

Cette étude, complétée en 2008 par son auteur, est la reprise de celle publiée dans le cadre des Actes du colloque *La Chapelle de la Sorbonne et son orgue Dallery* par l'Association Aristide Cavaillé-Coll (5, rue Roquépine – F75008 PARIS): François MENTSSIER, « Quel orgue pour la musique d'Alexandre Boëly ? », in *La Flûte Harmonique*, Numéro spécial 81/82, pp. 49-59, Paris, 2001. Tous nos remerciements à Kurt Lueders, qui a permis sa réutilisation par *Orgues Nouvelles* à l'occasion du 150^e anniversaire de la mort de Boëly.

La registration postclassique à travers l'œuvre d'orgue d'Alexandre Boëly

Boëly, Clicquot et Dallery, en quelques lignes...

D'Alexandre-Pierre-François BOËLY (1785-1858), les mélomanes connaissent surtout la fameuse *Fantaisie & Fugue* en si bémol. Ce grand musicien français fut pourtant le plus important compositeur pour l'orgue de la première moitié du XIX^e siècle et – probablement – un des meilleurs pianistes et organistes de sa génération. Son œuvre d'orgue est tout à la fois ancrée dans la tradition (versets d'alternance et pièces diverses destinées à la liturgie) et tournée vers l'avenir (grandes pièces de style romantique pour orgue ou piano-pédalier). Il fut le pionnier, en France, de la redécouverte de compositeurs alors oubliés tels que François Couperin, dont il réalisa une magnifique copie des deux *Messes* pour orgue, et Johann Sebastian Bach dont il jouait, autour de 1830, les *Préludes & Fugues*, les *Sonates en trio* ou *l'Art de la fugue*.

François-Henri CLICQUOT (1732-1790) fut l'un des derniers représentants d'une très illustre famille de facteurs d'orgues parisiens. Il a signé de nombreux instruments de la capitale, notamment ceux de la Sainte-Chapelle, de St-Sulpice, de St-Merry ou de St-Étienne-du-Mont. Ses chefs-d'œuvre conservés de Poitiers, Souvigny ou Paris (St-Gervais, St-Nicolas-des-Champs) témoignent aujourd'hui de l'extraordinaire degré de perfection auquel il a porté l'orgue classique français.

Les trois derniers représentants de la lignée des facteurs d'orgues DALLERY ont baigné dans l'atmosphère de l'esthétique de Clicquot. Pierre Dallery (1735-1812) devint l'associé de Clicquot, avec qui il édifia les orgues de la Sainte-Chapelle (1771), St-Nicolas-des-Champs (1773) et St-Merry (1778). Pierre-François Dallery (1766-1833), son fils, apprit son métier au sein de l'atelier Clicquot ; jusqu'en 1825, il restaura la plupart des orgues de la capitale et fut actif également à Rennes, Beauvais, Senlis, Melun, Bourges, Poitiers ou Soissons. Avec son fils Louis-Paul Dallery (1797-1875), il entreprit entre autres les orgues de la Sorbonne, des Tuileries ou de St-Ouen de Rouen. Louis-Paul œuvra seul à partir de 1826, essentiellement à Paris (St-Germain-l'Auxerrois, St-Nicolas-des-Champs, St-Séverin, Notre-Dame, St-Gervais, St-Merry) mais aussi à St-Germain-en-Laye, Versailles, Meaux ou Pontoise. Les Dallery ont pérennisé l'art de l'orgue classique français jusque vers 1840.

Petit survol de l'œuvre pour orgue de Boëly

Familier de l'orgue de Saint-Gervais de Paris dès les années 1830 puis titulaire, de 1840 à 1851, de celui de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, Alexandre-Pierre-François Boëly (1785-1858) a laissé de très nombreuses compositions dédiées à ces instruments *postclassiques*¹ de Clicquot-Dallery. La lecture de ces œuvres révèle l'univers chatoyant d'un musicien profondément sensible aux couleurs offertes par ces orgues de tout premier ordre, composant des pièces souvent brèves, enracinées dans la tradition liturgique des organistes français de l'Ancien Régime ou inspirées par le contrepoint de Pachelbel, Haendel et Bach, et conçues au fil des semaines pour les besoins des services dominicaux. Les abondantes registrations indiquées par Boëly pour cette première partie de son œuvre sont spécifiquement destinées aux deux instruments qu'il a touchés durant sa brève carrière d'organiste de paroisse; elles sont en général conformes à celles préconisées, par exemple, par Guillaume Lasceux (*Essai Théorique et Pratique sur l'Art de l'Orgue*, 1809) ou Jacques-Marie Beauvarlet-Charpentier (*Théorie d'orgue pour connaître ses différents effets, ainsi que le nom et le mélange de ses jeux*, vers 1828).

Le bouquet de chefs-d'œuvre conçus en 1846-1847 dans l'esprit des Chorals de l'*Orgelbüchlein* de Bach appartient à un second volet de l'œuvre d'orgue de Boëly. Ces pièces concises presque dépourvues d'indications de registration semblent s'éloigner de la pratique du pédalier « à la française » tout en s'orientant vers les instruments d'esthétique plus romantique que commencèrent à diffuser autour de 1840 les facteurs Daublaine-Callinet, Abbey, Ducroquet-Barker ou le jeune Aristide Cavaillé-Coll².

C'est enfin résolument aux instruments de ces derniers que les compositions plus novatrices de Boëly, nécessitant un pédalier à l'allemande d'une étendue très « moderne » (ut1 à mi3), semblent être dédiés. L'examen des partitions tend toutefois à montrer que ces œuvres de haute virtuosité destinées au concert ont probablement été inspirées par le piano-pédalier davantage que par l'instrument à tuyaux.

Ces distinctions au sein de la production considérable de Boëly ne visent bien sûr que la destination des œuvres sans préjuger de leur qualité d'inspiration, qui peut s'avérer aussi étonnante de fraîcheur et d'inventivité dans un modeste verset de *Kyrie* que dans un Prélude de l'opus 15 ou que dans l'une des grandes pièces de l'opus 18. Certaines œuvres appartenant aux deux dernières « catégories » sont les mieux connues du public et les plus jouées par les organistes; gageons que la redécouverte – et l'édition en cours³ – de l'autre corpus, celui des œuvres à destination essentiellement liturgique, contribue à remettre à l'honneur l'esthétique injustement oubliée de l'orgue parisien du premier tiers du 19^e siècle.

Les orgues de Saint-Gervais et de Saint-Germain l'Auxerrois 1789-1850

Les mélanges de jeux expressément requis par Boëly étant directement inspirés par les orgues de Saint-Gervais et de Saint-Germain-l'Auxerrois, il nous semble nécessaire de rappeler dans les grandes lignes quelles furent, du vivant du compositeur, l'histoire et les caractéristiques de ces chefs-d'œuvre de François-Henri Clicquot, aux destinées desquels présidèrent Pierre, puis Pierre-François, et enfin Louis-Paul Dallery jusque vers 1840. Ces deux instruments étaient, autour de 1800, assez semblables d'esthétique et de proportion: claviers de Récit, Écho et

¹ Nicolas Gorenstein, *op. cit.* Ce qualificatif de convient parfaitement à l'esthétique de la facture d'orgue du 18^e siècle finissant et du premier tiers du 19^e siècle.

² D'ailleurs tous tributaires pour une grande part des orgues postclassiques.

³ Œuvres complètes d'A.P.F. Boëly aux éditions Publimuses.

Pédale identiques⁴, Positif et Grand orgue avec grand plein-jeu, Flûte 8 ou *second huit pieds* (mais pas de Flûte 4, conformément aux canons de l'esthétique parisienne de la seconde moitié du 18^e siècle), jeux de tierce et batterie d'anches (avec bien sûr le Cromorne au Positif, le grand Cornet et la Voix humaine au grand clavier).

Saint-Gervais

L'orgue reconstruit en 1758-1766 par Louis Bessart puis François-Henry Clicquot à Saint-Gervais n'était de loin plus, on le sait, celui qu'avait connu François Couperin à la fin du 17^e siècle: il était devenu, tout en conservant une tuyauterie vénérable remontant à 1601, un grand instrument du dernier classicisme français, avec cinq claviers manuels dont un « *de Bombarde* ». Heureusement préservé de la Révolution, il fut restauré en 1811 par Pierre-François Dallery qui supprima, à la demande de Gervais-François Couperin, tous les Pleins-jeux « *reconnus inutiles* »^{5/6} et le Larigot, pour placer au Grand orgue une 2^e Trompette, et au Positif un Basson-Clarinette ainsi qu'un Dessus de Flûte 8⁷.

De 1812 à 1842, à l'époque où Boëly s'y produisait, l'orgue de Saint-Gervais se composait donc ainsi :

Positif [51 n.]	Grand-orgue [51 n.]	Bombarde [51 n.]	Récit [à sol2]	Pédale [30 notes la-ré]
Montre 8	Montre 16	Bombarde	Cornet	Bourdon 16
Bourdon 8	Bourdon 16		Hautbois	Flûte 8
Dessus de Flûte 8 ⁸	Montre 8			Flûte 4
Prestant	Bourdon 8		Écho [à sol2]	Bombarde
Nazard	Dessus de Flûte 8		Flûte 8	Trompette
Doublette	Prestant		Trompette	Clairon
Tierce	Nazard			
Trompette	Doublette			
Cromorne	Quarte			
Basson-Clarinette	Tierce			
Clairon	Grand Cornet			
	1ère Trompette			
	2e Trompette			
	Clairon			
	Voix humaine			

A partir de 1836, Louis-Paul Dallery proposa de rétablir les Pleins-jeux supprimés par son père; Boëly préconisa pour cela la suppression de la Tierce du Positif⁹, ce que refusèrent les responsables de la paroisse. Les travaux ne furent réalisés qu'en 1842, après le départ de Boëly, avec rétablissement des deux Pleins-jeux, réduits par rapport à 1766, et maintien de la Tierce du Positif.

⁴ Cornet et Hautbois au Récit, Flûte 8 et Trompette à l'Echo, flûtes et anches 16, 8 et 4 à la Pédale.

⁵ Comme, du reste, à la chapelle royale de Versailles en 1817 ou à Saint-Nicolas-des-Champs en 1825.

⁶ Rappelons que pour l'orgue monumental de Saint-Roch, en 1805, Pierre Dallery ne restitua le Plein-jeu qu'au Positif, et exposa ainsi ses motifs : « *Quant au Plein jeu [...] on pourrait se dispenser de le remplacer, attendu que ce jeu n'est plus d'une nécessité absolue et qu'il faut augmenter les fonds et les flûtes de cet orgue, détail infiniment plus intéressant, il suffira d'en recomposer un pour le Positif* ». Cf. Loïc Métrope, *Les grandes orgues historiques de Saint-Roch*, 1994, p. 24. En 1825, dans leur nouvel orgue de la Chapelle de la Sorbonne, Pierre-François et Louis Paul Dallery optèrent pour le même parti du Plein-jeu au seul Positif.

⁷ Ce dessus de Flûte 8 était issu, selon Pierre Hardouin, de l'ancien Larigot. Il n'apparaît pas très clairement si ces dessus de 8' se sont substitués dès 1812 aux dessus du Bourdon, la chape du Larigot restant vide. Car il se peut aussi qu'à ce moment le Larigot fut simplement décalé en dessus de 8' sur sa propre chape, l'aménagement de tuyaux ouverts dans le dessus du Bourdon n'étant alors intervenu qu'en 1843 lorsqu'il fallut libérer une chape pour le nouveau Plein-jeu de Louis-Paul Dallery.

⁸ Cf. supra, note n° 7.

⁹ Apparemment, Boëly ne tenait pas spécialement à la présence de ce jeu au Positif – cela se confirma quelques années plus tard à Saint-Germain – mais sa musique et ses registrations montrent qu'il utilisait la Tierce du Grand orgue (pour la *Tierce en taille*, effectivement enregistrée au Grand orgue, et les *Trios de mains*).

Saint-Germain-l'Auxerrois

L'orgue Clicquot (1771) de la Sainte-Chapelle fut transféré à Saint-Germain l'Auxerrois en 1791 par Claude-François Clicquot et Pierre Dallery, et augmenté à peu près au même moment (avant 1794) de quelques jeux neufs: à la Pédale une Bombarde, au Grand-orgue une 2^e Trompette, et au Positif une basse de Clairon, un Hautbois et une Flûte 8¹⁰. Il fut restauré par Pierre-François Dallery en 1812-1813 puis par Louis-Paul Dallery en 1814-1826, lequel remplaça les trois jeux d'anchemes de Pédale qu'avait dû déposer son père. Nous pouvons déduire d'un inventaire par Louis Callinet en 1837¹¹ que de ces deux dernières campagnes de travaux l'instrument sortait enrichi de trois notes dans l'aigu¹², et de jeux non mentionnés dans le rapport de Claude-Pierre Molard¹³ en 1795: au Positif une basse de Basson (32 notes ut-sol), au Récit une Trompette (en plus du Hautbois) et à la Pédale un rarissime Nazard en bois, très certainement de 5 1/3¹⁴.

En 1840-1841, sous la direction de Félix Danjou et de Boëly, Louis-Paul Dallery restaura à nouveau l'instrument. Il posa une Clarinette au Positif, remplaça la Trompette du Récit par un Cor anglais (était-il à anches libres ?), intercala une basse de Doublette sur la chape même du Plein-jeu¹⁵, ajouta deux notes graves au Récit pour le faire commencer au fa2 et, enfin, porta le pédalier de 21 notes (la-fa) à 28 notes (la-ut). Ce pédalier d'ailleurs pose question : fut-il réellement changé dès cette époque, à la demande de Boëly, par un pédalier à l'allemande ? Aucune source, semble-t-il, ne fait explicitement allusion à ce fait si communément admis. Même s'il n'est pas impossible que cette transformation ait coïncidé avec cet ajout en 1840 de sept notes aiguës, on ne peut exclure, dans l'état actuel des connaissances, qu'elle ait attendu les travaux commandés à Ducroquet en 1848¹⁶.

Curieusement, la composition relevée en 1837 (Callinet) tout comme une autre publiée en 1842¹⁷ ne mentionnent plus spécifiquement ni la Flûte et ni le Hautbois du Positif; celle de 1842 omet en outre le Basson. Il serait pourtant surprenant que tout ou partie de ces jeux ait été évincé par Dallery. Peut-on poser l'hypothèse selon laquelle la Flûte du Positif (évincée par le Basson avant 1837 ?) fut alors intégrée au Cornet de Récit¹⁸? Celle aussi que le Hautbois sonnait depuis 1792-1793 dans le dessus du Clairon¹⁹ et le Basson depuis 1841 dans la basse de la Clarinette²⁰?

¹⁰ Claude-Pierre Molard, *Liste des orgues de Paris*, 1794, série 10 n° 162, Paris, Archives historiques du Conservatoire National des Arts et Métiers, Centre de documentation d'histoire des techniques.

¹¹ Publié par B. François-Sappey, *op. cit.*, pp. 587-588.

¹² Le sommier de Positif, qui date de Clicquot et comportait 51 notes à l'origine, porte effectivement la preuve d'un ajout de 3 notes aiguës (renseignement aimablement communiqué par M. Christian Lutz).

¹³ Claude-Pierre Molard, *État des orgues qui ont été visités*, 1795, série 10 n° 155, Paris, Archives historiques du Conservatoire National des Arts et Métiers, Centre de documentation d'histoire des techniques.

¹⁴ Comme à la Pédale de Notre-Dame et de Saint-Sulpice (Clicquot) ou de Saint-Roch (Dallery). D'un grand secours pour rendre la Pédale apte à la polyphonie, ce jeu aurait donc été installé par Pierre-François Dallery avant le titulariat de Boëly. Manifestement très intéressé par son effet, Boëly le demande souvent, mais il s'agit d'un cas de figure relativement isolé en France à cette époque.

¹⁵ Ce qui pourrait montrer que Boëly tenait encore, à cette date, à la Tierce du grand clavier; elle aurait, sinon, très naturellement pu être évincée au profit de cette Doublette qui faisait défaut dans le Plein-jeu (cf. note n° 21).

¹⁶ C'est en tout cas bien un pédalier à la française qui apparaît sur le célèbre dessin de l'époque, montrant Boëly à la console de Saint-Germain l'Auxerrois. Cf. par exemple Brigitte François-Sappey et Éric Lebrun, *op. cit.*, p. 80.

¹⁷ Dans une source très instructive publiée par Brigitte François-Sappey (*op. cit.*, pp. 581-587): N. M. Troche, *Histoire et monographie de l'Église [...] Saint-Germain l'Auxerrois à Paris*, 1842.

¹⁸ N. M. Troche en 1842 précise, concernant le Récit : *Cornet dont le Bourdon parle en Flûte*. Cela voudrait-il dire que la Flûte 8 du Positif aurait remplacé le Bourdon du Récit tiré à demeure depuis l'origine ? Le Récit de Saint-Nicolas-des-Champs avait aussi son Bourdon tiré à demeure, à côté de d'un Cornet IV...

¹⁹ Clairon-Hautbois 4-8, comme à Saint-Roch et à Saint-Merry, ce que tend à confirmer N. M. Troche qui indique, en 1842: *Clairon dont le dessus est en Trompette*. Il semble qu'à Saint-Germain-l'Auxerrois ce fut le cas depuis 1792-1793, puisque les papiers de Claude-Pierre Molard recensent 12 jeux dont une Basse de Clairon et un Hautbois alors que le sommier ne comporte que 11 chapes.

²⁰ Comme ce fut le cas à Saint-Gervais.

Quoiqu'il en soit, de 1841 à 1847 l'orgue servi par Boëly à Saint-Germain l'Auxerrois affichait probablement, à ces trois hypothèses près, la composition suivante²¹:

Positif [54 notes]	Grand-orgue [54 notes]	Récit [à fa2]	Écho [à fa2]	Pédale [28 notes la-ut]
Huit pieds	Bourdon 16	[Flûte 8 ?] ²²	Flûte 8	Bourdon 16
Bourdon 8	Montre 8	Cornet [IV ?]	Trompette	Huit pieds
Prestant	Second huit pieds	Hautbois		Nazard [5 1/3 ?] ²³
Nazard	Bourdon 8	Cor anglais		Quatre pieds
Doublette	Prestant 4			Bombarde
Tierce	Nazard			Trompette
Plein-jeu V	Tierce			Clairon
Trompette	Plein-jeu VII 2'			
Cromorne	Grand Cornet			
[Basson ²⁴ ?]-Clarinette	1ère Trompette			
Clairon-[Hautbois ²⁵ ?]	2e Trompette			
	Clairon			
	Voix humaine			

En 1848-1850, de nouveaux travaux confiés cette fois à Ducroquet-Barker, successeurs de la maison Daublaine-Callinet, firent évoluer l'instrument vers une esthétique plus « moderne », qui intéresse davantage d'autres volets plus tardifs (pièces pour orgue ou piano à pédales) de l'œuvre d'orgue de Boëly. Cette évolution se traduisit essentiellement par la réunion des dessus de Récit et d'Echo en un petit Récit expressif de 6 jeux (Bourdon 8, Flûte 8, Cornet, Trompette, Hautbois, Cor anglais), le remplacement de la Tierce du Positif par un Salicional 4, l'ajout de deux jeux à anches libres (Euphone 8 à la place de la Clarinette du Positif et Euphone 16 à la place de Nazard & Tierce du Grand orgue).

Fidèle et sensible à l'esthétique postclassique de Clicquot et Dallery pendant l'essentiel de sa carrière – sa production spécifiquement pour orgue est bel est bien portée par ces instruments enracinés dans la tradition du 18^e siècle finissant – Boëly fut donc aussi, à la fin de sa vie, le témoin (et l'un des acteurs sans doute) d'un glissement progressif vers les nouvelles sonorités diffusées par les facteurs de la jeune génération (Louis-Paul Dallery y-compris, du reste)²⁶; la restauration du grand-orgue de Saint-Germain l'Auxerrois par Ducroquet tend à le prouver.

En ce qui concerne les rapports entretenus par Boëly avec la facture parisienne plus moderne, rappelons que Boëly participa aux inaugurations des orgues de Saint-Eustache (1844, Daublaine-Callinet) et de Saint-Sulpice (1846, Ducroquet-Barker), et qu'il inaugura avec Fessy l'orgue de chœur neuf de Saint-Gervais, livré en 1844 par Daublaine-Callinet. A Saint-Germain l'Auxerrois, l'orgue de chœur dû à John Abbey (1838) et le petit orgue neuf installé en 1843 par Daublaine-Callinet dans l'une des chapelles de l'église²⁷ ont pu susciter les quelques œuvres vocales de Boëly écrites entre 1841 et 1853, avec accompagnement d'orgue soutenu, pour certaines d'entre elles et suivant l'usage de l'époque, par une contrebasse²⁸.

²¹ Depuis au moins 1795, le clavier de grand-orgue n'avait plus ses deux jeux de 2', et la Cymbale avait été réunie à la Fourniture. Ces aménagements étaient-ils consécutifs à l'arrivée de la 2e Trompette vers 1793 ?

²² Cf. *supra* note n° 18. Boëly demande la *Flûte de Récit* dans le *Christe* op. 12/19 ; et dans l'*Allegretto Pastorale* de la *Messe du jour de Noël*, la Flûte de Récit dialogue avec celle d'Echo.

²³ Cf. *supra* note n° 14.

²⁴ Cf. *supra* note n° 20.

²⁵ Cf. *supra* note n° 19.

²⁶ Même s'il s'opère indéniablement une évolution vers une esthétique plus « moderne », une certaine continuité demeure, Louis Callinet (1786-1846) étant lui-même issu de l'univers organistique des années 1800 (il aurait d'ailleurs été, selon Danjou, disciple de Dallery, ou, selon Hamel, disciple de Somer). Contrairement à une opinion trop communément admise, l'opposition entre une esthétique « du passé » et une autre « tournée vers l'avenir » serait à relativiser; sans doute était-elle davantage, sur fond de querelle de personnes, d'ordre commercial et de conception du métier que d'ordre esthétique.

²⁷ Curieusement revendu en 1851 (à la paroisse Saint-Augustin), l'année même du départ de Boëly.

²⁸ Messes op. 25 et 26 de 1842-1844. Cet usage a peut-être aussi concerné les motets manuscrits de 1838.

Œuvres pour orgue et œuvres pour piano-pédalier

Les œuvres d'orgue composées pour les instruments de Saint-Gervais et Saint-Germain avant 1846 environ font appel aux registrations postclassiques; il est même parfois possible, grâce à la précision des indications de Boëly, de discerner pour lequel des deux instruments est destinée telle ou telle registration des pièces de ce corpus. Les publications posthumes par Richault en 1860 (opus 35 à 42, environ 80 pièces) rassemblent de nombreuses pages liturgiques que le compositeur avait réservées à son usage personnel et qui, d'une façon très générale, semblent dater plutôt des années passées à fréquenter l'orgue de Saint-Gervais. Cette observation s'applique également à une partie des manuscrits conservés à la Bibliothèque municipale de Versailles, en particulier une messe et un *Kyrie* datant de 1832-1836²⁹. Quant aux recueils publiés du vivant de Boëly par l'éditeur Canaux, ils rassemblent des œuvres registrées pour l'orgue de Saint-Germain l'Auxerrois, même si la composition de certaines d'entre elles remonte aux années 1832-1835, passées à Saint-Gervais. Dans la foulée de sa nomination à Saint-Germain, Boëly publia en effet en 1842 les quatre livres suivants: quatre *Offertoires* (op. 9)³⁰, un *Recueil contenant quatorze morceaux pour l'orgue qui pourront servir pendant l'office divin suivant les tons des Kyrie, Gloria, Hymnes, Antiennes ou versets dans lesquels l'organiste doit jouer* (op. 10)³¹, la *Messe du jour de Noël* (op. 11)³², et *Vingt-quatre pièces pour l'orgue avec les principaux mélanges des jeux et des claviers* (op. 12)³³. Qu'elles aient été suscitées par Saint-Gervais ou Saint-Germain, toutes ces pièces, messes manuscrites de 1832-1836 et opus 9 à 12 et 35 à 42³⁴, constituent un ensemble homogène que l'esthétique des facteurs Dallery (ou plus exactement celle des instruments d'Ancien Régime revus et complétés par eux) sert tout à fait idéalement. Quelques aspects de leurs registrations nous intéressent aujourd'hui, ils sont étudiés plus loin.

Les splendides *Quatorze préludes ou pièces d'orgue avec pédale obligée composés sur des cantiques de Denizot [...] publiés en 1847* (op. 15) témoignent de préoccupations nouvelles de la part du compositeur. La quintessence de l'art de Boëly s'exprime à travers ces œuvres, à l'instar, toutes proportions gardées, de l'*Orgelbüchlein* pour Bach ou des onze *Choralvorspiele* pour Brahms. Ici, les indications de registration sont quasi inexistantes; le chant au ténor sur la Trompette ou le Clairon de Pédale (n°7) et la mention « Organo pieno, canto nella pedale » (n°14) rappellent son attachement aux œuvres ou aux pratiques du passé, mais l'orgue auquel s'adressent ces Noëls est moins clairement identifiable. Le soin extrême porté aux contours du contrepoint prend le pas sur l'aspect plus purement instrumental des œuvres antérieures. Boëly se souvient ici de la fascination qu'exercèrent sur lui les œuvres de Bach qu'il avait recopiées autour de 1833³⁵. D'autres authentiques pièces d'orgue non publiées du vivant de Boëly (et dont les manuscrits sont conservés à Versailles), inspirées

²⁹ Ms. 169: *Messe pour les fêtes solennelles* (1834), *Kyrie* en mi de Dumont. En revanche, la *Messe solennelle pour l'orgue extraite de plusieurs auteurs anciens* a sans doute été pensée pour Saint-Germain car elle requiert à plusieurs reprises le Plein-jeu.

³⁰ Ces quatre grands offertoires d'allure pianistique et de forme sonate, composés en 1841, sont des dialogues à deux chœurs sur les jeux d'anches (le *Cornet de récit* n'intervient que très ponctuellement), avec tenues et ponctuations de pédale requérant, par endroits, les trois notes du ravalement.

³¹ Composés par l'organiste « de la paroisse royale de Saint-Germain l'Auxerrois ». L'autographe de la première pièce, écrite pour Saint-Gervais avec son clavier de Bombarde, devient dans l'édition de 1842 un grand chœur à quatre claviers; la pièce n°12 (Quatuor en ré majeur) requiert le Nazard de pédale « pour renforcer les basses ».

³² Dans cette *Messe du jour de Noël*, les grands jeux sont à 2, 3 ou 4 chœurs (le clavier de Bombarde n'est jamais requis); le Nazard de pédale est demandé pour la basse particulièrement mobile du « Puer nobis nascitur » en ré.

³³ Ici encore, le Nazard de pédale est demandé (pièces n°2 et 10).

³⁴ Il faut aussi mentionner deux très belles fugues d'orgue, dont on peut supposer qu'elles furent composées avant 1850, mais qui ne furent publiées qu'en 1857 par Georges Schmitt dans le *Musée de l'Organiste*.

³⁵ Tout au long de la copie des sept grands diptyques et des six sonates d'orgue, une seule indication de registration apparaît, pour la Toccata BWV 538: « per Organo pleno », une locution passéiste telle que les aimait Boëly. Les doigtés de pédale incluent talons, substitutions et croisements difficilement imaginables sur le pédalier à la française de Saint-Gervais, et tout porte à croire qu'autour de 1830 Boëly jouait les préludes et fugues sur le piano à pédales. Cf. Georges Guillard, *op. cit.*

également du style de Bach, sont à rapprocher de cet opus 15, comme les Noëls posthumes de 1846, les deux préludes de chorals de 1847 ou les messes et versets à 4 parties avec plainchant au soprano, de 1848-1849. Ajoutons que ce groupe de pièces « à la Bach » de 1846-1849 appelle plus clairement un pédalier à l'allemande contrairement, par exemple, aux quatre livres publiés en 1842.

Les œuvres non encore nommées appartiennent à un troisième volet de l'œuvre de l'organiste Boëly. Même s'il s'agit de la partie la plus connue, la plus jouée, de l'œuvre avec pédalier de Boëly, il faut considérer un peu à part, du point de vue qui nous occupe, son opus 18, publié en 1856 (donc de son vivant), contenant *12 pièces pour orgue avec Pédale obligée ou Piano à Clavier de Pédales*, ainsi que les opus posthumes 43, 44 et 45 publiés en 1860 par Richault, dont les livraisons contiennent la *Collection des œuvres posthumes pour Orgue à pédales ou Piano à trois mains* (pour des raisons qui sont peut-être d'ordre commerciales, Richault n'ose plus indiquer « piano à pédales »). Le propos ici ne peut être ici d'analyser ce qui fait que, du point de vue du style, ces œuvres parlent davantage le langage du piano que celui de l'orgue³⁶. Si elles s'adressent à l'orgue, ce serait alors à celui de l'esthétique Daublaine-Callinet-Ducroquet-Barker, et il ne faudrait pas se priver d'y faire sonner des chefs-d'œuvre comme la Fantaisie et Fugue op. 18/6 ou la Toccata op. 43/13. Mais en toute rigueur, d'un point de vue technique, des indices plaident en faveur du piano, comme les indications de dynamique³⁷, l'utilisation du pédalier au-delà du do3³⁸, et la disposition serrée entre pédalier et main gauche ou dans des parties à double pédale³⁹. Ce serait magnifique qu'aujourd'hui des facteurs et des interprètes se penchent sur le domaine inexploré du piano-pédalier, et fassent revivre les œuvres que lui ont dédié Alkan, Boëly ou Schumann.

Seules deux des douze pièces de l'opus 18 trouvent leur origine dans une véritable œuvre pour orgue, et les petites métamorphoses qui leur sont appliquées en vue de l'édition soutiennent notre propos:

- La pièce n°2, publiée sans indication de registration sous le titre *Andante à deux claviers*⁴⁰ est un Cromorne ou Tierce en taille de 1835 intitulé dans l'autographe *Prélude d'orgue à deux claviers séparés et pédale obligée*.
- Le magnifique *Andante en si mineur* op. 18/4 est connu par ailleurs grâce à un autographe daté de 1840, intitulé *Prélude d'orgue avec pédale obligée*; il est révélateur que pour une édition destinée aussi (surtout ?) au piano-pédalier, Boëly modifie la fin typiquement organistique figurant dans le manuscrit en ajoutant des arpèges, peu efficaces à l'orgue mais d'un effet heureux au piano.

En revanche, bien qu'elle sonne admirablement à l'orgue, la Toccata en si mineur op. 43/13 (1858) semble avoir été pensée originellement pour le piano: l'un des intitulés de l'autographe⁴¹, *Prélude pour le piano avec basses de pédales*, devient *Toccata pour le Piano avec clavier de pédales, obligé, ou pour Orgue* dans l'édition posthume.

³⁶ Certaines sont d'ailleurs des transcriptions de pièces dédiées initialement au piano par Boëly (op. 18/9 et 18/12), d'autres, dans les opus 43 à 45, sont des transcriptions de trios ou quatuors à cordes (Haydn, Beethoven) et d'œuvres pour clavier ou orgue du Padre Martini, de D. Scarlatti, F. Couperin, Frescobaldi (attribution sujette à caution), Cramer, Albrechtsberger, Eberlin, Walther ou Kirnberger.

³⁷ Indications de nuances, de crescendo ou de decrescendo, par exemple dans les op. 18/5, 18/12, 43/8, 43/12, 44/5, 44/11, 44/13, 44/15, 45/10, 45/11, 45/13.

³⁸ Jusqu'au do#3 ou réb3 (op. 18/6, 18/10, 44/14), ré3 (op. 43/12), ré#3 ou mi♭3 (op. 18/1, 18/7, 18/12, 43/4, 44/8, 44/11), mi3 (op. 18/3, 18/11, 43/6, 44/5, 44/13, 44/15, 45/12).

³⁹ Par exemple dans les op. 43/4, 43/13 et 45/13. Dans la Fantaisie & Fugue op. 18/6 et la Toccata op. 43/13, l'accord final très chargé, avec quinte grave, fait sonner magnifiquement le piano alors qu'il est lourd et inélégant à l'orgue.

⁴⁰ L'édition de 1856 conseille: « Lorsque l'on jouera cette pièce sur le Piano, il faudra jouer la partie du 2^e Clavier une octave plus bas »...

⁴¹ Conservé dans le Fonds Saint-Saëns du Musée du Château de Dieppe.

Les registrations de Boëly

Comme nous l'avons vu, si les indications de registration de Boëly peuvent être considérées comme nombreuses, elles ne concernent que sa « première manière ». Les œuvres plus tardives inspirées par le contrepoint de Bach, dénuées d'indications, appartiennent à un univers différent, tout comme les pièces se référant aussi au piano-pédalier et représentant son « Style moderne », selon la mention liminaire apparaissant dans les derniers opus posthumes.

Les mélanges demandés par Boëly sont conformes aux usages de son époque, dont les prémices déjà contenues dans *l'Art du Facteur d'Orgues* (1766) de Dom Bedos de Celles aboutissent à une codification particulièrement représentative dans, pour ne citer que cet exemple, *l'Essai théorique et pratique sur l'art de l'orgue* (1809) de Guillaume Lasceux. Mais ils présentent l'intérêt d'être appliqués avec une grande souplesse et une extrême diversité, en raison, sans doute, de leurs liens étroits avec deux instruments particuliers – et non des moindres – mais aussi, certainement, de la personnalité de Boëly, musicien imaginatif et curieux de nature, situé aux confins de paysages aussi divers que ceux de Bach, Couperin, Haydn, Beethoven et des pratiques musicales de son temps. Le rapide survol qui suit témoignera du foisonnement des couleurs propre à l'orgue postclassique et de l'usage qu'en faisait Boëly.

Le *Plein-jeu* est réservé à l'harmonisation du plain chant⁴², joué à la basse sur les anches 16, 8 et 4 de pédale. Boëly fait un large usage du « Grand plein jeu, pédales de Clairon, Trompette et Bombarde » tout au long du commun de la messe et dans les premiers versets d'hymnes, recommandant très souvent de toucher la pédale à l'octave inférieure (donc, en bien des cas, en faisant sonner le ravalement) tout en doublant le plain chant à la main gauche à sa hauteur réelle : « Sur le plein jeu avec les pédales d'anches redoublant la main gauche dans l'8^{ve} la plus basse » (comme dans les pièces op. 39/12, 40/5 et 40/6 par exemple). Toutefois, l'usage de Boëly nous donne aussi un aperçu concret du glissement qui s'opère vers 1835 d'une harmonisation à la basse (sur le grand Plein-jeu) vers une harmonisation au soprano (énoncée sur le grand chœur). Deux exemples témoignent d'une première évolution, limitée à la seule registration : le premier *Kyrie* de la *Messe pour les fêtes solennelles* de 1834⁴³ comporte l'indication « Plein jeu avec les pédales d'anches ou bien les mêmes jeux⁴⁴ si l'orgue n'a pas de plein jeu » (et c'était le cas, nous l'avons vu, des orgues du Château de Versailles, de Saint-Gervais et de Saint-Nicolas-des-Champs) ; les versets 1 et 5 du *Kyrie* op. 38/5 ne proposent plus l'alternative puisque le plain chant, bien que toujours à la basse, est harmonisé sur le grand chœur⁴⁵. Et très vite, le pas est franchi d'harmoniser le plain chant suivant la nouvelle manière, c'est à dire en le présentant au soprano, et dans ce cas c'est toujours le grand chœur qui est requis. Il arrive qu'au sein de la même messe l'ancienne pratique coexiste avec la nouvelle, comme dans la *Messe solennelle pour l'orgue extraite de plusieurs auteurs anciens*⁴⁶, où l'on trouve aussi bien un *Kyrie* et un *Et in terra pax* énoncés au soprano sur le grand chœur, que quelques autres versets du *Gloria* joués sur le plein jeu avec le plain chant sur les pédales d'anches à la basse. Il existe même une *Fughetta* « sopra il Kyrie canto fermo nel pedale e nel canto » (op. 40/3) qui présente la première moitié du plain chant à la basse et la seconde au soprano. Les nombreux versets de messes, d'antiennes et

⁴² Georges Lartigau (*op. cit.* p. 32) mentionne deux indications très intéressantes de Boëly pour le plain-chant, que nous n'avons pas retrouvées : « Jouer la polyphonie à la main droite sur des flûtes avec le Chant à la main gauche sur le cromorne » et « Les deux mains sur des jeux doux et le Chant à la pédale sur le clairon ». Ces préconisations pourrait très bien concerner certains versets d'hymnes très dépouillés, superposant à la basse un contrepoint très simple à deux voix.

⁴³ Bibliothèque municipale de Versailles, ms 169.

⁴⁴ C'est à dire les anches manuelles.

⁴⁵ Les versets 2-3-4 de ce même *Kyrie* présentent – le cas est peut-être unique en France à cette époque – le plain chant à l'alto.

⁴⁶ Bibliothèque municipale de Versailles, ms 169. Cette messe est probablement postérieure à 1840.

d'hymnes composés dans les dernières années passées à Saint-Germain l'Auxerrois, autour de 1846-1848, et conservés à Versailles, ne présentent plus le plain chant qu'au soprano. Bien entendu, ce que l'on discerne à partir des œuvres de Boëly n'est qu'un témoignage parmi d'autres au sujet de cette évolution, qui mériterait une grande étude globale.

Le *Grand chœur* est de règle pour les Offertoires, les pièces en imitation, les rentrées de procession et sorties, le dernier couplet du *Kyrie*, du *Gloria* ou du *Magnificat*. Dans le premier tiers du 19^e siècle, ce mélange se conforme aux préconisations de Dom Bedos (les Prestants, le Cornet du grand-orgue et, s'il y en a un, celui du Positif, et les anches y-compris le Cromorne, à l'exclusion de tout Bourdon ou jeu de Tierce). Il s'agit du mélange le plus représenté dans l'œuvre de Boëly. Plusieurs pièces sur le grand chœur comportent des indications de jeu détaché. Les dialogues à 4 ou 5 chœurs (op. 10/1, ou *Offertoire pour le jour de Pâques*) mentionnent le clavier de Bombarde, celui de Récit (avec le Hautbois) et celui d'écho (avec Flûte 8 et Trompette). Dans les dialogues à 3 chœurs, c'est le Cornet qui intervient au Récit. Le pédalier se limite le plus souvent à une doublure de la main gauche.

Les *Fugues* et *Fughettas* sont en règle générale jouées sur le grand chœur (« Sur les grands jeux d'anches ») mais des alternatives sont parfois proposées : « sur le Grand chœur ou sur les Fonds » (Fugue op. 12/9 sur *Urbs Jerusalem* par exemple). Quelques Fughettas comportent l'indication « Fonds et nazard » ou « les fonds et le Cromorne » (ou encore « sur le Cromorne »). L'indication « *plein-jeu* devant la Fugue en ut mineur publiée comme *Sortie* par Georges Schmitt en 1857 dans le *Musée de l'Organiste* est une exception ; peut-être faut-il y voir, de la part de ce collègue éditeur d'origine allemande, une suggestion germanisante volontiers accueillie par un Boëly admirateur de Bach. A moins qu'il ne s'agisse de la traduction littérale de « *volles Werk* », qui désignerait dans ce cas l'une des premières manifestations parisiennes du mélange des anches avec les fonds et peut-être même avec la Fourniture. Quoi qu'il en soit, cette indication témoigne davantage de la pratique de Schmitt, titulaire de l'orgue de Saint-Sulpice, que de celle de Boëly.

La distinction entre « les fonds » et « les flûtes » ne paraît pas, chez Boëly, aussi claire que chez ses contemporains (Lasceux, Beauvarlet-Charpentier), qui eux sous-entendent bien pour le premier mélange, tous les fonds 16'+8'+4', et pour le second les Montres, Flûtes et Bourdons de 8' seulement. Boëly a plutôt tendance à utiliser ces deux expressions indifféremment pour la réunion des fonds de 8', pouvant réserver la mention « on tirera tous les registres de 4, 8 et 16 pieds tant du grand Orgue que du Positif » pour un ensemble plus vaste. Les Préludes sur les jeux de fonds appellent donc en principe les Montres, Bourdons et Flûtes de 8' exclusivement, sans 16' ni Prestants (op. 10/5, 12/5, 12/17, 41/9) ; Boëly requiert aussi les Fonds pour un « prélude court » sur le plain chant (op. 39/8, et à plusieurs reprises dans la *Messe du jour de Noël*), pour quelques Fughettas (op. 12/9 par exemple) et bien sûr pour l'accompagnement des récits, le plus souvent en indiquant « Flûtes » ou bien « les Flûtes et les Bourdons ». Les « pédale de fonds » désignent toujours les Flûtes 16, 8 et 4. La Flûte de Récit et celle d'écho dialoguent brièvement en écho dans l'*Allegretto Pastorale* de la *Messe du jour de Noël* ; l'unique récit de Flûte de Boëly chante dans le *Christe* op. 12/19 (Flûte 8 du Récit accompagnée par les Flûtes du Positif et les pédales de Flûtes)⁴⁷. Dans la *Fantasia pour le verset Judex crederis au Te Deum*, la registration « fonds de 8 avec le Bourdon 16 » du grand clavier pour soutenir le Cornet de récit est demandée à titre exceptionnel pour produire un effet particulier.

Le Duo est presque immuablement un « Duo de Cornet de récit et de Trompette du positif » (op. 10/13, 12/3, 12/12, 12/18, 35/4, 38/8, 38/12, 41/5, *Invention* de Bach pour le 4^e « Kyrie » de la *Messe solennelle pour l'orgue extraite de plusieurs auteurs anciens*) ; à la Trompette

⁴⁷ Cf. notes n° 18 et 22.

est simplement adjoint le Prestant. Mais on trouve aussi un duo « sur la voix humaine avec 2 bourdons de 8. Tremblant ad libitum » (Messe du jour de Noël), ainsi qu'une alternative exceptionnelle dans l'op. 39/6, proposant le jeu de Tierce du Grand orgue à la place de la Trompette du Positif. Boëly demande souvent un toucher *non legato* pour ses duos, avec des indications comme « les croches détachées », ou « sempre staccato » pour les doubles croches au Cornet de récit.

Le *Trio de mains* est joué sur le Cromorne pour les deux dessus et sur le jeu de Tierce du Grand orgue pour la basse : « Cromorne et fonds au positif, Basse de 3^{ce} sur le gr. Clavier » (op. 10/10, 14/7, 12/20). Ici encore, Boëly fait preuve de souplesse vis à vis des registrations établies : le Trio sur l'hymne *Stupete gentes* publié avec la registration « à dessus de Cromorne et basse de Tierce » (op. 37/11) comporte l'indication « Fonds et Naz. » dans l'autographe conservé à Versailles. D'autres possibilités sont parfois proposées pour le Trio : « on peut aussi jouer cette pièce avec tous les jeux de fonds en y ajoutant le cromorne et le nazard avec les claviers réunis » ou « sur le Cromorne ». Le *Trio de pédale* fait appel à la vieille opposition du Cornet de récit et du Cromorne, soutenus par les fonds 16, 8 et 4 de pédale ; mais il arrive aussi que le Hautbois soit proposé en priorité par rapport au Cornet : « Les claviers séparés. Récit de m. dr. Sur le Hautbois ou le Cornet de récit. Récit de main gauche sur le Cromorne ou le Basson. Les ritournelles sur les 8 pieds du gr:orgue. Pédales de Flûtes » (op. 10/11).

Le *Quatuor*, joué sur trois plans sonores, fait entendre le Hautbois du Récit pour les deux dessus (le Cornet est parfois proposé en alternative), le Cromorne (ou le Basson) du Positif avec le Bourdon pour la main gauche, et la Pédale avec les fonds de 16, 8, 4 et le Nazard « pour renforcer les basses » (op. 10/12). C'est aussi cette registration qui est indiquée pour le célèbre « Quatuor sur deux Claviers et Pédale obligée » en sol mineur op. 12/10 ; publiée à nouveau en 1860 par Richault (op. 45/7) mais sans l'indication des jeux, cette pièce est rarement jouée avec sa registration originale, pourtant conçue à l'imitation des vents (hautbois, clarinettes et cors de basset) de l'époque classique. Boëly, qui décidément aimait les alternatives, précise que l'on peut aussi jouer le Quatuor « avec tous les jeux de fonds, les claviers réunis ».

Le Nazard est surtout demandé comme adjuvant aux Flûtes et Bourdons, aux Fonds et Prestants et aux jeux d'anches (Basson, Voix humaine, Cromorne) mais il apparaît également dans un rarissime dialogue entre le Nazard du Positif et le Hautbois du Récit, dans lequel les deux jeux tantôt s'opposent, soutenus par la pédale de Flûtes, tantôt interviennent en soliste, accompagnés par les Flûtes du Grand orgue : « Dialogue du hautbois et du nazard au positif claviers séparés, les 2 mains sur les fonds au g:c: » (*Christe* op. 41/4). Il faut aussi mentionner la registration de Boëly pour le Dialogue sur les grands jeux de l'*Agnus Dei* de la *Messe pour les paroisses* de François Couperin, publié par Richault comme op. 44/4 : Cornet de Récit pour la main droite, les Fonds (16'+8'), Prestants et Nazards pour le Positif et le Grand orgue, accouplés, et les fonds de 16, 8 et 4 de pédale plus « la pédale de Nazard s'il y en a une ».

Pour l'unique *Tierce en taille* op. 12/8, Boëly demande : « Récit de la main gauche sur le jeu de tierce du Gd. Orgue. Accompagnement sur les jeux doux du positif. Pédales de flûtes ». Le jeu de Tierce est également proposé comme alternative au Cromorne pour le ténor du « Prélude d'orgue à 2 claviers séparés et Pédale obligée » op. 18/2. Boëly utilise le Jeu de Tierce également, nous l'avons vu, comme basse des Trios de mains et dans l'un de ses Duos (op. 36/9) ; il existe aussi deux mentions du grand Jeu de Tierce (avec les fonds de 16'), pour le Trio op. 12/7 et pour le verset *Suscepit Israël* op. 12/14 « Sur le grand jeu de Tierce avec tous les Fonds ».

Bien que tombée en désuétude, la registration du *Cromorne en taille* (plutôt nommée « Récit de Cromorne à la main gauche ») apparaît dans quatre pièces de Boëly, dont le Prélude op. 18/2 déjà mentionné. Boëly associe toujours au Cromorne le Bourdon 8 ; pour l'accompagnement, il demande « tous les 8 p. du grand orgue » et les « pédales de fonds » (*Messe du jour de Noël*) ou « Les Flûtes et Bourdons de 8 pieds » au Grand orgue avec les « Pédales de 4, 8 et 16 p. » (*Christe* op. 35/3). Pour l'*Ave verum* op. 36/10 (1832), la même registration est indiquée, mais Boëly propose deux alternatives qu'il est intéressant de relever : « si l'on trouvait l'exécution de ce morceau trop difficile ou bien que les pédales de l'Orgue n'ayent point assez d'extension on pourrait réunir les claviers et le jouer en chœur avec les deux mains sur tous les fonds et Prestants réunis. On peut aussi jouer les deux parties extrêmes avec les deux mains réunies sur un seul clavier avec un jeu doux et exécuter le plain chant sur la pédale avec un jeu de clairon et un jeu de flûtes de 4 pieds »⁴⁸... Boëly avait-il conscience qu'il renouait ainsi avec la pratique de Bach ou même avec celle de Louis Couperin ? Enfin, sur l'autographe de la même pièce conservé à Versailles, proposition est faite de « chanter cette antienne en même temps [...] ou bien l'accompagner simplement sur la basse chiffrée ».

Le *Cromorne avec les fonds* est, à côté du Grand chœur, le mélange de prédilection de Boëly pour les pièces polyphoniques. Il sert magnifiquement, entre autres, les nombreuses Fughettas, quelques Trios, le *Kyrie* op. 38/5, l'*Offertoire pour la messe du jeudi Saint* op. 40/4 « sur les fonds avec le cromorne et sans pédale », le *Canon à la quarte inférieure* op. 12/22 « sur les jeux de fonds avec le Cromorne ». Toutefois la remarque faite précédemment au sujet des « fonds » vaut aussi pour les « chœurs » de Cromorne (et de Voix humaine) : la nécessité d'adjoindre à ces anches les fonds de 16' et les Prestants ne semble pas aussi tranchée que chez ses contemporains. Quant au *Récit de Cromorne* en dessus, on ne le rencontre plus que dans quelques mesures d'un *Quia respexit* (op. 12/11), utilisé avec Flûte et Bourdon (la Clarinette est mentionnée comme alternative possible), alternant avec un récit de Hautbois. C'est en réalité ce *Hautbois* si magnifique de François-Henri Clicquot qui a supplanté le Cromorne joué *en récit* ; non seulement le Cromorne d'ailleurs, mais aussi le Cornet. Il est révélateur, à ce sujet, que dans la *Messe solennelle extraite de plusieurs auteurs anciens* Boëly ait enregistré le Récit de Cromorne de la *Messe des Paroisses* de Couperin sur le Hautbois. Le Hautbois est soit joué en solo⁴⁹, accompagné « sur les 8 pieds du grand orgue » ou sur les Flûtes » (op. 10/3, 10/4, 10/9, 12/6), soit joué en Dialogue (op. 12/2), Trio ou Quatuor comme nous l'avons vu, contre le Cromorne ou le Basson du positif. Comme pour le Cornet de récit dans les duos, le toucher *non legato* est de mise pour le Hautbois, ainsi qu'en témoignent les petits points placés par Boëly au-dessus des valeurs brèves.

Le Basson du Positif est une alternative au Cromorne pour la main gauche des Quatuors, dans lesquels il est utilisé avec le Bourdon. Dans le trio de pédales de l'*Offertoire pour le jour de Pâques*, le mélange Basson, Fonds et Nazard est proposé comme alternative au Cromorne et son Bourdon. Le verset *Quoniam tu solus* op. 35/8 fait entendre le même mélange en dialogue avec le Cornet de Récit.

La Voix humaine est utilisée aussi bien en chœur (avec les fonds et éventuellement le Nazard) qu'en solo (avec le Bourdon). En chœur avec les fonds, « on peut y joindre le nazard

⁴⁸ Recette également proposée pour le 7e Prélude op. 15, *Ici je ne bâtis pas* : « Péd. de Trompette ou de Clairon une 8va plus bas ».

⁴⁹ Pour Lasceux et Beauvarlet-Charpentier, si c'est le Hautbois de Positif on peut lui adjoindre le Bourdon. Au Récit, la présence d'une Flûte 8 ou d'un Bourdon séparé (ou tiré à demeure) était vraiment rare, mais cela a pu exister, comme à Saint-Nicolas-du-Chardonnet (1820), à Saint-Nicolas-des-Champs (1825 pour la Flûte, avant pour le Bourdon), à Saint-Germain-des-Près (1829) ou dans les cas très exceptionnels de Saint-Sulpice et de Notre-Dame (1838). Nous avons vu que cela a pu être le cas à Saint-Germain-l'Auxerrois (cf. notes n° 18 et 22). Dans l'*Allegretto Pastorale* de la *Messe du jour de Noël* op. 11, Boëly se contente d'indiquer « ôtez le Hautbois » pour obtenir la « Flûte de Récit »...

du positif avec le tremblant, pédales de flûtes » (Messe du jour de Noël). Pour un verset de *Christe* (op. 39/5) faisant entendre « Jeu doux au positif et voix humaine au gr:orgue », Boëly indique que « ce morceau peut être joué aussi sur le Cromorne sans changer de Clavier ». Dans l'*Andantino* op. 10/2 en sol mineur, la Voix humaine « avec le tremblant et tous les Fonds » est accompagnée par « Le Nazard au positif [et les] Pédales de Flûtes ». Deux pièces indiquent *Voix humaine* sans autre précision (« Trio sur la voix humaine » pour le *Tantum ergo* op. 36/5, et verset de *Christe* op. 38/5 avec plain chant à l'alto).

Le *Chœur de Clairons* n'apparaît que dans deux petites pièces : dans le verset op. 12/13 pour le *Deposuit potentes* (« Tous les Fonds, ajoutez le Clairon au Gd. Orgue, le Cromorne au Positif et la Péd: de Clairon »), et dans la *Messe du jour de Noël*, où « les 8 pieds avec le clairon et prestant » du Grand orgue sont joués en chœur, en alternance avec des épisodes en duo sur Cornet et Trompette.

~~~~~

Pour clore cette étude sur l'univers sonore de Boëly à Saint-Gervais et à Saint-Germain l'Auxerrois, rien ne semble plus évocateur que la transcription, ci-dessous, d'un plan musical des offices de Saint-Gervais<sup>50</sup> noté par Boëly à ses débuts dans cette paroisse, vers 1832 ; on peut penser que ce document consigne les recommandations de son protecteur Jean-Nicolas Marrigues (1757-1834), titulaire officiel, et donc à travers elles, peut-être, quelques échos des usages de Gervais-François Couperin (1759-1826), le prédécesseur de Marrigues:

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><i>Rentrée de Procession: Grand chœur</i><br/> <i>Kyrie :</i><br/>         -. Plain chant<br/>         1. Grand chœur<br/>         2. Flûtes de 8 seules<br/>         3 Les fonds et le Cromorne<br/>         4. Grand chœur</p> <p><i>Gloria :</i><br/>         -. Plain chant<br/>         1. Fonds (court)<br/>         2. Fonds (court)<br/>         3. Les fonds et Clairon<br/>         4. Solo de Hautbois<br/>         5. <i>Qui tollis</i> Plain chant Grand chœur<br/>         6. Séparez claviers, Hautbois, Cromorne et Bourdon au positif, 3 pédales de Flûtes<br/>         7. Grand chœur<br/>         -. <i>Amen</i> Fonds</p> <p><i>Prose :</i> Grand chœur [on vient peut-être chanter le credo à l'orgue]<br/> <i>Offertoire :</i> Grand chœur<br/> <i>Sanctus :</i><br/>         1. Grand chœur<br/>         2. Fonds</p> <p>Après l'<i>O Salutaris</i> : un morceau de Flûtes doux et court<br/> <i>Agnus :</i><br/>         1. Grand chœur<br/>         2. Fonds ou Flûtes de 8, avec solo ad libitum pas long</p> <p><i>Domine Salvum</i> (après la communion) :<br/>         1. Fonds (sur le Plain chant)<br/>         2. Prélude</p> <p><i>Deo Gratias :</i> Fonds ou seulement les Fonds du Positif avec Nazard en tenant tout prêt le Grand chœur au Grand orgue pour le <i>Salve Regina</i>.</p> <p><i>Salve Regina</i> (après l'intonation du chœur si on le chante) : Grand chœur</p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

<sup>50</sup> Bibliothèque municipale de Versailles, ms. 192 bis.

## Vespres

1<sup>ère</sup> Antienne : Grand chœur

3<sup>e</sup> Antienne : Jeux ad libitum

5<sup>e</sup> Antienne : Fonds

Hymne : Grand chœur Plain chant. Jeux ad libitum selon la quantité de strophes.

*Magnificat* :

1. Grand chœur

2. Duo Cornet de Récit, Trompette et Prestant au positif

3. Voix humaine, les Fonds et Nazard du Positif

4. Otez seulement Voix humaine

5. Les Flûtes seules

6. *Gloria* Grand chœur

7. *Amen* Fonds

*Benedicamus* : Grand chœur

A la fin des complies *Salve Regina* (le chœur entonne) : Grand chœur.

## François Ménissier

Professeur d'orgue au CRR de Rouen

Co-titulaire du grand orgue de Saint-Nicolas des Champs à Paris

## BIBLIOGRAPHIE

FRANCOIS-SAPPEY, Brigitte, *Alexandre P. F. Boëly (1785-1858), ses ancêtres, sa vie, son œuvre, son temps*, Aux Amateurs de Livres, Paris, 1989.

FRANCOIS-SAPPEY, Brigitte, et LEBRUN, Eric, *Alexandre P. F. Boëly*, Editions Bleu Nuit, Paris, 2008.

HARDOUIN, Pierre, *Le Grand Orgue de Saint-Gervais à Paris*, Paris, 1955.

HARDOUIN, Pierre, *Le Grand Orgue de Saint-Gervais à Paris, Connaissance de l'Orgue*, n° spécial, 1975.

GORENSTEIN, Nicolas, *L'orgue post-classique français, du Concert Spirituel à Cavallé-Coll*, Paris, Chanvrelin, 1993.

GUILLARD Georges, *Deux manuscrits inédits de A.P.F. Boëly : un nouveau regard sur l'œuvre d'orgue de J.S. Bach*, *Revue Internationale de Musique Française*, n°20 (juin 1986), pp. 77-88, et *J.-S. Bach – A.P.F. Boëly / Le maître recopié par le disciple*, *L'orgue* n°216 (octobre-décembre 1990), pp. 1-10.

LARTIGAU, Georges, et DE ROHAN-CSERMAK, Henri, introductions aux *Œuvres complètes pour Orgue de Boëly*, éditions Publimuses, Paris.

[Collectif], *La Chapelle de la Sorbonne et son orgue Dallery*, Actes des Journées d'Etudes organisées en partenariat avec l'OMF en novembre 2000, *La Flûte Harmonique*, n° spécial 81-82, Paris, 2001.

[Collectif], *Le Grand-Orgue de Saint Germain l'Auxerrois à Paris*, Actes des Journées d'Etudes des 22 & 23 octobre 2004, *La Flûte Harmonique*, n° spécial 88, Paris, 2005-2006.