

# L'origine de l'octave courte\*

Nicolas MEEÛS

On pense encore généralement aujourd'hui que l'usage de l'octave courte est apparu d'abord aux anciens claviers d'orgue<sup>1</sup>. On estime en effet, non sans raison, qu'il était possible de faire l'économie des grands tuyaux coûteux des degrés chromatiques de la première octave, puisque la partie de basse des compositions pour orgue du Moyen Âge et de la Renaissance restait généralement diatonique. Les choses sont cependant moins simples. Comme il apparaîtra ci-dessous, il n'existe qu'un seul document qui renvoie à ce qui pourrait avoir été une forme de l'octave courte au XV<sup>e</sup> siècle. A quelques exceptions près, souvent douteuses, il semble que l'octave courte soit restée inconnue de la facture d'orgues au XVI<sup>e</sup> siècle. Il faut en conclure que l'octave courte est née au clavecin plutôt qu'à l'orgue, où elle n'est devenue habituelle qu'après 1600.

Dans les instruments conservés, clavecins ou orgues, on trouve deux formes de l'octave courte. La première est l'octave courte  $do_1/mi_1$ , où la touche  $mi_1$  sonne  $do_1$ , la touche  $fa\#_1$  sonne  $ré_1$  et la touche  $sol\#_1$  sonne  $mi_1$ . L'autre forme est l'octave courte  $sol_0/si_0$ , où  $si_0$  sonne  $sol_0$ ,  $do\#_1$  sonne  $la_0$  et  $mi\flat_1$  sonne  $si_0$ . Par analogie avec l'octave courte  $sol_0/si_0$ , on a supposé aussi l'existence d'une octave courte  $sol_1/si_1$ , accordée de la même manière mais une octave plus haut ; on verra plus loin dans quelle mesure cette octave courte  $sol_1/si_1$  a véritablement existé.

D'autres dispositions des claviers anciens doivent aussi être considérées comme octaves courtes, par exemple lorsque la touche  $fa\#_1$  d'un clavier débutant par  $fa_1$ , ou la touche  $sol\#_1$ , ou les deux, étaient accordées pour sonner  $ré_1$  ou  $mi_1$ , ou lorsque la touche  $do\#_1$  d'un clavier débutant par  $do_1$  sonnait  $la_0$ . L'octave courte doit donc être décrite généralement comme une disposition dans laquelle une ou plusieurs touches de l'octave grave font entendre d'autres notes que celles auxquelles elles paraissent correspondre.

Le traité bien connu d'Arnaut de Zwolle est le seul ouvrage théorique du XV<sup>e</sup> siècle qui décrit les tessitures de clavier avec quelque précision. Les claviers qui y sont mentionnés débutent soit par  $si_1$ , soit par  $fa_1$ . Dans les claviers débutant par  $si_1$ , les touches chromatiques les plus graves sont clairement désignées comme  $do\#_2$ ,  $mi\flat_2$ , etc., de sorte qu'il n'est pas question d'octave courte. La situation des claviers débutant par  $fa_1$  est un peu différente parce que les touches  $fa\#_1$  et  $sol\#_1$  manquent souvent. Arnaut décrit pourtant l'orgue des *Dei custodientes*<sup>2</sup> avec un clavier débutant par  $fa_1$  et possédant les deux premières touches chromatiques, qui sont identifiées comme  $fa\#_1$  et  $sol\#_1$  : ici non plus il n'est pas question d'octave courte.

Un autre traité du XV<sup>e</sup> siècle, la *Musica practica* de Bartolomeo Ramos de Pareja, doit être signalé ici. Otto Kinkeldey avait cru pouvoir y trouver la première mention de l'octave courte  $do_1/mi_1$ , mais il ne s'agit que d'une lecture fautive de certains termes techniques latins. Le passage en question ne

\* Ce texte est une version remaniée d'un article paru à l'origine en néerlandais, « De oorsprong van het kort octaaf », *Orgelkunst* VI/1 (mars 1983), p. 3-12.

<sup>1</sup> Voir G. KINSKY, « Kurze Oktaven auf besaiteten Tasteninstrumenten », *Zeitschrift für Musikwissenschaft* II/2 (1919), p. 66 : Die « kurze Ocktave » ist eine allgemein bekannte Eigentümlichkeit der alten Orgelklaviatur. Voir aussi C. SACHS, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig, 1920, p. 370 ; R. WHITWORTH, article « Organ », *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5<sup>e</sup> édition, vol. VI, Londres, 1954, p. 296 ; S. MARCUSE, *Musical Instruments : A Comprehensive Dictionary*, New York, 1975, article « Short octave », p. 474 ; etc.

<sup>2</sup> Ms. Paris, B.N., latin 7295, f<sup>o</sup> 127 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup> ; G. LE CERF et E.-R. LABANDE, *Instruments de musique du XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1932, pl. IV-V.

concerne pas la présence ou l'absence des touches chromatiques dans l'octave grave, comme Kinkeldey l'avait cru, mais seulement l'appartenance des notes sous le  $la_1$  (le *proslambanomenos* grec) au système de Boèce<sup>3</sup>.

Michaël Praetorius<sup>4</sup> mentionne quelque six orgues du XV<sup>e</sup> siècle avec des claviers débutant par  $si_1$ . Il est dès lors étonnant qu'on n'ait conservé qu'un seul contrat de facture d'orgue du XV<sup>e</sup> siècle qui spécifie un clavier débutant par  $si_1$ , celui du 23 février 1445 (1446 n. st.) pour l'orgue des étudiants en théologie de Louvain<sup>5</sup>. Il existe par contre une vingtaine de contrats du XV<sup>e</sup> siècle qui décrivent des claviers débutant par  $fa_1$ <sup>6</sup>. Des spécifications de ces contrats, on peut souvent déduire que les deux premières touches chromatiques manquaient. D'un autre côté, il faut supposer que les anciens contrats de facture d'orgue sont généralement restés prudents dans la description du plus grand tuyau, qui était déterminant non seulement pour le diapason de l'instrument, mais aussi pour le coût de sa fabrication. C'est la raison pour laquelle il est assez invraisemblable qu'un instrument décrit comme débutant par  $si_1$  ou par  $fa_1$  ait possédé des tuyaux qui sonnaient plus bas que ces notes. En d'autres termes, si un instrument devait être muni d'une octave courte, cela aurait probablement été signalé dans le contrat; ce n'est jamais le cas au XV<sup>e</sup> siècle.

Comme indiqué ci-dessus, il existe pourtant un texte qui renvoie à une forme possible de l'octave courte au XV<sup>e</sup> siècle. Il s'agit du contrat du 7 octobre 1517 pour l'agrandissement par Geert Peetersz. de l'orgue de Sainte-Marie à Utrecht, probablement l'orgue qu'il y avait construit en 1482<sup>7</sup>. Pour ce qui concerne notre sujet, l'agrandissement est décrit comme suit :

... hy zall die clawieren veranderen alzoe dat nu cefaut is dat zal gammaut wesen ende gammaut datter nu is, dat zall hy corten dat zal wesen effaut beneden dat cefaut, dan gammaut are navolgende met befabemy voort wtstrickende so lange als die clawieren nu zijn ...<sup>8</sup>.

... il modifiera les claviers de telle sorte que ce qui est maintenant *cefaut* ( $do_2$ ) deviendra *gammaut* ( $sol_1$ ) et le *gammaut* qui y est maintenant, il le raccourcira et cela deviendra *effaut* ( $fa_1$ ) sous ce *cefaut*, puis *gammaut are*, continuant avec *befabemy* et se prolongeant aussi loin que les claviers actuels ...

L'explication la plus logique et la plus acceptable de cette transformation est la suivante. Les claviers de l'ancien orgue débutaient par un  $si_1$  apparent, mais cette touche sonnait  $sol_1$  (*gammaut*). Il n'est fait aucune mention de tuyaux pour  $la_1$  et  $si_1$ , de sorte qu'il faut penser que les premières touches chromatiques, si elles existaient, sonnaient bien  $do\#_1$  et  $mi\flat_1$ . Après la transformation, les tuyaux qui avaient servi au  $do_2$  doivent correspondre aux touches  $sol_1$  : le diapason est donc haussé d'une quarte dans l'opération. Quand aux anciens tuyaux de  $sol_1$ , qui se trouvaient peut-être à côté des tuyaux  $do_2$  sur les sommiers, ils doivent correspondre aux touches  $fa_1$  après la transformation : le changement de hauteur n'est ici que d'un ton, parce que l'ancien accord en octave courte est abandonné. C'est la raison pour laquelle ces tuyaux doivent être raccourcis, en l'occurrence d'une tierce mineure. A l'issue de la transformation, les claviers débutent à  $fa_1$ , probablement sans  $fa\#_1$ .

Il faut se demander néanmoins dans quelle mesure la disposition originale de l'orgue de Notre-Dame d'Utrecht peut être considérée comme une forme primitive de l'octave courte. L'explication qui vient d'être donnée part de l'hypothèse que la note la plus grave,  $sol_1$ , était jouée par la première touche du clavier, apparemment un  $si_1$ . Mais ce n'est pas la seule possibilité. Il se pourrait aussi que le  $sol_1$  ait été joué par une touche séparée, peut-être dans le genre de celle que l'on aperçoit à gauche sous le clavier de l'orgue positif du panneau des anges musiciens de l'Agneau mystique (figure 1).

<sup>3</sup> Voir O. KINKELDEY, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig, 1910, p. 62, et N. MEEÛS, « Bartolomeo Ramos de Pareja et la tessiture des instruments à clavier entre 1450 et 1550 », *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain* V (1972), p. 148-172.

<sup>4</sup> Ce sont les orgues de Halberstadt (1361 et 1495), de San Salvador à Venise (vers 1420), de S. Sebald à Nuremberg (1441), de Notre-Dame à Nuremberg (vers 1470), de Mildeberg (vers 1470) et du Dom de Bamberg (1475?). Voir M. PRAETORIUS, *Syntagma musicum*, vol. II, *De Organographia*, Wolfenbüttel, 1619, p. 98 sq. et 110 sq.

<sup>5</sup> Voir F. VAN DER MUIJER, *Het Orgel in de Nederlanden*, Bruxelles, 1931, p. 157 et 247, et M. A. VENTE, *Bouwstoffen ...*, Amsterdam, 1942, p. 155. Il est spécifié que la première touche du clavier *wesen sal befabemy* (« sera *befabemy* »), ce qui ne permet pas de déterminer s'il s'agit d'un *si* ou d'un *si* bémol.

<sup>6</sup> Voir N. MEEÛS, « Tessitures d'orgues du XIV<sup>e</sup> au début du XVII<sup>e</sup> siècle », *Communications des archives centrales de l'orgue* (Musée Instrumental de Bruxelles), 1976/2.

<sup>7</sup> Voir M. A. VENTE, *op. cit.*, p. 78 sq.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 165. Vente écrit ... *dan gammaut arc (?) navolgende met befabemy ...*; la correction est évidente.



**Figure 1 :** Hubert et Jan Van Eyck, Polyptique de l'Agneau mystique, Ange musicien.

À gauche du clavier et un peu plus bas, une touche isolée est surmontée d'un clapet permettant de la bloquer en position enfoncée.

On peut noter par ailleurs que le clavier représenté débute par une touche *si*, mais il a été repeint (de même que la main gauche de l'ange). Le clavier original commençait par *sol*. La modification a été faite très probablement avant l'installation du polyptique dans la cathédrale Saint-Bavon à Gand en 1432.

Voir E. M. RIPIN, « The Norrlanda Organ and the Ghent Altarpiece », *Festschrift to Ernst Emsheimer, Studia instrumentorum musicae popularis III*, Stockholm, 1974, p. 193-196 et 286-288.

Cette deuxième explication peut indiquer en outre un lien possible entre l'orgue d'Utrecht et la tradition médiévale des grands tuyaux de basse ou de bourdon, visibles sur nombre de représentations d'orgues anciennes. Quoi qu'il en soit, l'existence d'une octave courte  $sol_1/si_1$  n'est pas autrement documentée.

Certains contrats du XVI<sup>e</sup> siècle paraissent faire allusion à l'octave courte  $do_1/mi_1$ . Ils sont néanmoins particulièrement rares et pas toujours très clairs. Trois contrats concernant des orgues construits à Saragosse par des membres de la famille de Córdoba sont particulièrement importants dans ce contexte. Gonzalvo de Córdoba a signé le 5 avril 1522 un contrat pour l'Iglesia del Portillo à Saragosse, où il est clairement spécifié que l'instrument doit être *de ocho contras, reducido*<sup>9</sup>. Le terme espagnol *contra* renvoie ici très probablement aux notes de la première octave : l'orgue en question doit donc être « réduit », avec huit notes seulement dans l'octave grave. Dans le contrat par lequel le même facteur accepte, le 29 novembre 1524, de construire un orgue pour la paroisse de Villaroya, il est spécifié que l'octave grave doit être « réduite, c'est-à-dire, de huit *contras* » (*sea reduzido, es asaber, de ocho contras*)<sup>10</sup>. Le 16 décembre 1532, Martin Ruyz de Córdoba accepte de construire un orgue pour le couvent de Santa Maria de Santa Fe à Saragosse, avec cette spécification qu'il soit « réduit » à huit *contras* et qu'il compte quarante-deux touches, chromatiques comprises (*reduzido que sea en ocho contras; y que sea de quarenta y dos teclas y bemoles*)<sup>11</sup>. Si « réduit à huit *contras* » renvoie bien à une disposition du type de l'octave courte, la tessiture la plus probable de cet orgue, avec quarante deux touches, est de  $do_1/mi_1$  à  $la_4$ . Par analogie, on peut supposer que les instruments de Gonzalvo de Córdoba étaient aussi pourvus d'une octave courte.

Le contrat du 15 février 1565 pour un nouvel orgue à Notre-Dame d'Anvers contient une spécification très intéressante :

... tot elcke claviere moeten zyn drie clavieren meer dan den ordinarys te wetene die octave van *cefaut*, *dlasolre* ende *elamy*. Ende also wordt die octave van *cefaut* op acht voet gerekend<sup>12</sup>.

... à chaque clavier, il faut trois touches de plus qu'à l'ordinaire, à savoir les octaves de *cefaut*, *dlasolre* et *elamy*. Et ainsi l'octave de *cefaut* sera comptée sur huit pieds.

Ce texte indique indirectement que la tessiture ordinaire de l'époque ne descendait pas sous le  $fa_1$ . Malheureusement, le contrat ne dit pas comment les trois touches ajoutées devaient être disposées, avec ou sans octave courte. Un clavier débutant par  $do_1$ ,  $ré_1$  et  $mi_1$  sans  $do_{\#1}$  ni  $mi_{\flat1}$  n'est peut-être pas très vraisemblable, mais pourtant pas impensable : Pedro Cerone fait allusion à cette tessiture dans son *Melopeo y Maestro* de 1613<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Voir P. CALAHORRA MARTINEZ, « Los artesanos organeros de la familia zaragozana « de Córdoba » (s. XVI-XVII) », *Tesoro sacro musical* 58 (1975), 633, p. 79a.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 80a.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 83b.

<sup>12</sup> Voir M. A. VENTE, *Proeve van een repertorium ...*, Bruxelles, 1956, p. 16. Il est frappant que les contractants paraissent ne pas avoir de nom pour les notes  $do_1$ ,  $ré_1$  et  $mi_1$ , qu'ils doivent décrire comme les octaves de *cefaut* ( $do_2$ ), *dlasolre* (recte *dsolre*,  $ré_2$ ) et *elamy* ( $mi_2$ ). Le système de la solmisation ne descendait en effet pas sous  $sol_1$  (*gammaut*).  $Fa_1$  a souvent été considéré comme un ajout au système, connu sous le nom de *retropollex* (« derrière le pouce »), désignant sa position sur la main de Guido. Au XVII<sup>e</sup> siècle, les notes sous le  $sol_1$  sont appelées plus librement *cefaut*, *dsolre*, *elami*, etc., comme celle de l'octave au dessus.

<sup>13</sup> P. CERONE, *El Melopeo y Maestro*, Naples, 1613, p. 932 sq. : *Aduiertan pero, que algunos instrumentos ay, que tienen dos teclas blancas de mas; y otros, que les faltan la primera tecla blanca y las dos primeras teclas negras. Los que tienen las dos teclas blancas de mas, son de diez contras; en los quales Fut tiene su assiento en la quinta tecla blanca : los que les faltan la primera tecla blanca, y las dos primeras teclas negras, son de cinco contras : y en estos, Fut tiene su assiento en la segunda tecla blanca : mas los que ni les falta ni sobre (que son los comunes que agora se vsan) son de ocho contras; y en estos tales, Fut tiene su assiento en la tercera tecla blanca* [« Qu'on note cependant qu'il y a certains instruments qui possèdent deux touches de plus et d'autres auxquels manquent la première touche blanche et les deux premières noires. Ceux qui ont les deux touches blanches de plus sont de dix *contras*, où Fut ( $sol_1$ ) se trouve sur la cinquième touche blanche; ceux auxquels manquent la première touche blanche et les deux premières touches noires sont de cinq *contras*, et Fut y occupe la deuxième touche blanche; mais ceux qui n'en ont ni plus ni moins (qui sont ceux qu'on utilise communément aujourd'hui) sont de huit *contras* et dans ceux-ci Fut se trouve sur la troisième touche blanche]. Les claviers normaux commencent donc selon Cerone à  $mi_1$  (c'est-à-dire à  $do_1/mi_1$  avec octave courte); certains ont deux touches blanches de plus, à savoir celles de  $do_1$  et de  $ré_1$  (et n'ont donc probablement plus l'octave courte, mais ni  $do_{\#1}$ , ni  $mi_{\flat1}$ ); d'autres commencent à  $fa_1$ , sans  $fa_{\#1}$  ni  $sol_{\#1}$ . Ce passage concerne *el monachordio*, c'est-à-dire les instruments à clavier à cordes plutôt que l'orgue.

G. Fock signale que le pédalier de l'orgue de St. Jacobi à Hambourg, qui débutait à l'origine à  $fa_1$ , a été agrandi de trois touches,  $do_1$ ,  $ré_1$  et  $mi_1$ , en 1569-1570<sup>14</sup>. On ne peut néanmoins déterminer s'il s'agissait d'une octave courte. Le même problème se pose à propos de l'orgue construit en 1579 à la cathédrale de Wiener-Neustadt<sup>15</sup>. Un contrat complémentaire du 29 juillet 1585 concernant l'orgue de la cathédrale de Trèves spécifie que l'*Oberlade* doit commencer à  $do_1$ <sup>16</sup>. Selon H. Klotz, le clavier devait avoir quarante et une touches, de  $do_1$  à  $la_4$ <sup>17</sup>; il veut probablement dire de  $do_1/mi_1$  à  $la_4$ , sans  $sol\#_4$ . À part ces quelques cas où l'octave courte entre peut-être en ligne de compte, des orgues ont aussi été construits avec des claviers complets débutant à  $do_1$  (parfois aussi sans  $do\#_1$ ), comme par exemple au Marché de Bernau (1576)<sup>18</sup>, à Saint-Gervais à Gisors (1580)<sup>19</sup> ou à Notre-Dame de Stendhal (1580)<sup>20</sup>.

Le clavier débutant par  $fa_1$  disparaît presque complètement après 1600. Plusieurs orgues de ce type ont été agrandis à cette époque par l'adjonction de trois touches,  $do_1$ ,  $ré_1$  et  $mi_1$ , probablement avec octave courte. C'est le cas de l'orgue de la chapelle de l'Hôpital du Saint-Esprit à Paris (1602)<sup>21</sup>, de ceux de Saint-Leu-Saint-Gilles<sup>22</sup> et de Saint-Jean-en-Grève<sup>23</sup> à Paris (tous deux en 1603), de ceux de St. Gommaar à Lier (entre 1618 et 1627)<sup>24</sup> et de la Nieuwe Kerk de Delft (1633)<sup>25</sup>, etc. La description de la nouvelle tessiture de l'orgue de Delft est particulièrement importante pour notre sujet parce qu'elle indique un lien entre l'octave courte et le clavecin :

*De drye clavieren te maken in deser vouge te weten 't bovenste datter sal spreken onder vol uyt op c, d, e, f, g, a, b, h, c, etc, gelyck nu ordinairis gemaect worden de clavesimbele, ende boven uyt op a ende soe licht ende bequaem te maken, alst doenlick is, om gemackelick te connen spelen* <sup>26</sup>.

Faire les trois claviers de cette manière, le clavier supérieur qui parlera pleinement depuis *do, ré, mi, fa, sol, la, si<sup>b</sup>, si<sup>#</sup>, do*, etc. comme les clavecins sont fait d'ordinaire maintenant, et en haut jusqu'à *la*, et les faire aussi légers et agréables qu'il est possible, pour pouvoir y jouer facilement.

Certaines orgues ont été agrandies à la même période de  $fa_1$  à  $do_1$  avec des claviers chromatiques complets : ceux-là n'ont jamais connu le stade de l'octave courte. Ce sont notamment les orgues de Notre-Dame à Rouen (1606)<sup>27</sup>, de Saint-Gervais à Paris (1628)<sup>28</sup>, de Notre-Dame à Chalons-sur-Marne (1634)<sup>29</sup>, etc. Le contrat du 25 août 1636 pour l'agrandissement de l'orgue de la Cathédrale de Cavailon prévoit l'adjonction de quatre touches, probablement pour un agrandissement de  $do_1/mi_1$  à  $do_1$  chromatique<sup>30</sup> : c'est la fin d'une première période de l'histoire de l'octave courte.

\* \* \*

<sup>14</sup> G. FOCK, « Zur Geschichte der Schnitger-Orgel in St. Jacobi », *Die Arp-Schnitger-Orgel der Hauptkirche St. Jacobi*, Hambourg, 1961, p. 10.

<sup>15</sup> Voir H. J. MOSER, *Paul Hofhaimer*, reprint Hildesheim, 1966, p. 107.

<sup>16</sup> M. A. VENTE, *Proeve* ..., p. 190.

<sup>17</sup> H. KLOTZ, « Niederländische Orgelbaumeister am Trierer Dom », *Die Musikforschung* II (1949), p. 42.

<sup>18</sup> Voir M. PRAETORIUS, *op. cit.*, p. 176.

<sup>19</sup> N. DUFOURCQ, *Documents inédits relatifs à l'orgue français, I : XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> s.*, Paris, 1954, p. 122 sq.

<sup>20</sup> Voir M. PRAETORIUS, *op. cit.*, p. 176.

<sup>21</sup> M. A. VENTE, *Proeve* ..., p. 197 sq.

<sup>22</sup> N. DUFOURCQ, *op. cit.*, p. 139 sq., et M. A. VENTE, *Bouwstoffen* ..., p. 193.

<sup>23</sup> N. DUFOURCQ, « Recent researches into French organ building from the fifteenth to the seventeenth century », *The Galpin Society Journal* X (1957), p. 77, note 17.

<sup>24</sup> M. A. VENTE, *Proeve* ..., p. 115-120.

<sup>25</sup> M. A. VENTE, *Bouwstoffen* ..., p. 117-119.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>27</sup> N. DUFOURCQ, *Documents inédits* ..., p. 105 sq.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 137 sq.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 147 sq.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 187 sq.

L'octave courte est décrite dans plusieurs documents de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, notamment par Bermudo (1555)<sup>31</sup>, Tomas de Santa Maria (1565)<sup>32</sup>, Girolamo Diruta (1593)<sup>33</sup> et d'autres. Elle est mentionnée aussi dans l'introduction de tablatures comme celle de Luis da Venegas (1557)<sup>34</sup> ou d'Elias Nicolaus Ammerbach (1571)<sup>35</sup>. A de rares exceptions près, tous les instruments à clavier à cordes du XVI<sup>e</sup> siècle conservés aujourd'hui possèdent l'octave courte. Il est vrai que la tessiture originale de certains d'entre eux pourrait être mise en doute, mais cela ne suffit pas à invalider la conclusion générale que l'octave courte a été une caractéristique des instruments à clavier à cordes à une époque où elle était peu usitée à l'orgue.

Pourtant, la plupart des œuvres pour clavier du XVI<sup>e</sup> siècle ne descendent pas sous le *fa*<sub>1</sub>. Sur les 138 pièces de la tablature de Venegas, par exemple, à peine 33 font usage de notes sous le *fa*<sub>1</sub>; dans le *Thomas Mulliner Book* (vers 1550-1575), ce n'est le cas que de 39 pièces sur 120. Nombre de recueils de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle pourraient être joués dans leur totalité sur un clavier débutant par *fa*<sub>1</sub>. Une raison de ceci pourrait être que ces pièces étaient destinées à l'orgue aussi bien qu'aux autres instruments à clavier. Il se pourrait aussi que l'octave courte ait été moins fréquente que les instruments conservés le laissent supposer : la tessiture plus large des instruments possédant l'octave courte pourrait avoir favorisé leur conservation, tandis que les instruments débutant par *fa*<sub>1</sub> auraient été transformés ultérieurement ou auraient disparu.

D'un autre côté, un nombre surprenant de pièces de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle font usage de notes chromatiques de la première octave, généralement *fa*<sub>#1</sub>, *sol*<sub>#1</sub> ou les deux. Nombre d'entre elles ne descendent pas sous le *fa*<sub>1</sub> et seraient donc jouables sur un clavier débutant par cette note. D'autres au contraire demandent aussi des notes sous le *fa*<sub>1</sub> et seraient donc injouables tant sur un clavier avec octave courte que sur un clavier débutant par *fa*<sub>1</sub>. On trouve déjà des cas de ce type dans la *Declaración de instrumentos musicales* de Bermudo (1555)<sup>36</sup>, où l'octave courte est décrite pour la première fois, ainsi que dans le *Mulliner Book*<sup>37</sup>, dans les *Obras de música* d'Antonio de Cabezon<sup>38</sup>, dans le *Schön Nutz vnnnd Gebreüchlich Tabulaturbuch* de Jacob Paix (1583)<sup>39</sup>, etc.

Un clavier chromatique aurait permis de jouer les notes chromatiques de la première octave, mais il aurait par contre été inutilisable pour les intervalles larges entre basse et ténor, caractéristiques de l'octave courte, que l'on rencontre dans les œuvres de Cabezon (exemple 1), de Giovanni Gabrieli<sup>40</sup>, d'Erquole Pasquini (exemple 2), de Jacob Paix<sup>41</sup>, d'August Nörmiger<sup>42</sup>, de Pieter Cornet (exemple 3), de Peter Philips (exemple 4) et d'autres. Les orgues munies d'un pédalier pouvaient jouer tant les notes chromatiques que les intervalles larges, mais le problème reste entier pour ce qui concerne les instruments à clavier à cordes. L'octave brisée (l'octave courte avec des touches divisées pour *ré*<sub>1</sub> et *fa*<sub>#1</sub> et pour *mi*<sub>1</sub> et *sol*<sub>#1</sub>) serait une solution possible, mais son existence n'est pas documentée au XVI<sup>e</sup> siècle. À première vue, il semble donc qu'aucun instrument à clavier à cordes n'eut pu convenir à l'ensemble du répertoire.

<sup>31</sup> *Declaración de instrumentos musicales*, Ossuna, 1555; fac-similé, *Documenta musicologica* XI, M. S. Kastner éd., Kassel, 1957. Voir en particulier les f<sup>os</sup> xxvij r<sup>o</sup> et lxij r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>.

<sup>32</sup> *Libro llamado arte de tañer fantasia*, Valladolid, 1565; fac-similé, D. Stevens éd., 1972. Voir les f<sup>os</sup> 29 v<sup>o</sup>-31 r<sup>o</sup>.

<sup>33</sup> *Il transilvano*, Venise, 1593. Traduction allemande par C. Krebs, *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* VIII (1892), p. 318 sq.

<sup>34</sup> *Libro de cifra nueva*, Alcalá, 1557; édition moderne, *Monumentos de la Música española II : La Música en la Corte de Carlos V*, H. Anglés éd., Barcelone, 1944.

<sup>35</sup> *Orgel oder Instrument Tabulatur*, Leipzig, 1571. L'accord décrit par Ammerbach n'est pas l'accord usuel de l'octave courte *do1/mi1* : la touche *mi1* y sonne *mi1*, *fa#1* sonne *do1* et *sol#1* sonne *ré1*. Les accords alternatifs de ce genre ont sans doute été nombreux, comme on le verra.

<sup>36</sup> *Op. cit.*, notamment f<sup>o</sup> lxvij r<sup>o</sup>.

<sup>37</sup> Édition moderne dans *Musica britannica* I, D. Stevens éd., Londres, 1951. Voir les n<sup>os</sup> 30 (John Redford), 45 (Robert Johnson) et 104 (Thomas Tallis).

<sup>38</sup> Édition moderne dans *Monumentos de la Música española XXVII*, H. Anglés éd., Barcelone, 1966. Voir les n<sup>os</sup> LX et LXIII.

<sup>39</sup> Voir l'exemplaire de la bibliothèque du Conservatoire royal de Bruxelles : un motet à six voix de Lassus (n<sup>o</sup> 1) requiert le *mi*<sub>1</sub>.

<sup>40</sup> G. GABRIELI, *Intonazioni d'organo*, Venise, 1593, édition moderne dans L. TORCHI, *L'arte musicale in Italia*, vol. III, 1899, notamment p. 132.

<sup>41</sup> Jacob PAIX, *op. cit.*, entre autres f<sup>os</sup> Gij v<sup>o</sup>, Iv v<sup>o</sup> et Qv r<sup>o</sup>.

<sup>42</sup> August NÖRMIGER, *Tabulaturbuch auff dem Instrumente*, 1598, cf. W. MERIAN, *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern*, 1927, p. 239 et p. 257.



**Exemple 1 :** Antonio de Cabezón, *Obras de musica*, LXXI, *Himno XXI, Ave maris stella XI, a tre*<sup>43</sup>, mes. 98-100. MME XXVII, vol. III, p. 34<sup>44</sup>.



**Exemple 2 :** Ercole Pasquini, *Durezza*, mes. 17-21. CEKM 12, n° 8, p. 18.



**Exemple 3 :** Pieter Cornet, *Toccata del 3° tono*, Mes. 53. CEKM 26, n° 7, p. 55<sup>45</sup>.



**Exemple 4 :** Peter Philips, *Pauana Doloroso Treg[ian]*, 1593, mes. 81-85. *Fitzwilliam Virginal Book*, J. A. Fuller Maitland et W. Barclay Squire éd., vol. I, 1894, n° LXXX, p. 325<sup>46</sup>.

La solution de ce problème est en réalité très simple. L'octave courte, en effet, n'est qu'une façon d'accorder et rien ne pouvait empêcher le propriétaire d'un clavecin ou d'un virginal avec octave courte d'accorder son instrument en fonction des besoins des œuvres qu'il voulait jouer. Une lecture attentive du répertoire montre en effet que les degrés chromatiques et les degrés diatoniques que la première octave s'excluent les uns les autres dans la plupart des cas. En d'autres termes, une pièce pouvait demander le  $ré_1$  ou le  $fa\#_1$ , par exemple, mais pas les deux ensemble. Plus généralement, le répertoire du XVI<sup>e</sup> siècle ne demande normalement pas plus de huit notes dans la première octave et est donc toujours jouable, moyennant les modifications nécessaires de l'accord, sur un clavier dont la première touche est le  $mi_1$  apparent.

Les œuvres qui requièrent huit notes dans l'octave grave sont d'ailleurs assez rares. La plupart n'en demandent que sept ou moins. On s'aperçoit alors qu'une grande partie du répertoire eut été jouable sur un clavier débutant par  $fa_1$ , moyennant les modifications d'accord nécessaires. C'est très probablement ainsi que l'octave courte est née : les propriétaires de ces instruments, constatant que les touches  $fa\#_1$  et  $sol\#_1$  restaient souvent inutilisées, ont accordé plus bas les cordes qui leur correspondaient, pour jouer des notes diatoniques plus graves,  $do_1$ ,  $ré_1$  ou  $mi_1$ . Le but initial de cette façon de faire a peut-être été d'imiter les possibilités des pédaliers d'orgue, notamment le redoublement de

<sup>43</sup> La pièce est à trois voix, mais une quatrième voix s'ajoute pour la cadence, à l'octave de la troisième dont elle n'est que le redoublement.

<sup>44</sup> Voir aussi les n°s XVIII et XLVIII du même recueil.

<sup>45</sup> L'œuvre de Cornet contient de nombreux exemples similaires.

<sup>46</sup> Cette pièce est manifestement écrite pour l'octave courte  $do_1/mi_1$ ,  $ré_1/fa\#_1$ ,  $mi_1/sol\#_1$  : dans cette disposition, la main gauche de l'exemple 4 joue presque entièrement en « octaves » parallèles. Voir aussi, dans la même pièce p. 322 et 326, ainsi que la *Galiarda Dolorosa* qui lui fait suite, n° LXXXI, p. 327 et 329.

certaines notes de l'octave grave au moment des cadences<sup>47</sup>. À l'orgue, de telles modifications de l'accord eussent évidemment été impossibles, mais elles étaient rendues inutiles par la présence du clavier de pédale. Les raisons de la naissance de l'octave courte aux instruments à clavier à cordes sont désormais évidentes. À l'origine, il s'agissait essentiellement d'une *scordatura*, d'un accord variable dont le but était peut-être d'importer sur les instruments à cordes des possibilités de l'orgue. Le répertoire du XVI<sup>e</sup> siècle indique toutes sortes de manières d'accorder l'octave courte mais l'une d'entre elles, *do<sub>1</sub>/mi<sub>1</sub>, ré<sub>1</sub>/fa<sub>1</sub>#, mi<sub>1</sub>/sol<sub>1</sub>#,* est peu à peu devenue la norme. Ce n'est qu'ensuite que cette disposition a pu être reprise dans la facture d'orgues.

<sup>47</sup> Cet usage est manifeste dans le répertoire, déjà dans la tablature de Jean de Lublin au début du XVI<sup>e</sup> siècle, où des notes graves comme *ré<sub>1</sub>* ou *mi<sub>1</sub>* viennent renforcer les accords finals. Ceci doit avoir été aussi le but de certaines tessitures d'orgues du XVI<sup>e</sup> siècle particulièrement larges, descendant à *do<sub>1</sub>* ou même à *fa<sub>0</sub>*. Bermudo fait allusion à un usage de ce type à la harpe, disant que les cordes les plus graves (*do<sub>1</sub>, ré<sub>1</sub>* et *mi<sub>1</sub>*) servent *para hazer las clausulas [de] los modos naturales co[n] octava* (« pour faire les cadences des modes naturels avec l'octave »); *op. cit.*, f<sup>o</sup> cx v<sup>o</sup>.