

## Nivers et ses admirateurs

« L'agrémentation, les phrasés, le style préclassique sont peu connus et d'exécution délicate. Ceci explique que l'œuvre de Nivers soit encore laissée dans l'ombre. Il est pourtant l'un des plus grands compositeurs français », écrivait en 1987 Jean Saint-Arroman<sup>1</sup>. Vingt ans auparavant, Willi Apel notait dans son *Histoire de la musique d'orgue et de clavier*<sup>2</sup> qu'« il est regrettable que les œuvres d'orgue de Nivers, de style si distingué, ne soient plus jouées aujourd'hui ». En 2006, les éditions modernes de l'œuvre d'orgue de Nivers restent difficiles d'accès. On peut cependant trouver une défense solidement argumentée par Nicolas Gorenstein dans son article « G.-G. Nivers : un repère historique faussé par l'Histoire »<sup>3</sup>.

Après avoir écrit, respectivement en 1665, 1667 et 1675, trois recueils de versets d'orgue et un traité de composition<sup>4</sup>, condensé de tous les styles français de son époque, Guillaume-Gabriel Nivers (ca 1632-1714) devient organiste de la Chapelle royale en 1678, puis maître de musique de la reine en 1681. Bénéficiant d'une double expérience d'organiste et de claveciniste, tout en fréquentant notamment les chanteurs, l'œuvre de ce contemporain de Lully constitue un remarquable et précieux témoignage dans l'histoire de la musique française. Sans abandonner totalement l'inspiration ancienne de l'école flamande et de Titelouze qui appartient encore au dernier épanouissement du style de la

<sup>1</sup> In préface du *Premier Livre d'orgue* de G.-G. Nivers, fac-similé, Fuzeau, 1987.

<sup>2</sup> Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel, 1967.

<sup>3</sup> Nicolas Gorenstein, « G.-G. Nivers : un repère historique faussé par l'Histoire », in *Tribune de l'Orgue*, 37/N<sup>os</sup> 3 et 4, 1985.

<sup>4</sup> - *Premier Livre d'orgue : contenant cent pièces de tous les tons de l'Eglise*, 1665.

- *Deuxième Livre d'orgue : contenant la Messe et les Hymnes de l'Eglise*, 1667.

- *Traité de la composition*, 1667 - traduit en flamand par Etienne Roger à Amsterdam en 1697.

- *Troisième Livre d'orgue : les huit tons de l'Eglise*, 1675 [F. Couperin a alors sept ans et N. de Grigny, trois ans].

Renaissance, Nivers, se posant en disciple de Chambonnières et de Du Mont, apparaît comme un grand innovateur de formes entre les époques préclassique et classique.

À ceux qui avancent que la production de Nivers n'offre pas la rigueur d'écriture d'un Titelouze (*Hymnes*, 1623 et versets de *Magnificat*, 1626), d'un D'Anglebert (*Fugues et quatuor sur le Kyrie*, ca 1660), d'un Roberday (*Fugues et caprices*, 1660) ou d'un Grigny (les fugues à cinq de la *Messe* et des *Hymnes*, 1699), on pourra rétorquer que personne n'aurait l'idée de condamner les merveilleux airs et mouvements des Cantates ou des Passions de Bach en arborant *L'Art de la fugue*.

Nivers a trouvé des partisans jusqu'en Allemagne. Johann Gottfried Walther signale, dans son *Dictionnaire de musique*<sup>5</sup>, le *Premier Livre d'orgue*, les *Motets*, la *Dissertation sur le chant grégorien* et le *Traité de la composition*. De Walther, on possède également une copie d'un *Prélude et fugue en la mineur*<sup>6</sup> de Nivers. Peut-on supposer que son cousin, Johann Sebastian Bach, ait pu connaître cette copie, comme celles d'autres compositeurs français ? Pachelbel semble en tout cas avoir connu les conseils de Nivers à propos de l'exécution qui figurent dans le *Premier Livre d'orgue*, via la tablature de Johann Valentin Eckelt (1692), source importante pour Pachelbel et Froberger<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexicon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig, 1732.

<sup>6</sup> Herman Zietz, *Quellenkritische Untersuchung an den Bach-Handschriften*, Hamburg, 1969.

<sup>7</sup> In préface à *Joh. Pachelbel, Complete Works for Keyboard Instruments*, Boston, Wayne Leupold, 1999, édité par Michael Belotti.

## L'orgue et la registration chez Nivers

Les orgues de Nivers ont été plutôt modestes. À Saint-Sulpice, le jeune musicien dut attendre 1663 pour disposer d'un instrument à la hauteur de son talent (22 jeux sur 3 claviers et pédale en tirasse). Restauré, modifié et agrandi en 1675 (24 jeux sur 3 claviers par l'ajout d'un Clairon et d'une Voix humaine ; pédale en tirasse mobile et ajout d'une Flûte 8' et d'une Trompette)<sup>8</sup>, son nouvel instrument allait lui offrir un univers sonore invitant aux recherches, et lui permettant d'épanouir son art et d'ouvrir ainsi pleinement la voie au classicisme.

Entre 1636 et 1665, dates de parutions respectives de *L'Harmonie universelle* de Marin Mersenne – qui reprend les conseils de registration de Charles Racquet – et du *Premier Livre d'orgue* de Nivers, aucune table de registration ne voit le jour. Entre ces deux dates, seules les partitions (le titre ou l'écriture) permettent de deviner quelles étaient les registrations employées par Louis Couperin, deux compositeurs anonymes<sup>9</sup> ou d'Anglebert<sup>10</sup>.

Nivers est le premier à proposer une table « du mélange des jeux », où l'on découvre de merveilleuses recettes d'alchimie sonore devant servir à l'interprétation de ses versets d'orgue. De lui encore existe un devis pour un petit cabinet d'orgue pour les religieuses hospitalières de Gentilly<sup>11</sup>. Cependant, on peut conclure que ses œuvres d'orgue ne sont de toute évidence pas destinées uniquement aux instruments auxquels il avait habituellement

<sup>8</sup> « Le grand-orgue de St-Sulpice » in *Flûte harmonique*, N<sup>os</sup> 59 et 60, publié par l'Association A. Cavallé-Coll, 1991.

<sup>9</sup> Nicole Gravet, *L'orgue et l'art de la registration en France du XVI<sup>e</sup> siècle au début du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1960 ; réédition Chatenay Malabry (F), Ars Musicae, 1996.

<sup>10</sup> In préface des *Pièces de clavecin* de Jean-Henry d'Anglebert, Paris, Heugel, 1975, édité par Kenneth Gilbert.

<sup>11</sup> Devis publié par Pierre Hardouin, « Additif à connaissance », N<sup>o</sup> 53, in *Connaissance de l'orgue*, 1993 et cité par Philippe Lescat, in préface du *Troisième Livre d'orgue* de Nivers, fac-similé, Fuzeau, 1994.

accès, puisqu'il note pour terminer dans ses indications « du mélange des jeux » que « néanmoins, on les peut tous changer et toucher sur d'autres jeux à discrétion et selon la disposition de l'orgue ». Dans le présent enregistrement, tout en prenant certaines libertés quant au choix de la registration, et afin surtout de bien l'adapter à l'orgue de Saint-Michel-en-Thiérache, j'ai consulté les indications de compositeurs tels que N. Lebègue (1676), un texte anonyme se trouvant dans le *Deuxième Livre d'orgue* de Lebègue (1678), N. Gigault (1685), A. Raison (1688), J. Boyvin (1689), L. Chaumont (1695) ainsi que celles de Joseph Sauveur dans son article « Application des sons harmoniques à la composition des jeux d'orgue »<sup>12</sup>, sachant par ailleurs que certains de ces auteurs copiaient partiellement leurs prédécesseurs.

Dans sa préface du *Premier Livre (Observations sur le toucher et jeu d'orgue)* où l'on voit en filigrane les exigences de son expression, Nivers donne des explications concernant la mesure et le mouvement des pièces, la position des doigts, les cadences ou les tremblements, la distinction et le coulement des notes, accompagnés de tableaux d'agrémentation très personnels.

## À propos de l'œuvre d'orgue de Nivers

Certains *Préludes*, d'une allure très libre, presque improvisée (ceux du troisième recueil, bien plus éloquents dans leur discours) semblent parfois se rapprocher de l'esthétique italo-germanique notamment exploitée par Froberger dans ses splendides *Toccatas*. Mais l'aspect stylistique le plus frappant que Nivers amène à l'orgue est le caractère chorégraphique, inspiré de Lully. L'influence croissante de la musique profane se traduit alors par un usage important des formules de danse. Plus tard, André Raison indiquera qu'« il faut

<sup>12</sup> In *Histoire de l'Académie royale des sciences*, Paris, 1704.

observer les signes de la pièce que vous touchez et considérer s'il y a du rapport à une sarabande, gigue, gavotte, bourrée, canarie, passacaille et chaconne, mouvement de forgeron [...] y donner le même air que vous luy donneriez sur le clauessin [clavecin], excepté qu'il faut donner la cadence un peu plus lente, à cause de la sainteté du lieu. »<sup>13</sup>

Les compositeurs de l'époque de Nivers pouvaient intégrer pratiquement n'importe quelle idée à une suite à la française, estompant ainsi la dichotomie profane/sacré, cour/église. Les interprètes devaient et pouvaient choisir les mouvements et leurs enchaînements selon leur fantaisie. J'ai souhaité isoler les trois suites pour orgue seul, sans plain-chant alterné – tout en sachant que les suites pour orgue sont tout de même prévues pour être adaptées à l'hymne chanté<sup>14</sup> –, en prenant toute liberté quant au choix et à l'ordre des pièces, afin de souligner cette analogie avec des suites de danse. Cette approche stylistique donnera cohésion à la succession variée des mouvements, tout en diversifiant le programme de cet enregistrement.

Cette conception de la suite de danses des compositeurs du temps de Nivers pourra aller jusqu'à insérer un adagio lyrique de sonate d'église ou le récit d'un opéra. Le rythme de la danse y côtoie en effet l'influence du récitatif scénique, à l'apogée de la tragédie lyrique de Lully. C'est précisément dans ses pièces en style d'air déclamatoire que Nivers montre son génie. Notamment dans le *Benedictus* du *Sanctus* de la *Messe*, méditation sublime, considérée à juste titre comme une des pages culminantes du répertoire organistique français, avant même l'apparition de la Tierce en taille.

<sup>13</sup> In préface du *Livre d'orgue contenant cinq messes* d'André Raison, 1688.

<sup>14</sup> À l'exception du Magnificat : « Le Magnificat est touché à l'orgue sur Je ton de l'antienne et répondu par le chœur en faux-bourdon. » Anonyme, 1630.

Manifestant un goût particulier pour les modes propres à la musique sacrée et tentant de conserver un certain parfum de mélisme grégorien, Nivers use, pour des airs méditatifs, de figures rythmiques presque comme des neumes. Il écrit très subtilement, sur certaines notes, l'indication d'une sorte de valeur rythmique ajoutée – rubato noté – comme Olivier Messiaen en fera usage au XX<sup>e</sup> siècle. Dans un même esprit, Muffat, disciple direct de Lully, indique : « Il faut connaître le vrai mouvement de chaque pièce [...] et récompenser la valeur de certaines notes pour plus de beauté. »<sup>15</sup> À l'intention des chanteurs, Bacilly explique pour sa part : « ce qui regarde les ornements du chant françois avec un discernement et une délicatesse infinie... »<sup>16</sup>. De son côté, Nivers précise que « certains accents, certaines langueurs, que l'on ne peut pas noter, ne peuvent s'exprimer qu'en chantant [...]. Pour bien couler les notes, il faut consulter la manière de chanter, parce qu'en ces rencontres l'orgue doit imiter la voix... »<sup>17</sup>

À l'église, le rôle de l'organiste, avant tout lié à la liturgie et destiné essentiellement à alterner avec le plain-chant, était limité par le *Caeremoniale parisiense*<sup>18</sup>. « La musique est brève [...] et l'église ne saurait admettre de trop longs développements [...] », relève Norbert Dufourcq<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Georg Muffat, *Florilegium primum*, Augsbourg, 1695, *Florilegium secundum*, Passau, 1698.

<sup>16</sup> Bénigne de Bacilly, *L'art de Bien chanter*, Paris, 1668.

<sup>17</sup> Nivers, *Dissertation sur le chant grégorien*, 1683.

<sup>18</sup> Martin Sonnet, *Caeremoniale Parisiense ad usum omnium Ecclesiarum Collegiatarum, Parochialium et alliarum Urbis et Diocesis Parisiensis*, 1662.

<sup>19</sup> In introduction au *Troisième livre d'orgue* de Nivers, publié par la Société française de musicologie, Paris, Heugel, 1974.

Mais en dehors de l'église, à la même époque, on appréciait aussi la brièveté. Selon Nikolaus Harnoncourt, « les compositeurs français avaient [...] parsemé leurs opéras de petits mouvements de caractère éphémère. Les lullystes s'en tenaient à des pièces aussi brèves que possible, leur mélodie étant réduite à leur plus extrême simplicité. C'étaient des espèces de traits d'esprit dans lesquels il fallait éviter tout mot inutile. »<sup>20</sup>

Toutefois, l'art de Nivers va, comme chez ses contemporains, plus loin que les formes miniatures. Travailleur acharné, Nivers a composé plus de trois cents versets d'orgue. Leur caractère d'improvisation n'empêche nullement l'expression élaborée et lucide, jusque dans le moindre détail.

Dans sa préface du *Livre d'orgue* de Grigny<sup>21</sup>, Nicolas Gorenstein a relevé quelques points de comparaison entre Grigny et Nivers, notamment à propos de l'Offertoire. « S'il est bien évident, écrit Gorenstein, que Grigny a étudié le livre de [François] Couperin, il n'en demeure pas moins que, lorsqu'on met en regard le Livre de Grigny et celui de ses prédécesseurs, l'un d'eux attire plus particulièrement l'attention, c'est le *Deuxième Livre* de Nivers ».

Au centre de la *Messe* du *Deuxième Livre*, se trouve l'*Offerte en fugue et dialogue* (Offertoire). D'allure très concertante, fermement structurée et témoignant d'un souffle exceptionnel, elle est le premier modèle du genre du répertoire de l'orgue français. Avant la dernière partie de l'*Offerte*, dans le dialogue central en rythme ternaire, Nivers insère une sorte de chaconne jubilatoire – chantée par le chœur et jouée par l'orchestre à l'opéra – puis, juste avant le moment de la conclusion solennelle, il utilise une écriture de style grave,

<sup>20</sup> Nikolaus Harnoncourt, *Musik als Klangrede Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Salzburg & Wien, 1982.

<sup>21</sup> Nicolas Gorenstein, in préface du *Livre d'orgue* de Grigny, Collection Organa Gallica, Fleurier (CH), Triton/Schola Cantorum, 1994.

inattendue, en rythme binaire. Une telle combinaison de forme et d'expression, si contrastée – analogue au théâtre dans le théâtre, sorte de drame existant déjà chez les Italiens, notamment chez Monteverdi –, constitue un passage idéal pour conduire les auditeurs vers un monde spirituel et pour susciter leur dévotion. Les effets recherchés relèvent ici à la fois du faste français et du pathos italien. L'influence de ce modèle d'écriture est par ailleurs manifeste chez les successeurs de Nivers.

Nivers n'a pas résisté à fréquenter le cercle italianisant. On peut même remarquer une certaine influence de l'Italie, par exemple dans la *Fugue de chromatique* [sic] au moment de l'*Æterna fac cum sanctis tuis* du *Te Deum*, provenant sans aucun doute de l'esthétique frescobaldienne, via Froberger. On sait que ce dernier a séjourné à Paris en 1652.

Il manque un verset d'orgue dans l'Hymne *A solis ortus*. J'ai pris la liberté, pour la partie *Castæ parentis viscera cælestis*, d'en ajouter un que j'ai tiré du *Premier Livre*, en le modifiant légèrement, tout en respectant le texte grégorien.

J'ai par ailleurs tenu à jouer le *Amen*, dernier verset d'orgue du *Magnificat* du *Premier Livre*, sur un Grand Plein-Jeu au lieu du traditionnel Petit Plein-Jeu, accordant ainsi le caractère majestueux à son contexte musical et à sa durée.

Non seulement dans le *Livre d'orgue* de Marguerite Thiéry<sup>22</sup>, mais aussi dans le *Livre d'orgue* attribué à Geoffroy<sup>23</sup>, l'écriture de Nivers (ou de ses disciples) est étonnamment présente. Dans le *Livre d'orgue* de M. Thiéry, on peut d'ailleurs signaler que quelques

<sup>22</sup> Le *Livre d'orgue* dit de Marguerite Thiéry, datant environ des années 1670-1683 ; manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de Paris. In Collection « L'Organiste liturgique » N° 25, Fleurier (CH), Schola Cantorum, 1958.

<sup>23</sup> Le *Livre d'orgue* (vers 1690) attribué à Jean-Nicolas Geoffroy (1633-1694), conservé à la Bibliothèque nationale de Paris. Edité par Jean Bonfis, Paris, Heugel, 1974.

versets sont empruntés au *Deuxième Livre d'orgue* de Nivers. Dans le *Livre d'orgue* attribué à Geoffroy, on trouve un document précieux pour la réalisation du continuo et qui nous fournit in extenso des exemples des dialogues orgue et chœur. On remarquera également que le pseudo-Geoffroy suit scrupuleusement les conseils que Nivers donne dans ses « Observations » du *Premier Livre d'orgue*.

Bien qu'il soit difficile de résoudre certaines questions épineuses ou problématiques dans le détail de l'exécution, notamment la restitution de l'agrémentation<sup>24</sup> – en suivant d'abord les conseils de Nivers lui-même et en étant guidée par les recherches de J. Saint-Arroman<sup>25</sup> –, j'ai essayé, dans le présent enregistrement, de traduire mon admiration pour l'art de Nivers. Ma conception de l'interprétation n'est naturellement qu'une possibilité d'exécution parmi d'autres. À la fin du manuscrit anonyme intitulé *Manière de toucher l'orgue dans toute la propreté et la délicatesse qui est en usage aujourd'hui à Paris*<sup>26</sup>, l'auteur indique d'ailleurs clairement qu'il n'existait pas, à l'époque, une façon unique de jouer l'orgue.

**Kei Koito**

<sup>24</sup> Jean Saint-Arroman, « L'approche de l'agrémentation des pièces d'orgue » in préface du livre *Motets à voix seule, accompagnés de la basse continue* de Nivers, 1689.

<sup>25</sup> Jean Saint-Arroman, *L'interprétation de la musique française, 1661-1789, I, Dictionnaire d'interprétation, II, L'interprétation de la musique pour orgue*, Paris, Librairie H. Champion, 1983 et 1888.

<sup>26</sup> Se trouvant à la Bibliothèque de l' Arsenal à Paris, date supposée : 2<sup>e</sup> moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.