



NICOLAS DE  
**GRIGNY**  
1672-1703

M E S S E

PIERRE BARDON  
ORGUE DE ST-MAXIMIN-EN-PROVENCE

disques  
**PIERRE VERANY**  


NICOLAS DE GRIGNY  
(1672-1703)

MESSE  
extraite du  
LIVRE D'ORGUE

PIERRE BARDON  
AUX ORGUES HISTORIQUES DE SAINT-MAXIMIN-EN-PROVENCE

KYRIE

- |     |  |        |
|-----|--|--------|
| [1] | Premier Kyrie en taille, à 5               | (1'58) |
| [2] | Fugue, à 5, qui renferme le chant du Kyrie | (3'09) |
| [3] | Cromorne en taille, à 2 parties            | (3'00) |
| [4] | Trio en dialogue                           | (3'04) |
| [5] | Dialogue sur les Grands Jeux               | (3'04) |

GLORIA

- |      |                           |        |
|------|---------------------------|--------|
| [6]  | Et in Terra Pax, à 5      | (1'31) |
| [7]  | Fugue                     | (1'28) |
| [8]  | Duo                       | (2'23) |
| [9]  | Récit de Tierce en taille | (4'53) |
| [10] | Basse de trompette        | (2'27) |

- |      |            |        |
|------|------------|--------|
| [11] | Dialogue   | (2'13) |
| [12] | Fugue, à 5 | (2'57) |
| [13] | Trio       | (2'14) |
| [14] | Dialogue   | (3'06) |

OFFERTOIRE

- |      |                                |        |
|------|--------------------------------|--------|
| [15] | Offertoire sur les Grands Jeux | (7'22) |
|------|--------------------------------|--------|

SANCTUS

- |      |                                    |        |
|------|------------------------------------|--------|
| [16] | Premier Sanctus en taille, à 5     | (0'50) |
| [17] | Fugue                              | (1'21) |
| [18] | Récit de Tierce pour le Benedictus | (3'08) |

ELEVATION

- |      |                                     |        |
|------|-------------------------------------|--------|
| [19] | Dialogue de Flûtes pour l'Elévation | (1'55) |
|------|-------------------------------------|--------|

AGNUS DEI

- |      |               |        |
|------|---------------|--------|
| [20] | Premier Agnus | (1'20) |
| [21] | Dialogue      | (3'24) |

COMMUNION

- |      |   |        |
|------|---|--------|
| [22] | Dialogue à 2 Tailles de Cromorne et 2 Dessus de Cornet, pour la Communion | (2'37) |
|------|---|--------|

FIN DE LA MESSE

- |      |             |        |
|------|-------------|--------|
| [23] | Deo Gratias | (1'32) |
|------|-------------|--------|

Au temps où l'enseignement était surtout préoccupé d'enseigner, on nous rappelait souvent le *Discours de la Méthode* : « Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée ». Je crois que ce rappel était plus inspiré par la réprimande que par le désir de nous encourager. Et je regrette qu'on nous ait invariablement privés de la seconde moitié de la phrase, pourtant intéressante : « car chacun pense en être si bien pourvu, que ceux mêmes qui sont les plus difficiles à contenter en toute chose n'ont point coutume d'en désirer plus qu'ils n'en ont ».

L'histoire des civilisations et des religions montre un autre caractère fondamentalement inhérent au phénomène humain : c'est le sens du mystère, le sens cosmique. Traduit par commodité en sens du sacré, il inspirait et gouvernait partout, depuis toujours et jusqu'à naguère, chaque acte de la vie ; du regard sur le jour, la nuit, l'eau, les saisons, aux soins à la terre, à l'emplacement de l'habitation, à la nourriture, au travail, à la naissance et à la mort.

Les changements formidables précipités par le progrès soudain emballé des techniques ont bouleversé la vie lente et traditionnelle, réduisant avec les distances et la durée l'équilibre naturel et accoutumé de l'existence rurale et artisanale pour gonfler des cités démesurées, robotisées, désespérément uniformes.

Chez les nouveaux riches de l'équipement organisé que nous devenions (et l'état de nouveau riche s'accompagne toujours de moins de gloire que de risques), il semble bien, même quand on n'adhérait pas au matérialisme militant ou aux idéologies opportunément destructrices, qu'on ne se soit guère avisé du phénomène très nouveau de la désacralisation générale et de l'*appauprissement* qu'il entraînait. Or, c'est du sens cosmique, du désir inné d'exprimer et d'apprioyer le

mystère, de s'unir à la Création, que l'art est né et s'est perpétué. Et lorsqu'on parle d'art — et, si l'on en fait peu, on continue d'en parler beaucoup — on oublie trop que tout notre prodigieux patrimoine occidental procède d'un double événement : après la conversion de l'empereur Constantin, sa décision, en 323, de faire de l'Eglise chrétienne la religion d'Etat ; puis, après plus de deux siècles de difficiles discussions, la décision généralement emportée par Grégoire le Grand d'ouvrir à l'art les nouvelles basiliques, pour cette raison que « la peinture peut être pour les illettrés ce que l'écriture est pour ceux qui savent lire ». C'est à eux que nous devons le fabuleux, l'inépuisable trésor dont nous sommes les héritiers, trop souvent ignorants ou indifférents. C'est à eux que nous devons Vézelay, Conques, Moissac, Giotto, Fra Angelico, Mantegna, Monteverdi, Gesualdo, Bach.

Nicolas de Grigny arrive quand les arts sont à une sorte d'apogée. A sa naissance, en 1672, Louis XIV en est à la vingt-neuvième année de son règne de soixante-douze ans. Le miracle Versailles, qui, sans même le concours d'un ministère de la culture, commence d'éblouir le monde, ce n'est pas seulement des architectes, des poètes, des musiciens, des peintres, des jardiniers au zénith du talent, mais aussi des ébénistes, des horlogers, des imprimeurs, des compagnons de tous les métiers tout habités par l'amour de la qualité et l'avancée vers la perfection.

L'intérêt majeur de l'œuvre de Grigny a fait regretter le peu d'information qui nous est parvenu sur sa vie. A Reims, où il est né, son grand-père, son oncle et son père, apparentés à Colbert, étaient à la fois organistes et ménétriers. Il est probable qu'il a suivi aussi l'enseignement de la maîtrise de la Cathédrale, comme font, dans le même temps, à la Cathédrale d'Aix, Jean Gilles et André Campra.

Vers sa vingtième année, il vient à Paris, où il sera l'élève de Nicolas Lebègue, originaire de Laon et co-titulaire à la Chapelle Royale, et tiendra l'orgue de l'Abbatiale bénédictine de Saint-Denis, où son frère est sous-prieur. En 1695, il épouse Marie-Magdeleine de France, fille d'un marchand-bourgeois de Paris, et revient à Reims, où il est dès l'année suivante organiste à la Cathédrale Notre-Dame, basilique des sacres royaux dont la solennité a peut-être influé sur la beauté majestueuse de sa musique. C'est à Reims que naît en 1696 sa première fille, et que naîtront ses six autres enfants.

En 1699, il publie son *Livre d'Orgue* contenant « une messe et les hymnes des principales fêtes de l'année ». Une seconde édition par Ballard dès 1711 nous assure du succès de cette publication. Mieux encore, nous savons qu'en 1703 Jean-

Sébastien Bach (alors âgé de dix-huit ans) admire assez l'œuvre de Grigny pour la recopier entièrement.

A la fin de Novembre de cette même année 1703, avant la naissance de son septième enfant, Grigny meurt à Reims, à peine âgé de trente et un ans. C'est son père qui lui succède à l'orgue de Notre-Dame, jusqu'à sa mort en 1709.

Peut-être plus encore que d'autres musiciens contemporains Grigny semble avoir été ensuite oublié, pour ne nous être rendu que deux siècles plus tard, avec toute une époque capitale de notre musique, par deux découvreurs de génie : Alexandre Guilmant et André Pirro.

\*  
\* \*

La Messe qui nous est ici proposée (les *Hymnes* feront l'objet d'un prochain enregistrement) peut surprendre, d'abord par sa dimension. C'est celle des messes de François Couperin, habituelle en ce temps-là. L'orgue aidait et transcendait le recueillement et la prière. On était encore loin d'inventer d'empêcher ce recueillement et cette prière par une suite affadie de chansonnettes décourageantes. Car aujourd'hui, des plus doctes théologiens jusqu'aux derniers officiants, on sait désacraliser même la religion.

Dans la France du début du XVII<sup>e</sup> siècle, la musique sacrée (c'est alors presque un pléonème) a été marquée par le savant chanoine Titelouze, dont les développements polyphoniques inspireront Louis Couperin, Roberday, puis Nivers et Lebègue. A l'opposé de notre présente et déletérale mode de cosmopolitisme dissolvant et d'*aliénation* (entendue dans sa triple et très claire acception d'altération, de spoliation et de folie), les échanges sont alors dans toute l'Europe permanents et bénéfiques entre des cultures nationales authentiques très distinctes. Les musiciens français, très informés des courants allemand et italien, vont créer un style spécifique d'une grande originalité et profondément caractéristique du génie national.

Quand nous entendons réclamer l'université pour tous par un système obligé de s'avouer incapable d'apprendre à lire aux enfants, et qui, comme consolation, observe que nombre de ceux qui parviennent à lire ne comprennent rien à ce qu'ils lisent ; quand nous entendons décrire à grand fracas qu'il faut imposer la « culture » à tous (ce qui est une double et malhonnête absurdité), alors qu'on s'active en vérité à écraser et enténébrer les individus sous de colossaux appareils de crétinisation, — on ne peut qu'être émerveillé par ce que les contemporains de

Grigny *comprenaient*, inventaient et savaient se transmettre. Il ne s'agissait nullement alors de démolir ce qui avait été fait précédemment afin de paraître original, mais d'assimiler ce qui avait été fait par des maîtres, puis d'y ajouter, si l'on pouvait, quelque chose.

Mieux qu'une abondante biographie, l'œuvre de Grigny nous le représente nettement dans la pérennité de son génie. Les vingt-deux pièces qui composent sa Messe constituent un magnifique exemple de la musique française dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Inspiration, originalité, profondeur, ferveur, passion, s'y expriment dans une remarquable variété, toujours avec une élégance, un charme et une noblesse particuliers et enthousiasmants. La puissance de l'invention est soutenue par une technique accomplie. L'écriture, dans sa diversité tonale, harmonique et rythmique est d'une exceptionnelle densité. Ces qualités sont telles qu'on ne les voit dépassées par aucun autre musicien du temps. Si le grand plein jeu, forme la plus caractéristique de l'orgue classique français, n'apparaît que cinq fois, les jeux d'anches (qui sont alors le prestige de nos orgues) reviennent quinze fois. Le jeu de tierce (en soliste ou concertant avec le cromorne) y figure huit fois. Polyphoniste et virtuose savant, Grigny paraît affectionner la forme fuguée (son *Livre d'Orgue* contient dix fugues, dont deux à quatre voix et six à cinq voix). L'ornementation est nombreuse et brillante, souvent subtile. D'assez fréquents accords de dixième interviennent, non sans quelque péril pour l'exécutant. Une importance inusité est donnée au pédalier. Quant aux registrations utilisées par Grigny, elles s'inscrivent précisément dans le choix subtil et raffiné élaboré par l'école française en communion avec la facture d'orgue, et que confirmeront soixante-dix ans plus tard les prescriptions de Dom Bedos : plein jeu, grand chœur, flûtes, dessus de cromorne, récit de cornet, récit de tierce en taille, basse de trompette, opposition cornet-cromorne.

Titulaire depuis trente ans de la prestigieuse tribune de Saint-Maximin, Pierre Bardon s'est appliqué à une longue et attentive approche de cette musique française que certains appellent — bizarrement — « baroque » (perle assurément, — mais pourquoi irrégulière ?). Ainsi peut-il nous ouvrir un accès étonnamment aisément à ce chef-d'œuvre en somme difficile : grâce à sa connaissance approfondie du contenu technique et spirituel de l'œuvre ; par ses registrations variées et lumineuses, et fidèles aussi ; enfin par la clarté, la *propreté* de son jeu sur l'orgue classique le plus authentique de France, que nous entendons là pour la dernière fois avant une complète restauration.

At a time when education was mainly preoccupied with teaching, reference was often made to the *Discours de la Méthode*: "Common sense is the most widely shared thing in the world". This reminder was probably intended more as a reprimand than as a means of encouragement, and it is a pity that one is invariably deprived of the second half of the sentence, despite its interest: "because each believes himself so well equipped with it that the very people who are the most difficult to satisfy in everything are quite unaccustomed to wishing for more of it than they already have".

The history of civilisation and of religion reveals another inherent characteristic, fundamental to human existence : a sense of mystery, an awareness of the universe. Put more conveniently as a sense of the *sacred* from time immemorial until quite recently this was a quality that inspired and governed every act in life : from attitudes to day, night, water, the seasons, to care of the land, to sites for habitation, to food, work, birth and death.

The tremendous changes precipitated by sudden uncontrolled technical progress completely overturned the slow pace of traditional life, reducing by both distance and time the natural and accepted balance of a rural existence based on husbandry with the effect of inflating the population of huge, robotized, and despairingly uniform cities.

As the *nouveaux riches* of an organised equipment we then became (and the state of being *nouveau riche* is always accompanied less by glory than by risks), it seems unlikely — even without adhering to a militant materialism or to opportunistly destructive ideologies — that we would have realized the entirely new phenomenon of a widespread desanctification and above all of the *impoverishment* it was to entail. Yet it was in the cosmic sense, out of an innate desire to explain and to "domesticate" the mysterious, to become one with Creation, that art was born and became lastingly

established. And when speaking of art — as one continues to do, even if little of it is created — it is too often forgotten that the whole of our prodigious western heritage arose from two significant events : the conversion of the emperor Constantine followed by his decision, in 323, to make the Christian church the religion of the state ; then, after two centuries of difficult discussions, came the decision brilliantly carried by Gregory the Great to bring art into the new basilicas, for the very reason that "painting may be for the illiterate what the written word is for those who know how to read". It is to them that we owe the fabulous and unfathomable treasure we have inherited in widespread ignorance or indifference. It is to them that we owe Vézelay, Conques, Moissac, Giotto, Fra Angelico, Mantegna, Monteverdi, Gesualdo, Bach.

Nicolas de Grigny arrived on the scene when the arts had reached a kind of peak. At the time of his birth, in 1672, Louis XIV was in the twenty-ninth year of his sixty-two year reign. The miracle of Versailles — which was already beginning to dazzle the world even without the assistance of a ministry of culture — was not only that of architects, poets, musicians, painters, and supremely talented gardeners, but also that of cabinet-makers, horologists, printers, and journeymen of all trade, strongly inspired with a love of quality and the search for perfection.

The high value of Grigny's work makes it regrettable that so few details of his life survive. In Rheims, where he was born, his grandfather, his uncle and his father, related to Colbert, were both organists and itinerant fiddlers. Grigny himself may well have attended the cathedral choir school there, like his contemporaries Jean Gilles and André Campra at the Cathedral in Aix-en-Provence.

At around the age of twenty, he went to Paris, where he was a pupil of Nicolas Lebègue, a native of Laon and co-holder of a post at the Chapel Royal, becoming organist at the Benedictine Abbey of Saint-Denis, where his brother was sub-prior. In 1695, he married Marie-Magdeleine de France, daughter of a Paris merchant; he then returned to Reims where, from the following year, he was organist at the Cathedral of Notre-Dame, whose coronation ceremonies, with all their solemnity, may perhaps have influenced the majestic beauty of his music. It was in Reims that his first daughter was born in 1696, to be followed by six other children.

<sup>9</sup> In 1699, he published his *Livre d'Orgue*, containing "a mass and anthems for the main annual feast days". A second edition, published by Ballard as early as 1711,

is proof of its success. Better still, it is known that, in 1703, Johann Sebastian Bach (then aged eighteen) admired the Grigny's work sufficiently to copy it in its entirety.

Grigny died in Rheims at the end of November that year, shortly before the birth of his seventh child ; he was just thirty-one. It was his father who was to succeed him as organist at Notre-Dame, until his own death in 1709.

Perhaps even more than other composers of his time, Grigny seems then to have been forgotten, his reputation to be restored to us only two centuries later, with a whole epoch of fundamental importance to French music, by two talented discoverers : Alexandre Guilmant and André Pirro.

\* \* \*

The *Mass* presented here (the *Anthems* are to be recorded separately) may give cause for surprise, particularly in respect of its dimensions — matching in scope the masses of François Couperin, then considered the norm. The organ was used to aid and to transcend meditation and prayer. The devising of ways to obstruct meditational prayer by means of an insipid succession of disheartening ditties was still far off. Today, from the most learned theologians to the most humble of officiating priests, we know all too well how to desacrilfy religion itself.

In the France of the early 17th century, sacred music (already almost a pleonasm) was much influenced by the scholarly canon Titelouze, whose polyphonic developments inspired Louis Couperin, Roberday, later Nivers and Lebègue. Unlike the present and deleterious practice of debilitating cosmopolitanism, even *alienation* (understood in its threefold and obvious meaning of deterioration, despoilment and insanity, exchanges between authentic and quite distinct national cultures were then of continuous benefit throughout Europe. Well informed as to current developments in Germany and Italy, French composers came to create a specifically national style that was both remarkably original and profoundly characteristic of the national spirit.

When we hear claims for a university education open to all from a system obliged to acknowledge itself incapable of teaching children to read, and which, by way of consolation, observes that a number of those who succeed in reading do so without understanding ; when we hear it ostentatiously proclaimed that "culture" should be compulsory for all (a doubly dishonest absurdity), at the same time crushing the individual, clouding his outlook with a huge array of cretinising devices, one can only marvel at what Grigny's contemporaries really *understood*, devised, and

knew how to transmit. For them, it was in no way a matter of demolishing what had been done previously in order to appear original, but of assimilating the achievements of their masters and then, if they were able, adding something of their own.

Grigny's work gives a better and clearer indication of the lasting qualities of his genius than any amount of biographical material. The twenty-two sections that make up his *Mass* stand as a fine example of French music at the end of the 17th century. Inspiration, originality, profundity, fervour and passion are given remarkably varied expression, always in conjunction with a characteristically attractive elegance, charm and nobility. The strength of its inventiveness is underlined by an accomplished technique, and the tonal, harmonic and rhythmic diversity of the writing is exceptionally rich. These qualities were such as to remain unsurpassed by any other composer of his day. If the full organ, the most characteristic sound of the classical French instrument, is used on only five occasions, the reed-stop (then the marvel of French organs) recurs fifteen times and the *jeu de tierce* (either alone or together with the cromorne) eight. As polyphonist and scholarly virtuoso, Grigny seemed particularly fond of fugue form (his *Livre d'Orgue* contains ten fugues, two with four voices, six with five). There is much brilliant, often subtle ornamentation. Chords spanning a tenth (relatively frequent in occurrence) are not without risk for the performer. An unusual importance is given to the pedal board. As to the registrations employed by Grigny, these are precisely noted within the subtle and refined range of choice — worked out by the composers of the French school in collaboration with the organ makers — that, seventy years later, was to be confirmed by the prescriptions of the Benedictine monk, Dom Bedos, in "The Organ-builder's Art" : "plein jeu, grand chœur, flûtes, dessus de cromorne, récit de cornet, récit de tierce en taille, basse de trompette, opposition cornet-cromorne".

Occupant for the past thirty years of the prestigious organ loft at Saint-Maximin, Pierre Bardon has for long devoted himself to a careful study of the French music sometimes oddly referred to as "baroque" (most certainly a pearl, but surely not a rough one). Because of this, he is able to open up astonishingly easy access to a difficult masterpiece : thanks to his thorough knowledge of the technical and spiritual content of the work ; through his varied, luminous and faithful registrations ; and lastly, through the clarity and sheer neatness of his playing on the most authentic classical organ in France, heard here for the last time before undergoing a complete restoration.