 2), en deux parties très différenciées. Les 16 premières mesures sont un emprunt au commencement de la *Toccata Duodecima* extraite de *Il primo libro di toccate* (1615) de Girolamo Frescobaldi, retravaillées et habillées d'une délicate ornementation, toute anglaise. Cette œuvre atteste de la connaissance par John Blow de la musique du musicien romain, de même que l'on sait qu'il a copié pour son propre usage des pièces de Johann Jakob Froberger.

Remarquons encore les *Cornet Voluntary [in d]* (*Musica Britannica*, LXIX, 25) et *Cornet Voluntary [in a]* (*Musica Britannica*, LXIX, 30) qui ont ceci de particulier qu'ils peuvent être joués sur un seul clavier, avec pour la main droite un jeu de *Cornet* commençant au Do # 3.

D'une toute autre nature est le *Voluntary [in d]* (*Musica Britannica*, LXIX, 8), page lente avec son sujet chromatique très tendu, ajouré et animé selon le goût anglais du moment. Ici, plus encore que dans d'autres pièces de John Blow, l'ornementation encourage et accentue les frottements harmoniques et les dissonances, donnant ainsi à l'expression de cette page une saveur tout particulière.

La mort de John Blow en 1708 marque sans doute la fin de cette période florissante qui suit la Restauration en ce qui concerne la musique d'orgue anglaise.

WILLIAM CROFT

Un musicien non négligeable, William Croft (1678-1727), fait le lien entre la vie musicale anglaise du XVII^{ème} siècle, et celle, de plus en plus cosmopolite, de l'Angleterre géorgienne du siècle suivant.

Elève de John Blow, dont il prend la succession au poste d'organiste de *Westminster Abbey*, on connaît de lui douze pièces pour orgue par un manuscrit conservé à la *British Library, London* (Add. 5336) et pour certaines, par d'autres copies qui offrent des variantes intéressantes, notamment l'ornementation.

Par leur forme comme par leur style, ces pages, encore en un seul mouvement, font le lien entre la musique d'Henry Purcell et de John Blow, et celles des compositeurs qui s'affirmeront au cours du siècle suivant.

L'ANGLETERRE GEORGIENNE

Le décès de la reine Anne (1665-1714), sans descendance, marque la fin de l'ère des Stuart. Lui succède le prince-électeur de Hanovre, Georg Ludwig (1660-1727), sous le nom de George I, premier souverain à porter le titre de *King of Great Britain and Ireland*.

Le pays s'ouvre toujours plus sur le plan culturel et musical, en offrant, notamment à *London*, de très nombreuses opportunités de travail pour les musiciens, au service de la Cour et de l'église, mais aussi à la ville, et tout particulièrement au théâtre, où la vogue de l'opéra italien auprès d'un public toujours plus large fait le succès de musiciens tels que Giovanni Bononcini (1670-1747) ou George Frideric Handel (1685-1759).

Il n'est donc pas étonnant que s'installent en Angleterre de nombreux artistes : George Frideric Handel bien sûr, mais aussi Johann Christoph Pepusch (1667-1752), arrivé de *Berlin* à *London* en 1704, pédagogue recherché qui saura devenir un personnage très influent de la vie musicale londonienne, Francesco Geminiani (1687-1762), élève d'Arcangelo Corelli (1653-1713), dont la musique instrumentale est très populaire outre-manche, Giuseppe Sammartini (1695-1750) ou encore, plus tard, en 1762, Johann Christian Bach (1735-1782).

La création musicale est également aidée et encouragée par une industrie de l'édition particulièrement dynamique qui permet de diffuser largement la musique imprimée.

Ainsi, les *Sonate* et les *Concerti* d'Arcangelo Corelli remportent-ils un formidable succès d'édition qui perdurera, comme en témoigne la parution vers 1795 des *Corelli's Celebrated Twelve Concertos, Adapted for the Organ, Harpsichord or Piano Forte* par Thomas Billington (ca. 1754-ca. 1732), transcriptions fort plaisantes des *Concerti grossi* opus 6 du compositeur italien.

LA FUGUE ET LE VOLUNTARY

Dans la musique d'orgue du XVIII^{ème} siècle, deux formes vont cohabiter, la *Fugue* et le *Voluntary*, avant que ce dernier ne s'impose auprès des compositeurs, des musiciens et du public.

La *Fugue*, considérée comme une expression musicale plus savante, est souvent associée à la pratique de l'improvisation, compétence alors très prisée des organistes, et exigée pour de nombreux concours de recrutement.

Ainsi, c'est par son talent en matière de contrepoint improvisé que Thomas Roseingrave (1688-1766) devient en 1725 l'organiste de *St George, Hanover Square*, à *London*, en charge de l'instrument qui sera décrit ci-après.

Musicien d'ascendance irlandaise, il est envoyé en Italie par les autorités de *St Patrick's Cathedral, Dublin*, *to improve himself in the art of music (pour se perfectionner dans l'art de la musique)*. Ainsi rencontre-t-il à *Venezia* Domenico Scarlatti (1685-1757), dont le jeu au clavecin lui fait forte impression. Il contribuera pour beaucoup à faire connaître l'œuvre de ce musicien italien en Angleterre.

Thomas Roseingrave a publié deux ouvrages, *VOLUNTARYS and FUGUES made on purpose for the ORGAN or HARPSICORD* et *Six DOUBLE FUGUES For the ORGAN or HARPSICORD*, respectivement en 1728 et 1750, témoignages de l'art de ce musicien, un peu en décalage avec le goût toujours plus grand pour des *Voluntaries* d'une écriture sans doute plus facile, alors que l'on avance dans le siècle.

Signalons aussi les œuvres de John Keeble (1711-1786), qui succède à Thomas Roseingrave au poste d'organiste de *St George, Hanover Square*. Il publie en 1777 et 1778 quatre volumes de *Select Pieces for the ORGAN* qui se signalent par l'alternance de mouvements d'une écriture fluide, avec une liberté de ton et même un certain lyrisme, et de mouvements fugués d'une écriture contrapuntique beaucoup plus contrôlée mais sans doute aussi moins inspirée. Comme pour prouver sa science en matière de contrepoint, John Keeble ne manque pas de signaler, dans le texte musical, les différents procédés d'écriture qu'il utilise, *Canon*, *Inversion*, mouvement *Retrograde* ou encore *Augmentation*, et numérote chaque motif pour permettre de bien l'identifier et le retrouver au fil de l'œuvre !

Mais c'est le *Voluntary* qui s'impose comme la forme la plus incontournable chez les compositeurs organistes anglais, une musique qui saura parfaitement profiter des caractéristiques et des possibilités sonores des orgues telles qu'elles sont désormais construites.

L'ORGUE ANGLAIS AU XVIII^{ÈME} SIECLE

Au XVIII^{ème} siècle, l'orgue anglais conserve des dimensions modestes, avec le plus souvent deux claviers manuels (*Great* et *Chair* ou *Choir*) auxquels vient s'ajouter un troisième, *Swell* ou *Echo*.

Il n'y a généralement pas de clavier de pédales. S'il existe, il ne consiste qu'en une tirasse permanente avec le grand clavier.

Pour compenser cette absence, le *Great* et le *Choir* disposent de quelques notes supplémentaires dans le grave, en ravalement, qui apparaissent ici ou là dans la musique écrite.

L'étendue du *Swell* est réduite, le plus souvent au Fa 2 ou Sol 2, ce qui fait que les passages joués à la main droite sur le *Swell* doivent être accompagnés par la main gauche sur le *Choir*.

En 1712, Abraham Jordan (ca. 1666-ca. 1715), facteur d'orgue installé à *Southwark*, dans le sud-ouest de *London*, installe une boîte d'expression pour le *Swell* - *Which never was in any organ before*, dit alors le journal quotidien *The Spectator* - dans l'instrument qu'il construit à *St Magnus the Martyr, Lower Thames Street* à *London*. Si on rapporte que cette innovation qui permet *crescendo* et *decrescendo* remporte un très vif succès, elle n'est pourtant quasiment jamais utilisée dans la musique écrite.

Un exemple d'instrument anglais au XVIII^{ème} siècle peut être celui construit en 1725 par Gerald Smith (neveu du facteur d'orgue Bernard Smith, actif entre 1689 et 1729) pour l'église *St George, Hanover Square* à *London*, qui fut notamment la paroisse de George Frideric Handel.

ST GEORGE, HANOVER SQUARE, LONDON

Gerald Smith, 1725

GREAT

Open Diapason	(8')
Stopped Diapason	(8')
Principal	(4')
Twelfth	(2.2/3')
Fifteenth	(2')
Sesquialtera IV	
Cornet V	(à partir de Do 3)
Trumpet	(8')
Clarion	(4')

CHOIR

Stopped Diapason	(8')
Principal	(4')
Flute	(4')
Fifteenth	(2')
Vox Humana	(8')

ECHO (ou SWELL selon d'autres sources)

Open Diapason	(8')
Stopped Diapason	(8')
Cornet III	
Trumpet	(8')
Hautboy	(8')
Cremona	(8')

Claviers de Sol 0 à Mi 3 (*Great et Choir*), de Sol 2 à Mi 3 (*Echo*)

L'orgue anglais, dont la physionomie ne changera guère durant tout le siècle, va motiver la composition d'un répertoire réclamant deux ou trois claviers manuels, sans pédalier, dans lequel s'impose une forme standard du *Voluntary* en deux mouvements.

On distingue notamment les *Cornet Voluntaries* et les *Trumpet Voluntaries* - dans ce cas, un premier court mouvement joué sur les *Diapasons* suivi d'un mouvement rapide sur le *Cornet* ou la *Trumpet*, parfois avec des effets d'échos sur le *Swell* - et les *Full Voluntaries* comprenant une brève introduction, lente, suivie d'une fugue vive, toutes deux jouées sur le *Full Organ*.

Deux sources donnent de précieuses informations sur les registrations :

De John Marsh (1752-1828), musicien autodidacte dont on sait qu'il a été très marqué par le jeu de John Stanley, dans *Eighteen Voluntaries for the Organ, Chiefly intended for the use of Young Pratictioners, To which is prefixed An Explanation of the different Stops of the Organ, & of the several combinations that may be made thereof, etc* (1791).

et

de John Blewitt (ca. 1757-1805), qui est l'auteur de *A Complete Treatise on the Organ to which is added a Set of Explanatory Voluntaries etc.*, (ca. 1795), premier ouvrage consacré à l'apprentissage de l'orgue en Angleterre,

Parmi de nombreuses autres recommandations, notons par exemple :

- que l'introduction lente des *Voluntaries* est jouée sur les *Diapasons*, *Open Diapason* et *Stopped Diapason* ensemble, l'*Open Diapason* n'étant jamais utilisé seul,
- que le *Full Organ* comprend les jeux du *Great Organ*, avec la mixture mais sans le cornet, avec ou sans la *Trumpet*,

ou encore

- des informations sur l'accompagnement des principaux jeux solistes, selon l'utilisation des différents plans sonores, la plus courante étant *Cornet* ou *Trumpet* du *Great Organ* accompagnés du *Stopped Diapason*, de la *Flute* (4') et du *Principal* (4') du *Choir Organ*.

De très nombreux musiciens vont donc écrire une musique souvent brillante, virtuose, que d'aucun jugera facile, voire légère, mais indéniablement charmante, un répertoire extrêmement vaste, beaucoup plus varié que pourrait le laisser penser de prime abord un examen trop superficiel, un répertoire d'une grande richesse, assurément attachant.

Parmi d'autres ouvrages, signalons les *Twelve Voluntaries for Organ or Harpsichord*, publiés en 1769, de John Travers (ca. 1703-1758), élève de Maurice Greene (1696-1755), organiste de *St Paul's, Covent Garden* à *London* avant de devenir l'un des organiste de la *Chapel Royal* de 1737 à sa mort.

Egalement, les [*Six*] *Voluntaries for the Organ or Harpsichord, Opera 1* et les *Ten Voluntaries for the Organ or Harpsichord, Opera 2*, respectivement publiés vers 1752 et en 1758, de William Walond (ca. 1725-1770), organiste au *New College, Oxford*. L'on retiendra ici le *Voluntary I* du premier recueil, qui semble être la première pièce anglaise pour orgue où apparaissent, dans le premier volet marqué *Largo*, des indications d'ouverture et de fermeture d'une boîte expressive,

les *Ten Voluntaries for the Organ or Harpsichord*, également publiés en 1758 de John Bennet (ca. 1735-1784), élève de Johann Christoph Pepusch et organiste de *St Dionis Backchurch, Fenchurch Street*, à *London*,

les *Six Voluntaries for the Organ, Harpsichord, etc.*, publiés en 1780, de John Christmas Beckwith (1759-1809), actif à *Oxford* puis à *Norwich*,

d'autres pièces encore George [Georg] Berg (1730-1775), musicien d'origine allemande, organiste à *St Mary-at-Hill, London*,

Ten Voluntaries for the Organ or Harpsichord de John Alcock (1715-1806), publiés à *London* en 1774, qui demandent des combinaisons de jeux plus rares : *Cremona* et *Hoboy Echo* du *Voluntary II* (seconde partie marquée *Affettuoso*), *Echo's & French Horn* du *Voluntary II* (seconde partie *Vivace non Allegro*) ou encore *Sexquialtera* (sic) du *Voluntary V*.

Son fils, qui se nomme également John Alcock (1740-1791), publie quant à lui, vers 1775, *Eight Easy Voluntaries for the Organ*, un ensemble de pièces qui illustre bien, avec de mots simples, ce qu'est cette forme musicale très en vogue.

Trois noms se détachent cependant de cette longue liste : Maurice Greene, William Boyce et John Stanley.

MAURICE GREENE

Maurice Greene (1696-1755), mal connu aujourd'hui, a pourtant été en son temps l'un des musiciens anglais les plus en vue de sa génération.

Il est l'élève de Jeremiah Clarke (1674-1707) et Charles King (1687-1748) à *Saint Paul's Cathedral, London* puis de Richard Brind (ca. 1670 ou 1680-1718), l'organiste de la cathédrale. Il obtient son premier poste d'organiste à *St. Dunstan-in-the-West, Flett Street* en 1714 puis, à la mort de Daniel Purcell (ca. 1664-1717), frère d'Henry Purcell, le poste d'organiste à *St. Andrews, Holborn*, toujours dans la capitale anglaise.

Le mois suivant, suite au décès de Richard Brind, Maurice Greene devient à 21 ans l'organiste de *St Paul's Cathedral*.

Il connaît alors une ascension fulgurante, devenant, après le décès de William Croft en 1727, *Organist and Composer* de la *Chapel Royal* puis en 1730 *Professor of music* à *Cambridge University*. Après la mort de John Eccles (1668-1735), il est élu *Master of the King's Music*, la plus haute position musicale du pays. Ainsi, approchant de la quarantaine, Maurice Greene cumule quatre postes prestigieux qu'il occupera jusqu'à sa mort, en 1755.

Il reste connu pour l'élaboration d'une vaste anthologie de musique d'église, *Anthems* anciens et contemporains, *Cathedral Music*, complétée et éditée par son élève William Boyce (1711-1779), dont certaines pages sont toujours chantées durant les services anglicans de nos jours.

Les *Twelve Voluntaries for the Organ or Harpsichord* publiés vers 1780 sont une musique chantante, d'une grande délicatesse, mais d'un style quelque peu hétérogène : style du concerto italien (*Vivace* du *Voluntary VIII* ou *Largo* du *Voluntary VII*), contrepoint parfois harmoniquement tendu (*Andante* du *Voluntary II*) ou encore *Andante* du *Voluntary X*, plus grave, avec ses chromatismes descendants.

Tous constitués de deux parties, ces *Voluntaries* dont l'édition originale ne comporte aucune indication de registration, peuvent être joués sur un instrument qui ne comporte qu'un seul clavier.

WILLIAM BOYCE

Contrairement à ceux de Maurice Greene, les *Ten Voluntaries for the Organ or Harpsichord* de William Boyce (1711-1779) usent avec une certaine gourmandise des couleurs de l'orgue anglais.

Ce musicien, qui a été l'élève de Maurice Greene et de Johann Christoph Pepusch, occupe les postes d'organiste de plusieurs tribunes londoniennes avant de se voir offrir la charge très convoitée de *Composer to the Chapel Royal* en 1736. En 1757, il succède à Maurice Greene comme *Master of the King's Music*, et devient l'année suivante l'un des trois organistes de la *Chapel Royal*.

Ses *Ten Voluntaries for the organ or harpsichord*, publiés vers 1785, tous en deux volets, nécessitent un instrument de trois claviers (il est fait mention d'un *Choir Organ* et d'un *Swell*) et se distinguent par l'abondance d'indications de registrations.

Les six premières pièces sont composées du traditionnel premier volet calme, joué sur les *Diapasons* (avec l'indication *Soft Organ* dans les *Voluntaries I* et *VI*) et suivi d'un mouvement allant qui fait appel successivement au dessus de *Trumpet (Vivace)* et son *Eccho (Voluntary I)*, à la *Voxhumane (Moderato)* et son écho sur *Swell Org. (Voluntary II)*, de nouveau la *Trumpet* et son *Eccho or Swell, Moderato, (Voluntary III)*, le dessus de *Cornet (Allegro)* et son *Echo (sic) du Voluntary IV*, la *Trumpet* et un autre plan sonore marqué *Change* pour le *Voluntary V* (sans indication de tempo), enfin un bref mouvement marqué *Brisk* (rapide), qui utilise, de façon exceptionnelle, à la *Trumpet Bass (Voluntary VI)*.

Les quatre pièces restantes donnent à entendre une première partie lente (*Not fast* du *Voluntary VII*) et une *Fugue*, toutes jouées sur le *Full Organ*.

Notons cette savoureuse indication de tempo au début du *Voluntary VI* : *Rather slow than fast*, Plutôt lent que rapide !

Ces dix pièces de William Boyce forment un bel ensemble d'œuvres, dans lesquelles le compositeur fait montre d'une écriture toujours élégante, vive et pleine de fraîcheur.

JOHN STANLEY

John Stanley (1712-1786) est certainement le musicien qui a le mieux donné ses lettres de noblesse à cette forme musicale si caractéristique de l'orgue anglais qu'est le *Voluntary*.

Il fait publier par *John Johnson* à *London*, trois recueils de *Ten Voluntaries for the Organ or Harpsicord*, *Opera Quinta* en 1748, *Opera Sesta* en 1752 et *Opera Settima* en 1754, soient trente œuvres tout à fait remarquables qui constituent le plus vaste ensemble de pièces relevant de ce genre.

La jeunesse de John Stanley est celle d'un enfant prodige. Etudiant dès l'âge de sept ans avec John Reading, puis avec *Maurice Greene*. A l'âge de neuf ans, il joue comme organiste suppléant de l'église de *All Hallows, Bread Street* à *London*, puis, deux ans plus tard, est nommé à ce poste en succession de l'organiste *William Babell* (ca. 1690-1723).

Ce succès précoce est rapidement suivi par sa nomination comme organiste de *St Andrew's Holborn*, à l'âge de 14 ans, par l'obtention d'un diplôme de musique à *Oxford University* à 17 ans, et par sa nomination comme organiste de la *Society of the Inner Temple* en 1734 - il n'a que 22 ans -, fonction qu'il conservera jusqu'à sa mort. Là, ses remarquables qualités d'interprète, à l'occasion des services du dimanche, vont attirer l'attention de nombreux musiciens, parmi lesquels *George Frideric Handel* dont John Stanley devient l'un des proches.

La musique publiée du vivant de John Stanley est constituée de 10 opus, parmi lesquels deux séries de concertos dont il sera question plus loin, trois ensembles de cantates (Op. 3, 8 et 9) et deux recueils de pièces dont la nature, le style et le caractère méritent amplement d'être mis en regard des œuvres pour orgue : *Eight Solos for a German Flute, Violin or Harpsicord*, *Opera Prima* et *Six Solos For a German Flute, Violin or Harpsicord*, *Opera Quarto*, publiés respectivement en 1740 et 1745. L'intitulé de ces deux ouvrages semble d'ailleurs suggérer que ces œuvres puissent être jouées au clavier.

Il est difficile de détailler dans le cadre de cette étude l'ensemble des pièces de ces recueils, qui se distinguent par une très grande unité stylistique.

On ne sait pas quand ces œuvres ont été écrites. L'emprunt pour l'*Adagio* du *Voluntary V*, Op. V au deuxième des *Six Concertos for Strings*, *Opera II*, qui datent des années 1742-1745, et la présence de sept de ces *Voluntaries* dans *The John Reading Manuscripts at Dulwich College*, dont la copie par John

Reading (ca. 1685-1764) daterait des années 1726 à 1734, laissent penser que la composition de certains de ces *Voluntaries* est plus ou moins antérieure à leur publication.

John Stanley fait appel pour ces œuvres à un instrument de trois claviers, l'indication *Swell* étant assez fréquente. Si le pédalier n'est pas nécessaire - encore que l'écriture en trio de deux phrases du *Voluntary IV*, Op. VII, qui superpose *Diapasons*, *Vox hu.* et *Swell* pourrait suggérer l'utilisation du pédalier ... -, on trouve ici et là dans la basse des notes qui dépassent l'étendue habituelle de nos claviers continentaux. Le *Voluntary III*, Op. VII réclame la note la plus grave - La 0, en ravalement - et la note la plus haute - Ré 5 - de l'ensemble de ces pièces.

Vingt-cinq de ces *Voluntaries* adoptent l'habituelle succession de deux mouvements : le premier, contrepoint limpide où il est aisé de faire chanter les parties, marqué le plus souvent *Slow* ou *Adagio* - exception faite de la *Siciliano* du *Voluntary I*, Op. VI et des *Andante* des *Voluntary II*, Op. VI et *Voluntary VI*, Op. VII -, et joué sur les *Diapasons*, sauf la *Siciliano* déjà citée qui doit être jouée sur le *Swell*, sans plus de précision. Le second volet est comme il se doit rapide, le plus souvent *Allegro* ou *Vivace*, et fait appel au *Cornet*, parfois avec son *Eccho*, toujours virtuose, à la *Trumpet*, qui parle avec une plus grande fermeté, à la chantante *Vox humanae*, qui peut être remplacée par un *Baffon* pour l'*Andante* du *Voluntary IV* Op. VII, et au *Corno* auquel peuvent se substituer les *Diapasons* dans le *Voluntary VI*, Op. VII. Notons ici que l'indication *Corno* fait référence au jeu d'anche nommé *French Horn*, qui apparaît au XVIII^{ème} siècle, mais assez rarement, dans certains instruments anglais.

Sept de ces *Voluntaries* se jouent sur le *Full Organ*, avec la plupart du temps une alternance d'épisodes marqués *Forte* et *Piano*. Remarquons tout particulièrement les *Voluntary IX* et *X*, Op. VII qui débutent tous deux par un *Largo Staccato*, caractérisés dans le premier par la souplesse de mouvements en triolets, et dans le second par des rythmes pointés, chacun suivi de fugues brillantes et enjouées.

Deux pièces comptent trois parties : le *Voluntary VIII*, Op. V et le *Voluntary V*, Op. VI, ce dernier privilégiant les couleurs de la *Trumpet* (*Andante Largo*) et de la *Vox hu.* (*Vox humanae* pour le *Moderato*).

Enfin, trois œuvres sont en quatre parties : *Voluntary I*, Op. V, avec une alternance de mouvements *Adagio* - *Andante* sur la *Trumpet* et son *Eccho* - *Slow* et *Allegro* volubile sur la *Flute*, *Voluntary VI*, Op. VI selon le même plan, enfin le *Voluntary VIII*, Op. VII, d'une forme plus rare, avec un *Andante Staccato* joué sur le *Full Organ* enchaîné à un *Allegro* avec des passages *Forte* ou *Piano*, un bref *Adagio* qui appelle une cadence improvisée, et une *Fugue* que l'on suppose jouée sur le *Full Organ*.

Parmi d'autres réussites de ces trois ouvrages, mentionnons le *Voluntary V*, Op. V, avec dans son *Allegro* un dialogue entre la ferme *Trumpet* et un *Stopt Diapason* particulièrement allègre, notamment dans un passage en arpèges, très violonistique, le *Voluntary VIII*, Op. V, d'une allure très concertante - il est le seul à commencer par un *Allegro*, suivi d'un *Adagio* particulièrement expressif sur le *Swell*, puis d'un *Allegro* -, et fait la part belle à l'alternance de tutti et de soli vifs et alertes, le *Voluntary I*, Op. VI avec un poétique chant de la *Voxhu*. (*Andante*). Ou encore le *Voluntary II*, Op. VII où l'on entend l'inaccoutumé dialogue de la *Trumpet* et de la *Vox humanae* qui parle ici avec une certaine délicatesse (second mouvement sans indication de tempo).

Ces œuvres, d'une toujours grande élégance, durant lesquelles John Stanley s'exprime avec grâce et clarté, méritent amplement que l'on s'y intéresse. Quintessence de ce genre éminemment anglais qu'est le *Voluntary*, ces pièces très séduisantes demeurent fort justement l'un des fondements du répertoire ancien pour orgue en Angleterre.

ET ... GEORGE FRIDERIC HANDEL !

Dans la première moitié du XVIII^{ème} siècle, c'est évidemment la personnalité de George Frideric Handel (orthographe anglaise selon l'usage que le compositeur lui-même a fait sienne dès lors qu'il s'est installé à *London*, obtenant en 1727 la nationalité anglaise) qui s'impose dans le paysage musical anglais.

Après un premier voyage en Angleterre en 1710, il décide deux ans plus tard de s'établir dans la capitale anglaise, abandonnant son employeur à Hanovre, le prince-électeur Georg Ludwig, qui devient en 1714 le nouveau souverain britannique.

George Frideric Handel ne laisse pour l'orgue seul que *Six Fugues or Voluntaries for the Organ or Harpsicord*, probablement composées vers 1717 et publiées en 1735 par John Walsh à *London* (HWV 505-610). Ces six œuvres sont des pages généreuses de caractères différents, une musique fluide d'une grande clarté contrapuntique. Il est intéressant de noter que le compositeur renonce ici aux possibilités des orgues allemandes de son pays natal, et destine clairement cette musique aux instruments anglais, donc sans clavier de pédales, et, indice supplémentaire, en conduisant la basse jouée à la main gauche vers un Sol en ravalement (*Fugue I*).

Il convient de remarquer plus particulièrement la *Fugue V*, et son sujet intégrant une septième majeure, une septième diminuée et un chromatisme, tous descendants, qui donnent à cette œuvre son caractère tendu et son exceptionnelle densité.

Douze autres œuvres - *Twelve Voluntaries and Fugues for the Organ or Harpsichord with Rules for Tuning by the celebrated Mr. Handel*. Book IV, London Printed by Longman and Broderip, No. 26 Cheapside. Music Sellers to the Royal Family. -, publiées en 1776, sont, en tous cas pour partie, d'authenticité douteuse. La forme de ces pièces, comme les registrations indiquées répondent clairement au modèle du *Voluntary* de l'époque. Mais, sauf à considérer certains mouvements, notamment les fugues, la faiblesse d'un grand nombre de pages laisse penser que George Frideric Handel n'en est pas l'auteur.

Concernant l'orgue, George Frideric Handel reste avant tout connu comme étant l'initiateur d'un nouveau genre musical, d'une nouvelle forme éminemment anglaise, qu'est le concerto pour orgue.

LE CONCERTO POUR ORGUE DANS L'ANGLETERRE DU XVIII^{ÈME} SIECLE

Dès 1707, dans la seconde partie de son oratorio intitulé *Il Trionfo del tempo e del disinganno*, George Frideric Handel inclut une *Sonata* pour orgue qui préfigure ce que sera plus tard le concerto pour orgue tel qu'on l'appréciera grandement en Angleterre.

Selon l'organiste, compositeur et musicologue Charles Burney (1726-1814), George Frideric Handel commence à introduire des *CONCERTOS ON THE ORGAN*, a species of Music wholly of his own invention (une sorte de musique entièrement de son invention), comme interludes entre les actes de ses oratorios *Esther* et *Deborah* au *King's Theatre* de London en 1733. Il remporte très vite un vif succès avec ces œuvres qui lui permettent également de montrer ses talents d'organiste virtuose et d'improvisateur.

L'éditeur londonien John Walsh (1709-1766) publie en 1738 une première série de *SIX CONCERTOS For the Harpsichord or Organ*, Opus 4 (HWV 289-294). Puis, fort de l'accueil enthousiaste réservé à cette édition, il propose *A Second Set of SIX CONCERTOS For the Harpsichord or Organ* en 1740, dont quatre sont des transcriptions des *Concerti grossi* Opus 6, et enfin, en 1761, *A Third Set of SIX CONCERTOS for the HARPSICORD or ORGAN*, correspondants à l'Opus 7 (HWV 306-311).

Dans une lettre de 1749 adressée à son librettiste Charles Jennens (1700-1773), également mécène et défenseur des arts anglais, George Frideric Handel dépeint l'orgue qu'il aime trouver dans les théâtres qu'il loue pour la représentation de ses oratorios, pour les solos comme pour la basse continue. Selon lui, l'instrument doit comprendre *Open Diapason, Stoppt Diapason, Principal, Twelfth, Fifteenth*, une *Great Tierce* (Tierce) ainsi qu'une *Flute* (de 4 pieds).

La pratique consistant à intégrer des concertos pour orgue entre les différentes parties d'un oratorio fait école en Angleterre comme en témoignent de nombreuses manifestations tout au long du XVIII^{ème} siècle. Ainsi, par exemple, Charles Wesley (1707-1788) intègre-t-il un concerto pour orgue dans une exécution du *Messiah* de George Frideric Handel, en 1744 à *Bristol*. L'organiste Thomas Orpin (1722-1798) fait de même, beaucoup plus tardivement, en 1782, pour un concert donné à l'occasion de l'inauguration de l'orgue de *St James Church, Bath*.

UNE FORME TRÈS EN VOGUE

Le succès de cette nouvelle forme musicale s'étend rapidement dans tout le pays et suscite la composition d'innombrables œuvres jusqu'aux premières années du siècle suivant.

Le concerto pour orgue anglais, tel qu'il se développe dans le courant du XVIII^{ème} siècle, prend pour modèle les *Concerti grossi* d'Arcangelo Corelli.

Il comprend généralement quatre mouvements, mais parfois jusqu'à six ou sept, de formes ou de caractères différents.

Ces concertos sont avant tout composés pour l'orgue, comme le prouvent dans les textes musicaux de nombreuses indications de registrations. Cependant, pour des raisons probablement commerciales, les éditeurs proposent l'alternative du clavecin et plus tard du pianoforte, afin de s'adapter aux moyens instrumentaux disponibles pour l'interprétation de ces œuvres, et ainsi répondre au mieux à la demande de partitions pour une musique qui répond si aisément au goût du public anglais.

La partie de clavier comprend souvent une basse chiffrée, qui prouve que le soliste se charge également de réaliser le continuo, ainsi que la partie de dessus ou une réduction plus ou moins complète de l'orchestre, pour suivre les différents instruments mais aussi pour permettre que l'œuvre soit jouée par un seul musicien.

UN RÉPERTOIRE PARTICULIÈREMENT ABONDANT

Après George Frideric Handel, John Stanley se distingue par *Six Concertos in seven parts* op. 2 (1742) qui connaissent un grand succès et dont il réalise trois ans plus tard une version pour orgue ou clavecin sous le titre *SIX CONCERTOS Set for the Harpsicord or Organ Compos'd by MR JOHN STANLEY*. Il fait éditer en 1775 une seconde série de *SIX CONCERTOS for the Organ, Harpsichord or FORTEPIANO; With Accompanymts for two Violins and a Bass, OPERA X*, le troisième de ces concertos étant une nouvelle version du sixième de la série précédente.

Thomas Arne (1710-1778), resté célèbre pour le chœur final - *Rule, Britannia* - de son Masque intitulé *Alfred*, compose probablement au milieu du siècle *SIX Favourite CONCERTOS for the Organ, Harpsichord OR Piano Forte with Instrumental Parts for Public and Private CONCERTS* (édition posthume, 1793), une musique enjouée, pleine d'entrain, souvent brillante et particulièrement gracieuse.

Charles Avison (1709-1770), de *Newcastle upon Tyne*, publie en 1755 une première série de concertos pour orgue - *Eight Concertos for Organ or Harpsichord* (opus 4) -, puis douze autres dont le titre nous précise comment ils peuvent être interprétés : *Twelve Concertos (Divided into two Sets) for Two Violins, One Alto-Viola, and a Violoncello. This work is also adapted to the practice of the Organ or Harpsichord alone. Or these to serve as an Accompanymt to the Parts in Concert, which may be reinforced at Pleasure. Composed by Charles Avison, Organist in Newcastle upon Tyne. Opera Nona. 1766. London. (Douze Concertos (divisés en deux séries) pour deux violons, un alto, et un violoncelle. Cette œuvre est également adaptée pour le jeu à l'orgue ou au clavecin seul. Ou ces derniers comme un accompagnement des Cordes en Concert, qui peuvent être renforcées à volonté. Composés par Charles Avison, organiste à Newcastle upon Tyne. Opus 9. 1766. Londres).*

Citons encore les concertos de Philip Hayes (1738-1797), musicien principalement actif à Oxford, qui semble être le premier, dès 1769, à proposer le pianoforte comme alternative instrumentale pour la partie soliste, *Six CONCERTOS, WITH ACCOMPANIMENTS; for the ORGAN, HARPSICHORD OR FORTE-PIANO*.

On ne peut négliger l'heureuse contribution de Giuseppe Sammartini, dont le nom a déjà été cité ici, qui compose quatre admirables *Concertos for the Harpsicord or Organ with the Instrumental Parts for Violins etc. Opera Nona*.

Certainement l'interprétation par Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) d'un concerto pour orgue au *Ranelagh Gardens* le 29 juin 1764 est-elle une illustration de ce phénomène de mode qu'est devenue cette forme musicale. La veille, son père, Leopold Mozart (1719-1787), note dans son carnet de route

que *Wolfgangerl* (jouera) un concerto sur l'orgue, afin de montrer par là qu'il est un bon compatriote des Anglais.

De même, quatre ans plus tard, au *King's Theatre* de *London*, dans le cadre d'une saison d'oratorios organisée pour le Carême, Johann Christian Bach (1735-1782) sacrifie à cette mode en jouant - mais semble-t-il sans succès - un concerto pour orgue de sa composition entre les actes de son oratorio *Gioas, ré di Giuda*.

LES PLEASURE GARDENS DE LONDON

Parmi les lieux de *London* où l'on peut entendre ces concertos, il convient de mentionner les *Pleasure Gardens* du *Ranelagh*, de *Marylebone* et *Vauxhall*. Dans ces jardins très à la mode où l'on vient se divertir, danser, manger mais aussi écouter de la musique, se trouvent en bonne place des pavillons où se déroulent des concerts et dans lesquels sont installés des orgues dès les années 1730.

Pour se faire une idée plus précise de ces lieux aujourd'hui disparus, on peut admirer le beau tableau peint par Canaletto (1697-1768) de la *Rotunda* des *Ranelagh Gardens* (*Ranelagh Gardens, The Interior of the Rotunda*, 1754), toile qui appartient aux collections de la *National Gallery, London*. On y voit l'intérieur de la vaste rotonde, avec, au fond d'une scène sur laquelle on devine des musiciens, un orgue dont on pense qu'il a pu être joué par Wolfgang Amadeus Mozart.

Aux *Vauxhall Gardens*, à l'entrée desquels on trouve une statue de George Frideric Handel exécutée par le sculpteur français Louis-François Roubiliac (1695-1762), est construite une salle d'orchestre pouvant accueillir une cinquantaine de musiciens. Un instrument de continuo y est installé en 1737, pour lequel Henry Burgess (*the younger*, XVIII^{ème} siècle) compose une première série de concertos en 1740 (*Six CONCERTOS, for the ORGAN and HARPSICHORD, also for VIOLINS & other Instruments in 5 Parts. London printed for J. Walsh*). Ils seront suivis par l'important corpus de William Felton (1713-1769), quatre recueils de six concertos - opus 1 (1744), opus 2 (1747), opus 4 (1752) et opus 5 (1755) - puis huit concertos opus 7 en 1759.

Thomas Gladwin (1710-1799), également organiste à *Vauxhall Gardens*, a écrit (au moins) un concerto en août 1742, tout comme son successeur John Worgan (1724-1790), présenté par Charles Burney comme *a learned fughist on the organ, and, as a concerto player, a rival of Stanley* (un expert de la fugue à l'orgue et, en tant qu'interprète de concertos, un rival de Stanley). De cette vaste production, un seul concerto est publié en 1785.



A. Caneletto -The Grand Walk, Vauxhall Gardens, London.



An inside view of the Rotunda in Ranelagh Gardens by Nathanile Parr d'après A. Canaletto (1794)

© The Trustees of the British Museum

Plus tardivement encore, à *Vauxhall Gardens* mais aussi à *Marylebone Gardens*, James Hook (1746-1827), musicien originaire de *Norwich* et très actif dans ces *Pleasure Gardens*, joue un concerto pour orgue tous les soirs pendant de longues années, dont vingt-deux de sa plume seront publiés.

UNE DIFFUSION TOUJOURS PLUS LARGE ...

La diffusion de cette forme musicale est aidée par les multiples associations de toute nature, nombreuses et très importantes pour la vie musicale britannique et dont les membres peuvent être des musiciens professionnels, des amateurs ou de simples auditeurs. Cet intérêt se manifeste notamment par des souscriptions en vue d'acquérir les partitions de ces œuvres.

De part son importance dans la société anglaise, on ne peut négliger ici la Franc-Maçonnerie, qui accorde parfois des subventions en faveur de nouvelles œuvres. Chaque loge compte un organiste dans ses rangs, parmi lesquels deux compositeurs, Thomas Chilcot (ca. 1700-1766), installé à *Bath* et Thomas Saunders Dupuis (1733-1796), organiste londonien d'ascendance française. On sait que des concertos pour orgue ont parfois été joués dans le cadre de réunions de diverses loges maçonniques.

Peut-être plus anecdotique mais non sans intérêt, des interprétations de concertos sont attestées dans des tavernes où se trouvent des instruments probablement retirés des églises pendant le *Commonwealth*. Ainsi *The General Advertiser* du 26 février 1750 mentionne que *For the Benefit of Sig. SANGUINETTE & Sig. SIPRUTTINI, At the King's Arms Tavern (late the Swan), in Cornhill, this Day, February 26, will be a Concert of Vocal and Instrumental MUSICK ... [including] an Organ Concerto by Mr. BURNEY (Pour le bénéfice de / Sig. SANGUINETTE & Sig. SIPRUTTINI/ à la King's Arms Tavern (qui deviendra The Swan) à Cornhill, ce jour/ 26 février aura lieu un Concert vocal et Instrumental/MUSIQUE/ ... [comprenant] un Concerto pour orgue de Mr Burney).*

Ainsi l'Angleterre nous laisse-t-elle un répertoire d'œuvres concertantes particulièrement vaste, une musique fort plaisante, charmante et joliment colorée.

D'AUTRES HORIZONS ...

A l'aube du XIX^{ème} siècle, signalons pour terminer quelques musiciens qui vont marquer de leur empreinte l'évolution de l'orgue en Angleterre, de sa facture comme de la littérature qui lui est dédiée : Thomas Attwood, Samuel Wesley et son fils Samuel Sebastian Wesley, William Russel et ... Felix Mendelssohn.

Tout d'abord Thomas Attwood (1765-1838), qui a été l'élève de Wolfgang Amadeus Mozart à *Wien* avant d'être nommé en 1796 organiste de *St Paul's Cathedral, London*. Il devient la même année compositeur au sein de la *Chapel Royal*. Thomas Attwood est l'un des premiers musiciens à reconnaître le talent de Felix Mendelssohn (1809-1847), qui séjournera à dix reprises en Angleterre à partir de 1829. C'est à lui que le musicien allemand dédicace ses *Drei Praeludium und Fugues* op. 37.

Né presque en même temps que Thomas Attwood, Samuel Wesley (1766-1837), originaire de *Bristol*, fils de Charles Wesley (1707-1788), célèbre compositeur d'hymnes religieuses, est un musicien talentueux, brillant improvisateur, connu pour l'admiration qu'il voue à la musique de Johann Sebastian Bach (1685-1750), qu'il contribuera à faire connaître dans son pays, en particulier grâce à d'importants travaux d'édition. Dans une œuvre pour orgue abondante, il convient de noter un ensemble de douze *Voluntaries for the ORGAN*, Op. 6, composés entre 1805 et 1818 et édités sous forme de fascicules séparés. Cette musique de transition au charme indéniable est certainement l'une des dernières illustrations de ce genre musical qui a accompagné les organistes anglais pendant si longtemps.

Samuel Sebastian Wesley (1810-1876), l'un des enfants de Samuel Wesley, dont le second prénom manifeste là encore l'engouement du musicien anglais pour l'illustre compositeur allemand, sera également un auteur talentueux dont la musique, emprunte d'un grand lyrisme, ouvre la voie de la musique d'orgue romantique à venir.

William Russel (1777-1813), quant à lui, est organiste à *St Anne's Limehouse* et au *Foundling Hospital* de *London*, pianiste accompagnateur à *Covent Garden* et compositeur. Son souvenir tient essentiellement à la publication de deux séries de douze *Voluntaries*, d'un grand intérêt musical.

La première série de *Twelve VOLUNTARIES for the Organ or Piano Forte* est publiée en 1804 sous forme d'une souscription, comme c'est souvent l'usage dans l'édition musicale anglaise. Les 227 noms cités au début de cette édition, parmi lesquels nombre de personnalités - Samuel Wesley, Charles Burney, l'éditeur Vincent Novello (1781-1861) et de nombreux organistes de toute l'Angleterre - prouvent l'intérêt du monde musical pour ces oeuvres.

Fort du succès de ce premier ouvrage et cette fois sans la nécessité d'une autre souscription, William Russel publie en 1812 une seconde série de *Twelve VOLUNTARIES for the Organ or Piano Forte*.

Ces oeuvres au charme certain, qui doivent beaucoup à l'influence de Joseph Haydn (1732-1809), à qui William Russel emprunte le sujet de la *Fugue* du *Voluntary X* dans le second recueil, sont particulièrement remarquables par leurs registrations variées et le plus souvent très détaillées, et par l'utilisation nouvelle en Angleterre d'un clavier de pédales.

Ainsi apparaissent dans la première série de *Voluntaries* de nombreuses indications *Pedal*, à la fin de l'*Adagio* du *Voluntary I*, dans l'*Andantino* du *Voluntary II*, dans la *Fugue* marquée *Allegro* du *Voluntary VII*, dans le *Larghetto* & la *Fugue* du *Voluntary X* ou encore dans la longue *Fugue* - dont le sujet fait entendre une étonnante gamme par tons - du *Voluntary XII*.

Il en est de même dans la seconde série, dans laquelle on trouve mention de la *Pedal* dans le *Voluntary VI* (*Andantino* et *Andante Vivace*) ou dans la *Fuga* du *Voluntary XII*.

Enfin, on note l'apparition d'une portée indépendante pour le pédalier (*Pedals*) dans l'ensemble du *Voluntary II* comme à la fin de la *Fuga* du *Voluntary XI*, où William Russel semble vouloir faire appel à un pédalier descendant jusqu'au sol 0, en ravalement.

Egalement signifiante est l'écriture en trio de deux épisodes de l'*Andantino* du *Voluntary VIII* où se superposent à la main droite le jeu de *Cremona*, à la main gauche le *Hautboy* tandis que la *Pedal* fait entendre la basse.

Avec les oeuvres éponymes de Samuel Wesley évoquées juste avant, ces deux recueils constituent sans aucun doute un maillon important reliant la longue tradition des *Voluntaries* pour orgue composés au XVIII^{ème} siècle aux oeuvres futures du répertoire, d'un visage tout autre.

Un signe qui n'est sans doute pas qu'anecdotique est le fait que Felix Mendelssohn, à qui l'éditeur anglais Charles Coventry, de *Coventry & Hollier*, commande en 1844 une série de *Three Voluntaries* pour orgue, compose finalement *SIX GRAND SONATAS, for the ORGAN* (titre de la première édition

anglaise), une forme musicale amplement renouvelée qui contribuera fortement à repenser l'orgue anglais et à donner à la musique qui lui est dédiée un visage nouveau.