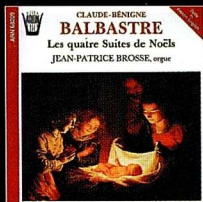


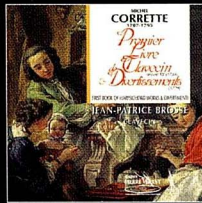
RAPPEL DISCOGRAPHIQUE :



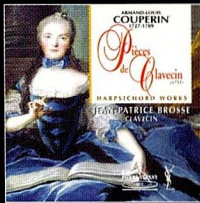
ARN68209



PV799102



PV700019



PV700026



# Nicolas LEBEGUE

*Premier Livre d'orgue*

Jean-Patrice BROSSE  
à l'Orgue de la Cathédrale de Saint-Bertrand de Comminges

## SUIE DU PREMIER TON

1 Prélude	2'03
2 Duo	1'26
3 Cromhorne en taille	2'28
4 Basse de trompette	1'33
5 Trio a trois claviers	2'05
6 Dessus de cromhorne	1'29
7 Tierce en taille	2'01
8 Récits de voix humaine	3'18
9 Trio à deux dessus	1'33
10 Dialogue	2'05
11 Fugue grave	1'33
12 Plein jeu	1'48

## SUIE DU DEUXIÈME TON

13 Prélude	1'49
14 Cornet	1'19
15 Trio à deux dessus	1'21
16 Duo	1'07
17 Cromhorne ou tierce en taille	3'09
18 Trio à trois claviers	2'09
19 Dessus de cromhorne ou de trompette	1'23
20 Dialogue	1'36
21 Plein jeu	1'27

## SUIE DU TROISIÈME TON

22 Prélude	1'22
23 Basse de trompette	1'27
24 Tierce en taille	3'01
25 Dessus de cromhorne ou de trompette	2'04
26 Voix humaine	1'56
27 Trio à deux dessus	1'40
28 Dialogue	1'51
29 Plein jeu	1'29

## SUIE DU QUATRIÈME TON

30 Prélude	1'52
31 Fugue	1'51
32 Duo	1'06
33 Basse de trompette	1'19
34 Dessus de tierce ou de cornet	2'32
35 Trio à trois claviers	2'15
36 Cromhorne ou tierce en taille	2'56
37 Dialogue	1'49
38 Plein jeu	1'22

## SUIE DU CINQUIÈME TON

1 Prélude	1'12
2 Dessus de cromhorne ou de trompette	2'05
3 Tierce en taille	2'24
4 Duo	1'28
5 Trio à deux dessus	1'36
6 Basse de trompette	1'35
7 Echo	1'39
8 Dialogue	1'51
9 Plein jeu	1'17

## SUIE DU SIXIÈME TON

10 Prélude	1'42
11 Duo	1'03
12 Fugue grave	1'40
13 Echo	1'25
14 Trio à deux dessus	1'34
15 Tierce en taille	2'44
16 Basse de trompette	1'20
17 Dessus de cromhorne	2'29
18 Dialogue	1'20
19 Plein jeu	1'25

## SUIE DU SEPTIÈME TON

20 Prélude	1'49
21 Dessus de tierce ou cornet	1'11
22 Voix humaine	2'23
23 Duo	1'29
24 Cromhorne en taille	3'16
25 Basse de trompette	1'45
26 Dialogue	2'08
27 Plein jeu	1'19

## SUIE DU HUITIÈME TON

28 Prélude	1'08
29 Fugue grave	1'23
30 Duo	0'58
31 Voix humaine	2'13
32 Cornet	1'08
33 Tierce en taille	2'41
34 Trio à trois claviers	2'18
35 Dessus de tierce	2'00
36 Dialogue	1'58
37 Plein jeu	1'05



NICOLAS LEBEGUE

(1631-1702)

Premier Livre d'Orgue - 1676

La carrière de Nicolas Lebègue semble s'inscrire dans un moule qui sera celui de beaucoup de compositeurs français du XVII<sup>ème</sup> siècle, provinciaux d'origine, « montés à Paris », s'y établissant pour peu à peu y faire fortune et s'imposer grâce à ce rayonnement exceptionnel qu'était celui de la Cour et de la Capitale. C'est à Laon, en 1631, que naît notre musicien dans cet Est si riche en organistes. Sa famille paraît assez éloignée de l'Art, son père était meunier. Et même si l'un de ses oncles était violoniste, être violoniste en ce temps n'était-ce pas assurer davantage les danses des noces villageoises plutôt que d'émouvoir une assemblée d'amateurs ?

Il n'a pas à regretter sa venue à Paris. On le trouve à partir de 1664 à l'orgue de Saint Merry, paroisse centrale bien située pour attirer l'attention sur son titulaire. S'il s'intéresse à l'orgue, il n'en fait pas moins comme beaucoup de ses confrères une solide carrière de claveciniste, les deux instruments allant naturellement de pair. Cela dut jouer un rôle dans son avancement, grâce à sa virtuosité et à la parution, en 1676 et 1677, d'un livre de *pièces d'orgue* et de *pièces de clavessin*.

C'est alors une sorte de sommet, où tout s'ouvre devant lui, ce qui paraît fort mérité. En 1678, à la suite d'un concours, il devient l'un des quatre titulaires de l'orgue de la Chapelle Royale, poste qu'il partage avec Thomelin, Buterne et Nivers. La composition, singulièrement pour l'orgue, devient alors l'une de ses préoccupations essentielles. Vont alors se succéder *Suites* - que nous entendons ici -, *Versets*, *Magnificat*, *Noëls*, *Symphonies*, *Pièces de concert* dont la plus fameuse serait « les cloches » où sont évoquées poétiquement les sonneries des vieilles églises du Marais un matin d'hiver.

Comme Titelouze, comme J.S. Bach, notre homme non content de jouer s'intéresse à ce qui se passe dans le buffet de l'instrument. Passionné de facture, en ce décades où le grand-orgue de style Louis XIV se perfectionne pour donner l'instrument classique français, Lebègue participe aux expertises des Invalides à Paris, des cathédrales et églises de Saint-Quentin, Soissons, Versailles ou Blois ; il est sans cesse en contact avec les facteurs Robert Clicquot, Lesclap, Alexandre Thierry. Avec eux il s'interroge sur les couleurs des timbres, sur les « mélanges », il cherche à tirer parti de nouvelles organisations des plans sonores, particulièrement du positif de dos.

Mieux, il va désirer transmettre ce qu'il apprend : préfaces explicites, intelligence évidente d'un professeur réputé dont la liste des élèves est un éblouissant hommage rendu à ses qualités de pédagogue : Geoffroy d'Agincourt, et sans doute le plus grand, Nicolas de Grigny.

Dans cette carrière exemplaire, où finalement il se situe en porte-à-faux entre deux générations - celle austère et contrapuntique de Titelouze, celle déjà si marquée par le « Baroque français » des Couperin, Grigny, Marchand - il fait figure de continuateur mais surtout - de novateur, de passage indispensable d'une forme de style à l'autre. Mais tout en analysant, en jouant ses pages, il serait sans doute impardonnable d'oublier qu'il est, avant tout, musicien d'église, attaché à respecter au mieux les règles imposées par la liturgie parisienne, où la musique trouve une place éminente, support de la prière de tout un peuple. Et si parfois, à certains aspects davantage pittoresques, à certaines recherches de couleurs, notre oreille est surtout attirée vers les divertissements, nous nous devons d'admettre la finalité morale d'un tel Art comme dans une peinture de Poussin ou une tragédie de Racine. Jamais nous ne pouvons omettre que la France, ou Paris, c'est Versailles et la Cour, lieu privilégié d'un spectacle unique qui se joue pour la plus grande gloire de la Monarchie : ce qui est bon pour le Roi de France l'est sans doute pour le Roi du Ciel.

Cependant, comme presque tous ses contemporains, le compositeur s'inquiète de ses œuvres et pense à prévenir ses interprètes futurs des erreurs qu'ils risquent de commettre en une mauvaise lecture ou du moins une vue trop superficielle, ce qui, par parenthèse, en dit long sur le respect des musiciens lisant les compositeurs : Couperin pour ne citer que lui, agira sans cesse comme son prédécesseur. Ces précautions, pas toujours inutiles, nous valent aujourd'hui quantité de préfaces d'un exceptionnel intérêt musical écrites en une langue que n'eût pas reniée Monsieur de Saint Simon.

En tête de son *Premier Livre d'orgue*, Lebègue indique explicitement toutes ses intentions :

*Mon dessein, dans cet ouvrage, est de donner au public quelque connaissance de la manière que l'on touche l'orgue présentement à Paris. J'ai choisi les Chants et les Mouvements les plus convenables et les plus conformes au sentiment et à l'esprit de l'Eglise, et je me suis attaché à trouver de l'Harmonie le plus qu'il m'a été possible. [...] On pourra toucher les Versets de ce Livre aux Psaumes et Cantiques sur tous les tons, même aux Elévations de la Messe et aux Offertoires, et pour cela il ne faudra que prendre les pièces les plus longues ou en jouer deux de suite dans le même ton. [...] Je souhaiterais fort que tous ceux qui me feront l'honneur de toucher ces pièces voulussent les jouer selon mon intention, c'est-à-dire avec le « mélanges de jeux » et avec le mouvement propre de chaque pièce, et surtout de les étudier en sorte qu'ils les sussent assez pour les bien jouer de suite, elles paraîtraient bien davantage et auraient infiniment plus de grâce.*

Cette série de *suites* qui s'offre à nous doit s'organiser dans l'évolution des tonalités d'Eglise, s'insérant dans un office religieux. Chacune, malgré son originalité, semble coulée dans une sorte de moule commun : on peut y puiser selon les besoins, l'architecture générale est cependant fortement marquée et liée à l'office qu'elle accompagne.



La **Suite du Premier Ton** s'ouvre par un *prélude* au rythme marqué comme le premier élément tiré d'une *Ouverture* de Lully : d'abord au positif puis affirmation solennelle avec le Grand-Chœur. Suit un *duo*, élément gracieux, proche lui aussi d'un fragment d'opéra. Beaucoup plus dramatique, le *cromorne en taille*. Ici le musicien fait chanter le jeu d'anche du positif, comme ailleurs le jeu de tierce du grand-orgue en l'encadrant : double accompagnement dans le grave pour la pédale, dans les voix de soprano et d'alto, à la main droite sur un « jeu doux ». Polyphonie, lyrisme et méditation religieuse forment une synthèse si parfaite qu'après Lebègue - qui semble l'inventeur du genre - tous les compositeurs, Grigny, Marchand, Couperin signeront dans cette forme leurs plus belles pages, dignes des plus admirables chorals d'un Buxtehude ou d'un J.S. Bach.

Après une pareille tension, le divertissement s'impose, avec une *basse de trompette* qui met en valeur un de ces beaux jeux de solo éclatant où s'étale la qualité d'harmonistes des facteurs classiques. Cependant la polyphonie reprend ses droits avec un *trio à trois claviers*, Lebègue étant alors continuateur de Titelouze et prédécesseur de Marchand. Toujours dans ce souci de contraste indispensable à l'Art baroque, le *cromorne* nous revient « gayement » dans un *dessus* : étonnement, pittoresque, volonté surtout d'utiliser toutes les ressources des beaux instruments parisiens. Vient alors la *tierce en taille*. Le « cornet décomposé », mieux que le cromorne de tout à l'heure, donne à la forme déjà évoquée son caractère méditatif même si le compositeur ne répugne pas à quelques virtuosités. C'est vraiment la sensibilité la plus profonde d'un Art d'opéra, essence même de ce monde Louis quatorzième. Les  *récits de Voix Humaine*  suivant paraissent alors bien anecdotiques, qui mettent en valeur cet étonnant jeu d'anche si peu flatteur pour le chanteur qu'il veut imiter. Aussi volubiles et gracieuses s'enlacent alors les diverses parties chantant le *trio à deux dessus*.

Il semble alors que l'architecte s'impose à nouveau dans les trois dernières pièces ponctuant la fin de l'office : le *dialogue*, avec l'éclat contrasté et syncopé des grands jeux du positif et du clavier principal, la *fugue grave* et l'ultime *plein jeu* ramenant la sérénité sur le tutti des mixtures de l'orgue. Il est sûr qu'à partir de cela le schéma varie davantage dans les détails et naturellement dans la tonalité. On peut admettre que l'ordre exact des pièces, joint à tel ou tel ton, donc destiné à telle ou telle fête liturgique, peut totalement métamorphoser un programme à peu de choses près identique.

Le **Deuxième Ton** débute par un *prélude* moins éclatant que la précédente série, plus réfléchi sur lui-même avec cette vaste polyphonie confiée aux pleins jeux. C'est ensuite un *solo de cornet* qui commente « gayement », avant un *trio à deux dessus*, un *duo*, un *cromorne ou tierce en taille*. L'auteur tient si fort à la forme qu'il se préoccupe de l'écriture plus que du timbre, mieux, il pressent que l'organiste de province devant un instrument plus réduit, non muni d'une grosse tierce, devra pourtant retrouver avec l'anche plus grossière l'esprit d'origine. Nouveau *trio à trois claviers* avant un *dessus de cromorne ou de trompette*, un *dialogue sur les grands jeux* et l'ultime *plein jeu* de l'He Missa est.

Après le *prélude*, le **Troisième Ton** possède une *basse de trompette*, une *tierce en taille* et un *dessus de cromorne ou de trompette*. Sur ce point encore l'auteur désirait l'emploi d'une trompette légère, du positif, plus présente à défaut de cromorne, mais la forte et éclatante anche du grand-Organie devait lui paraître inutilisable. On retrouve la *voix humaine* avant l'inévitable cortège final *dialogue* et *plein jeu*.

C'est encore un *prélude* par accords s'élevant peu à peu dans un tempo calme qui ouvre le **Quatrième Ton**, mais suivi immédiatement d'une *fugue*, bien courte, simple exposition en comparaison des vastes pages allemandes. Un *duo* rompt l'austérité avant une *basse de trompette* et un *dessus de tierce ou cornet*. Puis la grandeur revient avec la polyphonie d'un *trio à trois claviers*, un *cromorne ou tierce en taille* et les *dialogue* et *plein jeu* conclusifs. Ici, mieux encore qu'ailleurs, s'articule l'ensemble : introduction, divertissement, gravité et grande cadence finale, architecture où s'imposent quatre lignes directrices.

Plus mondain semble le **Cinquième Ton**. Le *prélude*, très court, annonce un *dessus de cromorne ou trompette* puis une *tierce en taille* où la voix de taille ou ténor s'orne d'un fabuleux « bel canto ». Un *duo* au curieux motif en notes répétées annonce un *trio* au motif assez léger lui aussi, une *basse de trompette* et en *écho* qui n'est à l'orgue que la reprise des effets des naumachies sur le grand-canal de Versailles. Après semblable amusement, le *dialogue* se doit d'amorcer ce thème aux héroïques rythmes syncopés avant que le rideau ne retombe avec le *plein jeu*.

Le **Sixième Ton** amène, tout de suite après le *prélude*, un aimable *duo* qui donne à nouveau le caractère de fête versaillaise à la série. La petite *fugue grave* qui suit permet de goûter encore mieux, par contraste, un délicieux *écho* cristallin résonnant d'une fontaine à l'autre. *Trio à deux dessus* et *tierce en taille* obligent à plus de sérieux même si celle-ci marque une sorte de préciosité volontiers agaçante dans le thème. La *basse de trompette* et le *dessus de cromorne* ramènent les couleurs chaudes des anches et les *dialogue*, *plein jeu* nous attendent pour terminer la fête. La joie est ici partout avec cette sérénité de l'aimable fa majeur du liturgique Sixième Ton.

Le *prélude* du **Septième Ton** paraît bien sombre après ces guirlandes. Le compositeur nous y propose deux fins qui enchaînent chacune plus aisément sur les cantiques à venir. Le schéma nous propose alors le *dessus de tierce ou cornet*, celui-ci plus chaud et épicié, avant une *voix humaine* elle aussi assombrie par son motif de tierces descendantes que ne corrigent les gracieux enroulements qui les continuent. Aussi accentué vers les chutes, le thème du *duo*, avant que la gravité ne s'installe définitivement dans le *cromorne en taille* à l'épais accompagnement à la main droite. Il faut la couleur de la *basse de trompette* pour dissiper ces ombres avant le *dialogue* et le *plein jeu* conclusifs.

Le **Huitième Ton** participe d'une semblable gravité dans un très beau *prélude* contemplatif à souhait et une *fugue grave*. *Duo*, *voix humaine*, *cornet* ramènent la couleur avant une superbe *tierce en taille* où la voix soliste descend fort bellement dans le grave du registre et la polyphonie aérienne du *trio à trois claviers*. Le *dessus de tierce* est plein de gaieté avant l'habituelle solennité terminale du *dialogue* et du *plein jeu* auxquels nous ne pouvons plus échapper.

Musique de transition entre le premier Art Louis XIV et la grâce plus exquise de la fin du siècle, couleur, emprunt au monde et à l'opéra mais au-delà du spectacle un compositeur toujours épris de grandeur. En cela, il est une parfaite image de l'idéal de beauté absolue qui fut celui de son époque.

Claude NOISETTE DE CRAUZAT



NICOLAS LEBEGUE  
(1631-1702)

First Book of organ pieces - 1676

*The career of Nicolas Lebègue seems to have been similar to that of many French composers in the 17th century: born in the provinces, "going up to Paris", settling in that city in order to gradually find fortune and establish themselves by means of the exceptional influence of the Court and Capital.*

*The composer was born at Laon in Eastern France in about 1631, a region particularly rich in organises. His family appears to have been rather unmusical and his father was a miller. Even if one of his uncles was a violinist, did this not mean at this date taking charge of the dancing at village weddings rather than playing before a gathering of patrons?*

*He was not to regret coming to Paris. From 1664, we find him in charge of the organ at Saint-Merry; a central parish ideally situated for drawing attention to its organist. Besides his chief interest in the organ, he nevertheless, like many of his colleagues, pursued a well-established career as a harpsichordist, the two instruments going naturally together. This must have played a part in his promotion, thanks to his technical ability and in publication, respectively in 1676 and 1677, of Les pièces d'orgue and Les pièces de clavessin.*

*This was then a kind of summit, where everything opened out before him, seemingly well-deserved. In 1678, as a result of a competition, he became one of the four official organists of the Chapelle Royale, a post he shared with Thomelin, Buterne and Nivers. Composition, especially for the organ, then became one of his main occupations. Thus a succession of Suites - which we hear in this recording - Versets, Magnificat, Noël's, Symphonies, Pièces de concert of which the most famous would be "les cloches" where the bells of the old churches in the Marais quarter on a winter's morning are poetically depicted. Like Titelouze, or J.S. Bach, Lebègue was not content only to play, but took an interest in what happened inside the organ case. Deeply fond of organ-building, during the years when the great organ in the style of Louis XIV was being perfected to become the classical French instrument, Lebègue acted in an advisory capacity*

*to the churches of Les Invalides in Paris, the cathedrals and churches of Saint-Quentin, Soissons, Versailles or Blois; he constantly remained in touch with the builders Robert Cliquot, Lesclap, Alexandre Thierry. Together with them, he inquired into sound colours, the various blends 'meslanges', he tried to take advantage of new lay-outs of the sound planes, particularly that of the back positive. Better still, he wanted to pass on what he learned: explicit prefaces, the obvious intelligence of a reputed teacher whose list of pupils is a dazzling tribute to his teaching ability: Geoffroy, d'Agincourt, and no doubt the greatest, Nicolas de Grigny.*

*During this exemplary career, where in fact he is to be placed in an unstable position between two generations, the austere and contrapuntal age of Titelouze, and that already so marked by the 'Baroque français' of the Couperins, Grigny, Marchand, he appears as a continuator but most of all as an innovator; as an indispensable link between one kind of style and another. But when we analyse these pieces, it would no doubt be unforgivable to forget that he was chiefly a musician of the church, occupied with respecting, best he could, the rules set by the Parisian liturgy where music played a prominent part in accompanying the prayer of the whole congregation. And if sometimes, because of certain more vivid features, certain pursuits for colours, our ear is attracted most of all towards the lighter styles, we have to admit the moral finality of such an art as in a painting by Poussin or a tragedy by Racine. We can never forget that France, or Paris, was Versailles and the Court, the privileged place of a unique spectacle which was performed for the greatest glory of the Monarchy: what was good for the King of France was no doubt good for the King of Heaven.*

*However, as with almost all his contemporaries, the composer was concerned about his work and remembered to warn future performers about the mistakes they risked from a misguided reading or at least a superficial one which, by the way, says much about the respect of musicians reading other composers, to mention only Couperin who was constantly to adopt the same attitude as his predecessor. These precautions, not always useless, today yield a large number of prefaces of particular musical interest, written in a style which Mr de Saint-Simon would not have disowned.*

*At the head of his First Livre d'orgue, Lebègue explicitly indicated all his aims:*

*'My purpose in this Work is to give the Public some knowledge of the way we play the Organ in Paris today. I have chosen the Airs and Tempos most befitting and best suited to the mood and spirit of the Church, and I have tried to make them as Harmonious as was possible for me. [...] The Versets to the Psalms and Canticles of this Book may be played in all the tones, even (those) to the Mass elevations and Offertories, and for this it will only be necessary to take the longest pieces or to play two of them in succession in the same tone. [...] I very much hope that all those who will do me the honour of playing these pieces will want to play them according to my intention, that is, with the mélange de jeux and with the tempo appropriate to each piece, and above all to study them in such a manner that they know them enough to play them well in succession - they would come out much better and would have infinitely more grace.'*

*The series of suites proposed here must be arranged according to the order of the church modes, being incorporated into the religious office. Each of them, in spite of its originality, seems cast in a kind of common mould: it can be delved into according to need, though the general structure is strongly marked and bound to the office it accompanies.*



*The Prélude du Premier Ton opens the suite, using a dotted rhythm like the first element taken from a Lully overture: firstly on the 'Positif' before becoming firmly established with the Grand-chœur. A duo follows, an elegant piece, also similar to an opera fragment. The cromhorne en taille is much more dramatic. Here the composer makes the reed stop of the chair organ sing out, like the 'tierce' of the great organ which surrounds it: double accompaniment, in the low register for the pedal, in the soprano and alto voices for the right hand with a 'jeu doux'. Polyphony, lyricism and religious meditation form such a perfect combination that after Lebègue - who seems to have invented the form - all the composers, Grigny, Marchand, Couperin used it to create their finest pieces, worthy of the most admirable chorales by Buxtehude or J.S. Bach.*

*After so much tension, a moment of relaxation becomes necessary, with a basse de trompette to bring out the qualities of one of those beautifully bright solo stops which the classical builders harmonized so well - However, polyphony gains the upper hand once more with a trio à trois claviers, Lebègue being in this instance the continuator of Titelouze and the forerunner of Louis Marchand. Still, with that concern for contrast essential to baroque art, a dessus de cromhorne, marked 'gayement', follows: astonishment, colourfulness, most of all a desire to use all the possibilities of the fine Parisian instruments. Then comes the tierce en taille. The 'cornet décomposé', better than the previous cromhorn given the previously described form its thoughtful character even if the composer was not against a few virtuose touches. The very essence of the world of opera and the reign of Louis Quatorziesme is revealed. After this, the récits de voix humaine appear highly anecdotal, emphasizing that astonishing reed stop which scarcely flatters the singer it is trying to impersonate. The various melodic parts of the trio à deux dessus are interlaced with grace and volubility. The architect now seems to take control once more in the last three pieces which interrupt the end of the office: the dialogue, with the contrasted and syncopated brilliance of the 'grand jeu' and 'petit jeu', the fugue grave and final plein jeu bringing back serenity with a tutti on 'tous les fonds'. It is certain that, starting out from there, the plan varies more in detail and naturally in key. We can admit that the precise order of the pieces, associated with one mode or another, thus intended for a particular religious feast, can totally transform a more or less identical programme.*

*The Deuxième Ton begins with a prélude that is less brimant than the preceding one, more serious with broad polyphonic writing for the 'plein jeu'. Then follows a solo de cornet which comments 'gayement', before a trio à deux dessus, a duo, a cromhorne ou tierce en taille. Lebègue was so concerned about form that he paid more attention to the writing than to the timbre, furthermore, he had the presentiment that the provincial organist confronted with a smaller instrument, not equipped with a 'grosse tierce', would nevertheless have to recreate the original mood with a coarser reed stop. Another trio à trois claviers before a dessus de cromhorne ou de trompette, a dialogue sur les grands jeux and the final plein jeu of the Ite Missa est.*

*After the prélude, the Troisième Ton contains a basse de trompette, a tierce en taille and a dessus de cromhorne ou de trompette. With regard to the latter piece, the composer wanted a light trumpet, on the Positif, more present, in the absence of a cromhorn. But the loud and brilliant reed of the great organ must have seemed impossible to him. We hear the voix humaine once more before the inevitable final pageant dialogue and plein jeu.*

*The Quatrième Ton begins quietly with the gradually rising, chords of the prélude; it is immediately followed by a fugue, very short, a simple exposition in comparison to the extensive German pieces. A duo interrupts the austerity, preceding a basse de trompette and a dessus de tierce ou de cornet. Then grandeur returns with a polyphonic trio à trois claviers, a cromhorne ou tierce en taille and the final dialogue and plein jeu. Here, even more than elsewhere, the overall structure is defined: introduction, light-heartedness, seriousness and final grand close, a structure where four guiding lines assert themselves.*

*The Cinquième Ton has a more wordly character. The very short prélude introduces a dessus de cromhorne ou de trompette then a tierce en taille where the 'taille' or tenor voice is embellished with a fabulous vocalism. A duo with a curious motif of repeated notes announces a trio à deux dessus which also has a rather airy motif, a basse de trompette and an écho that is quite clearly an organ version of the naumachies on the grand canal at Versailles. After such entertainment, the dialogue is obliged to prepare the way with a theme using heroic syncopated rhythms before the curtain-fall of the plein jeu.*

*After the prélude, the Sixième Ton continues with a pleasant duo which once again gives the impression of celebrations at Versailles. The little fugue grave which succeeds allows, us to appreciate even better, by contrast, a delicious crystalline écho replying from one fountain to another. Trio à deux dessus and tierce en taille compel a more serious mood even if it is characterized by a kind of deliberately irritating 'preciosité' in the theme. The basse de trompette and dessus de cromhorne bring back the warm colours of the reed stops and the dialogue, plein jeu, are waiting to end the rejoicing. Joyfulness is everywhere here with the pleasant serenity of F major in the liturgical sixth mode.*

*The prélude to the Septième Ton seems most gloomy after these garlands. Lebègue has offered an alternative ending to lead more easily into the following pieces. The plan proposes the dessus de tierce ou de cornet, the latter being warmer and more spicy, before a voix humaine that is also darkened by its motif in falling thirds which continue, undisturbed by the graceful scrolls. With the accent also on falling intervals, the theme of the duo is heard before a serious mood settles in once and for all with the cromhorne en taille, thickly accompanied in the right hand. The colour of the basse de trompette is required to dispel these shadows before the final dialogue and plein jeu.*

*The Huitième Ton is similarly serious: first of all a very fine prélude, thoughtful as one would wish, and a fugue grave. Duo, voix humaine, cornet bring the colours back again before a superb tierce en taille, the solo stop descending most beautifully into the low register, and the lofty polyphony of the trio à trois claviers. The dessus de tierce is full of high spirits before the solemnity of the final dialogue and plein jeu which can no longer be avoided.*

*Music of transition during the period between the early years of Louis XIV's reign and the more exquisite grace in art towards the end of the century; colour, borrowing from the world and from opera, going beyond the spectacle, a composer always enamoured with grandeur. In this Lebègue was the perfect representative of an ideal of absolute beauty which was that of his times.*

Claude NOISETTE DE CRAUZAT  
Translated by Charles WHITFIELD

## NOTE DE L'INTERPRÈTE

J'ai utilisé, pour cet enregistrement du Premier Livre d'orgue de Nicolas Lebègue, le premier volume de l'édition Belwin-Mills, fac-similé de l'édition Guilmand, que j'ai révisé à partir du bel exemplaire de la gravure de 1676 (Vm<sup>o</sup> 1820, conservé à la bibliothèque nationale de Paris). Les quelques corrections que j'ai apportées concernent principalement les altérations et l'ornementation.

Ce sont les précieuses indications que Nicolas Lebègue livre lui-même dans sa préface du *Premier Livre*, et qu'il confirmera dans un avis manuscrit à la fin de son *Deuxième Livre*, qui m'ont dicté les registrations employées ici. Mais, devant la présentation non pas fragmentaire mais intégrale de l'œuvre d'une part, considérant d'autre part la richesse de l'orgue que j'avais à ma disposition, enfin face à un compositeur tellement intéressé par les nouvelles couleurs sonores, j'ai dû parfois choisir entre la stricte observance des préceptes du maître et le plaisir de varier des registrations telles que les pratiqueront les successeurs de Lebègue. C'est ainsi que j'ai exceptionnellement utilisé des mélanges de jeux soit tombés en désuétude à l'époque (sifflet, régale ; jeux d'anches utilisés seuls comme le préconisait Nivers), soit encore inconnus en ce dernier quart de siècle et qui seront en usage quelques années plus tard. Je me suis alors tourné vers les pratiques de Raison, Boyvin, Corrette... et jusqu'à Dom Bedos.

Pour ce qui est de l'ornementation, Nicolas Lebègue n'emploie guère que le tremblement, le pincé et l'arpégé ; je me suis parfois permis d'agrémenter, principalement les *préludes*, les *fugues* et les *plein-jeux*, en m'inspirant de l'ornementation que le contemporain Jean-Henry d'Anglebert a utilisé abondamment, en particulier dans ses *fugues* pour orgue (Vm<sup>o</sup> 1854) : cadences, ports de voix, coulés...

J'ai usé des différentes variétés d'inégalisation en usage à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, allant du « détacher » au « pointer », en passant par le « lourer » ; la référence en la matière au *Livre d'Orgue* de Nicolas Gigault de 1685 est édifiante.

Enfin, ne comptant que sur moi, j'ai cru bon de ne pas suivre l'exemple du compositeur dont, selon Titon du Tillet, *l'exécution paraissoit quelquefois plus grande qu'elle ne l'étoit effectivement, parce qu'il trouvoit le moyen de se servir d'une troisième main d'un de ses meilleurs élèves pour l'aider dans des morceaux à quatre ou cinq parties d'une harmonie toujours suivie, ce qui faisoit une effet prodigieux.*

Jean-Patrice Brosse (Paris, juin 1982)

*I used for this recording of Nicolas Lebègue's First Book of Organ pieces, the first volume of the Edition Belwin-Mills, facsimile of Guilmand's edition and I revised it consulting the fine copy of the 1676 engraving (Vm<sup>o</sup> 1820, Collection of the Bibliothèque Nationale in Paris). The few corrections I made related essentially to inflections and ornamentation.*

*The precious information given by Nicolas Lebègue himself in his foreword to the First Book - information he would then confirm in a manuscript note, at the end of his Second Book - dictated to me the registrations used here. But owing to the fact that I had to perform the integral work and not only parts of it, and considering the richness of the organ I had at my disposal and the interest the composer himself showed in new sonorous colours, I was sometimes obliged to choose between the strict observance of the Master's precepts and the pleasure of varying the registrations, as Lebègue's followers did. That's why, I used exceptionally mixture stops, either already obsolete in the composer's day (whistle, regal, reed stops used alone as Nivers recommended), or still unknown in the last quarter of that century, but which would come into use a few years later. Then I turned to the practises of Raison, Boyvin, Corrette... and Dom Bedos.*

*As long as ornamentation was concerned, Nicolas Lebègue used only shakes, pizzicati and arpeggiati. I sometimes allowed myself to add embellishments, especially in the Preludes, Fugues and Plein-jeux, drawing my inspiration from the ornamentation generously used by Lebègue's contemporary, Jean-Henry d'Anglebert (Vm<sup>o</sup> 1854, Collection of the Bibliothèque Nationale in Paris): cadenzas, portamenti di voce, slides, and so on.*

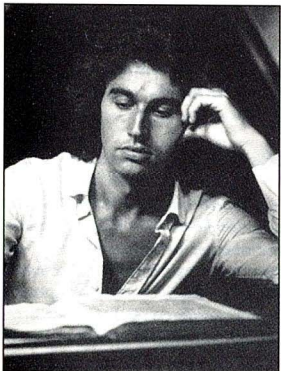
*I used different kinds of inequalizations in fashion at the end of the 18th century, from 'détaché' to 'pointé', through 'louré', the reference for this subject being the very instructive Book of Organ by Nicolas Gigault (1685).*

*Finally, relying only upon myself, I found it advisable to follow the example of the composer himself, whose execution, according to Titon du Tillet, sometimes seemed greater than it was, because he found the way to use an extra hand (that of one of his best pupil) in order to help him in four or five-part pieces, with a continuous harmony, which had a prodigious effect.*

Jean-Patrice Brosse (Paris, June 1982)

Translated by Jocelyne de Pass





## JEAN- PATRICE BROSSE

Né au Mans en 1950, c'est dans cette ville que, parallèlement à ses études classiques, il débute des études musicales très complètes : orgue, clavecin, écriture, direction d'orchestre et musique de chambre.

Fait particulier, Jean-Patrice Brosse n'a jamais étudié le piano et son goût pour l'époque baroque le pousse très tôt vers l'orgue et le clavecin dont il étudie l'art à partir des traités anciens et en jouant presque exclusivement sur des instruments d'époque.

En 1971, présenté au Maître Ruggero Gerlin par Françoise Petit avec qui il travaille alors, il obtient pour deux années une bourse d'études de l'Accademia Chigiana de Sienne. Egalement à cette époque, tout en poursuivant des études d'architecture à l'Ecole des Beaux Arts de Paris, il se perfectionne auprès de Robert Veyron-Lacroix pour le clavecin et de Laurence Boulay pour la réalisation.

A partir de 1973 commence pour Jean-Patrice Brosse une double carrière de récitaliste et de musicien de chambre ; il joue notamment avec l'Orchestre de Chambre de Toulouse, l'Ensemble Instrumental de France, l'Ensemble Orchestral de Paris et en duo avec Jean-Pierre Wallez, Frédéric Lodéon, Michel Debost...

Il donne des concerts dans la plupart des pays d'Europe, en Amérique du Sud, aux U.S.A. etc. et participe à de nombreuses émissions de radio et de télévision. Il a enregistré l'œuvre pour orgue et pour clavecin de Purcell, Clerambault et Du Phly.

Titulaire de l'orgue de Saint-Bertrand de Comminges, il donne chaque été des cours d'interprétation au Festival du Comminges. Il est également professeur de clavecin à l'Ecole Normale de Musique de Paris.

## JEAN- PATRICE BROSSE

*Born in Le Mans in 1950, it was in this town that, together with his general studies, he began very extensive musical studies : organ, harpsichord, composition, conducting and chamber music.*

*An interesting fact is that Jean-Patrice Brosse never studied the piano and his taste for baroque music attracted him very early in life towards the organ and harpsichord. He studied them by means of old theoretical books and playing, almost exclusively, on period instruments.*

*In 1971, Françoise Petit, with whom he was working at the time, introduced him to Ruggero Gerlin and he obtained a two-year grant to study in Siena at the Accademia Chigiana. During the same period, while learning architecture at the Ecole des Beaux-Arts in Paris, he completed his studies, with Robert Veyron-Lacroix for the harpsichord and Laurence Boulay for the realization of the continuo bass.*

*In 1973, a joint career of recitals and chamber music began for Jean-Patrice Brosse; he played notably with the Toulouse Chamber Orchestra, the Ensemble Instrumental de France, the Ensemble Orchestral de Paris and in duet formation with Jean-Pierre Wallez, Frédéric Lodéon, Michel Debost...*

*He performs in most European countries, in South America, in the U.S.A. etc. and takes part in many radio and television programmes. He has recorded Purcell, Clerambault and Du Phly's organ and harpsichord music.*

*Organist at Saint-Bertrand de Comminges, he gives master classes each year at the Festival du Comminges. He now teaches harpsichord at the Ecole Normale de Musique de Paris.*

