UNIVERSITÉ PARIS IV – SORBONNE
ECOLE DOCTORALE V – CONCEPTS ET LANGAGES
PATRIMOINE ET LANGAGES MUSICAUX

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS MUSICAIS

THÈSE

pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université Paris IV – Sorbonne et de l'Universidade Nova de Lisboa
Disciplines : Musicologie et Ciências Musicais – Musicologia Histórica

BRESCIA, Marco Aurelio

L'ECOLE *ECHEVARRÍA* EN GALICE ET SON RAYONNEMENT AU PORTUGAL
Volume I – Étude

Thèse doctorale dirigée en cotutelle par M. BILLIET, Frédéric et M. CRANMER, David John
Soutenue le 14 novembre 2013

Jury :
M. BILLIET, Frédéric, Université Paris IV – Sorbonne, directeur de thèse
M. CRANMER, David John, Universidade Nova de Lisboa, directeur de thèse
M. JAMBOU, Louis, Université Paris IV – Sorbonne, examinateur
M. ESTUDANTE MOREIRA, Paulo, Universidade de Coimbra, examinateur
Mme. DUFOURCET HAKIM, Marie-Bernadette, Université Bordeaux III – Montaigne, rapporteur – examinateur
M. VAZ, João, Instituto Politécnico de Lisboa – Escola Superior de Música, rapporteur – examinateur

L'école *Echevarría* en Galice et son rayonnement au Portugal

Résumé : La célèbre expansion de facteurs d'orgues d'origine vasque-navarraise vers le centre de la Péninsule Ibérique à partir de la seconde moitié du XVII[e] siècle – qui va porter l'orgue ibérique de racine castillane à son zénith et dont la figure de proue fut le franciscain Joseph de Echevarría – s'est rayonnée en Galice grâce à l'activité du facteur d'orgues Manuel de la Viña. Il construisit deux orgues monumentaux revêtus de buffets jumeaux pour la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle (1704-1712). Ces instruments ont institué le paradigme de symétrie visuelle et sonore inspirant la construction d'orgues doubles dans les principales cathédrales et temples prestigieux de la Galice. La construction des deux orgues visuellement identiques de la cathédrale de Braga (1737-1739), chef-d'œuvre du facteur d'orgues Simón de Fontanes, franciscain oblat de Compostelle, institue le principal foyer du rayonnement de l'activité de facteurs d'orgues d'origine galicienne au Portugal. Dans le cadre de la présente thèse, nous étudions l'activité des organiers liés au parcours ouvert par De la Viña, dans les deux côtés du fleuve Miño, ainsi que l'impact de leurs principales innovations esthétiques et techniques, notamment l'implémentation du concept de symétrie visuelle et sonore aboutissant à une véritable architecture sonore, et son influence au sujet de la musique.

mots-clés : l'école *Echevarría*, Manuel de la Viña, Simón de Fontanes, la facture d'orgues en Galice et au Portugal, symétrie visuelle et sonore, architecture sonore.

The *Echevarría* school of organ-making in Galicia and its spread to Portugal

Abstract: The well-known expansion of organ makers from the Basque country and Navarra to the centre of the Iberian Peninsula in the second half of the 17th century – which would bring the Iberian organ of Castilian roots to its zenith and of which the main figure was the Franciscan friar Joseph de Echevarría – reached Galicia thanks to the activity of organ maker Manuel de la Viña. He built two monumental organs enclosed in identical cases for the Cathedral of Saint James of Compostela (1704-1712). These instruments established the paradigm of visual and sound symmetry which inspired the construction of double organs in the main cathedrals and other important churches in Galicia. The construction of two visually-identical organs for Braga Cathedral (1737-1739), the masterpiece of organ-builder Simón de Fontanes, also Franciscan friar oblate in Compostela, made it the principal point of departure for Galician organ-builders' subsequent activity in Portugal. The present thesis studies the activity of organ-builders linked to the path opened by De la Viña on the two sides of the Miño river and the impact of its main aesthetic and technical innovations, especially with regard to the introduction of the concept of visual and sound symmetry leading to a true sound architecture and its influence on the music written for these instruments.

Key-words: *Echevarría* school, Manuel de la Viña, Simón de Fontanes, organ-building in Galicia and Portugal, visual and sound symmetry, sound architecture.

Dédicace

À Manuel de la Viña, maître organier de Salamanque.

Remerciements

Je voudrais exprimer tout d'abord mes remerciements aux membres du jury, qui m'ont honoré avec leur acceptation d'évaluer mon travail de thèse.

Je tiens à exprimer aussi toute ma reconnaissance à Frédéric Billiet et David John Cranmer, les directeurs qui m'ont guidé toujours dans le long parcours de cette recherche, m'ayant accordé leur confiance, leur sagesse et leur bienveillance. Je voudrais aussi adresser un remerciement fort spécial à l'immense générosité de Louis Jambou, qui a bien voulu partager avec moi ses connaissances et sa passion pour l'orgue ibérique.

Je dois aussi exprimer ma gratitude la plus vive à la Fondation pour la Science et la Technologie du Portugal, qui à travers une bourse d'études a rendu possible l'achèvement de mes recherches au cours des quatre dernières années.

Je voudrais assurer ma reconnaissance à l'accueillance que j'ai reçu de la part du Centre d'Études de Sociologie et d'Esthétique Musicale de l'Université Nouvelle de Lisbonne, au nom de son directeur, Manuel Pedro Ferreira, ainsi qu'à tous mes collègues qui m'ont prodigué leurs conseils et leur encouragement au long de ce parcours.

Je voudrais remercier chaleureusement à deux maîtres de l'orgue espagnol : José Luis González Uriol, qui m'a dévoilé le magnifique monde de l'orgue ibérique lors de cours internationaux de musique ancienne de Daroca, et Javier Artigas Pina, qui m'a guidé de façon toujours sûre et bienfaisante dans le master d'interprétation de la musique ancienne spécialité « orgue historique » – auprès de l'Ecole Supérieure de Musique de Catalogne/Université Autonome de Barcelone.

Je voudrais dire toute ma reconnaissance à João Vaz et Maria Soledad Mendive, organistes d'exception, de leur générosité, confiance et amitié dans le partage de leurs connaissances et de leurs travaux – quelques uns inédits –, qui constituent une contribution remarquable à cette recherche.

J'aimerais aussi adresser mes plus vifs remerciements à mes chers amis Frédéric Desmottes, maître organier, Bruno Forst, grand interprète du répertoire ibérique du XVI^{e}

siècle, et Pablo Sotuyo Blanco, musicologue et compositeur, d'avoir lu ce travail avec le soin du détail, l'enrichissant de leur considérations toujours savantes et bienfaisantes.

Que soient remerciés les directeurs et les fonctionnaires des toutes les archives et les institutions qui m'ont prodigué leur bienveillance lors de mes recherches. Ainsi, je voudrais adresser un remerciement particulier à Sílvia Siqueira – Bibliothèque Nationale du Portugal –, aux chapitres des cathédrales de Braga et de Lamego, à la Câmara Municipal de Sátão, à Dom Enrique Cal Pardo – chanoine-archiviste de la cathédrale de Mondoñedo –, Dom Miguel Ángel González García – chanoine archiviste de la cathédrale d'Ourense –, Ramón Martín Suquia – Archives Historiques des Protocoles de Guipúzcoa –, Begoña Irazu Lopetegui – Archives Générales de Guipúzcoa – et María del Carmen Fuentes Nogales – « l'archiviste d'Extremadoure ».

Merci à mes chers amis Elisa Freixo, Óscar David Robles Sánchez, Raúl Robles Sánchez, Sulamita Fonseca Lino, Rodrigo Teodoro de Paula, José Antonio Pérez Terreros, Marian Bueno, José Miguel Martínez Carrobles, Javier Villamor Lugo, José Luis Navas Cobos, Joan Benavent Peiró, Marién de Casimiro Sansaloni, Filomena Melo, Ricardo José Basílio, Luzia Rocha, Natércia Matos, parmi tant d'autres, de leur amitié, de leur patience et de leur encouragement constant.

Je voudrais remercier encore à ma famille et particulièrement à ma sœur, à ma mère et à ma belle-mère de m'avoir prodigué leur soutien inconditionnel.

Pour finir, je voudrais adresser un remerciement fort spécial à mon épouse Rosana, de m'avoir ouvert le monde de la recherche, me prodiguant toujours son aide infatigable, son encouragement indéfectible, dans le partage de la même passion, de la même fierté, du même espoir, de la même joie de vivre.

À tous, merci infiniment !

Abréviations

ACC – Archives de la cathédrale de Coria

ACLis –Archives de la cathédrale de Lisbonne

ACLu – Archives de la cathédrale de Lugo

ACM – Archives de la cathédrale de Mondoñedo

ACO – Archives de la cathédrale d'Ourense

ACP – Archives de la cathédrale de Plasencia

ACS – Archives de la cathédrale de Salamanque

ACSC – Archives de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle

ACT – Archives de la cathédrale de Tuy

ADC – Archives Diocésaines de Cáceres

ADSC – Archives Diocésaines de Saint-Jacques-de-Compostelle

AGG – Archives Générales de Guipúzcoa

AHPG – Archives Historiques des Protocoles de Guipúzcoa

AHPLo – Archives Historiques Provinciales de Logroño

AHPLu – Archives Historiques Provinciales de Lugo

AHPS – Archives Historiques Provinciales de Salamanque

AMAP – Archives Municipales Alfredo Pimenta de Guimarães

ANTT – Archives Nationales Torre do Tombo de Lisbonne

AUSC – Archives de l'Université de Saint-Jacques-de-Compostelle

BNE – Bibliothèque Nationale d'Espagne

BNP – Bibliothèque Nationale du Portugal

Table des matières

Introduction 10

I^e Partie – Manuel de la Viña, maître organier de Salamanque : lien entre l'école *Echevarría* et la facture d'orgues en Galice au début du XVIII^e siècle

I^er Chapitre – L'expansion basque-navarraise et l'école *Echevarría* 18

1.1 – Les anches de façade en artillerie : la plus éclatante signature de la nouvelle école 22

1.2 – Les *arcas de ecos* : l'aller et retour du son 25

1.3 – Le *Lleno de Nasartes* : la bâtardise de l'orgue ibérique 30

1.4 – La recherche dans les claviers : touches supplémentaires et touches enharmoniques 34

1.5 – L'évolution du buffet : la façade idéale d'Echevarría, chœurs de séraphins embouchant des trompettes, doubles façades sonores 45

II^e Chapitre – Manuel de la Viña et son appartenance à la troisième génération de l'école *Echevarría* 57

2. 1 – Plasencia : la bonne école 59

2.2 – Coria : l'illustre facteur d'orgues 66

2.3 – Salamanque : le relevage du vieil orgue Damián Luis (1558) 73

2.4 – Quelques orgues paroissiaux : le prototype 79

II^e Partie – L'école *Echevarría* en Galice et au Portugal

I^er Chapitre – De la Viña et l'entreprise de Compostelle 88

1.1 – La commande monumentale et le Temple de Salomon 89

1.2 – Les orgues de l'apôtre : point d'aboutissement et d'expansion 100

1.3 – D'autres instruments sans éclat : Santa Clara et San Francisco 117

II^e Chapitre – L'école *Echevarría* rayonne en Galice 123

2.1 – Lugo : les instruments méconnus 123

2.2 – Mondoñedo : De la Viña d'après De la Viña 133
2.3 – Ourense : échec et rénovation 147
2.4 – Tuy : la frontière virtuelle 168

III^e Chapitre – De l'autre côté du Minho 175
3.1 – Simón de Fontanes et l'œuvre majeure de Braga : *Quis audivit unquam tale ? Quis vidit huic simile ?* 186
3.2 – Francisco Antonio de Solla et le noyau de Guimarães : entre savoir-faire et goût 193
3.3 – Juan Fontanes de Maqueixa, lignage et parcours : depuis Compostelle vers Mafra 203

III^e Partie - Symétrie visuelle et sonore

I^er Chapitre – L'Italie et les *cori spezzati* : au seuil du doublement des orgues ? 218

II^e Chapitre – L'Espagne et le Portugal : les orgues jacobins et le déclenchement de la symétrie visuelle et sonore 246
2.1 – Le courant espagnol 251
2.2 – Le courant italien 259

III^e Chapitre – Les *Versets d'Ourense* : les orgues dialoguent dans la solennité de l'Ascension du Christ 266

Dernières réflexions 287

Références bibliographiques 294

Glossaire 311

Introduction

La présente thèse propose l'étude d'une branche peu connue de la célèbre école *Echevarría*, engendrée par le maître organier franciscain frère Joseph de Eizaga Echevarría, qui à l'origine était composée de facteurs d'orgues basque-navarrais, se ramifiant en plusieurs courants à travers la Péninsule Ibérique et dont l'activité façonnera la facture d'orgues au long du XVIII^{e} siècle.

Cette thèse est divisée en deux volumes, le premier contient l'étude proprement dit, alors que le deuxième se compose des appendices documentaires à partir desquelles ce travail est basé. La première partie de l'étude, intitulée « Manuel de la Viña, maître organier de Salamanque : lien entre l'école *Echevarría* et la facture d'orgues en Galice au début du XVIII^{e} siècle », se divise en deux chapitres. Le premier, « L'expansion basque-navarraise et l'école *Echevarría* », propose l'étude des principales innovations de frère Joseph de Echevarría et leur évolution par la main des organiers composant une vigoureuse école qui, cherchant l'apparat et la monumentalité, aboutira à une véritable architecture sonore au sujet des instruments. Le deuxième, « Manuel de la Viña et son appartenance à la troisième génération de l'école *Echevarría* », met en relief l'activité de Manuel de la Viña, facteur d'orgues originaire de Salamanque qui sera l'un des principaux diffuseurs de la nouvelle école en Extremadoure et en Castille. Ce parcours atteindra la Galice, à travers Salamanque.

La deuxième partie, intitulée « L'école *Echevarría* en Galice et au Portugal », est composée de trois chapitres. Le premier, « De la Viña et l'entreprise de Compostelle », est dédié à la construction des deux orgues monumentaux de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle (1704-1712), réalisation paradigmatique qui instaurera le concept de symétrie visuelle et sonore au XVIII^{e} siècle. Le deuxième chapitre, « L'école *Echevarría* rayonne en Galice », constitue une approche de la systématisation du modèle instrumental implémenté par De la Viña dans la cathédrale jacobine à travers les autres cathédrales et temples prestigieux de la Galice. Dans ce processus, il faut mettre en avant les noms de José de Arteaga, Antonio del Pino y Velasco, Antonio et Manuel Rodríguez Carvajal et Simón de Fontanes. Le troisième chapitre, « De l'autre côté du Minho », approfondit l'expansion de l'école *Echevarría* au Portugal, dont la réalisation fondamentale est la construction de l'ensemble d'orgues doubles de la cathédrale de Braga (1737-1739) par le franciscain oblat de Compostelle frère Simón de Fontanes. Grâce à celle-ci quelques facteurs d'orgues galiciens s'établiront au Portugal où ils façonneront la facture d'orgues jusqu'à la fin du XVIII^{e} siècle. En ce sens, il faut mettre en valeur les noms de Francisco Antonio de Solla, qui sera la figure emblématique de la facture d'orgues au nord du pays pendant la deuxième moitié du XVIII^{e} siècle, et Juan Fontanes de Maqueixa, qui poursuivra vers Lisbonne le lignage dont le frère franciscain de même nom semble être le fondateur.

La troisième partie, intitulée « Symétrie visuelle et sonore », s'articule en trois chapitres. Le premier, « L'Italie et les *cori spezzati* : au seuil du doublement des orgues ? », cherche à établir les origines des orgues doubles en Italie au sein de la basilique ducale vénitienne et son éventuel rattachement à l'avènement d'un répertoire polychoral qui, dépassant Venise, entraînera la création d'orgues jumeaux dans les églises romaines du XVII^{e} siècle. Le deuxième chapitre, « L'Espagne et le Portugal : les orgues jacobins et le déclenchement de la symétrie visuelle et sonore », donne une approche du concept de symétrie visuelle et sonore, disséminé dans la Péninsule Ibérique après la réalisation de De la Viña à Compostelle, pour atteindre puis l'outremer hispanique. En ce qui concerne le rayonnement de ce concept au Portugal nous y identifions deux courants à peu près concomitants favorisant la construction d'orgues doubles à buffets identiques : l'espagnol, directement liée aux facteurs d'orgues galiciens établis au Portugal après l'entreprise de Braga, et l'italien, introduit par l'architecte et peintre toscan Niccolò Nasoni. Le troisième et dernier chapitre, « Les *Versets d'Ourense* : les orgues dialoguent dans la solennité de l'Ascension du Christ », s'occupe de l'usage des orgues doubles en Espagne et au Portugal en fonction des rubriques ecclésiastiques conditionnant le répertoire pour deux, quatre ou six orgues qui nous est parvenu. En ce qui concerne les instruments directement rattachés au parcours étudié dans cette thèse, un jeu de versets pour deux orgues conservé dans les ACO y fera l'objet d'une étude.

Le deuxième volume de cette thèse est divisé en six appendices documentaires. Le premier est composé des contrats et mémoires concernant les orgues conçus par frère Joseph de Eizaga Echevarría. Le deuxième contient la documentation rattachée à l'activité de Manuel de la Viña. Le troisième présente les documents au sujet de la construction des orgues de la cathédrale de Lugo par José de Arteaga. Le quatrième réunit les sources documentaires de l'activité menée à terme par les maîtres organiers Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes dans les cathédrales d'Ourense et de Tuy. Le cinquième, appelé Miscellanées, se compose des documents indépendants concernant plusieurs sujets que nous n'avons pu regrouper dans les autres appendices. Le sixième et dernier correspond à la transcription intégrale et à l'étude critique du jeu de versets pour la none de l'Ascension de la cathédrale d'Ourense, qui fait l'objet d'étude du troisième chapitre de la dernière partie de l'étude de cette thèse.

Au niveau des problématiques que nous discutons dans la présente thèse, il faut souligner, parmi d'autres, la question de l'introduction de l'école *Echevarría* en Galice, rattachée à l'activité de Manuel de la Viña. Avant de la construction des deux instruments paradigmatiques de Saint-Jacques-de-Compostelle, était-il le personnage à peu près obscur

évoqué par l'historiographie de l'orgue espagnol ? Aurait-il été le vrai introducteur de l'avant-garde de l'orgue ibérique en Galice ? L'entreprise de frère Simón de Fontanes à Braga, marque-t-elle l'introduction effective de la nouvelle école au Portugal ? Et quel aurait été le rôle joué par les facteurs d'orgues galiciens établis au Portugal après la réalisation du chef-d'œuvre *bracarense* ?

Au sujet du déclenchement de la construction d'orgues doubles revêtus de buffets identiques en Espagne, quel aurait été l'impact des orgues jumeaux de Saint-Jacques-de-Compostelle ? En ce sens, des raisons d'ordre politique ou voire symbolique, n'auraient-elles pas poussé la dissémination du concept ? Quant aux racines de la symétrie visuelle et sonore, répondait-elle en origine à des demandes d'ordre musical ou plutôt architectural ? La polychoralité cultivé chez San Marco de Venise, était-elle au seuil du doublement des orgues ? Au Portugal, quelles auraient été les principales influences entraînant la construction d'instruments jumeaux ?

Quant à la musique, quelle était la façon dont ces ensembles d'orgues doubles étaient utilisés au niveau de la Liturgie ? La différence de magnitude entre la plupart des instruments visuellement jumeaux, était-elle conditionnée par une utilisation précise des orgues ? Quelle aurait été l'influence du concept d'architecture sonore intrinsèque aux orgues doubles au sujet de leur répertoire ?

En ce qui concerne les sources primaires, nous avons travaillé sur cinq types de documents, à savoir : a) ceux directement en rapport à la construction des orgues – contrats et écritures d'obligation, annotations dans des livres d'actes capitulaires, mémoires, livres de fabrique, reçus de paiement, etc. –, b) des documents concernant des réparations postérieures que les instruments ont subies, surtout au XIX^{e} siècle, c) des sources musicales au niveau de l'utilisation des orgues jumeaux, d) des sources iconographiques du XVII^{e} au XIX^{e} siècle, e) des sources organologiques, c'est-à-dire les instruments qui nous sont parvenus. Les deux premiers groupes de documents nous permettent de restituer de façon fiable les principales caractéristiques des instruments en question, les réparations postérieures réalisées sur les orgues – surtout celles menées à terme sur ceux de la cathédrale de Coria (Antonio de Madrid, 1818), de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle (Pedro Méndez de Mernies, années 1830) et des cathédrales de Mondoñedo et d'Ourense (Mariano Tafall y Miguel, années 1860) – complémentant quelques lacunes au niveau de la documentation du XVIII^{e} siècle. Les sources musicales illustrent le cas précis de l'utilisation des deux orgues de la cathédrale d'Ourense dans la célébration solennelle de la none de l'Ascension de l'année 1821. Les sources iconographiques sur les orgues italiens et espagnols nous révèlent l'aspect d'instruments qui ne nous sont pas parvenus. Quelques photographies historiques sur plaque

de verre conservées à l'Ateneo de Madrid nous montrent l'aspect des façades des instruments des cathédrales de Lugo (l'ancien instrument de l'épître) et d'Ourense (les deux anciens orgues du chœur-bas), et nous donnent des informations d'importance là où la documentation archivistique se tait ou est ambigüe. Dans le cas des instruments portugais, où un nombre assez faible de contrats notariaux a pu être localisé, quelques orgues sont la seul source qui, après l'étude de la documentation d'archives concernant d'autres instruments semblables, témoigne de la conception instrumentale et de la filiation esthétique de leurs créateurs.

À propos des sources secondaires, l'inventaire des orgues de Galice, *Trabajo de Catalogación de los Órganos de Galicia*, travail encore inédit financé par la Xunta de Galicia et coordonné par María Soledad Mendive, Belén Bermejo et Andrés Díaz – dont la première phase concernant les instruments des évêchés de Lugo, Ourense et Mondoñedo est déjà achevée –, nous permet d'identifier quelques instruments conservés appartenant à notre parcours. Au Portugal, malheureusement, le projet d'inventaire des orgues portugais, *Levantamento de Órgãos de Tubos Históricos em Portugal* (2007/2008), dirigé par Gerhard Doderer, est abandonné, les résultats préliminaires ne se trouvant pas disponibles pour les chercheurs.

À propos de l'école *Echevarría*, les travaux préliminaires publiés par le père José Antonio de Donostia – *Música y Músicos del País Vasco* et *El órgano de Tolosa – 1686* – sont un point de départ obligatoire. L'œuvre de référence de Louis Jambou – *Evolución del órgano español – siglos XVI-XVIII* – reste toujours le travail le plus important de première main sur l'orgue ibérique, étant une source absolument indispensable pour tous les chercheurs. À ce sujet il faut aussi souligner l'ouvrage en trois volumes de Jesús Ángel de la Lama – *El órgano barroco español* –, tout autant que le livre de Gerhard de Graaf *et al*. – *El órgano de Santa Maria la Real de León y la familia de Echevarría, organeros del Rey*. Tout ce matériel fait une remarquable synthèse des principales innovations dues à l'école *Echevarría*. En revanche, le livre de Sergio del Campo Olaso *et al*. – *El Órgano del Real Monasterio de Santa Clara de Santiago* –, bien qu'il fasse une étude sérieuse sur l'instrument construit par De la Viña pour l'église conventuelle de Santa Clara de Compostelle, présente plusieurs imprécisions au sujet de l'école *Echevarría*. Ces erreurs, perpétués de façon presque mécanique ou acritique par plusieurs auteurs en prenant comme seule référence les travaux du père De Donostia, nous ont incité à une étude basée directement sur les sources originales conservées dans les AHPG, AGG et AHPLo, cherchant à dépouiller le plus possible notre approche à travers l'établissement d'une nouvelle lecture de la documentation historique, mettant en avant certains aspects jusqu'ici inaperçus.

L'activité de Manuel de la Viña, malgré l'incontestable impact que ses orgues jacobins ont exercé, n'avait fait l'objet d'aucune étude véritablement exhaustive, lacune que le présent travail vise à couvrir, soulignant le rôle protagoniste que l'organier a joué dans le rayonnement de l'école *Echevarría* depuis l'Extremadoure vers la Galice – déjà signalé par Jambou et certes approché par Del Campo Olaso, mais ici d'un point de vue plutôt historiographique qu'organologique.

Au sujet de l'historiographie de l'orgue au Portugal, il faut noter l'absence d'une œuvre de référence de caractère scientifique. Les nombreuses ouvrages écrits par le frère Manuel Valença – notamment l'*Arte Organística em Portugal* et *Organística e Liturgia* – sont plus les écrits d'un amateur bienfaisant que des études d'un spécialiste. Néanmoins, il apporte des informations qui peuvent constituer le point de départ pour une approche plus systématique du sujet, mais le manque généralisé de connaissance de l'évolution de l'orgue ibérique dans une perspective péninsulaire plus élargie est un problème qui touche presque toutes les œuvres publiées à cet égard au Portugal ou ailleurs. En ce sens, citons ici les publications de Carlos de Azevedo, Wesley Jordan, Esteves Pereira, Joel Canhão, parmi d'autres. Les travaux de Gerhard Doderer, en revanche, dont nous soulignons ceux à caractère monographique – *Os órgãos da Sé catedral de Braga* ou *Subsídios novos para a História dos órgãos da Basílica de Mafra* –, sont le résultat d'une recherche systématique, basée sur une méthodologie de travail solide. Nous devons aussi mettre en valeur le travail exhaustif de transcription de documents concernant l'activité d'artisans appartenant aux métiers le plus divers réalisé par Domingos de Pinho Brandão – *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto*, 4v. –, qui restitue une importante documentation au sujet des orgues du nord du Portugal du XVI^{e} au XVIII^{e} siècles.

Quant à la symétrie visuelle et sonore, sujet approfondi dans la troisième partie de cette thèse, l'article d'Andrés Cea Galán – *La eclosión de la simetría: el repertorio para los órganos de Julián de la Orden de Cuenca y de Málaga* – est l'œuvre de référence, signalant des parcours de recherche précis et évoquant des hypothèses et des problématiques toujours pertinentes et bien posées. Cet article nous a encouragé à approfondir ce sujet, ainsi qu'à rechercher les racines du doublement des orgues en Italie, toujours dans un souci de complémentarité et de l'élargissement de notre compréhension sur cette caractéristique remarquable de l'orgue ibérique.

En ce qui concerne le lexique du vocabulaire de l'orgue ibérique – soit en Espagne soit au Portugal – et italien, nous avons choisi de laisser chaque mot spécifique dans sa langue originale, car nous croyons que sa traduction au français résulterait un anachronisme. C'est pour cela que nous invitons le lecteur à consulter le glossaire situé à la fin de l'étude de cette

thèse, et c'est à cet endroit que nous essayons d'expliquer de façon synthétique les principaux registres ou ressources techniques propres de chaque école, recherchant leur meilleure correspondance au niveau du vocabulaire de l'orgue français. Ainsi, nous avons hautement estimé le célèbre traité de Dom François Bedos de Celles, *L'Art du Facteur d'orgues* (1766). Le travaux de Jesús Ángel de la Lama – *El Organo Barroco Español : II – Registros* (1995) – et de Joaquín Saura Buil – *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España* – constituent eux aussi une base d'information solide, présentant un lexique fait à partir des documents historiques concernant l'orgue espagnol.

L'intention d'aborder notre sujet le plus précisément possible nous a motivé à faire une transcription diplomatique de toute la documentation primaire qui sert de base à cette thèse. De cette manière, chaque extrait de document traduit au français dans le texte principal de l'étude est reproduit dans sa langue originale en pied de page, alors que la transcription intégrale du document se trouve toujours dans son appendice. Nous avons fait de même avec les citations extraites d'ouvrages en langue étrangère – espagnol, portugais, italien, anglais –, de sorte que le texte principal, sauf pour les mots appartenant au lexique de l'orgue ou d'autres termes qui ne trouvent pas de traduction exacte en français, est intégralement écrit en langue française. Notre intention étant que la lecture du texte soit le plus aisée possible, nous ne renvoyons le lecteur aux appendices que dans le cas où il souhaite consulter le document original dans son intégralité. Dans le texte général de la thèse, nous adoptons la célèbre nomenclature musicale contenue dans les manuscrits de Henri-Arnaut de Zwolle (Zwolle, c. 1400 – Paris, 1466) – C^{o} - C, Cs, D, Ds, E, F, Fs, G, Gs, A, B, H – c - c' - c'' - c''' – pour nous référer à l'étendue des claviers d'orgues et à des aspects organologiques. Lorsque nous parlons de musique, nous adoptons le nom courant de notes – ut, ré, mi, fa, sol, la, si. Concernant les critères d'édition musicale, nous remettons le lecteur directement au sixième appendice.

Afin de mieux comprendre quelques termes ou concepts organologiques ou musicaux dans le contexte qui les a générés, nous avons recouru aux traités historiques suivants : Juan Bermudo – *Declaración de Instrumentos Musicales* (1555) –, Gioseffo Zarlino – *Le Institutioni Armoniche* (1558) –, Tomás de Santa María – *El Arte de tañer fantasía* (1565) –, Costanzo Antegnati – *L'Arte Organica* (1608) –, Adriano Banchieri – *Conclusoni nel suono dell'organo* (1609) –, Pietro Cerone – *El Melopeo y el Maestro* (1613) –, Girolamo Diruta – *Il Transilvano* (1625) –, Francisco Correa de Arauxo – *Facultad Organica* (1626) –, Grazioso Uberti da Cesena – *Contrasto Musico* (1630) –, Marin Mersenne – *Harmonie Universelle* (1636) –, Pablo Nassarre – *Escuela Música, segun la práctica moderna* (1724) –, Antonio Soler – *Theorica y Practica del Temple* (manuscrit non daté) –, Mariano Tafall y Miguel –

Arte Completo del constructor de órganos (1876). Ces textes ont constitué un apport théorique solide nous permettant d'aborder notre sujet à partir de l'autorité incontestable des théoriciens d'alors.

Nous avons aussi pris en compte quelques opuscules et relations historiques témoignant des caractéristiques techniques de quelques instruments, de la façon dont ils étaient utilisés dans le contexte liturgique – surtout au sujet des orgues doubles – et du prestige acquit par certains instruments et leur créateurs à l'époque de leur parution. Ainsi, il faut souligner la contribution pour notre travail des textes suivants : le *Ragguallio di allegrezze, sollenità e feste fatte in Venetia per la felice vittoria* de Rocco Benedetti (1571), le *Pèlerinage/d'un paysan picard/a/S.t Jacques de Compostelle/au commencement du XVIIIe siècle* de Guillaume Manier, la *Memoria y nominación de los registros del organo de la Santa Metropolitana Iglesia de Granada* de Leonardo Fernández Dávila (1746), les *Acompanhamentos de missas, sequencias, himnos, e mais cantochaõ, que he uso, e costume acompanharem os Orgaõs da Real Basilica de Nossa Senhora, e Santo Antonio junto á Villa de Mafra* de frère José de Santo António (1761) et la *Relación de lo que contienen los órganos de la S.ta Iglesia Catedral* de Julián de la Orden (1783).

Dans un sens plus large, le présent travail prétend contribuer à l'étude le la facture d'orgues dans la Péninsule Ibérique et, de façon plus particulière, de mettre en valeur l'importance de l'étude de la pratique des facteurs d'orgues au Portugal au XVIIIe siècle – si souvent réduite et restreinte aux frontières politiques plutôt qu'artistiques –, dans son contexte ibérique. C'est encore un aspect si négligé, malgré son importance, générant une lecture fort anachronique chargée de préjugés, qui ne correspond absolument pas à la réalité manifestée dans la documentation historique.

L'information disponible concernant la facture d'orgues en Galice au XVIIIe siècle est assez disperse dans des travaux plus axés vers l'étude de la musique développée dans les cathédrales les plus importantes que sur la pratique des organiers. La présente thèse propose donc l'analyse systématique des sources en question, soulignant le rôle protagoniste joué par la Galice dans l'établissement des bases de la systématisation du concept de symétrie visuelle et sonore aboutissant à une véritable architecture sonore, où plusieurs plans éloignés généraient une multiplicité de spatialités contrastées, aspect jusqu'à présent pratiquement inexploité par les chercheurs.

I^e Partie - Manuel de la Viña, maître organier de Salamanque: lien entre l'école *Echevarría* et la facture d'orgues en Galice au début du XVIII^e siècle

I[er] Chapitre - L'expansion basque-navarraise et l'école *Echevarría*

Malgré l'importance incontestable du siège épiscopal de Saint-Jacques-de-Compostelle – ainsi que des autres cathédrales de Galice, Lugo, Mondoñedo, Ourense et Tuy[1] –, le musicologue Macario Santiago Kastner, après plusieurs années de recherche sur la musique produite en Espagne entre le XV[e] et le XIX[e] siècles, est parvenu à la constatation que les musiciens d'origine galicienne ne furent pas très actifs dans le reste du pays :

> En ce qui concerne la musique vocale et instrumentale d'alors, nous constatons des échanges, des croisements et des rapports aussi constants que fréquents entre la Castille, l'Andalousie, l'Aragon, la Catalogne, Valence, la Navarre, le Pays Basque, l'Extremadoure, León et même le Portugal, mais dans ce va-et-vient de musiciens espagnols et portugais d'une chapelle musicale de cathédrale ou courtisane à l'autre, très rarement ou jamais on ne trouve des maîtres de chapelle, des compositeurs, des instrumentistes ou des chanteurs originaires de Galice ou des Asturies[2].

On devine une situation identique concernant les facteurs d'orgues, bien que l'absence de travaux à caractère monographique sur la facture d'orgues en Galice ne nous permette pas encore de formuler des généralisations d'importance. Une telle lacune fut mise en avant par Louis Jambou, qui, néanmoins, a identifié un remarquable rayonnement de l'avant-garde de la facture d'orgues ibérique depuis l'Extremadoure vers la Galice dans l'activité du facteur d'orgues Manuel de la Viña[3], originaire de Salamanque :

---

[1] « Les six églises cathédrales, sises à l'extrême nord et au nord-ouest de l'Espagne, et les sièges des diocèses qui constituent toujours la division ecclésiastique de Galice et des Asturies, c'est-à-dire les cathédrales de Lugo, Mondoñedo, Ourense, Oviedo, Saint-Jacques-de-Compostelle et Tuy, sont, comme on le sait, des fondations très anciennes qui, notamment au Moyen Âge, furent des foyers de culture de grande importance où le chant liturgique put croître et se développer largement ». Traduction de l'auteur de cette thèse à partir de l'original : « las seis iglesias catedrales, sitas en el extremo Norte y Noroeste de España, y sedes de las diócesis que todavía hoy día constituyen la división eclesiástica de Galicia y Asturias, esto es, las catedrales de Lugo, Mondoñedo, Orense, Oviedo, Santiago de Compostela y Tuy, son, como es sabido, fundaciones antiquísimas que, en la Edad Media mayormente, fueron focos de cultura muy importantes donde el canto litúrgico pudo crecer y desarrollarse a sus anchas ». Macario Santiago Kastner, « Notas sobre la música en la catedral de Tuy », *Anuario Musical*, XIII (1958), p. 195.

[2] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « en lo atañente a la música vocal e instrumental de aquel entonces, comprobamos intercambios, entrecruzamientos y relaciones tan constantes cuán frecuentes entre Castilla, Andalucía, Aragón, Catalunya, Valencia, Navarra, el País Vasco, Extremadura, León e incluso Portugal, pero, en este vaivén de músicos españoles y también portugueses de una a otra capilla catedralicia o palaciega, muy raras veces o nunca se encuentran maestros de capilla, compositores, tañedores de instrumentos músicos, cantores, oriundos de Galicia y Asturias ». M. S. Kastner, art. cit., p. 195.

[3] « Manuel de la Viña, habitant de Malpartida (Cáceres), puis de Salamanque, poursuivit vers le Nord le courant occidental que son maître Domingo Aguirre parcourut. Entre 1699 et 1722, il érigea, successivement, des orgues nouveaux à Plasencia, Coria, Cáceres, Saint-Jacques-de-Compostelle, Mondoñedo, Zamora ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « Manuel de la Viña, vecino de Malpartida (Cáceres), luego de Salamanca, amplió

> Nous remarquerons des zones obscures sur lesquelles nous seulement disposons de données anachroniques et épisodiques. Tel est le cas du nord-ouest de l'Espagne, dans toute la zone cantabrique depuis la Principauté des Asturies jusqu'à l'ancien royaume de Galice. Seule une étude monographique sur ces régions pourrait révéler l'intensité de l'activité des facteurs d'orgues, pas seulement dans les cathédrales – que l'on connaît partiellement –, mais dans les zones plus reculées des divers diocèses[4].

Avant d'approfondir l'activité de De la Viña, nous devons effectuer une étude de l'expansion de facteurs d'orgues d'origine basque-navarraise vers le centre de la péninsule ibérique à partir de la seconde moitié du XVII[e] siècle[5], dont le chef d'école[6] incontestable fut le frère Joseph de Eizaga Echevarría (Eibar, ? – Palence, 1691), franciscain du couvent de Bilbao[7] et figure de proue dans l'institution des fondements qui mèneront à son apogée l'instrument que, par convention et généralement, nous appelons orgue ibérique[8].

---

hacia el norte la corriente occidental que recorrió su maestro Domingo Aguirre. Sucesivamente, entre 1699 y 1722, montó órganos nuevos en Plasencia, Coria, Cáceres, Santiago de Compostela, Mondoñedo, Zamora ». Louis Jambou, *Evolución del Órgano Español: siglos XVI–XVIII* (Oviedo : Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1988), v.1, p. 195.

[4] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « advertiremos zonas oscuras sobre las cuales sólo disponemos de datos sueltos y esporádicos. Tal es el caso del Noroeste de España, de toda la zona cantábrica desde el Principado de Asturias hasta el antigo reino de Galicia. Sólo algun estudio monográfico sobre estas regiones podría revelar la intensidad de la actividad organera, no solo en las sedes catedralicias – que en parte se conoce – , sino en los puntos más recónditos de las distintas diócesis ». L. Jambou, *Evolución del Órgano Español…, op. cit.*, v. 1, p. 19.

[5] « L'on ne connait pas encore les causes, peut-être socio-économiques, qui ont entraîné les déplacements de ces maîtres qui, malgré leur faible nombre, seront les promoteurs de la définition d'un orgue espagnol en plein apogée ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « se desconocen aún las causas, socio-económicas quizás, que ocasionaron estos desplazamientos de maestros que, a pesar de su escaso número, serán los promotores de la definición de un órgano español en pleno apogeo ». L. Jambou, *Evolución del Órgano Español…, op. cit.*, v.1, p. 162.

[6] Sur ce concept d'école, dans le mémoire de l'orgue de Santa María de Tolosa (1683) – dont nous reparlerons plus bas –, Echevarría écrivit « que pour exécuter ce qui est narré dans ce mémoire, il n'est pas suffisant que l'artisan qui doit l'exécuter soit supérieur et distingué [dans l'exercice de son métier] mais que, pour cette exécution, il ait vu et réalisé ces nouveautés en compagnie de celui qui les a engendrées, car s'il n'appartient pas à son école, ce ne sera qu'un échec ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « que para executar lo que narra este memorial; Que no solo necesita que el/[ar]tifice que le a de executar Sea muy superior Y rrealzado; Sino que para dicha Execucion, haya visto-/obrar Y trauajado estas nouedades en conpañia del que las invento pues no siendo de su escuela Doylo-/todo por malogrado ». AGG, Oñate, notaire Juan de Astorquiza (1687), f. 48v. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice I – Joseph de Eizaga Echevarría, 1.3 – Tolosa (1683).

[7] Vers les années 1650, Echevarría se trouvait au sein du couvent de Tolosa (Guipúzcoa), le quittant plus tard pour intégrer celui de Bilbao (Vizcaya). Parmi les principaux instruments construits par le franciscain eibarrais, on trouve : 1650 – Santa María de Segura (Guipúzcoa), 1652 – Santa María de Tolosa, 1657-1659 – San Andrés d'Eibar (Guipúzcoa), 1660 – Santa María de Lekeitio (Vizcaia), 1662 – Santiago de Bilbao, 1662-1665 – Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), 1665 – San Francisco de Vitoria (Álava), 1667 – Arrate (Guipúzcoa), 1699-1672 – San Pedro de Vergara (Guipúzcoa), 1673 – cathédrale de Calahorra (La Rioja), 1674/1675? – San Diego d'Alcalá de Henares (Castille), 1677 – San Juan Bautista de Mondragón (Guipúzcoa), 1678? – Carmélites de Madrid, 1680 – Santa María d'Ochandiano (Vizcaia), 1681 – Santa María de Marquina (Vizcaya), 1683 – Santa María de Tolosa (mémoire), 1686 – Santa María de Zenarruza (Vizcaya), 1687 – Urrechu (Guipúzcoa), 1688-1691 – cathédrale de Palence (Castille). Gerard A. C. de Graaf et José María Barrero Baladrón, *El órgano de*

Celui-ci doit être considéré comme l'instrument d'origine castillane ayant, au départ, comme caractéristique fondamentale, le clavier coupé ou de *medio registro*, au sujet duquel l'éminent compositeur et théoricien Francisco Correa de Arauxo (Séville, 1584 – Segovia, 1654) écrivit: « invention célèbre dans les royaumes castillans, bien qu'inconnue ailleurs »[9]. Le clavier coupé vit le jour en Castille dans les années 1560-1570, issu de l'activité de facteurs d'orgues autochtones et flamands[10]. Selon Louis Jambou, cette invention fonctionnelle « s'oriente surtout vers l'opposition, vers le contraste des timbres. Contraste entre blocs (*bajos* et *tiples*) et surtout contraste entre voix soliste (*bajo* ou *tiple*) et bloc ou masse sonore opposée. D'un principe cumulatif des timbres de l'orgue, on passe à un principe sélectif et de détail des divers registres »[11], ce qui favorise une remarquable multiplication des plans sonores d'un instrument qui, dans la plupart des cas, comprend un seul clavier divisé en basses et dessus, la coupure se situant alors entre c' et c's[12].

Santa Maria la Real de León y la familia de Echevarría, organeros del Rey (León : Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Léon, 2004), pp. 169-170.

[8] L'éminent compositeur et théoricien aragonais frère Pablo Nassarre classifie l'orgue ibérique en quatre catégories, que nous utiliserons toujours pour nous référer à l'envergure des instruments : « parmi tous les instruments l'orgue est si singulier, que tous les autres (on peut le dire avec beaucoup d'autorité) sont contenus dans celui-ci. […] Son corps excède tous les autres [instruments] en magnitude. On en trouve quatre catégories : les uns ont une montre de vingt-six empans, ainsi l'appellent leurs créateurs ; d'autres de treize ; d'autres de six et demi ; d'autres sont portatifs. On qualifie de vingt-six empans les plus grands, parce qu'il s'agit de la taille du tuyau ou de la flûte la plus grande du registre principal, appelé *Flautado* ; et de treize, parce qu'il s'agit de la taille de la plus grande flûte de cette deuxième catégorie. La plus grande flûte appartenant à la troisième catégorie mesure six empans et demi. Bien que le diapason des portatifs, qui appartiennent à la quatrième espèce, soit le même que celui des orgues de la troisième, leur *Flautado* n'a pas la même longueur, étant bouché ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « es el Organo entre todos los Instrumentos tan singular, que todos los otros (se puede decir con mucha razon) son contenidos en èl. […] Excede su cuerpo en la magnitud a todos los otros [instrumentos]. Son de cuatro especies distintas los que ay en magnitud: unos son de entonacion de veinte y seis palmos, que llaman sus Artifices; otros de treze; otros de seis y medio; y otros Portatiles. Llaman de entonacion de veinte y seis palmos à los mayores porque tiene esta medida el caño, ò flauta mayor del registro principal, que se llama flautado: y de treze, porque es esta la medida de la flauta mayor de los de segunda especie. Los de tercera especie, tiene la mayor seis y medio. Y aunque los Portatiles, que son de cuarta especie, està el tono en proporcion igual con los de tercera, pero se distingue en no tener tanto de longitud el flautado, por ser tapados ». Pablo Nassarre, *Escuela Música, segun la práctica moderna* (Zaragoza : Institución Fernando el Católico, 1980; « fac-similé de l'édition de 1724 »), v. 1, pp. 481-482.

[9] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « célebre invención y muy versada en los reynos de Castilla, aunque en otros no conocida ». Francisco Correa de Arauxo, *Libro de Tientos y Discursos de Musica Practica y Theorica de Organo, intitulado Facultad Organica* (Alcalá de Henares : Antonio Arnao, 1626).

[10] Parmi les facteurs d'orgues autochtones, il faut souligner les noms de Gaspar et Manuel Marín, Gaspar de Soto, Juan de la Fuente et Melchor de Miranda ; parmi les Flamands, Gilles Brebós et fils, *maese* Jorge, Guillaume de Lupe, Claudio Girón et Liger de San Forte. L. Jambou, *Evolución del Órgano Español…, op. cit*, v.1, p. 142.

[11] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « se orienta sobre todo hacia la oposición, hacia el contraste de timbres. Contraste entre bloques (bajos e tiples) y, sobre todo, contraste entre voz rectora (bajo o tiple) y bloque o masa sonora opuesta. De un principio acumulativo de timbres el órgano pasa a otro selectivo y detallista de sus distintos registros ». L. Jambou, *Evolución del Órgano Español…, op. cit*, v.1, p. 143.

[12] Cette partition du clavier entraîna évidemment une profonde transformation à l'intérieur du sommier, dont la coupure Nassarre s'occupe d'expliquer : « il doit y avoir quarante-deux gravures dans les orgues, qui n'ont pas plus de quarante-deux touches […]. Ces gravures doivent être plus étroites que la *latitude* d'au moins un doigt à chaque extrémité, afin de bien fermer. Les baguettes qui les divisent doivent avoir la même largeur que celle de la latitude des gravures les plus proches, pas plus ; mais sur leur moitié, après en avoir compté vingt et une (en commençant par n'importe quel côté, s'il y en a quarante-deux) il doit y en avoir une deux ou trois fois plus large que les autres, appelée *machón*. Et cela est important, car les constructeurs modernes fabriquent tous les

On peut décrire un instrument de taille moyenne en Castille (y compris Aragón) vers les années 1650 comme étant composé, fondamentalement, d'un chœur de *Flautados* – en étain[13] –, basé sur une montre de 13 empans (soit environ 8 pieds), sur laquelle on ajoutait les registres suivants : *Octava*, *Docena*, *Quincena*, *Decinovena*, *Lleno* et *Címbala*. Le chœur de *Nasardos* ou *Registros Bastardos* – en bois ou alliage d'étain et de plomb[14] –, en cours de développement depuis le siècle précédent, était encore absent de la plupart des instruments. Les jeux d'anches se divisaient en deux catégories : à corps raccourci – notamment les *Dulzainas*, très en vogue en Aragon et en Navarre, soit enfermées dans les buffets, ou disposées horizontalement en façade –, et de longueur réelle – la *Trompeta real*, registre très cher aux castillans et toujours inséré dans le buffet de l'orgue. Le clavier reste unique, très rarement on en trouve deux. Quant à son extension, celle-ci comprenait, le plus souvent, 42 touches et, plus exceptionnellement, 45, avec l'omniprésente octave courte. Le sommier était toujours à registres coulissants, auquel on ajoutait depuis les années 1620 un *secretillo aparte* (petit sommier à part)[15] destiné à soutenir la *Corneta real*[16] de 5 à 6 rangs[17].

---

orgues coupés, et sur ce *machón* il faut qu'il y ait de la place pour que l'on atteigne les extrémités des registres avec l'une ou l'autre main ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « han de tener quarenta y dos canales en los Organos, que no llevan mas de quarenta y dos teclas […]. Estas canales no han de llegar à ninguno de los extremos de la *latitud* por un dedo lo que menos, para que queden cerradas. Los *machos* que las dividen han de tener el mismo gruesso, que la latitud de las canales mas próximas con poca diferencia; pero en medio de ellas, que es despues de veinte y una (por qualquier lado que se cuenten, si son quarenta y dos) este ha de ser como dos, ò tres de los otros, al qual llamã *machon*. Y esto importa assi, porque los modernos hacen [p. 493] todos los Organos partidos, y sobre este *machon* tengan lugar para juntarse los extremos de los registros de una, y otra mano ». P. Nassarre, *op. cit.*, v. 1, pp. 492-493.

[13] « Quant à la matière, il convient que ce soit de l'étain, et plus il sera pur, plus il sera solide, et plus clair et délectable en sera le son ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « la materia conviene que sea de Estaño, y quanto mas puro, será mas solido, y será el sonido mas claro, y deleytable ». P. Nassarre, *op. cit.*, v. 1, p. 485.

[14] « Il y a des maîtres qui surchargent l'étain de plomb : ceux-ci ne font pas bien leur travail, parce qu'ils quittent plusieurs années de vie utile aux flûtes, qui, plus elles contiennent de plomb, plus rapidement elles retournent à la terre. Leur accord n'est pas stable, et elles ne sont pas non plus sonores, mais obscures. Différentes planètes dirigent ces métaux, Jupiter, l'étain, Saturne, le plomb. L'étain tire sa propriété sonore de l'influence de sa planète. Le son du plomb est obscur, en raison de la propriété mélancolique de son dominateur Saturne. Et pour ces raisons, les maîtres doivent veiller à ce que la quantité de plomb soit assez faible [par rapport à celle de l'étain] ; ceci pour confirmer la déclaration de quelques uns qui, disent-ils, ne peuvent pas travailler l'étain pur sans mélange. Ils disent cela évidemment parce que l'étain est plus coûteux ou plus difficile à travailler, ce qui ne veut pas dire qu'il soit impossible de le faire ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « ay algunos Artifices, que cargan plomo en el Estaño, tanto que es mas la quantidad del plomo: los tales no cumplen con su obligacion; porque quitan muchos años de duracion a las flautas, quanto mas plomo llevan; porque se vuelve mas prontamente tierra. La afinacion, no es constante, ni tampoco son tan sonoras, porque el sonido es mas obscuro. Dominan diferentes Planetas sobre dichos *metales*, Jupiter sobre *Estaño*, Saturno sobre el *Plomo*. Tiene la propiedad sonora el *Estaño*, por el influxo de su Planeta. El sonido del *Plomo* es obscuro, por la propiedad melancolica que tiene Saturno su dominante. Y por estas razones deven los Artifices hazerse cargo, de que sea mucho menos la quantidad del *Plomo*; y esto por assentir al descargo que algunos dàn, de que no pueden trabajar el *Estaño* puro sin mezcla. Y sin duda alguna lo dizen, por serles mas costoso, ò trabajoso; mas que por no poderse hazer ». P. Nassarre, *op. cit.*, v. 1, p. 485.

[15] « On sait aussi par expérience que les *Cornetas* ont plus d'intensité de voix lorsqu'elles sont surélevées par rapport au sommier. C'est pour cela qu'elles sont souvent posées sur un petit sommier mis à part, qui reçoit l'air au moyen d'un conduit sortant du sommier principal, un pour chaque tuyau ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « tambien se sabe por experiencia, que estando las Cornetas elevadas del *secreto*, tienen mas lleno de voz, y por esso ordinariamente vàn en *secretillo* aparte, recibiendo el ayre por conducto del secreto principal, teniendo uno para cada punto ». P. Nassarre, *op. cit.*, v. 1, p. 490. « Le désir de séparer un registre du sommier

À part le clavier coupé, deux autres innovations décisives, répandues par l'essor des facteurs d'orgues basque-navarrais, mèneront l'orgue ibérique à son zénith, atteint dans le dernier tiers du XVIII^{e} siècle : les *arcas de eco* et l'instauration, dans les façades, d'anches à corps réel disposées en batteries d'artillerie.

1.1. – Les anches de façade en artillerie : la plus éclatante signature de la nouvelle école

Il s'agit de l'élément visuel le plus remarquable, voire le plus éclatant, visible même à distance, depuis la nef de l'église, embellissant la façade d'un orgue baroque ibérique désormais pleinement constitué : la *lengüetería en forma de tiros*, celle-ci ayant été précédée des *Dulzainas*, qui, depuis 1588, garnissaient la façade des instruments castillans[18]. À ce sujet, l'*Escrip.^{a} de obligacion de hazer El organo nuebo/de la Iglessia de San Juan Bap.^{ta} de esta/Villa Y su paga por El Maiordomo de su fa/brica y la d.^{ha} Villa Su fiadora*, c'est-à-dire le contrat de construction de l'orgue de l'église San Juan Bautista de la ville de Mondragón (Guipúzcoa), signé par Echevarría en 1677, nous apprend que le premier registre d'anches à corps réel en façade fut un *Clarín* de main droite, garnissant le buffet de l'orgue que l'organier franciscain avait construit quelques années auparavant pour le couvent San Diego d'Alcalá de Henares (Castille)[19]:

---

principal et de le placer sur un autre plan, au-dessous (en Aragon) ou au-dessus, répond, sans doute, à la même intention de singulariser le timbre qui engendre le clavier coupé ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « el deseo de separar del secreto principal un registro y de colocarlo fuera de este nivel, debajo (en Aragón) o encima, responde sin duda al mismo afán de singularizar el timbre que el invento del teclado de medio registro ». L. Jambou, *Evolución del Órgano Español…, op. cit.*, v.1, p. 242.

[16] « Les *Cornetas de flautado tapado* (à l'unisson de celui de treize) se composent d'*octava*, *dozena*, *quincena* et *diecisetena*, ces deux dernières espèces étant doublées dans les *Cornetas* plus intenses ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « componense las *Cornetas* de flautado tapado (en *unisonus* del de treze) de *octava*, *dozena*, *quincena* y *diecisetena*, aunque dobles estas dos especies ultimas en las Cornetas, que se hazen de mucho cuerpo ». P. Nassarre, *op. cit.*, v. 1, p. 486.

[17] L. Jambou, *Evolución del Órgano Español…, op. cit.*, v.1, pp. 241-242.

[18] En 1588, le logronais Gaspar Marin est chargé par le chapitre de Huesca (Aragón) de construire un orgue pour sa cathédrale, doté d'un registre coupé de *Dulzaina* placé sur sa propre pièce gravée à l'avant du sommier principal de l'orgue. Selon De la Lama, « Aragon, Navarre et Castille sont les trois régions où apparaissent les *Dulzainas* coupées placées frontalement sur le sommier et chantant en façade. Les maîtres qui inaugurent cet emplacement fort original des anches à corps raccourcis […] sont Gaspar Marín, Juan de la Fuente, Guillaume de Lupe et Manuel Marín ». Traduction de l'auter à partir de l'original : « Aragón, Navarra y Castilla son las tres regiones organeras donde aparecen por primera vez las Dulzainas partidas colocadas en el canto del secreto y cantando en la fachada. Los maestros que inauguran esta originalísima ubicación de las Regalías […] son Gaspar Marín, Juan de la Fuente, Guillaume de Lupe y Manuel Marín ». Jesús Ángel de la Lama, *El órgano Barroco Español: Naturaleza* (Valladolid : Junta de Castilla y León, 1995), v.1, p. 284.

[19] Cependant, on connaît un document daté de 1625 concernant l'instrument que le facteur d'orgues Manuel Marín conçut pour l'église San Lorenzo de Valladolid, basé sur le modèle de l'orgue qu'il avait fait cinq ans auparavant pour la Compagnie de Jésus de la même ville, qui pourrait faire douter du fait que les *Clarines* de main droite d'Echevarría aient été les premiers registres d'anches à corps réel placés en façade. Sur le mémoire correspondant à l'instrument de San Lorenzo, on lit: « en outre, on y ajoute des *Trompetas* à l'unisson du *Flautado mayor* sur le registre, avec son sommier à part, et dont les bouches [en ce cas, l'extrémité supérieure des tuyaux] respirent sur la frise [corniche du buffet]. Les noyaux de ces *Trompetas* doivent être en plomb et les languettes en laiton, comme dans l'orgue de la Compagnie [de Jésus] ». Traduction de l'auteur *apud*. J. A. de la

D'autre part, ce serait d'un grand effet si on mettait le *medio registro alto de Clarines* – registre qui n'a été exécuté dans aucun orgue excepté celui que je viens de construire pour le couvent San Diego d'Alcalá de Henares, qui, en raison de son importance, entraînera de la nouveauté, bien qu'il soit difficile à exécuter, à cause de l'extraordinaire [du dit registre et] de sa composition, et ce registre comprend sa pièce gravée avec ses portements, ladite pièce gravée servant de sommier aux dits *Clarines* lesquels prennent place sur la corniche principale sous forme de canons, qui embellissent toute la façade de l'orgue[20].

Le *Censum d^el P. fr. Joseph d^eChabarria, Maestro en la facultad de/la musica, y Artifiçe en fabricar Organos. = Tocante a dos memoriales/de los Maestros, Juan tabar, y feliz de Yoldi*, fait pour la collégiale Santa María de Logroño (La Rioja), conduit à une polémique concernant l'attribution de la paternité du registre de dessus de *Clarín* au facteur d'orgues Félix de Yoldi – frère d'un disciple direct d'Echevarría, Juan de Andueza. Cet important rapport nous apprend d'ailleurs quelles ont été les premières utilisations du registre :

J'ai remarqué que ledit maître [Félix de Yoldi] pense largement que le registre des clarines a été créé par lui [en ne tenant pas compte] que la première invention de ce registre fut dans l'orgue que j'ai construit pour le couvent San Diego d'Alcalá de Henares. La deuxième [fut mise en œuvre] au couvent des carmes chaussés de la ville de Madrid. La troisième, au couvent des Descalzas [*Reales*] de cette ville de Madrid, dont l'orgue fut exécuté par mes neveux, maîtres

---

Lama, *El órgano Barroco Español…, op. cit.*, v. 1, p. 286 : « yten, ha de llevar unas Trompetas unísonus del Flautado mayor sobre el juego, con su secreto aparte, y que las bocas respiren por encima del friso y los cepos de dichas Trompetas han de ser de plomo y las cucharas de latón, al modo del órgano de la Compañía ». Selon De la Lama, la clé d'une interprétation correcte réside dans le lexique, car, vers 1620, il était très courant d'appeler les anches à corps raccourci *Trompetas* : « s'il agit de 45 *Trompetas* [à corps réel], celles-ci ont évidemment besoin d'une pièce gravée, du fait que leurs corps auraient besoin de beaucoup d'espace pour s'étendre en façade. […] Leur disposition horizontale serait une hypothèse plausible et techniquement possible, sans aucun inconvénient ; cependant, du point de vue historique, elle ne serait pas vraiment logique, puisqu'il est un fait reconnu que le premier registre d'anche à corps réel placé en façade était une main droite de *Clarín* et non un registre entier, postérieur de plusieurs décennies ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « si se trata de 45 Trompetas, lógicamente necesitan un tablón, porque sus cuerpos ocuparían un amplio espacio para extenderse en la fachada. […] La disposición horizontal sería una hipótesis probable y técnicamente posible, sin desventaja alguna; históricamente, sin embargo, no sería del todo lógica, ya que es un hecho reconocido que el primer registro de lengua y de pabellón largo que sale a la fachada es un tiple de Clarín y no un registro de ambas manos, varias décadas posterior ». J. A. de la Lama, *El órgano Barroco Español…, op. cit.*, v.1, p. 286.

[20] Transcription de l'auteur à partir de l'original : « otrosi, seria de mucho Lucimiento el que se pusiese el medio Registro Alto/de clarines – Diferencia que en ningun organo se a executado Salvo en el/organo Que hagora e fabricado en el convento de San Diego de Alcala de he/nares i por ser tan Relevante, causara mas novedad, aunque dificultossa –/en la execucion por lo extraordinario de dicha mistura y su composicion//Y para esta diferencia, lleva por si su tablon con sus conduciones, el qual tablon/Sirve de secreto para dichos clarines Los quales se ponen en la cornisa Prin -/cipal, en forma de tiros, que hermosean toda la fachada del organo ». AHPG, Mondragón, notaire Francisco de Arescurenaga (1677), ff. 157r.-157v. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice I - *Joseph de Eizaga Echevarría*, 1.2 - Mondragón (1677). Ce document fut publié la première fois par José Antonio de Donostia, *Música y Músicos del País Vasco* (San Sebastián : Biblioteca Vascongada de Amigos del País, 1951), pp. 87-91.

dans cet art, Ventura de Echevarría et Antonio de Echevarría. Et si après on a voulu l'imiter, d'ailleurs, je l'ignore. L'orgue de la Chapelle royale fut achevé plusieurs années auparavant, sans avoir ce registre, parce que le maître Juan de Andueza, mon disciple et frère de celui-ci que ce mémoire concerne, ne l'avait ni vu ni entendu jusqu'à ce que je l'exécute dans ce couvent d'Alcalá. Et il est méprisable de vouloir s'attribuer la peine d'un autre, sans tenir compte que les écrits passent de main en main, et loin de lui donner crédit, dénoncent l'usurpateur de l'œuvre. Il faut remarquer, encore, que dans un orgue achevé, il n'est pas possible d'ajouter ce jeu, si, dès le commencement, on ne lui a pas réservé une place sur le sommier principal[21].

Bien que, d'après ce rapport de Logroño, il ne peut subsister aucun doute concernant la genèse de cette innovation, il faut, selon Gerard de Graaf, en relativiser l'importance, car les *Dulzainas* existaient déjà depuis longtemps sur les façades des orgues castillans, de sorte que « transférer l'application d'une pratique courante d'un jeu à l'autre n'est qu'un pas purement technique. Cependant, c'est peut-être à cause de la grande publicité faite par les Echevarrías au *Clarín* horizontal que celui-ci se répandit en quelques années dans toute la Péninsule »[22].

À notre avis, en revanche, c'est précisément ici, dans l'exécution de ce « pas purement technique » que réside l'importance de l'invention d'Echevarría, primordiale pour l'établissement du *Lleno de Lengüetería* extérieur. Par la main des maîtres organiers basque-navarrais[23], le registre de dessus de *Clarines* d'Alcalá évoluera vers la création d'authentiques batteries d'anches en façade, devenant ainsi la signature la plus évidente de la nouvelle école.

---

[21] Document fourni par G. A. C. de Graaf, *El órgano de Santa Maria la Real de León…, op. cit.*, pp. 229-231. Traduction de l'auteur à partir de l'original : « he reparado que el d.ho Maestro [Félix de Yoldi] pondera mucho el registro d^{e} los clarines como si fuera/Parto súo (y aun queda corto) pues la primer imbentiva de d.ha diferençia fue en/el Organo que fabrique en el Combento d^{e} S. Diego de Alcala de henares. La segunda fue en el combento del Carmen calçado d^{e} la Villa d^{e} Madrid. La tercera ejeCu/cion fue en el Combento Real d^{e} las ss.^{ras} descalças d^{e} d.ha Villa de Madrid, el qual/Organo ejecutaron mis sobrinos Maestros en este Arte llamados Ventura d^{e}Chavarria/y Antonio d^{e}Chavarria. = Y si despues han querido remedarle en otra parte tambien/lo ignoro, y el Organo d^{e} La Capilla Real estaba Concluido mucho antes sin diCha/diferencia, porque el Maestro Juan de Andueça mi discipulo hermano d^{e}l deste me/morial no habian visto ni oido, asta que la ejecute en dho combento d^{e} Alcala. = Y/es cossa que suena mui mal querer atribuir en su favor el desvelo de otro sin atender que/los escritos llegan a muchas manos, i que mas sirven de deslucir al pretensor d^{e} la obra/que tomar credito para que se fien del. Y tambien es de advertir que en Organo conclusso,/no se puede añadir d.ha diferencia, si desde el principio no se Le da lugar en el secreto prin/cipal con que se conoce es pintar como querer ». AHPLo, dossier 928 (1684), ff. 34r.-34v. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice – Joseph de Eizaga Echevarría, 1.4 – Logroño (1684).

[22] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « el aplicar una costumbre conocida de un juego a otro, es solamente un paso de pura técnica. Sin embargo, quizás por la gran publicidad de los Echevarrías para el Clarín horizontal, esto fue extendido en pocos años por toda la Península ». G. A. C. de Graaf, *El órgano de Santa Maria la Real de León…, op. cit.*, p. 135.

[23] Outre Joseph de Eizaga Echevarría, les protagonistes et précurseurs de ce mouvement d'expansion de la Navarre et du Pays Basque vers la Castille furent Juan de Andueza (c. 1647-1686) – originaire de Lerín (Navarre) –, Juan de Tabar (1661-1682) – originaire de Lerín –, Jaime de Sola (1664-1683) – provenant de Sangüesa (Navarra) – et Félix de Yoldi – de Lerín. Dans la deuxième génération de cette expansion, il faut souligner les noms de José de Echevarría (1677-1706) – habitant d'Oñate (Guipúzcoa) –, frère Domingo de Aguirre (1682-1725) – franciscain du couvent de Bilbao (Vizcaya), dont nous reparlerons en détail plus bas –, Domingo Mendoza (c. 1662-1734) – originaire de Lerín et disciple de Juan de Andueza –, Pedro Liborna Echevarría (1698-c. 1724) – provenant d'Éibar (Guipúzcoa) –, Ventura Chavarría – de Vizcaya –, parmi

Un parcours qui commence quand le navarrais Juan de Andueza place un *Bajoncillo* de main gauche et un *Clarín* de main droite sur la façade de l'orgue du couvent des trinitaires de Madrid (1683). En 1695, Domingo de Mendoza conçoit un orgue pour le couvent San Felipe de Madrid, doté d'un *Bajoncillo* de m.g. et d'une *Trompeta magna* de m.d. La même année, Mendoza met en façade une *Trompeta de batalla* de m.g. et un *Clarín* de m.d. dans le projet d'un orgue qu'il propose à la cathédrale de Tolède. Pour sa part, Joseph Mañeru oppose en 1708 un *Bajoncillo* et une *Chirimía* de m.g. à une *Trompeta magna* et un *Clarín* de m.d. dans l'orgue de San Lorenzo de Pamplona (Navarre). En 1725, Mathías de Rueda, à Santa María de Tolosa, est le premier maître organier à garnir la façade d'un instrument d'un *Lleno de Lenguetería* complet, composé d'une *Trompeta de batalla*, d'un *Bajoncillo* et d'une *Chirimía* de m.g. et d'une *Trompeta magna*, d'un *Clarín* et d'un *Oboe/Clarín* de m.d. Cette démarche fort importante donnera lieu à la systématisation du concept, qui s'imposera dans tous les instruments prestigieux de la Péninsule, et restera ainsi presque inaltéré dans son principe fondamental, bien que tendant à la monumentalité, jusqu'aux années 1880[24].

1.2 – Les *arcas de ecos* : l'aller et retour du son

---

d'autres. L. Jambou, *Evolución del Órgano Español…, op. cit.*, v. 1, pp. 162-163. Selon Jambou : « comme on le sait, ce sont deux villages du centre basque-navarrais qui portent l'orgue vers le centre de la Péninsule : Eibar y Lerín. Le premier s'oriente davantage vers la frange occidentale de la Péninsule, alors que le deuxième le fait vers l'orient, tous les deux ayant le regard posé sur la capitale du royaume : Madrid. L'un a son laboratoire dans la cathédrale de Palence […]. José de Echevarría, frère franciscain, en est la tête. Le deuxième foyer s'établit d'abord hors de son noyau original, à Alcalá de Henares, comptant au début sur la présence de José de Echevarría, à un moment où y sont présents et actifs Andueza, Yoldi et, après eux, Mendoza […]. À Madrid se trouve aussi Echevarría […]. La capitale metropolitaine, Tolède, est disputée par le lerinais Mendoza et l'eibarrais Pedro Liborna Echevarría ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « como es bien sabido, son dos pueblos del centro vasco-navarro los que llevan el órgano hacia el centro de la península: Eibar y Lerín. El primero se orienta más hacia la franja occidental de la península, mientras que el segundo lo hace hacia el oriente, teniendo ambos su mirada puesta en la capital del reino: Madrid. El uno tiene su laboratorio en la catedral de Palencia […]. José de Echevarría, fraile franciscano, lo encabeza. El segundo foco tiene su primer asentamiento fuera de su marco originario, en Alcalá de Henares, con presencia inicial de José de Echevarría, a la vez que están presentes y activos Andueza, Yoldi y, luego, Mendoza […]. En Madrid está presente también el fraile José de Echevarría […]. La capital metropolitana, Toledo, queda reñida entre el lerinés Mendoza y el eibarrés Pedro Liborna de Echevarría ». L. Jambou, « La dinámica en la organería y en las obras organísticas de los años 1700: alabanza de la caja expresiva en el órgano ibérico », *Revista de Musicología*, XXXV, 1 (2011), p. 64.

[24] « Les batteries d'anches atteignent leur zénith entre 1780 et 1800, en ce qui concerne non seulement les façades sonores, mais aussi le nombre de registres, les nouveautés et les tessitures, qui incluent alors la tessiture de 52 empans ou de 32 pieds à la main droite. Le schéma du *Lleno de Lengüetería* arrive ainsi à son plus haut point de développement : 8, 4 et 2 pieds sur les basses et 32, 16 et 8 pieds sur les dessus, et à l'abandon de la duplication, voire le triplement de la tessiture fondamentale » Traduction de l'auteur à partir de l'original : « la Lengüetería alcanza su cenit entre 1780 y 1800 no solo en las dos fachadas cantantes, sino además en el número de registros, de registros nuevos y de tesituras, ya que incluye la tesitura de 52 palmos ó 32 pies en la mano derecha. El esquema del Lleno de Lengüetería llega así a su máximo desarrollo : 8, 4 y 2 pies en los bajos y 32, 16 y 8 pies en los tiples, prescindiendo ahora de la duplicación e incluso triplicación de la tesitura fundamental ». Ainsi, quatre noms sont à retenir : Julián de la Orden (cathédrale de Málaga, 1782), José Verdalonga (orgues de l'évangile et de *los leones* de la cathédrale de Tolède, vers les années 1790), Fernando Antonio de Madrid (cathédrale de Jaén, 1789), Valentín Verdalonga (cathédrale de Séville, 1831). J. A. de la Lama, *El órgano Barroco Español…, op. cit*., v.1, p. 299.

Au sujet de l'expression à l'orgue, Jesús Ángel de la Lama, se basant sur la publication, par le père José Antonio de Donostia, des mémoires relatifs à l'orgue que frère Joseph de Echevarría conçut en 1683 pour Santa María de Tolosa[25], affirme que les premiers registres enfermés dans une *arcas de ecos* furent une *Flauta tapada* et une *Corneta*, tous les deux appartenant au paradigmatique instrument d'Alcalá de Henares[26], dont la construction, d'après De Donostia, date de 1659[27].

Dans le *Memoria de las diferencias, con sus Registros que se an de executar en el Organo de la Yglesia Matriz de la Noble villa de Tolossa, según que el P.^e^ Maestro Joseph de-Hechauarria delineo Y ordeno en la traza de la Caja para cuia espedicion fue llamado el d.ho P.^e^ Maestro el Año de 1683*, on lit:

> Tous ces registres sont ceux qu'il y a dans l'orgue d'Alcalá de Henares, qui, dénombrés, sont quarante-six [...]. On y ajoute les registres avec leur écho correspondant (et il faut rappeler que cet orgue n'a qu'un clavier, sur lequel on exécute ces échos.
> 17 - le premier a deux *Flautados* – l'un a plus d'intensité et l'autre lui répond, en écho très *suspenso*[28].

[25] J. A. de Donostia, « El órgano de Tolosa – 1686 », in *Obras Completas del P. Donostia* (Bilbao, Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, 1983), v. 2, pp. 463-484.

[26] « La preuve documentaire ne peut-être plus concluante. Frère Joseph Echevarría place en 1659 [San Diego de Alcalá de Henares, en fait après 1673] deux demi registres dans l'*arca de ecos* : une flûte bouchée et une *Corneta* ; il fait la même chose en 1662 [cathédrale de Santo Domingo de la Calzada] avec une *Corneta* ; en 1665 [San Francisco de Vitoria], il introduit en plus de la *Corneta*, un *Clarín* dans l'*arca de ecos*. Ces trois registres de main droite sont les premiers de l'histoire [des jeux d'écho] ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « la prueba documental no puede ser más concluyente. Fray Joseph de Echevarría, en 1659, coloca en arca de Ecos dos medios registros: una flauta tapada y una Corneta; en 1662 hace lo mismo con una Corneta; en 1665 introduce en el arca de Ecos un Clarín, además de la Corneta. Estos tres medios registros tiples de Ecos son los primeros de la historia ». J. A. de la Lama, *El órgano Barroco Español…, op. cit*., v.1, p. 316.

[27] J. A. de Donostia, *El órgano de Tolosa*…, art. cit., p. 463.

[28] L'éminent maître organier Mariano Tafall y Miguel nous donne une description assez complète des *arcas de ecos* et de la *suspensión* (expression), c'est-à-dire la *ida y venida* (l'aller, *piano*, et le retour, *forte*) du son: « les *arcas de eco* […] consistent en des compartiments clos, à l'intérieur de l'orgue, contenant tous les jeux d'un sommier ou seulement quelques-uns. Elles sont des auxiliaires des orgues qu'elles embellissent grâce à l'effet, peut-être le plus beau d'entre eux que cause cet instrument grandiose. Ces boîtes sont destinées à obscurcir ou à affaiblir les sons des tuyauteries jusqu'à un degré de douceur tel qu'il donne l'impression de les transporter vers un lieu plus loin que celui où l'on entend l'instrument ; et, de la même façon que, par l'intermédiaire du mécanisme de leur construction, l'on peut obscurcir et affaiblir leurs sons, on peut aussi les intensifier et les accroître jusqu'à ce qu'ils soient entendus avec toute la clarté et la force de voix dont ils sont capables, ce qui, outre permettre d'entendre les sons qu'elles renferment, tantôt clairs, tantôt obscurs, fait le transport de l'un à l'autre effet, les agrandissant ou les diminuant jusqu'aux extrêmes de *forte* et *piano*, d'où leur principale beauté ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « las arcas de Eco […] consisten en unos departamentos cerrados, que hay dentro del órgano, que contienen todos o algunos de los registros de un secreto. Son unos auxiliares de los órganos que los embellecen con el efecto, acaso el mas precioso, que causa este grandioso instrumento. Estas arcas están destinadas á oscurecer ó debilitar los sonidos de las cañerías hasta un grado de dulzura que los hace parecer trasportados á otro local del en que se está oyendo el instrumento ; y del mismo modo que, por medio del mecanismo de su construccion, se oscurecen y debilitan sus sonidos, tambien se aumentan y acrecen hasta percibirlos con toda la claridad y fuerza de voz de que son susceptibles lo cual, además de permitir oir los sonidos que encierran ya claros ya oscuros, hace el trasporte de uno á otro efecto haciéndolos

18 - En outre, un demi-registre de *Corneta Real* – ainsi qu'une autre *Corneta* correspondante en écho.

19 - En outre, un demi-registre de *Clarines* (registre qui fut fait pour première fois dans l'orgue d'Alcalá de Henares, outre plusieurs nouveautés) avec son écho correspondant[29].

Néanmoins, le rapport mentionné de Logroño (1784) situe nettement la construction de l'orgue d'Alcalá après 1673, nous apprenant par ailleurs que les premiers échos de l'orgue espagnol furent de *Corneta*, exécutés en 1662 dans le couvent Santiago de Bilbao (Vizcaya)[30]. Selon Echevarría, la deuxième réalisation se fait en 1673 dans la cathédrale de Calahorra (La Rioja), où l'organier va aussi incorporer sa fameuse *ida y venida* (aller et retour) du son[31], exécutée à San Francisco de Vitoria (Álava) quelques années avant, ainsi que nous le verrons par la suite. C'est seulement après Calahorra qu'Echevarría prendra la route d'Alcalá de Henares, où il concevra ce qu'il a appelé sa réalisation la plus importante, comprenant trois genres d'*ecos* sur toute l'extension du clavier :

Les échos de la *Corneta*. Il faut savoir que la première invention de ce genre d'*ecos* dans le clavier principal, en l'absence d'un autre clavier, vit le jour dans la paroisse principale de

---

crecer ó disminuir hasta los extremos de fuerte y piano, que es lo que constituye sus principal belleza ». Mariano Tafall y Miguel, *Arte Completo del constructor de órganos ó sea Guía Manual del Organero* (Santiago de Compostela : Establecimiento Tipográfico de El Diario, 1876), t. IV, pp. 5-6.

[29] Document publié la première fois par J. A. de Donostia, *El órgano de Tolosa*.., art. cit., pp. 483-484. Traduction de l'auteur à partir de l'original : « todos estos Registros tiene el Organo de Alcala de Henares/Y numerados Son quarenta y seis en todo […]//Siguense los Registros que lleuan ecos (Y es a saber, que este organo no lleua mas de vn Juego de teclas Y por el se executan dichos ecos

17 - Lo primero lleua dos flautados – el vno ha de tener mas voz, Y el otro que le corresponde en eco muy suspenso

18 – Mas lleua medio Registro alto de Corneta Real – Y otra Corneta al simil en el eco

19 – Mas lleua medio Registro alto de Clarines =(Diferencia que la primera vez se executo en el organo- de Alcala de henares fuera de otras muchas nobedades -) Y para la correspondencia del eco, lleua otros tantos en el dicho eco ». AGG, Oñate, notaire Juan de Astorquiza (1687), ff. 47r.-47v. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice I – Joseph de Eizaga Echevarría, 1.3 – Tolosa (1683).

[30] Cependant, nous savons qu'en 1657 le facteur d'orgues français Nicolas Brisset reforma l'orgue de la cathédrale de Pamplona, dans lequel il inséra « un écho qui correspond, à distance, à la *Gran Corneta* ». Traduction de l'auteur *apud*. L. Jambou, *Evolución del Órgano Español…*, *op. cit.*, v.1, p. 245 : « *un hecho* [¿=eco?] *que corresponde en lejos a la gran corneta* ». Selon Jambou, « la rédaction confuse du texte ne nous permet de donner aucune définition technique précise de l'invention, mais à notre avis elle jette les bases d'un nouvel espace sonore. À la *Gran corneta* correspond une autre en écho, à distance ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « la redacción confusa del texto no permite dar ninguna definición técnica precisa del invento, pero, a nuestro parecer, sienta las bases de otro nuevo espacio sonoro. A la *gran corneta* corresponde otra en eco (*hecho*), *en lejos* ». L. Jambou, *Evolución del Órgano Español…*, *op. cit.*, v.1, p. 245 Le même principe fut utilisé par Echevarría en 1672 dans l'orgue de Vergara, où il a mis un registre d'*Orlos* « placé dans le lieu où sont les soufflets, avec leur croisillon ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « esta Planta.^{do} d.ho Registro, a la Parte/donde estan los fuelles, con su zelosia ». AHPG, Vergara, notaire Juan de Olariaga (1672), f. 451r. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice I – Joseph de Eizaga Echevarría, 1.1 – Vergara (1672).

[31] « José Echevarría évoquait déjà cette gradation quand il affirme que l'interprète s'en sert selon son élection, soit approximant soit éloignant [le son] ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « José Echevarría sugería ya esta gradación cuando afirma que el intérprete la provoca según su parecer *hora sea aproximándose como alejándose* ». L. Jambou, *Evolución del Órgano Español…*, *op. cit.*, v.1, p. 257.

Santiago de la ville de Bilbao et fut exécutée en l'an mille six cent soixante-deux, ce qui pourra être vérifié par les curieux dans un cartouche gravé en lettres d'or sur la façade de l'orgue. Après cela, je fus appelé à la cathédrale de Calahorra où je l'ai exécuté il y a onze années, en y ajoutant la *ida y venida* qui a suscité l'admiration des personnes de bon goût. Une fois achevée cette œuvre, je suis allé au couvent San Diego d'Alcalá où s'est faite la réalisation majeure, avec trois catégories d'échos, et sur toute l'extension du clavier[32].

Ces trois catégories d'échos doivent être considérées comme *Flautado en eco* (m.g. et m.d.) et *Corneta en eco* (m.d.), outre le *Clarín en eco* (m.d.), dont la première apparition, selon le deuxième mémoire de Tolosa – *Memoria de las Diferencias que ha de llebar vn organo Rumboso. Siendo las muy nece/sarias Y sobresalientes*[33] – eut lieu en 1665 au couvent San Francisco de Vitoria : « par ailleurs, on y met un demi-registre de main droite de *Clarines*, devant avoir leur écho, avec leur *ida y venida* – ce qui se trouve seulement dans le couvent de Vitoria, où l'on fit la première exécution »[34]. Ici, nous trouvons une contradiction évidente avec le premier mémoire de Tolosa, car, entre Vitoria (1665) et Tolosa (1683), Echevarría avait installé cet écho de *Clarín* à Alcalá de Henares (c'est-à-dire après 1673, selon le rapport de Logroño et en tout cas avant 1677, année où il construisit l'orgue de Mondragón), mémoire dans lequel on lit : « en outre, on y met un demi-registre de main droite de *Clarines*, registre exécuté la première fois dans l'orgue d'Alcalá de Henares, en plus d'autres nouveautés. Et pour en faire la correspondance en écho, on met le même dans ledit écho »[35]. Ce que nous venons de lire, nous l'interprétons plus comme une sorte de lapsus d'Echevarría que comme une contradiction : selon notre point de vue, il n'y a aucun doute que l'orgue de Vitoria, antérieur à celui d'Alcalá de Henares, avait à la main droite un demi-

[32] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « la diferen/çia de los eCos de la Corneta. (eS a saber) que la primera imbentiva d^e^ este genero d^e^ eCos en el teclado principal sin que aia otro distinto, fue en la paroquia principal de S. tiago en/La Villa de Vilvao. Y sua ejeCuçion fue el año de mil seisçientos y sesenta i dos, como lo vera/el curiosso en d.ho organo un rotulo que esta en la fachada grabado con letras de oro, deSpueS/fui llamado a la Catedral de Calaorra hace once años donde bolbi a ejeCutarla, añadiendo/La ida i benida, que causso admiraçion a los d^e^ buen gusto = aCabada esta obra fui al combento/d^e^ S. Diego de Alcala donde fue la ejecuçion maior por tener tres generos d^e^ eCos, y esta/en todo el teClado ». AHPL, dossier 928 (1684), ff. 34r.-34v. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice I – Joseph de Eizaga Echevarría, 1.4 - Logroño (1684).

[33] De Graaf situe la date de ce mémoire entre la construction des orgues de Vergara et d'Alcalá, c'est-à-dire 1672, bien qu'il n'explique pas comment il est arrivé à cette conclusion. G. A. C. de Graaf, *El órgano de Santa Maria la Real de León…, op. cit.*, p. 132.

[34] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « ytenmas, ha de lleuar, medio Registro alto de clarines, los quales han de tener/Su eco, Con su yda y benida –que solo en el Convento de Vitoria [1665] los hay– por ser/la primera execucion ». AGG, Oñate, notaire Juan de Astorquiza (1687), ff. 47r.-47v. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice I – Joseph de Eizaga Echevarría, 1.3 - Tolosa (1683).

[35] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « mas lleua medio Registro alto de Clarines =(Diferencia que la primera vez se executo en el organo- de Alcala de henares fuera de otras muchas nobedades -) Y para la correspondencia del eco, lleua otros tantos en el dicho eco » AGG, Oñate, notaire Juan de Astorquiza (1687), ff. 47r.-47v. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice I – Joseph de Eizaga Echevarría, 1.3 - Tolosa (1683).

registre de *Clarines*, muni de son système d'écho à *ida y venida*, le tout installé à l'intérieur de l'orgue[36]. D'un autre côté, il est aussi évident que le demi-registre de main droite de *Clarines*, « qui se place sur la corniche principale, en forme d'artillerie, embellissant toute la façade de l'orgue »[37] a été exécuté ainsi – en façade, en artillerie –, la première fois, à Alcalá de Henares. Cela nous conduit à évoquer l'hypothèse suivante : Echevarría aurait fait à Vitoria, à l'intérieur de l'orgue, le premier essai de son demi-registre de *Clarines* avec l'écho correspondant, avant de l'installer à Alcalá, en façade, cette fois. Dans cette perspective, Louis Jambou considère la *Trompeta real*, toujours intérieure, comme un registre fondamental pour l'évolution des registres d'anches, intérieures ou extérieures[38], ce qui nous permet de considérer le *medio registro alto de Clarines* de Vitoria comme un maillon indispensable de cette évolution intrinsèque de la *Trompeta real*.

À partir de ce que nous venons d'exposer, nous concluons que ce rapport de Logroño constitue un document historique d'importance capitale, car il raconte pour la première fois l'histoire des innovations essentielles dans l'évolution de l'orgue ibérique, en décrivant les démarches réalisées par son propre créateur, ne laissant ainsi aucune place au doute.

Nous devons enfin ajouter que, en 1683, alors qu'Echevarría propose la construction du même modèle de l'instrument *complutense* de San Diego pour Santa María de Tolosa[39], Juan de Andueza conçoit tout à fait autre chose pour le couvent des trinitaires de Madrid : un orgue d'écho indépendant, avec son propre clavier, composé de *Flautado, Violón, Octava Tapada, Trompetas, Tenor de Bajoncillos* et *Corneta*, ce qui met en valeur une orientation tout à fait différente, étant donné que, dépassant l'opposition d'un timbre ou registre par rapport à son homologue placé sur un autre plan plus éloigné, il s'agit, alors, des possibilités expressives de tout un bloc de registres[40]:

> L'écho naturel entraîne dans le domaine de la facture d'orgues deux modalités techniques – le contraste et les nuances sonores progressives – réalisées par les deux facettes du courant

[36] En 1672, à Vergara, Echevarría ajoutera un registre de main gauche de *Bajoncillo*, placé aussi dans l'orgue: « après avoir fait le mémoire, on y ajoute un demi-registre de basse de *Bajoncillo* », registre qui, comme nous l'avons vu plus haut, sera réalisé par Andueza quelques années plus tard (Madrid, Trinitaires, 1683), faisant dorénavant la main gauche du demi-registre de *Clarines*. Traduction de l'auteur à partir de l'original: « despues q.e se ajusto el memorial Se añade vno Medio Registro bajo de Bajon/cillo ». AHPG, Vergara, notaire Juan de Olariaga (1672), f. 443v. Pour une transcription intégrale du document *Cf*. Appendice I – Joseph de Eizaga Echevarría, 1.1 - Vergara (1672).

[37] *Cf*. note 20.

[38] L. Jambou, *Evolución del Órgano Español…*, *op. cit.*, v. 1, p. 241.

[39] Ce même modèle fut proposé par Joseph de Echevarría, neveu du frère franciscain, qui avait travaillé avec lui à Santiago de Bilbao (1660-1663) et à San Diego d'Alcalá de Henares, pour le couvent des Descalzas Reales de Madrid. Le mémoire concernant l'orgue a été intégralement transcrit par L. Jambou, « Sebastián Durón y la "música moderna" organística », article en format PDF dont une copie nous a été aimablement fournie par son auteur.

[40] L. Jambou, *Evolución del Órgano Español…*, *op. cit.*, v.1, p. 254.

impulsé par frère José de Echevarría. La première est celle que représentera Echevarría dès le début : un ou deux registres (*Corneta*/*Clarín*) sont enfermés dans une boîte surélevée avec leurs mouvements d'aller et retour. Chez José de Echevarría et ses successeurs Pedro Liborna Echevarría et Domingo Aguirre, un registre bouché accompagne l'un ou l'autre registre soliste. C'est l'orientation qui prévaudra tout au long du XVIII[e] siècle. La deuxième, cependant, peut aboutir à une ambition majeure, du fait qu'elle présuppose la construction d'un « deuxième orgue d'écho » […] contenant plusieurs registres […], placé au rez-de-chaussée du buffet, derrière le soubassement[41].

A partir des années 1720, Domingo de Aguirre[42], dans les instruments de San Francisco et de la cathédrale de Séville, va donner un nouveau souffle aux *arcas de ecos*, qui, en plus de contenir des jeux des trois familles, incluront des imitations de tous les registres libres des autres claviers[43].

1.3 – Le *Lleno de Nasartes* : la bâtardise de l'orgue ibérique

[41] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « el eco natural provoca en la organería dos modalidades técnicas –contraste y matización progresiva sonora– que realizan las dos facetas de la corriente movida por fray José de Echevarría. La primera es la que encabeza desde el principio José de Echevarría: uno o dos registros (corneta/clarín) se encierran en una caja elevada con sus movimientos de ida y vuelta. Con José de Echevarría y, a continuación, con Pedro Liborna Echevarría y Domingo Aguirre, un registro tapado viene a acompañar uno o los dos registros de lucimiento. Es la orientación que va a prevalecer a lo largo del siglo XVIII. La segunda, sin embargo, puede llegar a mayor ambición ya que supone la hechura de un "segundo órgano de ecos" […] que contiene varios registros […] situado a ras del suelo del instrumento, detrás del pedestal ». L. Jambou, *La dinámica en la organería…*, art. cit., p. 66.

[42] Originaire de Lazcano (Guipúzcoa), franciscain du couvent de Bilbao, oncle des facteurs d'orgues Joseph de Alsua et Domingo Galarza. Principaux travaux : 1688-1691 – Palence, cathédrale, instrument qu'il achèvera après la mort d'Echevarría, 1691 – Palence, couvent des franciscains, 1692-1695 – Plasencia, cathédrale, orgue du transept, 1696 – chapelle du Sépulcre des rois d'Aragon (dont on ne sait pas au juste si elle s'insérait dans le monastère de Poblet, Catalogne, ou dans celui de San Juan de la Peña, Aragon), 1696 – Valladolid, couvent des franciscains, 1696-1697 – Plasencia, cathédrale, deuxième orgue, 1700-1708 – monastère San Juan de la Peña, orgue de 26 empans, 1703-1706 – Jaca, cathédrale, 1712-1716 – Palence, cathédrale, relevage de l'orgue, avec Alsua, 1717 – Salamanque, San Francisco, 1721-1723 – Séville, San Francisco, 1722-1724 – Cordoue, San Francisco (?), 1724-1725 – Séville, cathédrale, projet et achat des matériaux. G. A. C. de Graaf, *El órgano de Santa Maria la Real de León…, op. cit.*, pp. 179-180.

[43] « À partir de 1725, après le décès de frère Domingo Aguirre, plusieurs facteurs d'orgues poursuivent son esthétique, en développant les *arcas de ecos*. Parmi les disciples, on trouve Pedro [Manuel Liborna] de Echevarría, Joseph Nassarre, Leonardo Fernández Dávila, Jorge Bosch, Julián de la Orden, Fernando Antonio de Madrid, José Verdalonga et, au XIX[e] siècle, Valentín Verdalonga, Antonio Otín, José Otorel, Pedro Roqués, Diego de Amezúa, Mariano Tafall… sans parler d'autres facteurs d'orgues sans éclat. Les *arcas generales de ecos* [renfermant tous les registres d'un sommier] sont chose courante dans les orgues de deux et trois claviers durant les deux cents ans qui suivent leur invention en 1683 [Andueza, Trinitaires de Madrid] ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « a partir de 1725, tras el fallecimiento de Fray Domingo Aguirre, varios organeros continúan su línea estética y amplían las Arcas de Ecos. Entre los discípulos están Pedro de Echevarría, Joseph Nassarre, Leonardo Fernández Dávila, Jorge Bosch, Julián de la Orden, Fernando Antonio de Madrid, José Verdalonga y, en el siglo XIX, Valentín Verdalonga, Antonio Otín, José Otorel, Pedro Roqués, Diego de Amezúa, Mariano Tafall… sin nombrar otros organeros modestos. Las 'arcas generales' de Ecos son una constante en los órganos de dos y tres teclados durante los doscientos años que siguen a su invención en 1683 ». J. A. de la Lama, *El órgano Barroco Español…*, *op. cit.*, v.1, p. 326.

Outre ces deux inventions essentielles pour l'évolution de l'orgue ibérique, nous devons également mentionner la création du *Lleno de Nasartes*[44] – un plein-jeu plus coloré, flûté, et, dans ce sens, radicalement différent du *Lleno de Flautados*[45] –, dont la paternité est encore attribuée au franciscain eibarrais[46]. Le théoricien frère Pablo Nassarre, franciscain aragonais

[44] « Le registre composé que l'on réalise avec des tuyaux appartenant à la famille des *Nasardos*, par opposition générale au *Lleno* composé des voix appartenant aux *Flautados* ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « el juego compuesto que se realiza con tubos de la familia de los nasardos, generalmente para oponerlo, en efectos de contraste, al lleno realizado con voces flauteadas ». Joaquín Saura Buil, *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España* (Barcelona : Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 2001), *s.v.* « Lleno de nasardos ».

[45] Selon De la Lama, à côté des anches en artillerie et des *arcas de ecos*, Echevarría « a réalisé, en outre, une nouvelle organisation des registres composés de la famille du *Flautado* : il a ajouté au *Lleno* et à la *Címbala*, couramment en usage depuis les premières décennies du XVII^{e} siècle, le nouveau registre de *SOBRECÍMBALA* o *SOBREZIMBALA*, à trois rangs et de tessiture plus aigue que les deux [registres] antérieurs ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « realizó, además, una nueva organización en los registros compuestos de la familia del Flautado: añadió al Lleno y a la Címbala, institucionalizados ya desde las primera décadas del siglo XVII, el nuevo registro de SOBRECIMBALA o SOBREZIMBALA, de tres hileras y de tesitura más aguda que los anteriores ». J. A. de la Lama, *El Órgano Barroco Español : Registros*…, *op. cit.*, v. 2, p. 326. En fait, au *Lleno* et à la *Cimbala*, chacun ayant quatre tuyaux par touche, l'organier franciscain ajoute la *Sobrecímbala*, trois tuyaux par touche. A cet égard, sur le déjà mentionné mémoire de Mondragón (1677), on lit: « et du fait de la capacité de l'église qui n'a pas la réverberation d'autres églises, on a besoin que les voix de cet orgue soient plus volumineuses – c'est pour cela que l'on y ajoute deux jeux importants pour le *lleno* – d'abord, un deuxième *Flautado* ouvert, de la même taille que le *Flautado* principal, bien que plus éloigné selon les exigences de l'audition. Le deuxième jeu doit être la *Sobrezimbala*, trois tuyaux par touche, lequel registre remplit l'*imperfecta*, tel qu'il fut exécuté dans l'orgue de San Diego d'Alcalá pour mettre en valeur les voix de tout le *Lleno* de l'Orgue ». Traduction de l'auteur à partir de l'original: « por quanto la capacidad de la Yglesia no tener el Eco suficiente que otras/Yglesias, es necesario Que las voces de dicho Organo sean mas abultadas – pa/ra lo qual se le an de añadir dos diferencias para el lleno que son importantes –/La una a de ser segundo flautado abierto, de la misma medida del flautado Prin–/cipal, aunque es Verdad que a de ser mas suspenso para las diferencias que pide el–/oido. La segunda diferencia a de ser La sobreZimbala, tres caños por tecla/en la qual Diferencia llena La imperfecta, como esta executada dicha Diferencia/En el Organo de San Diego de Alcala para afinar las voces de todo el lleno del/Organo ». AHPG, Mondragón, notaire Francisco de Arescurenaga (1677), f. 157v. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice I – Joseph de Eizaga Echevarría, 1.2 – Mondragón (1677).

[46] « En 1768, Julián de la Orden déclare que le *Lleno de nasardos* de l'orgue principal de la cathédrale de Cuenca *doit avoir pour fondement le registre que l'on appelle Clarón* [italique original]. Un siècle auparavant, son probable inventeur avait dû le percevoir ainsi […] José de Echevarría, qui l'inclue (avec un *Flautado* souple et un autre bouché, *Nasarte mayor*, *mediano* et *menor*, et *Churumbela* et *Tolosana*) dans un *Lleno* bien particulier ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « en 1768, Julián de la Orden declara que el lleno de nasardos del órgano mayor de la catedral de Cuenca *ha de tener por fundamento el registro que llaman clarón*. Un siglo antes, así debió de entenderlo su probable inventor, […] José de Echevarría, quien lo incluye (con flautado suave y otro tapado, nasarte mayor, mediano y menor, y churumbela y tolosana) en un lleno bien particular ». L. Jambou, *Evolución del Órgano Español…*, *op. cit.*, v.1, p. 282. Selon De la Lama, « Les premiers registres de CLARON furent construits par frère Joseph de Echevarría, Domingo de Mendoza, Roque Blasco, Andreu Bergero et Pedro de Echevarría ; ils sont datés entre 1660 et 1700, étant une tradition mentionnée par frère Pablo Nassarre en 1724. […] Le registre de CLARON a été exécuté seulement dans des orgues de considérable magnitude, il a perduré un siècle et a subi un déclin progressif à partir de 1725, incorporant quelques modifications, et disparaissant vers les années 1770 ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « los primeros registros de CLARON fueron construidos por Fray Joseph de Echevarría, Domingo de Mendoza, Roque Blasco, Andreu Bergero y Pedro de Echevarría ; están fechados entre 1660 y 1700, tradición que recogió Fray Pablo Nassarre en 1724. […] El registro de CLARON se asentó únicamente en los órganos de considerable magnitud, perduró a lo largo de un siglo, sufrió un progresivo abandono a partir de 1725, con algunas modificaciones, y desapareció en la década de 1770 ». J. A. de la Lama, *El órgano Barroco Español : Registros* (Valladolid : Junta de Castilla y León, 1995), v. 2, p. 380. « Dans les orgues d'Alcalá et Tolosa [Echevarría] a construit la même quantité de registres de *Nasardos* que de *Flautados*. En outre, à part des *Nasardos* et *Cornetas*, il inventait une sorte de *Compuestos de Nasardos*, en appelant ce registre *Clarón* ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « en los órganos de Alcalá y Tolosa ha construido la misma cantidad de juegos Nasardos que Flautados. Además, al lado de los Nasardos y Cornetas, inventaba una especie de Compuestos de

(Alagón, 1650 – Saragosse, 1730), nous donne une définition historique de cette famille de registres :

> Quelques maîtres affirment que dans un autre genre de tuyauterie, […] (qu'on appelle bâtarde) il faut que l'alliage soit composé en majorité de plomb, afin que le son soit obscur, ainsi que l'exige cette tuyauterie : je dois observer à ce sujet que l'obscurité du son de ces flûtes est davantage due au fait que le tuyau soit court et large qu'à la matière qui le compose ; car le tuyau étant court et large, la voix gagne en intensité, et bien que le son soit obscur, il est plus agréable que quand l'obscurité est due à la quantité de plomb. Ce genre de tuyauterie est utilisée dans les orgues pour les *Cornetas* et pour tous les registres appelés *Nasardos*, de même que pour les *Flautados tapados*. Ils arrivent au diapason des autres tuyaux, bien qu'ils soient plus courts, parce qu'ils sont plus larges, et tout ce que l'on leur ôte en longueur, on le leur donne proportionnellement en largeur. Qu'ils doivent être plus courts, ou plus larges, suscite diverses opinions chez les maîtres, mais, à mon avis, la largeur de ce genre de tuyau doit être en proportion sesquialtère par rapport à celle de l'autre [les *Flautados*], c'est-à-dire que l'on donnera comme largeur à ce genre de tuyauterie trois fois le produit de la division par deux de la tuyauterie *claire*, quant à la longueur ou la largeur du tuyau, la note qu'il doit donner la déterminera[47].

La tuyauterie dite bâtarde était surtout caractérisée par les *Nasartes* – bien qu'elle puisse aussi faire référence aux anches[48] –, cette bâtardise entendue par opposition à la clarté de la famille des *Flautados*. En ce qui concerne le *Lleno de Nasartes*, frère Joseph de Echevarría, sur le premier mémoire de Tolosa (1683) déjà mentionné, écrivit :

Nasardos, llamando a este juego Clarón ». G. A.C. de Graaf, *El órgano de Santa Maria la Real de León…, op. cit.*, p. 150.

[47] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « dizen algunos Artifices, que en otra especie de Cañuteria que ay […] (que es la que llaman bastarda) que conviene sea la mayor parte *plomo*; porque el sonido sea obscuro, pues lo pide assi la dicha cañuteria: lo que devo decir en este assunto es, que el ser obscuro el sonido en semejantes flautas, mas es por ser el caño mas corto, y gruesso, que por la materia; pues siendo corto, y gruesso tiene mas cuerpo la voz, y aunque obscuro el sonido, mas deleytable, que quando la obscurez es por razón del plomo. Semejante especie de Cañuteria se practica en los Organos, para *Cornetas*, y para todos los registros llamados *Nasardos*, y tambien para los flautados tapados. Llegan al tono de los otros caños, no obstante que son mas cortos, porque son mas anchos, y todo lo que se les quita de *longitud*, se les da proporcionadamente à la *latitud*. En si han de ser mas cortos, ò mas gruessos ay diversidad de dictamenes entre los Artifices; pero diciendo yo lo que siento, debe ponerle la *latitud* de esta especie de Cañuteria en proporcion *sexquialtera*, con la latitud de la otra, como dividiendo en dos partes la anchura de la Cañuteria clara, dar tres à la de esta especie, que llaman *Bastarda*, que lo corto, ò lo largo del caño, lo dirà el tono en que tiene que estar ». P. Nassarre, *op. cit*., v. 1, p. 486.

[48] « La tuyauterie bâtarde s'oppose à celle dite claire, qui forme le "*lleno mayor*" ou "général", fondé sur le *flautado* de 26 ou 13 [empans]. L'adjectif "bâtard" qualifie surtout les registres appartenant à la famille des flûtes, bien que non de façon exclusive, du fait qu'il est aussi utilisé pour les anches ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « la cañería bastarda se opone a la tubería clara, que forma la familia del "lleno mayor" o "general", basado en el flautado de 26 o 13. El adjetivo "bastardo" califica sobre todo a los registros de la familia de los nasardos, aunque no de manera exclusiva, ya que se aplica también a la lengüetería ». L. Jambou, *Evolución del órgano español*…, *op. cit.*, v. 1, p. 280.

S'ensuivent les *Flautados*, lesquels ne se mêlent pas au *Lleno*

10 - En outre, un *Flautado* très doux *Gradatin*[49] avec lequel on réalise plusieurs combinaisons et il/sert pour l'accord de la *Voz humana*. Et le huitième ton commence au Csolfaut.

11 - En outre, un autre *Flautadillo tapado*, lequel est très utile pour accompagner les voix délicates et légères.

12 - En outre, le registre de *Nasarte mayor*[50], *Gradatin.*

13- En outre, le registre de *Nasarte mediano*[51], *Gradatin*

14 - En outre, le *Nasarte menor*[52], *Gradatin.*

15 - En outre, on y ajoute le registre appelé *Tolosana* (c'est-à-dire la *Churumbela*) *Gradatin.*

16 - En outre, le registre dit *Claron* (fort extraordinaire)[53], selon ceux qui ont entendu en *suspensión*. Avec ces registres, on fait un *Lleno* très particulier, qui n'est pas du tout semblable au *Lleno* principal des orgues : celui-ci est très flûté, et plus joué que les autres registres que l'orgue contient, pour son caractère extraordinaire, plusieurs autres mélanges pouvant être, d'ailleurs, exécutés avec ces registres[54].

---

[49] « Séquence, succession ordonnée des tuyaux d'un registre qui suivent une progression régulière de longueur, par demi-tons consécutifs, sans répétitions ou réitérations. ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « secuencia, sucesión ordenada de los tubos de un registro que siguen una progresión regular de tamaños, por semitonos consecutivos, sin repeticiones o reiteraciones ». J. Saura Buil, *op. cit.*, *s.v.* « Gradación ».

[50] « L'adjectif "majeur" peut-être appliqué à divers registres tels que celui-ci [*Nasardo mayor*] ou ceux de "Flautado", "Trompeta", "Octava", "Quinta", "Quincena", "Docena", "Corneta", "Lleno", "Címbala", etc., entraînant de façon imprécise et, selon les cas, l'idée de "principal", "plus grand", "plus important", etc. ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « el adjetivo "mayor" tiene aplicación en distintos juegos como éste o los de "Flautado", "Trompeta", "Octava", "Quinta", "Quincena", "Docena", "Corneta", "Lleno", "Címbala", etc., entrañando de forma imprecisa y según los casos, la idea de "principal", "más grande", "más importante", etc. ». J. Saura Buil, *op. cit.*, *s.v.* « Nasardo mayor ».

[51] Flûte 2'. « *Nasardo en quincena* ». J. Saura Buil, *op. cit.*, *s.v.* « Nasardo mediano ».

[52] Flûte 1' 3/5. « *Nasardo en decisetena* ». J. Saura Buil, *op. cit.*, *s.v.* « Nasardo menor ».

[53] « Le *Claron* se compose de ce même genre de tuyauterie [bâtarde], et de consonances, bien que l'on lui ajoute la *Decinovena* et la *Ventidosena* [*Octava*, *Docena*, *Quincena* y *Decisetena*, ces deux dernières doublées dans les *Cornetas*]; selon l'opinion de quelques maîtres. Et l'on dispose sur des registres individuels, chaque espèce de consonance à part, à la volonté des facteurs. Le son des tuyaux de ce genre est plus obscur et a plus de corps, la cause en revenant à leur largeur ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « componense tambien el *Claron* de esta misma especie de Cañuteria [bastarda], y consonancias, aunque tambien añadiendo *decinovena* y *ventidosena* [*octava*, *dozena*, *quincena* y *diecisetena*, aunque dobles estas dos especies ultimas en las Cornetas]; y esto segun el dictamen de algunos Artifices. Ponense tambien en registros sueltos, y à parte cada especie de consonancia, segun la voluntad de los fabricantes, son los de esta especie de mas cuerpo el sonido, y mas obscuro, siendo de todo esto la causa el ser la Cañuteria mas dilatada ». P. Nassarre, *op. cit.*, v.1, p. 486.

[54] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « siguense los flautados, los quales no se echan con el lleno

10 – Mas lleua vn flautado muy suabe Gradatin Y con el se hacen muchas misturas el qual flautado-/sirue para afinar la voz humana. Y el octauo tono viene por cesolfaut

11 – Mas lleua otro flautadillo tapado el qual es muy necesario, para acompañar a voces delicadas y delgadas

12 – Mas lleua la diferencia del nasarte mayor, Gradatin

13 – Mas lleua el nasarte mediano, Gradatin

14 – Mas lleua el nasarte menor, Gradatin

15 – Mas lleua la diferencia llamada tolosana (aliâs la churumbela Gradatin

16 – Mas lleua la diferencia llamada claron (es bien extraordinaria) Y que a los que la han oydo de suspen/sion con estos Registros se forma vn lleno bien particular, por no parecerse en nada al lleno Principal/que lleuan los organos: el qual lleno es muy acornetado, Y es mas alauado que lo Restante que tiene el/organo por lo extraordinario Y se executan otras muchas misturas con dichos Registros ». AGG, Oñate, notaire Juan de

Ce nouveau chœur va conserver, tout d'abord, l'individualisation de chaque rang de tuyaux, muni de son tirant de registre. Par la suite, l'accumulation de registres flûtés – *Clarón, Nasardos, Cornetas* – va peu à peu entraîner la mise en place de solutions en visant à en clarifier l'emploi, ainsi qu'à en faciliter l'utilisation par l'organiste, en soumettant plusieurs à l'action d'un seul tirant. Domingo de Aguirre, par exemple (cathédrale de Séville, 1724), va conserver une *Docena nasarda* de main droite individualisée, tout en soumettant *Octava*, *Docena*, *Quincena* et *Decisetena* de m. g. à l'action d'un même tirant, complément grave de la *Corneta* de m. d. (de même composition), créant ainsi un jeu entier joué sur le *Flautado* de 13 empans : « cette solution sonore, de chœurs et de dialogues, ou de duos, simplifient, en éliminant le superflu, une tendance cumulative des mutations composées que l'instrument connaissait depuis un demi-siècle »[55]. Cette réduction des *Nasardos* à un seul tirant pour chaque main sera le modèle suivi par Leonardo Fernández Dávila – Grenade (cathédrale, deux orgues, 1744-1749). Pedro Manuel Liborna Echevarría, qui, à Salamanque (cathédrale, évangile, 1742) construit quatre registres de *Nasartes* individualisés dans la console, alors qu'à Tolède (cathédrale, épître, 1755), les six rangs de *Nasardos* de chaque main ne seront chacun actionnés que par un seul tirant. Cette coexistence du regroupement des registres bâtards et de leur individualisation se vérifiera dans plusieurs instruments importants : Julián de la Orden – Málaga (cathédrale, 1781-1783) – et Fernando Antonio de Madrid – Jaén (cathédrale, 1779) – utiliseront d'une part les *Nasardos* en tant que registre entier sur le clavier principal, et d'autre part en tant que demi-registre sur les claviers de la façade collatérale, *caderetas* du chœur ou d'écho, alors que Jordi Bosch – Séville (cathédrale, 1779) – met les six rangs de *Nasardos* de la main gauche sur des tirants individuels, suivant ce qu'il avait fait auparavant dans l'orgue de la Chapelle royale de Madrid[56].

1.4 – La recherche dans les claviers : touches supplémentaires et touches enharmoniques

Le caractère investigateur d'Echevarría s'est également fait remarquer dans les manuels de quelques-uns de ses instruments, dont les claviers, chose tout à fait remarquable, ne correspondaient pas forcément à ceux habituellement rencontrés dans l'Espagne de son époque. Dans le mémoire concernant l'instrument qu'il construisit pour l'église San Pedro de

---

Astorquiza (1687), f. 47 v. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice I – Joseph de Eizaga Echevarría, 1.3 – Tolosa (1683).

[55] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « esta solución sonora, de llenos y diálogos o dúos, simplifica, quitando lo superfluo, una tendencia acumulativa de las mixturas que venía conociendo el instrumento desde hacía medio siglo ». L. Jambou, *Evolución del órgano español…*, op. cit., v. 1, p. 287.

[56] *Ibid*., pp. 286-288.

Vergara (1672) figure l'addition de huit touches graves reliées à la pédale par une tirasse fixe :

> Étant donné qu'il y aurait des *Contras* et qu'il y avait de la place dans le buffet, une des curiosités que l'on a inventées dans cet art de réduire fut d'exécuter deux sommiers de chaque côté du principal, ayant tous ses jeux et correspondant à huit touches ajoutées au clavier principal, qui forment le *Flautado Mayor* de vingt-six empans[57]. De même, du fait que celles-ci pourraient également être joués avec les pieds si l'organiste voulait jouer vélocement avec les deux mains sur le clavier principal, tout en donnant de la profondeur à la musique en maintenant n'importe laquelle des huit *Contras*. Cette curiosité n'a encore été exécutée sur aucun orgue en Espagne, et il n'existe pas d'autre exemplaire. Et bien qu'elle m'ait donné de la peine, par ailleurs, on trouvera sur ce papier le plan de ces deux sommiers[58].

Ce mémoire nous apprend aussi que ces sommiers supplémentaires, dépassant le registre des *Contras*, étaient également dotés des autres registres présents sur le sommier principal de l'instrument, offrant ainsi des possibilités de registration plus riches :

> En outre, on y ajoute sur les deux sommiers latéraux, correspondant aux huit touches basses que cet orgue a en plus par rapport à tous les autres orgues fabriqués jusqu'ici, tous les registres qu'il y a sur le sommier principal, tels que les jeux composant le *Lleno*. De même que le jeu de *Dulzainas*, composé des séraphins placés sur la façade. Et aux *Trompetas reales* correspondent les [*Trompetas*] *lombardas*, effort considérable pour un maître, du fait qu'il n'y ait pas d'autre

[57] Selon De Graaf , « il s'agit d'une solution curieuse pour créer un pédalier indépendant de huit touches. Apparemment, il [Echevarría] ne connaît pas le couplage, chose assez courante en Europe à l'époque. En outre, bien que sa tessiture habituelle soit de 42 touches, il en met 50, c'est-à-dire qu'il répète l'octave courte, non pour augmenter la tessiture du clavier, mais pour faire sonner les *Contras* avec la main gauche ». Traduction de l'auteur à partir de l'original: « se trata de una solución curiosa para llegar a un pedal independiente de ocho teclas. Por lo visto no conocía un sistema de acoplamiento, cosa nada nueva en la Europa de aquel tiempo. Además, aunque su tesitura básica es de 42 teclas, ponde 50 teclas, es decir, repite la octava corta. Pero no para obtener más tesitura en el teclado, sino para hacer sonar las contras con la mano izquierda ». G. A. C. de Graaf, *El órgano de Santa Maria la Real de León…, op. cit.*, 132.

[58] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « ya que llebaria contras, Y que la caxa tenia capacidad/fuera vna de las cosas Curiosas que se an inbentado En este Arte, el Reducir, que executando dos secretos, a en/trambos lados poder Reducir (o hacer de vn camino dos mandados) de que en dichos dos Secretos, llebase Las diferen/cias que lleba el Principal, para la correspondencia de las ocho teclas que se le añaden al teclado Principal -/Y que dichas ocho teclas formen el flautado Mayor de veinte y seis, Y que tanbien Se puedan mouerse con los/Pies Segun el tañedor quisiere jugar con velocidad de entranbas manos al teclado Principal, Sobre la profundi/dad, de qualquier contra de las ocho = esta curiosidad no esta executada en ningun organo en esPaña/Ni ay exenplar – Y aunque me a costado desvelo esta deliniada La traza. Que en todo Se puede poner en demos/tracion en este Papel, mas de formar los quadros de entrambos Secretos ». AHPG, Vergara, notaire Juan de Olariaga (1672), f. 446 r. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice I – *Joseph de Eizaga Echevarría*, 1.1 – Vergara (1672).

exemplaire exécuté que cet orgue, ces *lombardas* étant huit points plus basses que les *Trompetas* [*reales*][59].

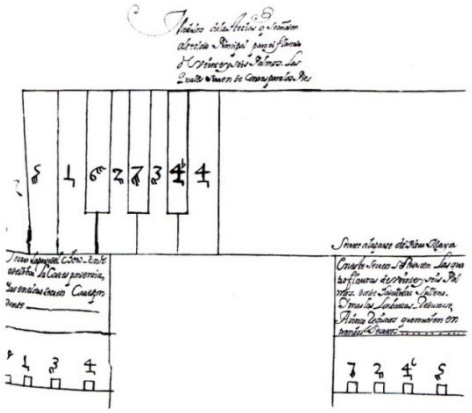


Fig. 1 – Plan des touches supplémentaires du clavier et des deux sommiers latéraux de l'orgue de l'église San Pedro de Vergara, celui de gauche contenant les pédales de ré, fa, la et si, et celui de droite, mi, sol, si bémol et ut. AHPG, Vergara, notaire Juan de Olariaga (1672), f. 446 r.

Une autre caractéristique importante du savoir-faire d'Echevarría concernait les claviers enharmoniques, peu appréciés en Espagne, semble-t-il[60]. Des théoriciens importants tels que le franciscain, frère Juan Bermudo (Écija, c. 1510 – ?, c. 1565), et le dominicain, frère Tomás de Santa María (Madrid, c. 1510 – Ribadavia, 1570) – malgré de nombreuses réflexions sur les différences entre demi-ton *cantable* (mineur pour Bermudo, naturel ou fixe pour Santa María – c'est-à-dire diatonique) et *incantable* (majeur pour Bermudo, accidentel pour Santa María – c'est-à-dire chromatique)[61] –, adoptent le clavier de 42 touches[62], modèle courant à

[59] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « ademas de esto lleua en los dos Secretos de los Coraterales -/En las ocho teclas Bajas, Que tiene d.ho Organo, mas de los or/ganos que hasta el tiempo se an fabricado Todos los Regis/tros en correspondencia, de lo que lleua él Secreto Principal/Como son todas las diferencias del lleno = Correspondencia/Al Juego de Dulzainas, la qual hazen los Serafines qu^{e} estan,/en la fachada = Y Para el Juego de las trompetas Reales, corres-/ponden las lonbardas – enpeño no pequeño para vn Artifice/lo Vno por que no ay exemplar de hauerse executado, Sino es-/En este Organo. Por estar dichas lonbardas, ocho puntos mas bajo que las trompetas ». AHPG, Vergara, notaire Juan de Olariaga (1672), f. 451r. Pour une transcription intégrale du document, *Cf.* Appendice I – José de Eizaga Echevarría, 1.1 – Vergara.

[60] Contrairement au clavecin ou au clavicorde, où les touches enharmoniques n'entraînaient pas une grande dépense de matériau et de temps de travail, « pour les orgues on avait besoin d'un mécanisme plus complexe, coûteux en matériau, tuyaux et travail. C'est pour cela que la double-feinte ne jouissait pas d'une grande faveur chez les facteurs d'orgues ». Traduction de l'auteur à partir de l'original: « para los órganos se necesitaba un mecanismo más complicado, con bastante material, de tubos y trabajo. Por esta razón la tecla partida no llegaba a ser muy popular entre los organeros ». G. A. C. de Graaf, *El órgano de Santa Maria la Real de León…, op. cit.*, p. 133.

[61] « Et n'importe où il y ait deux touches blanches ensemble sans une touche noire au milieu, il s'agit du demi-ton fixe, ou naturel et *cantable* [diatonique][…] Le demi-ton *incantable* [chromatique] se forme toujours d'une touche noire à une blanche, ou d'une blanche à une noire. Ainsi qu'entre deux touches blanches, il ne peut jamais y avoir de demi-ton *incantable*, ce qui n'est pas le cas pour les *cantables*, parce que l'on en trouve entre des touches blanches, et aussi entre touche blanche et touche noire, ou entre touche noire et touche blanche, sauf que (comme nous venons de le dire) ceux formés par des touches blanches sont naturels, et ceux formés entre touches blanches et noires, ou noires et blanches, sont accidentels ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « y donde quiera que oviere dos teclas blancas juntas sin tecla negra en medio, es Semitono fixo, o natural y cantable. […] El Semitono incantable, siempre es de tecla negra a tecla blanca, o de tecla blanca a tecla negra. De suerte que de dos teclas blancas, no puede aver Semitono incantable, lo qual no es asi en los cantables, por

l'époque, dans leurs *Declaración de instrumentos musicales* et *Libro llamado Arte de tañer fantasía*, respectivement[63], qui ne mentionnent pas[64] l'enharmonisation des claviers[65].

---

quanto los ay de teclas blancas, y tambien de tecla blanca y tecla negra, o de tecla negra y tecla blanca, excepto que (como dicho es) los que son de teclas blancas son naturales, y los que son de tecla blanca y tecla negra, o de tecla negra y tecla blanca son accidentales ». Tomás de Santa María, *Libro llamado El Arte de tañer fantasía* (Valladolid : Francisco Fernández de Córdoba, 1565), ff. 21v.-22v.

[62] L'impossibilité d'obtenir tous les intervalles acoustiquement purs dans le clavier de 42 touches entraînait évidemment la nécessité de l'emploi d'un système d'accordage faisant cas des deux types de comma connus à l'époque : le comma pythagoricien et le comma syntonique. Concernant le premier, douze quintes consécutives et acoustiquement pures ne pouvant donner l'octave, il apparait le comma pythagoricien. Au sujet du deuxième, quatre quintes consécutives et acoustiquement pures ne pouvant donner une tierce majeure pure, il apparait le comma syntonique. Selon Pierre-Yves Asselin, « le **tempérament** est un compromis consistant en une certaine altération des intervalles, à partir de leurs valeurs acoustiquement pures, et devant satisfaire l'inaltérable et rigoureuse condition de l'octave pure ». Pierre-Yves Asselin, *Musique et tempérament* (Paris : Éditions Jobert, 2000), p. 40. L'accord dit pythagoricien, préconisé par Henri Arnaut de Zwolle, utilise 11 quintes pures, l'intervalle de quinte formé entre le si et le fa# – la quinte du loup – étant plus petit que pur du comma pythagoricien : « que cette quinte inutilisable se soit retrouvée sur *si* n'est d'ailleurs pas un hasard. En effet, l'usage de l'époque excluait le mode de *si*, note avec laquelle il était impossible de former une quinte en utilisant les notes diatoniques naturelles ». P.-Y. Asselin, *op. cit.*, p. 69. Ainsi, Arnaut de Zwolle écrivit : « la quinte consiste en une proportion sesquialtère, comme 12 à 8 ; on la trouve entre *ut* et *sol* et entre *ré* et *la* [ton+ton+demi-ton+ton ou ton+demi-ton+ton+ton, respectivement], en montant et en descendant ». Georges le Cerf (éd.), *Les traités d'Henri-Arnaut de Zwolle et de divers anonymes (Ms. B.N. Latin 7295)* (Paris : Éditions Auguste Picard, 1932), p. 31. Les tempéraments mésotoniques – le terme mésotonique faisaint référence au partage de la tierce majeure en deux parties parfaitement égales – du XVI^{e} siècle supprimaient l'intervalle de comma syntonique, le divisant en trois, deux ou sept parties, d'où les tempéraments à 1/3, 1/4 ou 2/7 de comma, respectivement. À cause de la limitation des moyens arithmétiques connus à l'époque, des théoriciens importants tels que Gioseffo Zarlino (*Le Istitutione harmoniche*, 1558) et Francisco Salinas (*De musica libri septem*, 1577) utilisaient la géométrie euclidienne pour calculer une moyenne proportionnelle entre deux longitudes, divisant ainsi un intervalle en deux parties égales, avec lesquelles on pouvait construire le tempérament mésotonique de 1/4 de comma. Cette méthode, cependant, ne suffisait pour construire d'autres tempéraments comme les mésotoniques de 1/3 et 2/7 de comma, de même que le tempérament égal, ce que l'on réussissait à faire par l'intermédiaire d'autres méthodes géométriques comme l'utilisation du mésolabe d'Eratosthène (III^{e} siècle, av. J.-C.). Cet apparat permettait de diviser géométriquement un intervalle en plusieurs parties égales. Dans la théorie musicale de la Renaissance on l'utilisait donc pour diviser un intervalle de comma syntonique en plusieurs intervalles égaux, à l'instar de Zarlino qui utilise le mésolabe pour construir le tempérament de 2/7 de comma. Salinas l'utilisait pour construire la partition de 1/3 de comma, se servant aussi de l'apparat pour obtenir la première définition mathématiquement exacte du tempérament égal de douze parties égales sur l'octave. Marin Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636), en revanche, considérait qu'il n'existait pas de système capable de dividir un intervalle en trois ou plus parties égales, peut-être à cause de n'avoir ni construit ni étudié éffectivement un mésolabe. Amaya Sara García Pérez, « El temperamento en las teorías musicales de Salinas y Zarlino: uso y aplicación del *mesolabio* », *Revista de Musicología*, XXV, 2 (2002), pp. 348-353.

[63] Juan Bermudo, *Declaración de Instrumentos Musicales* (Osuna : Juan de León, 1555).

[64] Santa María considère impossible l'existence de deux bémols consécutifs (la bémol/si bémol, par exemple, ce qui ne serait possible que dans le cas hypothétique d'une double-feinte sol dièse/la bémol) sur le *monacordio*, quand il affirme: « le ton accidentel est celui formé entre deux touches noires, ou entre touche noire et touche blanche, ou entre touche blanche et touche noire, mais celui qui se forme entre deux touches noires peut seulement être trouvé entre le dièse placé entre Fefaut grave et Gesolreut aigu, et celui placé entre le Gesolreut et l'Alamire aigus, et de la même façon dans leurs octaves, de sorte que le ton qui se forme entre deux touches noires ne peut pas être formé par des bémols, mais seulement par des dièses. Cela est dû à l'absence de deux touches noires bémols consécutives, avec lesquelles l'on pût monter ou descendre d'un ton comme il est possible de le faire avec les dièses ». Traduction de l'auteur à partir de l'original: « el tono accidental, es el que se forma de dos teclas negras, o de tecla negra y tecla blanca, o de tecla blanca y tecla negra, mas el que se forma de dos teclas negras solamẽte se halla desde la tecla negra sostenida , que esta entre Fefaut grave, y Gesolreut agudo, a la otra tecla negra sostenida, que esta entre Gesolreut y Alamire agudos, y de la mesma manera en sus octavas, de suerte que el tono que se forma de dos teclas negras, no se halla de bemoles, sino de Sostenidos. La razón es, porque no hay en el Monacordio dos teclas negras, que sean bemoles, y suban y baxen tono como las ay Sostenidas ». T. de Santa María, *op. cit.*, f. 22r.

[65] Par ailleurs, Bermudo mentionne l'orgue de la chapelle royale de Grenade, doté de gravures et de tuyaux supplémentaires pour le la bémol, mais seulement pour le *Flautado*. Si l'organiste voulait jouer le premier ton en fa, par exemple, il lui suffisait de substituer les vergettes du sol dièse par celles du la bémol, du fait qu'il n'y



Fig. 2 – Clavier courant en Espagne à l'époque de Tomás de Santa María, où est signalée avec une petite raie la relation de tous les accidents avec leur note d'origine, à savoir : si bémol, ut dièse, mi bémol, fa dièse, sol dièse. Tomás de Santa María, *Libro llamado Arte de tañer fantasía* (Valladolid : Francisco Fernández de Córdoba, 1565), f. 20v.

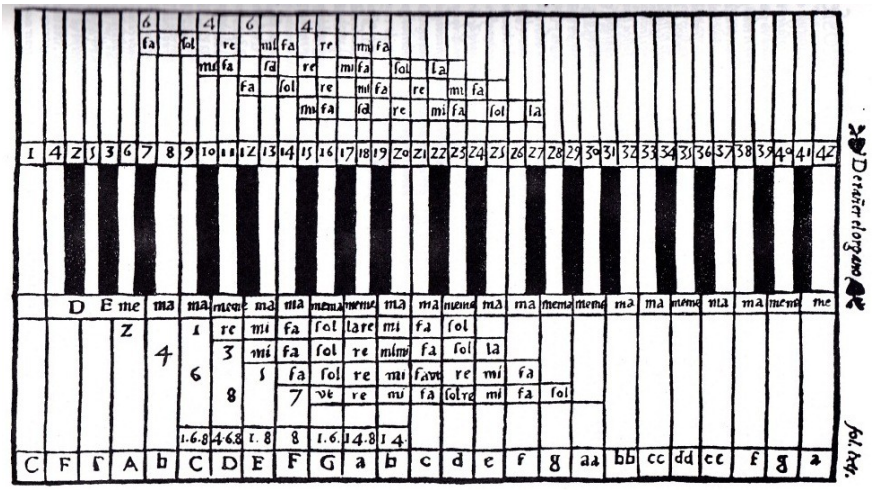


Fig. 3 – Exemple de *monacordio* (clavicorde) ordinaire à l'époque de Juan Bermudo, où ce sont déterminés tous les demi-tons : majeur ou *incantable* (*ma*) [c'est-à-dire chromatique] et mineur ou *cantable* (*me*) [c'est-à-dire diatonique]. Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna : Juan de León, 1555), f. lxii r.

Un important théoricien des royaumes espagnols en Italie, Pietro Cerone (Bergame, 1566 – Naples, 1625), dans son *El Melopeo y el Maestro*, fameux traité publié en 1613 en langue castillane à Naples, laisse aussi supposer que les orgues à claviers enharmoniques n'étaient pas chose très courante à son époque :

> Le compositeur et le maître de chapelle doivent remarquer qu'il *n'y a pas d'instruments possédant plus de notes que les clavecins, orgues et régales, lorsqu'ils sont construits avec un clavier ou jeu de* monochordio *entier* [italique original de Cerone]. Ces instruments ayant une même ordonnance et division se rangeront tous sous le vocable clavecin ; non que celui-ci soit

avait pas de doubles feintes en Espagne au XVI[e] siècle, sauf sur quelques clavicordes flamands qui avaient une touche faisant à la fois "fa" et "mi". Selon De Graaf, ce n'est qu'en 1634 qu'un Italien, Bartolomeo Jobenardi, proposera un clavecin parfait, doté de 45 touches ayant sept dièses en plus : fa dièse, sol dièse, les trois dièses de ré et les deux de sol. G. A. C. de Graaf, *El órgano de Santa Maria la Real de León…, op. cit*., p. 133.

un instrument majeur ou plus noble, mais parce qu'il a plus de notes, comprenant d'ordinaire cinquante touches. Ce genre d'instruments, grâce à la commodité qu'offre leur nombre de touches, peut servir les compositions mieux que n'importe quel autre instrument : *ainsi, de tous les instruments qui entrent dans le Concert, c'est au Clavicembalo qu'il faut accorder la préférence* ; car il contient plus entièrement et parfaitement les divisions diatoniques et chromatiques[66]. Et bien que je sache que tous les orgues, claviorgues, régales, arpichordes, et autres instruments de clavier, n'ont pas tous le même nombre de notes, je sais aussi malgré tout que si peu qu'ils en aient, ce sera toujours plus que n'importe quel autre instrument[67].

Francisco de Salinas (Burgos, 1513 – Salamanque, 1590) dans ses célèbres *De musica libri septem* (1577) propose un clavier composé de 25 touches par l'octave, ce qui permetait d'obtenir des intervalles toujours purs sur toute l'étendue du clavier[68]. En France, bien que le clavier d'orgue ordinaire était semblable à ceux que connaissaient Bermudo, Santa María et Cerone, possédant donc « treize marches sur chaque octave »[69], le frère minime Marin Mersenne (Oizé, 1588 – Paris, 1648), à l'instar de Salinas, préconise dans sa fameuse *Harmonie universelle* (1636) un clavier parfait ou idéal, capable de rendre la perfection absolue à l'harmonie, doté de dix-neuf touches par l'octave, dont il cherche à minimiser l'évidente difficulté d'emploi pour les organistes[70] de la façon suivante :

---

[66] Cerone parle aussi d'autres clavecins dépassant les cinquante touches courantes, tels que l'instrument que Zarlino avait commandé en 1548 à Domenico da Pesaro « où ne sont divisés non seulement les demi-tons *cantables*, mais aussi les *incantables* ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « adonde están diuididos, no tan solamente los Semitonos cantables, mas los incantables tambien ». Pietro Cerone, *El Melopeo y el Maestro: tratado de Mvsica Theorica y Pratica en que se pone por extenso, lo que vno para hazerse perfecto Musico ha menester saber: y por mayor facilidad, comodidad, y claridad del Lector, esta repartido en XXII Libros* (Nápoles : Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613), p. 1041.

[67] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « aduiertan el Compositor y el Maestro de Capilla, q' *no ay intrumentos que tengan en si mas vozes de los Clauicembalos, Organos, y Regales, quando son hechos con entera trastadura, ò juego de Monochordio*. Los quales instrumentos, tuuiendo todos vuna mesma orden y diuision, nombrarse han debaxo del nombre de Clauicembalo; no como instrumento mayor à mas noble, mas como aquel que se alarga mas en las vozes, tuuiendo por ordinario cinquenta trastes. Estas suerte de instrumentos, por la comodidad grande de las vozes, pueden seruir à las Composiciones, mas que qualquiera otro instrumento: ansi *del Clauicembalo, siempre se tiene mas cuenta entre los instrumentos, q' entran en el Concierto*; comprehendiendo en si las diuisiones diathonicas y las chromaticas mas entera y mas perfectamente. Y aunque considero que no todos los Organos, Clauiorganos, Regales, Arpicordios, ni otros instrumentos de tecla, tienen el dicho numero de vozes; con todo esto se tambien, que no puede tener tan pocas que no sean mas de las de qualquiera otro instrumento ». P. Cerone, *op. cit.*, p. 1041.

[68] A. S. García Pérez, art. cit., p. 349.

[69] Marin Mersenne. *Harmonie Universelle: Livres des Orgues* (Paris : Sebastien Cramoisy, 1636), p. 349. Disponible sur : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5471093v.r=airs+bataille.langEN (Consulté le 12 avril 2013).

[70] Cerone mentionne un clavecin extraordinaire – qu'il a appelé archiclavecin – construit pour le service du duc de Ferrare, ayant « tous les genres harmoniques, selon l'invention et la division faite en vingt-six voix diatoniques, ayant plus de 130 notes ; avec deux claviers, composés de demi-tons ou touches noires, doublées et coupées : [l'instrument était] appelé par le Révérend Monsieur Nicolas Visentino, son inventeur, et rénovateur des dits trois genres, l'archimusique », ajoutant que « l'instrument tout d'abord épouvante n'importe quel éminent organiste, qui, à cause de la grande quantité de notes, et aussi un si grand nombre de demi-tons, se perd d'une telle façon, qu'il en reste sot, sans savoir ce qu'il devait faire. Mais on n'a jamais entendu une harmonie aussi parfaite que quand M. Luçasco Luçasqui, principal organiste de son Altesse, le jouait avec toute

Car le temperament, dont on use pour trouver ses Consonances, ne peut contenter ceux qui veulent entendre la perfection des proportions dans les accords, & dans l'harmonie ; c'est pourquoy ie veux icy adiouter un Clavier avec les marches necessaires pour faire toutes les Consonances dans leur isutesse, car encore que les dix-neuf marches de son Octave soient, ce semble, plus difficiles à toucher que les treize des autres Claviers, neantmoins la perfection de l'harmonie, & la facilité qu'il y a à accorder les Orgues qui usent de ce […] Clavier, recompense abondamment la difficulté du toucher, que les Organistes pourront surmonter dans l'espace de huit iours, ou dans fort peu de temps[71].

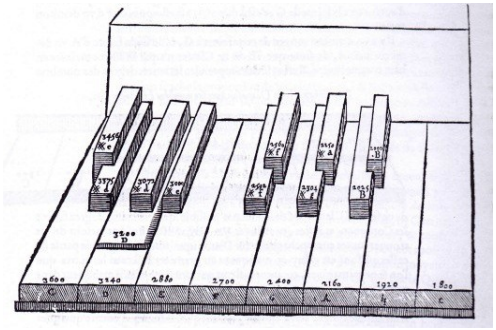


Fig. 4 – Clavier dit parfait de dix-neuf touches sur chaque octave. Marin Mersenne. *Harmonie universelle : Livres des Orgues* (Paris : Sebastien Cramoisy, 1636), p. 352.

Echeverría était lui aussi un enthousiaste du clavier enharmonique à l'orgue, bien que d'un point de vue plus pratique que théorique[72], c'est-à-dire visant à l'emploi d'une sorte de

---

l'excellence ; y concertant quelques compositions, faites résolument pour lui ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « *con todos los tres Generos harmonicos, según la inuencion y diuision hecha de veynte seis vozes diatónicas, en mas de 130 cuerdas; con dos juegos de teclas, llenos de Semitonos o trastes negros, doblados y quebrados* : llamado del R. D. Nicolas Visentino su inuentor, y renouador de los dichos tres Generos, el Arçimusico. […] Instrumento que por la primera vez espanta à qualquiera eminente Organista, por ver vna tan grande cantidad de cuerdas, y tambien vn tan grande numero de Semitonos: y se pierde de tal modo, q' queda abobado, y no sabe q' hazer. Pero nunca se sintió tan acabada Harmonia, sino quando el Señor Luçasco Luçasqui, principal Organista de su Alteza, lo tañia en toda eccelencia; concertando en el algunas particulares Composiciones suyas, hechas à este fin ». P. Cerone, *op. cit.*, p. 1041.

[70] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « aduiertan el Compositor y el Maestro de Capilla, q' *no ay intrumentos que tengan en si mas vozes de los Clauicembalos, Organos, y Regales, quando son hechos con entera trastadura, ò juego de Monochordio*. Los quales instrumentos, tuuiendo todos vuna mesma orden y diuision, nombrarse han debaxo del nombre de Clauicembalo; no como instrumento mayor à mas noble, mas como aquel que se alarga mas en las vozes, tuuiendo por ordinario cinquenta trastes. Estas suerte de instrumentos, por la comodidad grande de las vozes, pueden seruir à las Composiciones, mas que qualquiera otro instrumento: ansi *del Clauicembalo, siempre se tiene mas cuenta entre los instrumentos, q' entran en el Concierto*; comprehendiendo en si las diuisiones diathonicas y las chromaticas mas entera y mas perfectamente. Y aunque considero que no todos los Organos, Clauiorganos, Regales, Arpicordios, ni otros instrumentos de tecla, tienen el dicho numero de vozes; con todo esto se tambien, que no puede tener tan pocas que no sean mas de las de qualquiera otro instrumento ». P. Cerone, *op. cit.*, p. 1041.

[71] M. Mersenne, *op. cit.*, pp. 351-352.

[72] Au sujet de la dichotomie entre théorie et pratique, De Graaf écrivit : « toutes les petites divergences théoriques sont finalement compensées par notre ouïe. Quand nous faisons de la musique, nous nous apercevons de rapports entre les sons, ainsi que de la fonction des intervalles, au même temps où nous nous libérons des vibrations acoustiques. Les ondulations aussi, au niveau des tierces et des quintes, ne sont pas entendues dans un morceau de musique que dans certains accords et cela seul dans des mouvements lents. Un son musical, entendu

semi-enharmonie qui divisait seulement les touches dont on avait un réel besoin pour l'emploi des huit tons ou modes liturgiques en usage à l'époque – ré dièse/mi bémol, sol dièse/la bémol –, ce que les deux mémoires de Tolosa (1683) – déjà cités auparavant – mettent en valeur. Dans le premier mémoire, l'organier franciscain écrivit :

> Tout d'abord, il faut remarquer que le jeu de touches que cet orgue doit avoir ne sera pas semblable à ceux que jusqu'à maintenant les experts maîtres de l'art de la musique ont employé, car on y trouve plusieurs imperfections, qui atteignent la rigueur de la musique, comme on a pu en faire l'expérience jusqu'à ce que, bien informé et après une longue étude, j'aie conçu cette forme [de clavier], poussé (non seulement par la curiosité) mais par la constatation du fait qu'il soit très important que les orgues soient très perfectionnés pour tous les genres d'accompagnement (sans fautes). Il est bien connu que, pendant longtemps, on a employé la harpe d'un seul ordre de cordes et que, pour les raisons que nous avons exposées, on les a fabriqués de deux ordres (et même ainsi les accompagnements demeurent fautifs). Pour cela, quand je fus appelé au couvent du glorieux San Diego d'Alcalá de Henares, j'ai doté l'orgue dudit couvent d'un clavier pourvu des circonstances exigées par la musique : soit cinquante-huit touches. Ce sont celles dont on a besoin si l'on recherche la perfection. Et elles n'entravent ni n'embarrassent les organistes, car leur disposition ne dérange point le toucher, j'en prends pour exemple ledit orgue d'Alcalá, car continuellement des gens habitués à un clavier commun de quarante-deux notes le touchent, parce que la disposition des [touches] ajoutées, jusqu'à faire cinquante-huit, est telle que l'organiste s'en sert seulement en cas de besoin. et l'on appréciera toute la différence entre instrument et instrument (ou entre orgue et orgue commun, [et toute la bonté] enfin dudit procédé [de fabrication des claviers]) vu qu'à la Cour, on l'a réalisé ainsi, sur l'orgue du couvent des *Descalzas Reales* et qu'en outre les harpistes des Chapelles royales, après avoir vu ce genre de clavier et reconnu ses avantages, ont ajouté des cordes à leurs instruments [73].

---

de manière autonome, est un objet acoustique. Mais quand on l'utilise dans une pièce de musique il devient autre chose, plus spirituelle, perdant son hauteur absolue, flottant sur un contexte, étant conditionné par les harmonies et les autres instruments qui jouent avec lui ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « todas las pequeñas diferencias teóricas al fin son compensadas en nuestro oído. Cuando hacemos música, sentimos relaciones de sonidos, la función y la acción de los intervalos, pero, al mismo tiempo, nos desprendemos de las vibraciones acústicas. También las ondulaciones, hablando de quintas y terceras, las oímos durante una pieza solamente en ciertos acordes y únicamente en movimientos muy lentos. Un sonido musical, oído él solo, es un objeto acústico. Pero usándolo en una pieza se convierte en otra cosa, en algo más espiritual, pierde su altura absoluta, fluctúa sobre un promedio, según las armonías y los otros instrumento que hacen juego con él ». Gerhard A. C. de Graaf, « Afinaciones antiguas en España », in A. Bonet Correa (éd.), *El órgano español: actas del primer congreso* (Madrid: Universidad Complutense, 1983), p. 66.

[73] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « lo primero es de advertir; que el Juego de teclas que el dho. Organo ha de lleuar, no sera con-/forme a los que asta hagora se an vsado por el reconocimiento que a hauido entre Maestros peri-/tos en el Arte de la musica, pues en ellos hallandose a muchas imperfecciones, por faltar al Rigor de/la musica como se a experimentado asta que con comunicacion Y estudio bien largo, torme dha./forma, lleuandome (no solo la curiosidad) mas si Reparando Ser muy importante, Que los Organos-/estuviesen muy cauales, por todo genero de aconpañemientos (sin suple[faltas]) = bien se save/que en muchos tiempos, se ha vsado de Arpa de vna Orden Y por lo narrado se an executado fuesen/de dos Ordenes (Y aun estan faltos los

Alors que sur le deuxième mémoire, on lit :

> Il faut aussi remarquer que le clavier ne doit pas être du modèle courant, mais que sur la touche noire de Gsolreut dièse, il y ait une autre noire qui forme la tierce mineure de Ffaut blanc. De même, il faut qu'il y ait une autre touche noire sur le bémol d'Elami, pour que l'on puisse faire la cadence finale du troisième ton. Et cela à toutes les octaves, pour que les orgues aient la perfection exigée par la musique[74].

Gerard de Graaf, se basant sur le mémoire de l'orgue qu'Echevarría construisit à Vergara (1672) – dans lequel il cite les « huit touches de plus que sur les orgues fabriqués jusqu'alors, on n'a pas connaissance d'un autre instrument de ce genre »[75] –, explique ce clavier de cinquante-huit touches de la façon suivante : 8 *peañas* (touches courtes de pédale accrochées aux huit premières touches du clavier) + 8 touches (correspondant à l'octave courte courante) + 12 + 12 + 13 (avec le ut aigu), soit 5 octaves de 53 touches, plus 5 feintes enharmoniques (3 fois ré dièse et deux fois la bémol, le dernier la bémol, plus aigu, ne s'utilisait jamais[76].

En ce qui concerne le souci de frère Echevarría de doter les instruments plus prestigieux – Alcalá de Henares, Palence, Tolosa, *Descalzas Reales* de Madrid – d'un clavier où les demi-tons fussent inégaux, selon les postulats des théoriciens espagnols du XVI^{e} siècle, il faut retenir l'exposé de Louis Jambou :

---

acompañamientos) Supuesto lo dicho; Quando fui llamado al-/Conuento del Gloriosso San Diego de Alcala de henares, puse por execucion en el organo de dho.-/conuento; a que lleuase vn teclado con las circunstancias que pide la musica: Y son en nume/ro, cinquenta y ocho teclas. Que estas la necesita Si es que ha de quedar con la perfeccion-/deuida – Y no por esto dificulten los Organistas, tener enpacho, o enbarazo para tañer/por causa de que la disposicion de ellas, no estorua a la execucion del tañer, Como sucede a instantes en di-/cho Organo de Alcala pues a cada paso le tañen los que solo estan echos a vn Juego de teclas comunes que son-/Quarenta y dos – por que la disposición Con que estan las añadidas, asta los cinquenta y ocho, es de forma, q'-/quando la ocasion pide, Se sirue el organista de ellas – Y no es ponderable, la diferencia de instrumento a ins-/trumento, (o de Organo a Organo comun – enfin dicha execucion, obligado a; a que en la Corte Se ha executado-/al simil. Que es en las descalzas Rs – Y ademas, los Arpistas que asisten en las Capillas Reales, han aña/dido mas cuerdas [parole rayée], despues de hauer palpado Y visto la curiosidad Con necesidad para dicha execucion ». AGG, Oñate, notaire Juan de Astorquiza (1687), f. 47 r. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice I – *Joseph de Eizaga Echevarría*, 1.3 – Tolosa (1683).

[74] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « tanbien se adbierte Que el teclado, no ha de ser de los comunes – (esto es) ~~que~~ [rayé dans l'original]/que en el negro de Gesolrreut Sustenido haya otro negro que forme Tercera menor,/desde [rayé] fefaut blanco – lo mismo ha de hauer otro negro, en el bemolado/de Elami – para que tenga Subsistencia la clausula final del tercer tono – Y esto, en todas-/Sus octauas- Y es estar los Organos Con la perfeccion que pide la musica ». AGG, Oñate, notaire Juan de Astorquiza (1687), f. 49v. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice I - *Joseph de Eizaga Echevarría*, Tolosa (1683).

[75] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « ocho teclas mas Que los organos Que asta hagora se han fabri-/cado, Ni ay exemplar que aya organo de este genero ». AHPG, Vergara, notaire Juan de Olariaga (1672), f. 449r. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice I – *Joseph de Eizaga Echevarría*, 1.1 – Vergara (1672).

[76] G. A. C. de Graaf, *El órgano de Santa Maria la Real de León…, op. cit.*, p. 134.

> Ce qu'il faut souligner ici sont ses préoccupations harmoniques [d'Echevarría] qui, tacitement, correspondent de manière encore peu définie à des problématiques séculaires suscitées au XVI^e^ siècle par un autre franciscain, Juan Bermudo, et par d'autres facteurs d'orgues dont les projets sont liés aux cathédrales de Tolède, Grenade ou quelques églises catalanes[77]. En effet, le clavier qu'Echevarría construisit pour l'orgue de San Diego d'Alcalá ou, selon Soler [dont nous reparlerons tout de suite], pour la cathédrale de Palence, et qu'il a proposé pour l'église Santa María de Tolosa en 1683, n'est pas celui de l'orgue ordinaire, c'est-à-dire le clavier de quarante-deux touches, mais celui de cinquante-huit […]. Comme dans les cas cités pour des instruments du XVI^e^ siècle, il ne s'agit pas ici d'étendre le clavier vers les basses ou les aigus, mais d'une volonté du facteur d'orgues de ramener chaque octave aux proportions exigées par la division du ton en deux demi-tons inégaux[78].

Le célèbre compositeur et théoricien Antonio Soler (Olot, 1723 – San Lorenzo de El Escorial, 1783), dans son *Theorica y Practica del Temple para los Organos y Claves*, met en avant, en ce qui concerne l'emploi d'un clavier enharmonique, les cas des instruments de San Diego d'Alcalá de Henares et de la cathédrale de Palence[79], qui, s'ils n'ont pas institué un modèle à suivre pour cette enharmonisation de quelques touches du clavier, se sont du moins convertis au XVIII^e^ siècle en un important point de repère sur le sujet, chose aussi remarquable :

> La quarte inférieure du la.^bémol^ est trop haute, comme une tierce majeure trop petite, et elle est trop courte, contenant en outre la quinte du loup, et ce qui arrive au G.^#^ survient aux autres

[77] Concernant les instruments dont les claviers dépassaient les 50 touches, Gerard de Graaf cite les orgues de Santa María del Pi (1549), à Barcelone, dotés de 54 touches sur le clavier, l'orgue de l'Empereur de la cathédrale de Tolède (1549), dont le projet préconisait 57 touches et l'orgue de la cathédrale de Grenade (1578), muni de deux claviers, l'un ayant 59 touches et l'autre, 50. G. A. C. de Graaf, *El órgano de Santa Maria la Real de León…, op. cit.*, p. 132.

[78] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « lo que aquí conviene resaltar son sus preocupaciones armónicas que, de manera larvada, empalman, en líneas aún poco definidas, con permanencias seculares que fueron, en el siglo XVI, las de otro franciscano, Juan Bermudo, y de orgeneros cuyos proyectos se definen en torno a las catedrales de Toledo, Granada o algunas iglesias catalanas. En efecto, el teclado que Echevarría realizó para el convento de San Diego, de Alcalá, o, según Soler, para la catedral de Palencia y que propuso para la iglesia de Santa María de Tolosa en 1683, no es el del *órgano común*, es decir el teclado de cuarenta y dos teclas, sino uno de cincuenta y ocho […]. Como en los casos citados del siglo XVI, tampoco se trata aquí de extender el teclado hacia los bajos y los agudos, sino que el organero reduce cada una de sus octavas a las debidas proporciones, que respondieran a la división del tono en dos semitonos desiguales ». L. Jambou, *Evolución del órgano español…*, *op.cit.*, v. 1, p. 231.

[79] Outre frère Echevarría, Domingo Mendoza, suivant les démarches de son maître, dans des instruments tels que celui de la cathédrale de Murcie (1712), doté de 53 touches, cultive « une forme minimaliste d'enharmonie dans ses instruments construits dans la région sud-est, un système abandonné par d'autres organiers au début du XVIII^e^ siècle face à l'affirmation d'un modèle harmonique tonal ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « una forma minimalista de enarmonía en sus instrumentos realizados en la franja suroriental, un sistema que abandonan otros maestros de principios del XVIII ante la afirmación del modelo armónico tonal ». L. Jambou, *La dinámica en la organería…*, art. cit., p. 66.

dièses, s'ils doivent servir de bémols : et, par contre, si les deux bémols doivent servir de dièses, les notes qui auparavant étaient basses se trouvent insupportablement hautes, et celles qui se trouvaient hautes sont trop basses : c'est-à-dire qu'ainsi la tierce mineur de Ffaut avec G.$^{\#}$ est fort imparfaite ; si le B.^{bémol} devait être employé comme Alamire dièse et que l'on comparât les deux notes, on trouverait le même nombre d'espèces, soit en trop, soit en moins que celles trouvées avec G.$^{\#}$, laquelle imperfection a entraîné, il y a deux siècles, l'emploi de touches enharmoniques, comme celles que l'on voit dans les orgues de San Diego d'Alcalá et de Palence, selon ce que l'on m'a dit [80].

Toujours au sujet de l'emploi de l'enharmonie par Echevarría, le rapport de Logroño (1684) mentionné ci-dessus, nous apporte des renseignements d'importance sur la recherche d'une économie de moyens obtenue par une semi-enharmonie, elle-même issue d'une prépondérance de l'aspect fonctionnel :

Il faut aussi remarquer qu'au clavier on doit ajouter les trois dernières touches, qui sont 4^{b} 4' 5' [c'est-à-dire b''', h''' et c'''], car on en a besoin pour jouer à deux *tiples*, *clarines*, et pour former tous les genres de tous les modes. En plus, il faut ajouter au dit clavier trois autres touches sur les trois elamis noires, dont les feintes doivent être doubles ; les trois touches noires ajoutées sont les dièses de Dlasolre et servent pour jouer le troisième ton, vu qu'il [le clavier] ne comporte pas d'autres touches que celles mentionnées pour [jouer] tous les genres de musique, en particulier le genre chromatique dont on se sert de nos jours pour composer.[81].

De cette exposition, il faut retenir que, dans ce rapport de Logroño, Echevarría ne considère pas l'emploi du la bémol dont il avait doté l'orgue d'Alcalá de Henares nécessaire –

[80] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « la 4.^{a}/ baja con el l.^{b} esta elevada como la tercera maior pa=/sada, y lo que es corta esta, tiene demas la 5.^{a} del/Lobo, lo mismo que succede con G.$^{\#}$, succede con los de=/mas sustenidos, si han de servir de Bmoles; y al/contrario si los dos Bmoles q.^{e} ay an de ser sustenidos,/[p. 17] se hallan las especies q.^{e} ntes estaban bajas elevadas in=/sufriblemente, y las que antes estaban altas bajas : quie=/ro decir; assi como la 3.^{a} menor de Ffaut con G.$^{\#}$ se halla coja p.^{r} tantos lados, si B.^{b} huviesse de ser Ala=/mirre sustenido y se cotejase con el, se hallarìan otras/tantas especies ya sobrantes, ya mancantes considera=/blem.^{te} como se hallaron con G.$^{\#}$ lo que motivò a/meter teclas en Armonicas en los dos siglos anteced.^{tes},/y se ven en algunos Organos, como las tiene el de S.^{n} Diego/de Alcala, y el de Palencia, según me n informado ». Antonio Soler, *Theorica y Practica del Temple para los Organos y Claves* (Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1983; « facsimilé du manuscrit autographe dedié au prince Gabriel de Bourbon »), pp. 16-17.

[81]Traduction de l'auteur à partir de l'original : « tambien se advierte que en el teClado/se an de añadir los tres tipleS ultimos, que son - 4^{b} 4' 5' – Por ser muy necesarios para/tañer a dos tiples, clarines, y qualquier genero de modos de tañer. = Ademas se le an d^{e}/Añadir al d.^{ho} teClado otras tres teclas en los tres elamis negros, las quales negras an d^{e} ser/partidas; eStas tres que se añaden son sustenidos de delasolre, las quales sirven para el ter -/çer tono ya que no lleva otras ademas d^{e} las d.^{has} para todo genero de Musica em particular/d^{e}l genero Cromatico segun oi se Compone ». AHPL, dossier 928 (1694), f. 34 v. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice I – *Joseph de Eizaga Echevarría*, 1.4 – Logroño (1684).

de même que celui de Santa María de Tolosa (au moins dans le projet[82]), l'orgue des *Descalzas Reales* de Madrid (exécuté par ses neveux, Joseph et Antonio de Echevarría) et celui de la cathédrale de Palence –, adoptant une autre orientation qui privilégie une exécution parfaite du troisième ton, pour lequel il faut un ré dièse[83], alors que pour le quatrième ton, il faut un sol dièse, et non un la bémol. À notre avis, cela implique une forte idée d'épargne du matériau nécessaire à la construction de la tuyauterie et mécanique de notes des touches enharmoniques, ne dépensant que le strict nécessaire, ce qui révèle une orientation d'Echevarría – un praticien qui théorise – éminemment axée sur l'aspect musical, qui renforce l'idée d'une enharmonie pratique, voire fonctionnelle, par opposition à l'enharmonie purement théorique orientée vers une recherche de la perfection harmonique, le grand souci de Mersenne ou de Salinas.

1.5 – L'évolution du buffet : la façade idéale d'Echevarría, chœurs de séraphins embouchant des trompettes, doubles façades sonores

Dans le mémoire de Mondragón (1677), déjà mentionné, Echevarría établit son modèle de buffet d'orgue idéal, dépourvu d'ornements en bois sculpté, les traditionnelles et opulentes boiseries étant remplacées par de la peinture imitant le marbre :

---

[82] Louis Jambou, d'après l'avis du maître examinateur, Félix de Yoldi, publié par le père Donostia – *1693. Delcaracón y examen del nuevo órgano de Tolosa* et *1694.Declaración y examen del nuevo órgano de Tolosa* (J. A. de Donostia, *El órgano de Tolosa…*, art. cit., pp. 472-477) – infère que Joseph de Echevarría – le neveu, celui d'Oñate – n'a pas réalisé le clavier de 58 touches conçu par son oncle, « mais il s'est conformé avec les quarante-cinq [touches], déjà presque courantes à la fin du XVII^{e} siècle ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « sino que se conformó con las cuarenta y cinco, ya casi usuales a finales del siglo XVII ». L. Jambou, *Evolución del órgano español…*, *op. cit.*, v.1, p. 231..

[83] De Graaf souligne que frère Antonio Martyn, organiste de San Diego d'Alcalá de Henares, dans son *Ramilhete Oloroso, Suabes Flores de Musica para órgano, 1709* (Manuscrit M/2267 conservé à Madrid par la Bibliothèque Nationale d'Espagne), transcrit plusieurs oeuvres qui mettent en valeur les possibilités du clavier enharmonique engendré par Echevarría. G. A. C. de Graaf, *El órgano de Santa Maria la Real de León…, op. cit.*, p. 134. À la fin de ce manuscrit, on trouve un *Modo de Templar el Órgano, Clavicordio y Arpa*, où l'auteur enseigne à accorder le ré dièse, la bémol, ré-bemol, la dièse et mi dièse, bien que « si l'orgue disposait d'un dièse sur Alamire on l'accordera à la tierce majeure pure du Ffaut dièse, et l'on vérifiera l'accord ainsi : $_{1\cdot\#}{}^{3\cdot\#}$ [$_{\text{Fa\#}}{}^{\text{La\#}}$], avant d'accorder ensuite ses octaves. Si la touche blanche d'Elami disposait aussi d'une feinte, celle-ci s'accordera en tierce majeure sur le dièse de Csolfaut, ainsi : $_{\text{5\#}}{}^{\text{7\#}}$ [$_{\text{Ut\#}}{}^{\text{Mi\#}}$], ou ainsi : / $_{\text{5\#}}$ ~~7#~~ $^{\text{2\#}}$[$_{\text{Ut\#}}$ Mi# $^{\text{La\#}}$]. Ces derniers dièses et bémol ne sont pas en usage à cause de la confusion qu'ils entraînent : mais ils se trouvent ici dans le cas où quelque orgue les eût, pour que l'on sache leur accordage ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « si el Organo hubiere sustenido sobre ala-/mire se afinara en tercera mayor justa, con el sustenido de/fefaut ; y se hara la prueva assi $_{1\cdot\#}{}^{3\cdot\#}$ y luego afinar sus octavas./Si tuviere elami banco sobre el sustenido, se afinara en ter-/cera mayor, con el sustenido de Cesolfaut, assi $_{\text{5\#}}{}^{\text{7\#}}$, ô assi/$_{\text{5\#}}$ ~~7#~~ $^{\text{2\#}}$, estos vltimos sustenidos, y bemol no estan en vso por la con-/fusion que causan: pero se han puesto por si algun Or-/gano los huviere, para q' se sepa su afinacion ». Madrid, Biblioteca Nacional de España, manuscrito M/2267, microfilme Música 429, Fray Antonio Martyn, *Modo de Templar El Organo, Clavicordio, y Arpa* (1709). Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice V – Miscellanées, 5.1 – Fray Antonio Martyn (1709).

> Le buffet d'orgue doit être de bois sec, soit du chêne, soit du noyer, n'ayant pas plus d'ornements que ceux exigés par l'art ; omettant les boiseries qui ont été exécutées en quelques buffets, lesquelles sont pernicieuses [au bon fonctionnement de l'instrument], à cause de l'accumulation de la poussière, ce qui entraîne l'affaiblissement des voix des orgues. Ce buffet pourrait être peint en faux marbre, ce qui certes donne un meilleur résultat visuel[84].

Ainsi, le buffet de l'orgue qu'Echevarría construisit en 1686 pour la collégiale Santa María de Zenarruza (Vizcaya), toujours conservé, illustre de façon éloquente cet idéal, ici pleinement accompli.



Fig. 5 – Façade de l'orgue de la collégiale de Zenarruza (Vizcaya) : la façade idéale d'Echevarría.

Cependant, dans le premier mémoire de Tolosa (1683), qui reprend le modèle de l'instrument paradigmatique d'Alcalá de Henares, Echevarría prévoit sans en indiquer le nom un registre dont les pavillons étaient embouchés par des têtes de séraphins – émulation du plus élevé des chœurs angéliques, si cher à la congrégation séraphique à laquelle le moine

[84] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « la caja del Organo, a de ser de Madera seca, sea Roble, o Nogal. Y sin mas-/Molduras de las que pide el Arte; omitiendo las tallas, que en algunas cajas-/Se an executado; por ser perniciosas para aumentar o conservar el Polvo, de que/fallecen Las voces de los organos – La dicha caja Se podra pintar dandole Vn jas –/peado. Y es muy cierto que parecen mejor aun para la vista ». AHPG, Mondragón, notaire Francisco de Arescurenaga (1677), f. 158r. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice I – *Joseph de Eizaga Echevarría*, 1.2 – Mondragón (1677).

organier appartenait[85] – sculptées sur bois et placées sur la corniche principale du buffet d'orgues[86] :

Jeux d'anches en Bronze[87] que l'on appelle de Guerre

26 - En outre, un demi-registre de *Bajoncillos*, de main gauche, de nouvelle invention lui aussi.

[commentaire mis à part entre les registres 26 et 27] et l'on remarquera que le *Flautado* de l'écho est *Gradatin* sur tout le clavier, ce qu'il faut bien estimer, car dans d'autres orgues, dans l'exécution de ces échos, je me suis seulement contenté de demi-registres aigus, c'est-à-dire sur la moitié du clavier. Tous ces échos sont activés par l'organiste selon son goût, tantôt s'approchant, tantôt s'éloignant. L'artisan qui exécutera l'orgue en tiendra aisément compte.

27 - Un autre registre [de *Bajoncillo*] pour les anges et les séraphins, qui se trouvent distribués [aussi] dans les deux extrémités ou montants du buffet, sur la corniche principale, pour lesquels on a mis huit touches, appelées *peañas*, activées par le pied [de l'organiste]. Et avec ces *peañas*, on peut jouer tous les registres de l'orgue par l'intermédiaire de ces huit touches, l'organiste pouvant ainsi jouer avec les deux mains[88]. L'orgue d'Alcalá de Henares possède tous ces registres, qui, dénombrés, sont quarante-six au total, sans compter les *Atabales, Tambores, Gaita, Cascaueles de Rueda*[89].

---

[85] Gerard de Graaf a identifié quelques buffets d'orgues présentant ces têtes séraphiques sur leurs frontispices, rattachés directement ou indirectement à l'entourage de frère Joseph de Echevarría : ceux des cathédrales de Palence – œuvre d'Echevarría achevée par Aguirre –, Burgos – où son neveu d'Oñate, Joseph de Echevarría, a introduit en 1704 les *Trompetas de Batalla* – et Jaca – œuvre de frère Domingo de Aguirre datant de 1704. De Graaf se demande si ces têtes de séraphins embouchant des trompettes ne sont pas aussi une invention du frère franciscain eibarrais. Si cela est le cas, les instruments du monastère cistercien de Valdedios en Asturies, 1708, de l'église paroissiale San Pedro de Tordesillas – dont l'orgue provient d'un autre temple inconnu – et de l'église San Lorenzo de Huesca pourraient appartenir directement à son école. G. A. C. de Graaf, *El órgano de Santa Maria la Real de León…, op. cit.*, p. 143.

[86] En outre, comme nous l'avons vu plus haut, le mémoire de Vergara (1672) prévoit aussi un jeu des *Dulzainas* embouché par des têtes angéliques, « de même que le jeu de *Dulzainas*, composé des séraphins placés sur la façade ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « correspondencia/Al Juego de Dulzainas, la qual hazen los Serafines qu[e] estan,/en la fachada ». AHPG, Vergara, notaire Juan de Olariaga (1672), f. 451r. Pour une transcription intégrale du document, *Cf.* Appendice I – José de Eizaga Echevarría, 1.1 – Vergara.

[87] Selon De la Lama, ces jeux d'anches à corps de bronze furent exécutés en envisageant une imitation plus réaliste de l'instrument en question. Outre son créateur, Echevarría, Aguirre et Domingo Mendoza ont dû être les seuls maîtres organiers à utiliser cette invention. J. A. de la Lama, *El Órgano Barroco Español*…, *op. cit.*, v.2, p. 571. Dans le mémoire de Vergara (1672), Echeverría précise que la première utilisation d'anches en bronze s'est produite au couvent d'Oña : « en outre, un registre de *Dulzainas*, fabriqués en bronze ou laiton et soudés avec de l'argent, dont le genre il n'existe qu'au couvent royal d'Oña, où se trouvent les premières [*Dulzainas* de bronze] que j'ai fabriquées ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « mas, Vn Juego de Dulzainas, fabricadas de Bronce o laton -/Y estan Soldadas con Plata, que del genero Solo las hay en el con.[to] Re-/al de hoña, Que fueron las primeras que fabrique de d.ho metal ». AHPG, Vergara, notaire Juan de Olariaga, f. 450r. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice I – Joseph de Eizaga Echevarría, 1.1 – Vergara (1672).

[88] À l'instar de l'orgue de Vergara (1672).

[89] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « diferencias de lenguetas de Bronce Que aliâs se llaman Belicas […] 26 – Mas lleua medio Registro de Banjocillos [Bajoncillos], Y es de mano yzquierda. Tanbien es nuevamente inventada/Y se advierte, Que el flautado del Eco, est Gradatin en todo el teclado que es muy de estimar pues en otros-/Organos Su eexecucion de dichos Ecos, solo me he contentado sean medios Registros altos esto es, la mitad-/del teclado = A todos estos ecos hace llamar el organista conforme su dictamen hora sea,

Concernant ces registres à languette de bronze, à part du *Bajoncillo*, intérieur[90], l'orgue a dû aussi avoir son complément aigu, le registre de *Clarín*, qui, on le sait, d'après le mémoire de Mondragón (1677), était en façade à Alcalá de Henares, que le modèle Tolosa reprend. Curieusement, dans ce mémoire, il n'a pas été nommé. Le registre embouché par les séraphins devait être en toute probabilité des huit premières touches d'un *Bajoncillo*. Comme nous l'avons vu, dans le document original, le registre numéroté 26 correspond au *Bajoncillo*, alors que dans ce qui suit, le 27, on n'a écrit que « un autre registre », nous le déduisons, de *Bajoncillo*, « pour les anges et les séraphins ». En outre, il était actionné au moyen d'une tirasse par les *peañas* correspondant à la première octave diatonique du clavier. Cette hypothèse étant véritable, il est remarquable que ces huit tuyaux embouchés par des têtes angéliques soient à peu près concomitants au registre complet de *Bajoncillo* (c'est-à-dire vingt-et-un tuyaux) mis en artillerie par Andueza aux trinitaires de Madrid (1683).

Cependant, Sergio del Campo Olaso interprète ce document de façon différente : « les *Contras* mises dans l'orgue de Tolosa eurent un emplacement assez particulier ; leurs embouchures étaient placées dans huit *anges séraphins* trompettistes qui simulaient jouer l'instrument quand l'organiste actionnait les pédales »[91]. Nous considérons ces conclusions comme anachroniques, d'abord du fait que Del Campo Olaso n'explique ni comment les embouchures de contras pouvaient être placées "dans" les huit anges trompettistes – chose difficile à imaginer –, ni la façon dont ceux-ci simulaient jouer leurs trompettes. En outre, on ne connaît en Espagne aucun orgue possédant des *Contras* ainsi placées, qui, vu leur taille et leur conformation (il s'agit de tuyaux de bois carrés de près de trois mètres de longueur), ne pourraient en aucun cas être embouchées par ces figures angéliques sans constituer un non-sens. En revanche, comme l'affirme De Graaf, des têtes de séraphins embouchant des trompettes sont une récurrence, voire une caractéristique assez connue et d'une certaine façon courante dans quelques instruments associés directement ou non à l'école *Echavarría*[92].

---

aprocimandose/Como alejándose = que el Artifice de la execucion del organo, con mucha facilidad le pondra en quenta //[f. 48 r.] 27 = lleva otro Registro para los Angeles o seraphines, que estan Repartidos en los dos estremos (o laderas de la-/Caja Y en la Primera Cornisa – para lo qual tiene ocho teclas, aliâs Peañas para pisar Con el pie – Y con/dichas peañas Suenan todas las diferencias del organo Lo que le toca en las ocho teclas, para poder Jugar/el organista con entrambas manos = Todos estos Registros tiene el Organo de Alcala de Henares/Que numerados son, quarenta y seis en todo – fuera Atabales, tambores, Gaita, Cascaueles de Rueda ». AGG, Oñate, notaire Juan de Astorquiza (1687), ff. 47r-48r. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice I – Joseph de Eizaga Echevarría, 1.3 – Tolosa (1683).

[90] *Cf.* la note 36.

[91] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « las contras que se colocaron en el órgano de Tolosa tuvieron una ubicación muy particular; sus embocaduras estaban alojadas en ocho *ángeles serafines* trompetistas que simulaban tocar el instrumento cuando el organista accionaba las pisas ». Sergio del Campo Olaso, *El órgano en la villa de Ochandiano* (San Sebastián : Eusko Ikaskuntza, 2000), p. 67.

[92] *Cf.* la note 85.

Au-delà de leur nouveauté, ces têtes sculptées dénotent une tout autre orientation par rapport au buffet préconisé dans le mémoire de Mondragón – également érigé à Zenarruza –, concept que, comme à Vergara, Alcalá et Tolosa, frère Echevarría a repris pour le magnifique orgue qu'il érigea dans la cathédrale de Palence[93], et dont le buffet, enrichi d'opulentes boiseries, n'est pas autre chose que ce qu'il considère comme pernicieux au bon fonctionnement de l'orgue. Cela nous amène à évoquer une hypothèse : ces buffets dépouillés d'ornements et enrichis de faux marbres ne seraient-ils pas recommandés pour des instruments paroissiaux, appartenant à la deuxième catégorie, selon la classification de Nassarre, alors que les instruments d'apparat, de prestige, appartenant à la première, auraient besoin d'être toujours revêtus de buffets opulents, en concordance avec la grandiloquence du temple, et cela malgré les inconvénients entraînés par ce genre de décor ? Nous serions dans ce cas face à une suprématie de l'aspect visuel sur le fonctionnel ou sonore, les instruments devant émerveiller d'abord par la richesse de leur architecture et de leur décor.

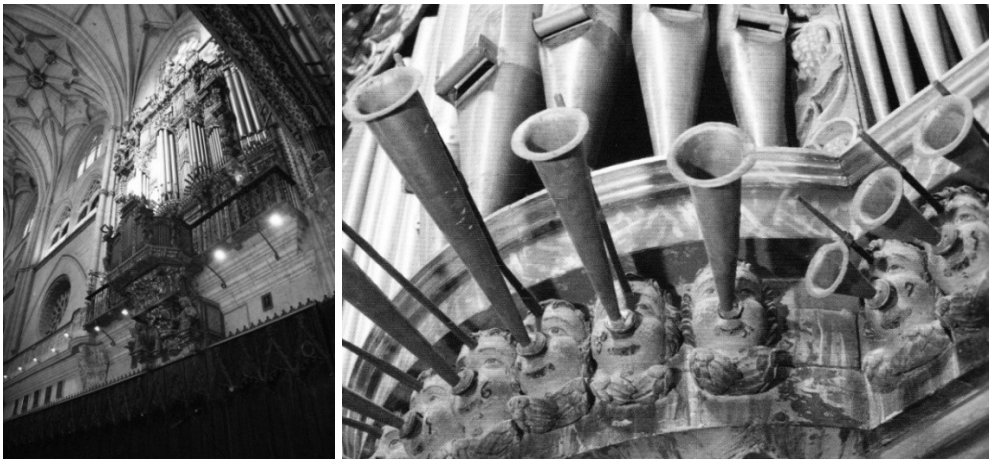


Fig. 6 – À gauche, façade de l'ancien orgue de la cathédrale de Palence ; à droite, détail des têtes de séraphins embouchant des trompettes sur la corniche du buffet de l'ancien orgue conçu par frère Joseph de Echevarría (1688-1691) et achevé par frère Domingo de Aguirre (1691) dans la cathédrale de Palence.

Quant à la recherche de nouvelles spatialités sonores qui caractériseront un jour un orgue ibérique en plein apogée, doté de deux façades chantantes, les premières expériences d'instauration du concept de doubles façades sonores sont directement liées à l'activité des quelques facteurs d'orgues appartenant à la deuxième génération de l'école *Echevarría*.

> Les inventions antérieures [anches en façade en artillerie et *arcas de ecos*] […] tendent d'incorporer l'espace architectural des buffets d'orgues à la création de plans et de masses sonores diverses qui, tout d'abord, privilégiaient toujours une voix soliste. Comme on le sait, l'orgue des cathédrales ou des grands temples se plaçait d'habitude sur le chœur-bas, sous un

[93] *Cf.* la note 422.

arc encadré de deux piliers, séparant ainsi la nef principale de la latérale. Dès le début du XVIII[e] siècle, l'organier tend à profiter des possibilités sonores de la façade double entraînée par cet emplacement de l'orgue. La genèse des anches horizontales met en avant la façade qui donne sur le chœur ; l'orgue répond ainsi à sa fonction de servir le culte célébré par le chapitre de la cathédrale. A la fin de ce siècle [XVII[e]] et début du XVIII[e], le facteur d'orgues cherchera des solutions pour que la façade collatérale devienne, elle aussi, sonore[94].

Cette recherche dépasse (peut-être même étant motivée par) l'aspect esthétique en relation avec ces nouvelles superficies tournées vers la(s) nef(s) latérales(s) des temples, qui offrent alors à l'architecte et au *tallista* (graveur sur bois) des possibilités importantes pour afficher leur art. Le buffet de l'orgue que Pedro Liborna Echevarría[95] érige en 1696 dans la cathédrale de Tolède, *in cornu Epistolae*, s'exécute « selon le projet réalisé par Theodoro de Ardemanus, maître principal des travaux de cette sainte église, pour le plan comme pour l'élévation, pour la façade de l'orgue comme pour son revers »[96]. Dans un document non daté et inséré dans le dossier concernant les orgues de la cathédrale de Cuenca (Castille, 1696) rapporté à Roque Blasco, facteur d'orgues valencien, on lit nettement : « *Fautado* de treize empans pour lequel on se servira de l'actuelle montre. Un autre *Flautado* de 13 empans que l'on posera derrière la façade et le *Flautado* aura les huit premières basses en bois pour une plus grande profondeur et intensité »[97]. Selon Jambou :

[94] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « los inventos anteriores, tal como quedan estudiados, tienden a incorporar el espacio arquitectónico de la caja a la creación de distintos planos o masas sonoras, que siempre privilegiaban, al principio, una voz solista. Como es sabido, el órgano catedralicio o el de los grandes templos solía ubicarse en el coro bajo, debajo de un arco entre dos pilastras, separando así la nave central de una lateral. Desde principios del siglo XVIII, el organero tenderá a aprovechar la posibilidad sonora de la trompetería horizontal, se enaltece la fachada que *da al coro*; el órgano responde así a su función de servir el culto celebrado por el cabildo catedralicio. A finales del mismo siglo y principios del XVIII, el organero buscará ya soluciones para que la fachada lateral sea igualmente *sonante* ». L. Jambou, *Evolución del Órgano Español…, op. cit.*, v. 1, p. 265.

[95] Baptisé à Eibar en 1664, fils de Joseph de Liborna et Ana de Eyzaga Echevarría, neveu de frère Joseph. Principaux instruments : 1689-1690 – travaille, avec quelques interruptions et sous la direction de frère Echevarría, à la construction de l'orgue de la cathédrale de Palence, 1696 – couvent des Bernardines de Madrid, 1696-1699 – cathédrale de Tolède, 1700-1702 – orgue de l'épître de la cathédrale de Ségovie, 1700-1702 – monastère de Guadalupe, 1702 – cathédrale de Valladolid, 1703 – nommé facteur d'orgues du roi, 1696-1704 – quatre nouveaux instruments pour le monastère San Lorenzo de El Escorial, 1704 – paroisse de El Escorial, 1709 – couvent des Descalzas Reales de Madrid, 1709 – université de Salamanque, 1712 – cathédrale d'Ávila, petit orgue, 1715 – projet pour la cathédrale de Séville, 1716 – cathédrale de Cordoue, 1717-1718 – cathédrale d'Ávila, rénovation du grand orgue, 1719 – Chapelle Royale de Madrid. Liborna Echevarría fait son testament le 11 janvier 1724. G. A. C. de Graaf, *El órgano de Santa Maria la Real de León…, op. cit.*, pp. 174-175.

[96] Traduction de l'auteur *apud*. L. Jambou, *Evolución del Órgano Español…, op. cit.*, v.2, p. 116 [doc. 250] : « que se a de seguir la traza hecha por theodoro de Ardemanus maestro mayor de obras de esta Santa Ylesia, assi en la planta como en el alzado assi en la fachada del Organo como en el Reberso del ».

[97] Traduction de l'auteur *apud*. L. Jambou, *Evolución del Órgano Español…, op. cit.*, v.2, p. 106 [doc. 234] : « Flautado de treçe palmos que serbira el que aora tiene la fachada =. Otro flutado de trece palmos que se pondra a las espaldas de la fachada y dicho flautado llevara ocho bajos primeros de madera para mayor profundidad y cuerpo ». Le document qui suit dans le même *legajo* (dossier), concernant l'orgue que doit faire Joseph Bertran, valencien lui aussi, dans la cathédrale de Cuenca confirme ce qui figure sur le document antérieur : « l'on fera un nouveau *Flautado* de treize empans que l'on mettra derrière la façade, et le *Flautado* aura les huit premières

> Il s'agit, paraît-il, du premier exemple, certes modeste, de façade collatérale sonore. […] La première étape d'une nouvelle morphologie de la façade collatérale de l'instrument se caractérise par une reproduction et une imitation formelle et visuelle de la façade principale qui donne sur le chœur. Il s'agit davantage d'un souci de mise en scène de la conscience visuelle, parfaitement symétrique, que d'une perception de la nécessité sonore. Celle-ci n'est cependant pas absente. L'introduction de quelques Principaux dans la verticalité de cette façade entraînera de nouvelles aventures[98].

Séville fut l'avant-garde de ce mouvement. Les orgues doubles que Domingo de Aguirre conçut en 1724 pour la cathédrale *hispalense* se composaient chacune de deux façades avec leurs tuyaux en montre, ainsi que d'une double *cadereta exterior*. Cependant, pour des raisons plus économiques que techniques, résultant des délibérations du chapitre, la façade postérieure des orgues, cette « chose admirable, cet ornement unique en Europe »[99], selon les paroles de son propre créateur, ne concernait plus que l'aspect visuel, étant donné que seuls ses huit premiers tuyaux, correspondant aux *Contras* de 26 empans, étaient des tuyaux réels, les autres étant des *canónigos* (tuyaux muets). Pourtant, à la mort du maître organier franciscain, survenue en 1725, l'idéal de cette deuxième façade effectivement sonore fut pleinement accompli dans ces orgues de la main de son disciple Diego de Orio (c. 1732), qui la dota d'une montre de 26 et 13 empans, respectivement, ainsi que d'anches en artillerie et d'un positif de dos sonore[100]. La façade collatérale ou postérieure prenait ainsi une dimension sonore indépendante, s'imposant d'ailleurs en tant que véritable nécessité pour les instruments de prestige.

En 1742, Pedro Manuel Liborna Echevarría[101] conçoit la façade collatérale de l'orgue *in cornu Evangelii* de la cathédrale de Salamanque « de sorte que ce que l'on voit sur une

---

basses en bois pour une plus grande profondeur et intensité ». Traduction de l'auteur *apud*. L. Jambou, *Evolución del Órgano Español…, op. cit.*, v. 2, p. 108 [doc. 237] : « se a de hazer otro flautado novo de treze palmos que se pondra a las espaldas de la fachada y dicho flautado llevara los ocho vajos primeros de madera para maior profundidad y cuerpo ».

[98] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « este es, al parecer, el primer ejemplo, modesto por cierto, de la fachada colateral "sonante". […] La primera etapa de una nueva morfologia de la fachada colateral del instrumento se caracteriza por una reproducción y remedo formal y visual de la caja principal que *mira al coro*. Es más una preocupación escenificadora de la conciencia visual, perfectamente simétrica, que una clara percepción de la necesidad sonora. Esta no está ausente sin embargo. La introducción de algunos Principales en la verticalidad de esta fachada es motivo de nuevas aventuras ». L. Jambou, *Evolución del Órgano Español…, op. cit.*, v. 1, p. 266.

[99] Traduction de l'auteur *apud*. L. Jambou, *Evolución del Órgano Español…, op. cit.*, v. 1, 267: « cosa admirable, este ornato único en Europa ».

[100] L. Jambou, *Evolución del Órgano Español…, op. cit.*, v. 1, 267.

[101] Né à Madrid le 25 mars 1696, fils de Pedro Liborna y Echevarría et Catalina de Alcázar. Décédé dans la capitale du royaume le 1er avril 1771. Principaux repères de sa production : 1724 – nommé maître organier du roi, succédant à son père, 1725 – Comendadoras de Santiago de Madrid, 1725-1727 – cathédrale de Ciudad

façade, on doit le voir sur l'autre »[102], y ajoutant ainsi une *Trompeta de batalla*. En 1755, Echevarría ajoutera, outre le *Flautado* de 13 et le *Contras* de 26 empans, quatre jeux d'anches horizontales sur la façade collatérale de l'orgue de l'épître de la cathédrale de Tolède. Concernant les façades postérieures sonores dans les instruments d'éclat, il faut aussi mentionner les orgues doubles de Leonardo Fernandez Dávila à Grenade (1744-1749). Dans le *Memoria y nominación de los registros del organo de la Santa Metropolitana Iglesia de Granada*, opuscule publié en 1746, on lit que la façade principale de l'instrument était dotée d'une montre de 26 empans suivie « de deux autres [*Flautados*] de treize, l'un à l'intérieur de l'orgue et l'autre dans la façade mineure, chacun ayant 49 tuyaux, ce qui fait 98 »[103]. En ce qui concerne les anches en artillerie, la façade collatérale de l'instrument avait « un registre de *Bajoncillo* placé au-dessous des quatre plates-faces de la façade mineure, composé de 25 tuyaux »[104], ainsi qu'un « autre registre de *Clarín* placé sur la tourelle centrale de la façade mineure, composé de 24 tuyaux »[105].

Le point culminant de cette recherche d'une nouvelle architecture basée sur la multiplication de plans et d'espaces sonores se traduit de façon éloquente dans les orgues doubles érigés dans la cathédrale de Málaga (Andalousie) par le maître organier Julián de la Orden, issu d'une famille de facteurs d'orgues active à Barchín del Hoyo (Cuenca, Castille-la Manche). Ce n'est qu'après un séjour à Séville en 1778 que De la Orden concevra une *cadereta* extérieure pour les façades postérieures des orgues jumeaux dont il avait soumis le projet – dépourvu des positifs de dos doublés – à l'appréciation du chapitre de la cathédrale de Málaga quelques mois auparavant. Ceci montre la forte impression que lui firent les orgues sévillans, conçus en 1724 par Aguirre, poursuivis par Orio et reformulés en 1778 par le facteur d'orgues du roi, Jordi Bosch[106] : « les buffets ont été construits en fonction du matériel

---

Rodrigo, deux orgues, 1742-1745 – cathédrale de Salamanque, orgue de l'Évangile, 1745-1746 – cathédrale de León, 1748-1751 – cathédrale d'Oviedo, deux orgues, 1755-1758 – cathédrale de Tolède, orgue de l'épître, 1756 – cathédrale de Zamora, deux orgues, 1769 – garant de son fils, Joseph Vicente Zelestino de Echevarría, pour la construction de l'orgue de l'Évangile de la cathédrale de Ségovie. G. A. C. de Graaf, *El órgano de Santa Maria la Real de León…, op. cit.*, pp. 176-178.

[102] Traduction de l'auteur *apud*. L. Jambou, *Evolución del Órgano Español…, op. cit.*, v. 1, p. 267 : « de modo que lo mesmo ha de se mirar el órgano por una fachada, que por la otra ».

[103] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « succede otros dos de à trece, vno en lo interior del Organo, y otro en la fachada menor, que consta cada vno de 49. Caños, que son 98 ». Leonardo Fernández Dávila, *Memoria y nominación de los registros del organo de la Santa Metropolitana Iglesia de Granada* (Granada : Joseph de la Puerta, 1746), f. 3. Pour une transcription intégrale de l'opuscule *Cf.* Appendice V – Miscellanées, 5.2 – Leonardo Fernández Dávila (1746).

[104] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « vn Registro de Bajoncillo colocado en quatro Castillos de la fachada menor, consta de 25. Caños ». L. Fernández Dávila, *op. cit.*, f. 7. Pour une transcription intégrale de l'opuscule *Cf.* Appendices – Miscellanées, 5.2 – Leonardo Fernández Dávila (1746).

[105] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « otro Registro de Clarin colocado en el Cubo de enmedio de la fachada menor, consta de 24. Caños ». L. Fernández Dávila, *op. cit.*, f. 7. Pour une transcription intégrale de l'opuscule *Cf.* Appendices – Miscellanées, 5.2 – Leonardo Fernández Dávila (1746).

[106] En 1778, après avoir achevé l'orgue conçu par Fernández Dávila pour la Chapelle Royale de Madrid, Jordi Bosch arrive à la cathédrale de Séville, où il reformule l'orgue *de la Antigua*, dû à Domingo de Aguirre, ajoutant

sonore qu'ils devaient abriter, avec les vides ou les plates-faces nécessaires pour y placer les *Flautados* et les *Contras* qui les ornent ; en outre on a fait quatre *caderetas*, deux pour chaque orgue, l'une du côté du chœur et l'autre de l'arrière ou la nef de l'église, toutes les deux sonores »[107].



Fig. 7 – À gauche, orgues Fernández Dávila de la cathédrale de Grenade (1744-1749) ; à droite, orgue De la Orden (1781-1782), *in cornu Evangelii* de la cathédrale de Málaga, façade collatérale.

Les orgues *malagueños* de De la Orden se composaient chacun de trois claviers activant, au moyen de mécanismes ingénieux, cinq instruments[108], à savoir : l'orgue de la façade du chœur et son positif de dos, l'orgue de la façade de la nef et son positif de dos et une *cadereta de ecos*, intégrée dans le buffet d'orgues principal. Les mécanismes complexes conçus par De la Orden – actionnés au moyen de tirants, genouillères et étriers – permettaient

---

des registres à la façade colláterale. L. Jambou, *Evolución del órgano…, op. cit.*, v. 1, p. 268. Le nouvel orgue de la cathédrale de Séville, décrit par son auteur comme « œuvre hors du commun », était pourvu de trois (ou 4 ?) claviers et d'environ 50 registres pour les basses et 62 pour le dessus, en plus de 8 jeux pour la pédale : « en 1779, Jordi Bosch est appelé à la cathédrale de Séville afin d'expertiser l'orgue qui avait subi, au cours des soixante années précédentes, quatre réparations sans succès. Cette visite a pour conséquence la mise en chantier du projet le plus ambitieux de l'histoire de la facture d'orgue espagnole, un instrument qui sera deux fois plus grand que les orgues existants alors à Ségovie ou Tolède. De fait, aucun orgue ne devait le dépasser en Espagne durant les deux siècles suivants ». L'instrument a disparu à jamais, écrasé par la chute de la voute de la cathédrale, à la suite du tremblement de terre de 1888. Gerhard Grenzing, « Jordi Bosch – le maître méconnu », *ISO Yearbook* (1993), pp. 126-127.

[107] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « las Caxas se han executado con arreglo á la musica que habian de contener, dexando en sus fachadas los claros, ó castillos precisos para sentar en [p. 9] ellos los flautados, y contras que las adornasen; y además se han hecho quatro Caderetas, dos para cada Organo, una al lado del Coro, y otra á la espalda, ó nave de la Iglesia, y ambas sonantes ». Julián de la Orden, *Relación de lo que contienen los órganos de la S.ta Iglesia Catedral* (Málaga: Oficina del Impresor de la Dignidad Episcopal, 1783), pp. 9-10. Pour une transcription intégrale de l'opuscule *Cf.* Appendice V – Miscellanées, 5.3 – Julián de la Orden (1783).

[108] « Cet instrument a trois claviers, disposés régulièrement, pour que l'Organiste puisse se servir aisément, depuis son siège, des cinq Orgues indépendants qu'il y a effectivement dans cet Orgue ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « tiene este Organo tres teclados, colocados en la disposicion regular, para que el Organista pueda comodamente desde su asiento usar con ellos de los cinco Organos, que realmente, y con separacion contiene este Organo ». J. De la Orden, *op. cit.*, p. 21. Appendice V – Miscellanées, 5.3 – Julián de la Orden (1783).

aussi le couplement des instruments de trois en trois (positif de dos du chœur + *cadereta de ecos* + orgue du chœur / orgue du chœur + orgue de la nef + positif de dos de la nef)[109], ce qui favorisait une exécution et un dialogue incomparable de tous les plans sonores émis par les instruments, ceux-ci doublés et reflétés sur les deux côtés du chœur-bas de la cathédrale, au centre duquel se trouvait l'axe de cette véritable et extraordinaire symétrie spatiale et sonore[110] :

> De sorte que ce mouvement [celui des tirants et des étriers] et celui des genouillères font le travail de huit orgues. Sans eux, il serait impossible de faire un si grand nombre de variations sans que l'organiste n'eût un exercice continu, mettant et tirant des registres, avec l'inconvénient de manquer à son rythme, entraîné par le besoin de séparer les mains des claviers, ce qui constitue la plus importante particularité et excellence de ces mouvements, qu'ils permettent une si grande variété de registration, et toujours avec une remarquable originalité, que cela serait trop long de les détailler, et qu'elles doivent dépendre de l'habilité, de l'intelligence et du savoir-faire des organistes[111].

[109] Concernant l'instrument de l'Évangile, nous pouvons résumer la complexité de la machine de la façon suivante: le premier clavier – numéroté de bas en haut – correspondait à la *Cadereta interior* (positif intérieur) et à la *Cadereta del Coro* (positif de dos du chœur), le deuxième, au Grand Orgue, et le troisième, à l'orgue et au positif de dos de la nef. Les cinq instruments s'articulaient entre eux au moyen de *tiradores* (tirants), *argollas* ou *rodilleras* (genouillères) et *estribos* (étriers). Les *tiradores* étaient placés sur le deuxième (Grand orgue) et troisième (Orgue et positif de dos de la nef) claviers, accouplant le deuxième sur le premier ou le troisième sur le deuxième clavier et, unissant, ainsi, le Grand orgue aux Positifs intérieur e du dos du chœur, ou l'Orgue et Positif de dos de la nef au Grand orgue, respectivement. À leur tour, les *argollas* exerçaient une double fonction : concernant le premier clavier – faire les deux positifs de dos chanter ensemble ou séparés – et concernant le deuxième clavier – permettre aux blocs de *Flautados*, *Nasardos* et *Lengüetería* de chanter ensemble, combinés deux à deux ou séparés. Les deux étriers avaient aussi une double fonction : concernant le premier clavier – alterner la *Corneta real* avec celle *de ecos* (étrier à la gauche de l'organiste) ou faire la *suspensión* de celle-ci (étrier à la droite de l'organiste) – et concernant le troisième clavier – unir ou séparer l'Orgue de la nef et son positif de dos correspondant (étrier à la gauche de l'organiste). Pour une transcription intégrale de l'opuscule *Cf.* Appendice V – Miscellanées, 5.3 – Julián de la Orden (1783).

[110] « Il faut remarquer que toute la machinerie décrite se trouve doublée de façon identique dans l'orgue lui faisant face, de sorte que le vrai axe de symétrie de l'ensemble se trouve au centre du chœur, sous la clé de voute de la nef centrale, avec cinq ‘‘orgues’’ et huit ‘‘claviers’’ de chaque côté, selon la description de De la Orden ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « hay que tener en cuenta que toda la maquinaria descrita se encuentra duplicada en el centro del coro, en la clave de la bóveda de la nave central, con cinco ‘‘órganos’’ y ocho ‘‘teclados’’ a cada lado, siguiendo la descripción de Julián de la Orden ». Andrés Cea Galán, « La eclosión de la simetría: el repertorio para los órganos de Julián de la Orden de Cuenca y de Málaga », in *El Libro de la 48ª Semana de Música Religiosa de Cuenca: 5 artículos* (Cuenca : Fundación Patronato Semana de Música Religiosa de Cuenca, 2009), p. 78.

[111] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « de forma, que este movimiento, y las dos argollas, hacen el oficio de ocho teclados, sin los quales era imposible hacer tantas diferencias, á menos que el Organista no tuviese un continuo exercicio, metiendo, y sacando registros, con la nota de faltar á su compás, por la precision de separar las manos de los teclados, que es la mayor particularidad, y excelencia de estos movimientos; con los quales son tantas las variedades de música que se pueden conseguir, y siempre con especial novedad, que seria muy largo el referirlas, y que deben quedar á la habilidad, inteligencia, y practica de los Organistas ». J. de la Orden, *op. cit.,* p. 25. Pour une transcription intégrale de l'opuscule *Cf.* Appendice V – Miscellanées, 5.3 – Julián de la Orden (1783).



Fig. 8 – Console de l'orgue De la Orden (1782) de la cathédrale de Málaga.

Ces formidables machines ne sont rien moins que le chef-d'œuvre incontestable et le point d'aboutissement d'un processus de longue haleine dont le germe fut planté par Echevarría : « observons que, au bout d'un peu plus d'un siècle, le timide *Clarín* en artillerie inventé par frère Joseph Echevarría pour l'orgue de San Diego d'Alcalá de Henares (vers 1675), s'est converti à Málaga en une quadruple batterie de trompettes horizontales[112], distribuée sur quatre façades »[113].

Si nous pouvons résumer sous un concept plus général la complexité et l'ingéniosité de l'orgue développé au cours du temps par l'école *Echevarría*, celui-ci, selon nous, trouve sa meilleure traduction dans le terme « architecture sonore ». En fait, dépassant la fonctionnalité intrinsèque du clavier coupé, dès que l'on éleva du sommier principal le *secretillo aparte* pour soutenir et mettre en valeur la particularité et la richesse harmonique du registre de main droite de *Corneta* (vers les années 1620), l'idée de privilégier des sonorités déterminées fut lancée. Ce qu'Echevarría va réaliser ensuite sera de le mettre dans son *arca de ecos* (Bilbao, 1662), le garnir de la *ida y venida* du son (Calahorra, 1663), pour lui adjoindre un registre de dessus de *Clarín* – en *arcas de ecos* dès 1665 (Vitoria) – et un registre entier de *Flautado* (Alcalá de Henares, après 1673 et avant 1677). De la main d'Andueza (Madrid, 1683), cet aller-retour – c'est-à-dire ces nouvelles possibilités dynamiques du son – ouvrira des possibilités inattendues, conquérant son espace individuel dans le buffet et son clavier

[112] Comparé au *Clarín* de main droite en artillerie de frère Joseph d'Echevarría, les instruments *malagueños* de De la Orden mettaient en scène de formidables batteries d'anches en artillerie : sur la façade de l'orgue du chœur – main gauche (25 tuyaux par registre : *Trompeta de batalla, Trompeta de campaña, Bajoncillo, Violeta, Chirimía alta, Dulzaina*) et main droite (26 tuyaux par registre : *Clarín de batalla, Clarín Real, Trompeta Imperial de cincuenta y dos* – à deux rangs –, *Trompeta magna, Chirimía alta, Dulzaina*) –, sur la façade de l'orgue de la nef – main gauche (25 tuyaux par registre – *Trompeta de batalla*, *Bajoncillo*, *Violeta*, *Dulzaina*) et main droite (26 tuyaux par registre : *Clarín de batalla*, *Clarín de Campaña*, *Trompeta magna*, *Dulzaina*). Pour une transcription intégrale de l'opuscule *Cf.* Appendice V – Miscellanées, 5.3 – Julián de la Orden (1783).

[113] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « observemos que, al cabo de algo más de un siglo, el tímido clarín en la fachada inventado por fray Joseph de Echevarría para el órgano de San Diego de Alcalá de Henares (hacia 1675), se ha convertido en Málaga en una cuádruple batería de trompetas horizontales, repartida en las cuatro fachadas ». A. Cea Galán, art. cit., p. 78.

particulier. Surpassant les timides *Dulzainas* en façade du XVI[e] siècle, le moine organier déplacera le registre de main droite de *Clarines* – déjà augmenté de son écho – de l'intérieur à l'extérieur de l'orgue, engendrant ainsi une sonorité plus pointue, incisive, émise par les anches à corps réel en artillerie, innovation éclatante tant du point de vue visuel que sonore (Alcalá, après 1673). Au traditionnel et omniprésent *Lleno de Flautados*, le franciscain eibarrais opposera un plein-jeu dit bâtard, créant une structure sonore inouïe et colorée : le *Lleno de Nasartes*. Une fois établies les bases de cette singulière architecture sonore, ce ne sera qu'une question de temps pour que le savoir-faire des générations suivantes qui composent sa vigoureuse école, recherchant l'apparat et la monumentalité et dépassant l'espace délimité par l'écrin protecteur des instruments – leur buffet –, leurs donne une dimension véritablement architecturale, au long de deux parcours imbriqués. D'un côté, la recherche d'une symétrie tant visuelle que sonore, traduite par des buffets d'orgues identiques se faisant face, placés *in cornu Epistolae* et *in cornu Evangelii* – ce que fera tout d'abord Manuel de la Viña à Saint-Jacques-de-Compostelle (1704-1712), comme nous le verrons dans la deuxième partie de cette thèse – et de l'autre, le rattachement de l'aspect auditif à la façade collatérale ou postérieure, créant un nouvel arrière-plan sonore – ainsi, les points de repère fondamentaux sont les instruments de Pedro Liborna Echevarría (Tolède, 1696), Roque Blasco (Cuenca, 1696), Domingo de Aguirre/Diego de Orio (Séville, 1724-1732), Pedro Manuel Liborna Echevarría (Salamanque, 1742), Leonardo Fernández Dávila (Grenade, 1744-1749). Dans cette même perspective, l'entreprise de De la Orden à Málaga (1783) n'est autre chose que le point d'aboutissement le plus hardi et le plus visionnaire du concept d'architecture sonore, dont la spatialité se traduit dans l'instauration d'une véritable hiérarchie des plans sonores : a) en tout premier plan, l'émission horizontale et perçante des batteries d'anches en artillerie sur la façade du chœur, avec son imitation sur l'arrière-plan de la façade de la nef, b) en deuxième plan, le son émis verticalement depuis les montres des façades du chœur – *órgano mayor* et *cadereta* –, contrasté par son écho, son imitation aperçue lointaine, en arrière, depuis les façades de la nef, c) en troisième et dernier plan, le son diffusé dans le buffet depuis la *cadereta* intérieure, enrichi par ailleurs de surprenantes et inattendues nuances sonores – tantôt s'éloignant, tantôt s'approchant – le tout plongé dans un jeu grandiloquent de contrastes, partagé par le reflet visuel et sonore parfait de l'instrument qui, de l'autre côté du chœur, en accepte l'invitation au dialogue.

II[e] chapitre – Manuel de la Viña et son appartenance à la troisième génération de l'école *Echevarría*

Pour en revenir à Manuel de la Viña, nous savons que ce facteur d'orgues a érigé, entre 1699 et 1722, plusieurs instruments en Castille, Extremadura et Galice[114]. D'après un document concernant la dot de sa sœur, Maria Rosa de la Viña, daté de 1700, il est possible de déduire que le facteur d'orgues naquît à Salamanque, où il habitait encore à la veille de prendre la route de Saint-Jacques-de-Compostelle :

> Dans la ville de Salamanque au vingt-neuvième jour du mois de décembre de l'an mille sept cents, devant moi le notaire et témoins, est présenté Manuel de la Viña, maître organier habitant de cette ville, et a dit qu'avant que Doña Maria Rosa de la Viña, sa sœur et fille légitime de Don Pedro de la Viña, décédé, et de Doña Maria Rufiel, sa femme, habitante de cette ville, et pères de tous les deux, s'était mariée avec Juan de Prado, *Masero de coro*, habitant de cette ville, il lui avait promis mille ducats *de vellón* en qualité de dot à sa sœur[115].

Les *Libros de Fábrica Antigua* de la cathédrale de Salamanque nous apprennent que De la Viña y était facteur et accordeur d'orgues entre 1691 et 1705[116], date où il s'établit à Saint-Jacques-de-Compostelle, où il érigera dans la cathédrale son chef-d'œuvre absolu. Quoique les livres correspondant aux années comprises entre 1682 et 1691 soient perdus, les

---

[114] Gerard de Graaf donne une liste assez complète des orgues construits par De la Viña : 1696 – Zamora, cathédrale, 1697 – Plasencia, cathédrale, deuxième orgue, sous la direction d'Aguirre, 1697 - Malpartida de Plasencia, San Juan Bautista, 1698-1701 – Plasencia, cathédrale, troisième orgue, 1699-1705 – Coria, cathédrale, 1703 – Ledesma, Santa María la Mayor, 1703 – Cáceres, Santa María, 1703? - Ciudad Rodrigo, San Francisco, 1704-1708 - Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, 1711 – Zamora, cathédrale, 1713 - Saint-Jacques-de-Compostelle, Clarisses, 1715 – Mondoñedo, cathédrale, 1715 - Allariz : Clarisses, (?) - Toro : Santa María, (?) – Pontevedra, San Bartolomé et Santa Maria la Grande. G. A. C. de Graaf, *El órgano de Santa Maria la Real de León…, op. cit.*, p. 184. Grâce à nos recherches sur des sources primaires, il nous est possible de préciser mieux les dates de construction de quelques instruments : Plasencia : cathédrale, troisième orgue (1698-1701) ; Coria : cathédrale (1699-1700) ; Ledesma : Santa María (1702-1703) ; Ciudad Rodrigo : San Francisco (1703) ; Cáceres : Santa Maria (1701-1703) ; Saint-Jacques-de-Compostelle : cathédrale (1704-1712) ; Mondoñedo : cathédrale (1714-1715) ; et d'ajouter les travaux de reconstruction de l'orgue *in Cornu Epistolae* de la cathédrale nouvelle de Salamanque (1701-1702) et de construction des orgues de San Francisco de Saint-Jacques-de-Compostelle (1713) ; Paroisses de Santiago de Peraleda de la Mata (1703) et San Pedro ad Vincola de Casatejada (avant 1703), toutes les deux appartenant à l'évêché de Plasencia.

[115] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « en la ciu.[d] de salamanca a veinte y nueve dias/del mes de dyziembre de mil y Setezientos años/ante mi el Scribano y testigos parecio pre/Sente Manuel de la biña maestro de orga/nos bezino de esta d.ha ciudad Y dijo = que es/ansi que Antes que Doña maria Rosa de la/biña Su hermana hija lixitima de Dom Pe/dro de la biña difunto y Doña Maria Rufiel/Su muger Vezina desta ciu.[d] y padres de ambos se/trato de Casar Con Juan de prado Masero/de coro bezino desta ciu.[d] le prometio en dote/a la d.ha Su hermana mil ducados de/Vellon ». AHPS, Salamanque, notaire Joseph García (1700), f. 1213r. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendices II – Manuel de la Viña, 2.1 – Salamanque, 2.1.2 – AHPS, 2.1.2.1 – *Capitulaciones de Doña María Rosa de la Viña.*

[116] *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.1 – Salamanque, 2.1.1 – ACS, 2.1.1.2 – *Libros de Fábrica*, *Libro de Fabrica Antigua* (1690-1705).

expedientes de fábrica – c'est-à-dire les reçus signés par les artistes et artisans qui ont travaillé dans la cathédrale salmantine – nous permettent en revanche de reculer d'un an la date du premier rapport entre De la Viña et le chapitre, l'organier ayant réparé les soufflets et réalisé une intervention sur l'orgue moyen de l'église en 1690[117]. On le voit, nous sommes face à un maître organier déjà pleinement établi, voire reconnu, ce que met aussi en valeur, dans un document daté de 1700, une écriture concernant l'apprentissage de sept ans que le jeune Joseph Martín[118] devait accomplir auprès de Manuel de la Viña :

> Dans la ville de Salamanque, le vingt-six du mois d'octobre mille sept cents, devant moi, le notaire et témoins, se sont présentés, d'une part, le licencié Manuel Martín, prêtre du village de Targadilla, juridiction de cette ville de Salamanque, et d'autre part, Manuel de la Viña, maître organier habitant de cette ville, tous les deux ayant dit avoir convenu et être d'accord que ledit licencié Manuel Martín place en qualité de jeune apprenti à Joseph Martín, son frère, garçon célibataire habitant de cette ville, âgé de dix-huit ou dix-neuf ans à peu près, auprès de Manuel de la Viña, pour que, durant sept années, le maître facteur d'orgues lui enseigne son métier et son art de fabriquer des orgues, de même que les accorder, les reconstruire et tout ce qui concerne ce métier, ne devant lui occulter ni rien lui cacher, lui enseignant tout au cours de ces sept années, de façon à ce que le dénommé Joseph Martín, une fois achevée la période, se trouve habile et capable dans ledit métier, pouvant faire et exécuter lui-même tout ce que le maître organier fait et exécute[119].

---

[117] « Mathias de Coca Majordome de la fabrique de cette sainte église donnera à Manuel de la Viña trois cent réaux *de vellón* pour la réparation des soufflets et la réformen de l'orgue […] Salamanque, 2 octobre, année 1690 Traduction de l'auteur à partir de l'original : « Mathias de Coca Maiordomo de la fab.[a] de esta s.[ta] Igl.[a]/dara Vm. â Man.[l] de la Viña tresçientos R.[s] de V.[on]/por q.[ta] de la composiçion de los fuelles y adereço del organo/[…] Salam.[a]/otubr.[e] 2 de 1690 años ». *Cf.* Appendices 2 – Manuel de la Viña, 2.1.1 – ACS, 2.1.1.3 – *Expedientes de Fábrica*, G 3010, n.8.

[118] Selon Del Campo Olaso, il s'agit de José Martín Hernández, qui a été l'un des facteurs d'orgues les plus actifs en Extremadoure dans le premier tiers du XVIII[e] siècle, ayant construit les instruments de San Julián et de San Basilio de Horcajo de Torres (Ávila, 1714), San Martín de Salamanque (1715), Santa María la Mayor de Trujillo (Cáceres, 1716), San Francisco de Zafra (Badajoz, 1717), couvent San Pedro de la Paz de Salamanque (1724), San Bartolomé de Jerez de los Caballeros (Badajoz, 1725), cathédrale de Badajoz (1725-1731). L'auteur se demande aussi si Martín Hernández pourrait avoir travaillé à la construction de l'orgue de l'évangile de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle (1704-1708), sous la direction de son maître, ainsi qu'à celle de l'instrument de l'épître (1708-1712), du fait que sa première intervention en solitaire comme facteur d'orgues survient en 1714 à Horcajo de Torres. Sergio del Campo Olaso, « La Escuela Echevarría de Organería en Galicia », in S. del Campo Olaso *et al*., *El Órgano del Real Monasterio de Santa Clara de Santiago* (Santiago de Compostela : Goetze & Gwynn, Real Monasterio de Santa Clara, 2005), pp. 111-112. Déjà maître organier, nous avons trouvé son nom sur le *Libro de Fábrica Antigua* de la cathédrale de Salamanque : d'abord en 1714, ayant reçu soix cent cinquante-sept réaux pour l'« intervention qu'il avait faite sur celui [l'orgue] de cette sainte église » – traduction de l'auteur à partir de l'original : « por la Compost.[ra] Que hizo en el desta s.[ta] Yglesia » –, puis en 1715, où il a perçu six cent quarante-deux réaux « pour son travail et les matériaux nécessaires à la reconstruction du *realejo* » – traduction de l'auteur à partir de l'original : « de su ttrabajo, y Materiales/necess.[os] para la compostura del realejo ». *Cf.* Appendices 2 – Manuel de la Viña, 2.1.1 – ACS, 2.1.1.2 – *Libros de Fábrica*, *Libro de Fabrica Antigua*, caisse 66 bis, dossier 2, n. 3.

[119] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « en la ziu.d de ss.ca A Veinte y Seis dias del mes de Ôtubre de mil y Se/tezientos años Antte mi el ss.no y ttestigos Parezieron de la una Partte el/Liz.do Manuel Mrn. Presbitero Venefiziado de el lugar de ttardaguilla/Jurisdiz.on desta ziu.d de ss.ca Y estante Al press.te en ella, Y de la otra

Nous basant sur les caractéristiques des instruments construits par Joseph Martín Hernández à Salamanque et Extremadoure, nous pouvons considérer son activité comme l'expression d'une nouvelle branche de l'école *Echevarría*, la formation de jeunes apprentis dépassant l'influence indirecte que les instruments de De la Viña pourraient exercer sur des générations suivantes – comme nous le verrons plus en détail dans la deuxième partie de cette thèse –, transmettant de manière proche et directe les connaissances et le savoir-faire transmis au maître organier salmantin des mains expertes de frère Domingo de Aguirre.



Fig. 9 – À gauche, buffet de l'ancien orgue Joseph Martín Hernández (1725-1731) de la cathédrale de Badajoz ; à droite, orgue Joseph Martín Hernández de la collégiale de Santa María la Mayor de Trujillo (1716).

2. 1 – Plasencia : la bonne école

Manuel/de la uiña Maestro de azer horganos V.o de ella y dijeron estar ConVenidos/y ajustados En que el d.ho liz.do Manuel Mrn. Asientta por Mozo de apren/diz a mas Valer A Joseph Mrn. Su hermano Mozo Soltero V.o desta/d.ha ziu.d de Hedad de diez y ocho a diez y nueve a.os poco mas o menos Con el/d.ho Manuel de la biña Para que durante El termino de Siette años/el d.ho Maestro le aya de EnSeñar y dar enseñado el d.ho Su ofizio y artte/de Azer horganos y afinarlos y Conponerlos y ttodo lo demas tocante/y perttteneziente Al d.ho ofizio Sin le oCulttar ni yncubrir Cosa/alguna de el dándole Enseñado En ttoda forma durante El ttermino/de d.hos Siette años de forma que El d.ho Joseph Mrn. Cumplido/el d.ho t.po Se alle aVil y Capas de el d.ho ofizio Para que Por si pueda/azer obrar y eseCuttar En razón de d.ho ofizio todo aquello que/aze exeCutta y obra El d.ho Maestro ». AHPS, Salamanque, notaire Lorenzo de Parada (1700), f. 450r. Del Campo Olaso, fondé sur l'information qui lui a été rapportée par d'autres personnes, reproduit partiellement le document, qu'il donne ainsi à connaitre. Néanmoins, il l'appelle *Carta de examen de Joseph Martín al oficio de organista*, alors que l'intitulé qui figure sur l'original est *esCrip.ra de aPrendiz de/Joseph Mrn. Al ofizio/de organista.* S. del Campo Olaso, *La escuela Echevarría*…, *op. cit*., pp. 110-111. Nous remettons le lecteur qui veut lire ce document dans son intégralité à l'Appendice II – Manuel de la Viña, 2.1 – Salamanque, 2.1.2 – AHPS, 2.1.2.2 – *Escritura de aprendiz de Joseph Martínez al oficio de organista.*

À Plasencia, frère Domingo de Aguirre est chargé par l'évêque, José Jiménez Samaniego (1683-1692)[120], de la construction du nouvel orgue de la cathédrale, qu'il commanda à ses frais[121]. Le *Caui.^do ordinario Spiritual Juebes 19 de Junio de 1692* nous dit que, à la suite du décès de l'évêque, un tiers du coût général de construction de l'instrument étant déjà payé, le doyen propose que, étant donné que frère Aguirre se trouve alors à Plasencia chargé des travaux de construction de l'orgue de la cathédrale, aidé par quatre apprentis, il « poursuive la fabrication de l'orgue concerné avec les deux apprentis qu'il avait amenés avec lui, que les deux venus de Salamanque s'en aillent pour le moment »[122]. Le chapitre décide aussi que l'on écrive au général des franciscains, lui communiquant son profond chagrin devant la mort de l'évêque Jiménez Samaniego, le suppliant par ailleurs qu'il « prolonge la licence du dénommé frère Domingo Aguirre pour qu'il poursuive la construction de l'orgue référé, le chapitre étant sûr de mériter cette grâce de son Excellence »[123]. Le 4 juillet 1692, le chapitre décide à l'issue d'un vote qu'une partie du produit de la vente de la laine de son troupeau de moutons soit employée à secourir les apprentis qui travaillaient à la construction de l'orgue, au lieu de faire face aux dépenses entraînées par la fête de la vierge, ce qui témoigne de l'importance donnée à l'achèvement de l'orgue commandé par le défunt évêque, dont on voulait honorer la volonté : « de sorte qu'il a été voté par la majorité [des chanoines] que ce montant [de la vente de laine] s'emploie au secours et paiement des apprentis qui travaillent à la construction de l'orgue »[124]. En avril de l'année suivante, le frère organier de Bilbao communique au chapitre que l'orgue est

[120] Frère Jiménez Samaniego avait été auparavant général des franciscains, d'où son rapport direct avec frère Aguirre. Román Gómez Guillén, *Los Órganos de la Catedral de Plasencia : datos para un estudio histórico* (Cáceres : Edit. Extremadura – La Madrila, 1980), p. 13.

[121] Selon ce que nous lisons dans l'acte capitulaire du 20 juin 1692, « Monsieur le doyen a lu au chapitre un bref que Monsieur l'Illustrissime et Révérendissime Dom frère Joseph Ximenez Samaniego, évêque qui fut évêque de cette ville, qui se trouve dans la Sainte Gloire, avait expédié le six mai passé de cette année, au moyen duquel il ordonne a Dom […] Duro trésorier et majordome de ses revenus qu'il paye tout le nécessaire à la construction de l'orgue que Son Illustrissime avait commandé et que l'on est en train de fabriquer pour cette sainte église et tout ce que le père frère Domingo de Aguirre, facteur de cet orgue, et Antonio Mariano, maître charpentier de cette ville, demandent ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « el s.^r Dean leyo al cauildo Vna libranza q.^e el/Ill.^mo y Re.^mo s.^r D. fr. Joseph Ximenez Samaniego obispo/q.^e fue desta ciu.^d q.^e Santa Gloria aya abia despa/chado el dia seis de Mayo proximo pasado de/Este año, p.^r la qual manda a d. […] Duro thess.º/y may.^mo de sus Rentas Pague todo lo necess.º para/la fabrica del organo q.^e Su Ill.ª abia mandado/hacer Y Estaba, Y esta, fabricando para/Esta Sancta Yglesia Y lo q.^e Para ello librare el/P.^e fr. Dom.º de Aguirre m.^ro de d.^ho organo, Y Ant.º/Mariano m.^ro de Carpinteria desta ciu.^d ». *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, ACP, Actes du chapitre, livre 36, *Cauildo ordinario viernes 20 de Junio de mil y s.^os y noventa y dos*.

[122] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « prosiga la fa/brica de d.^ho organo con los dos oficiales q.^e tra/xo consigo, Y q.^e los dos de Salamanca Se bayan/p.^r ahora ». *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, ACP, Actes du chapitre, livre 36, *Caui.^do ordinario Spiritual Juebes 19 de Junio de 1692*.

[123] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « continue la liz.ª al d.^ho=/fr. Domingo de Aguirre para q.^e Prosiga la/fabrica de d.^ho organo quedando muy cierto/el caui.^do de q.^e a de merecer a su Ex.ª esta Gracia ». *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, ACP, Actes du chapitre, livre 36, *Caui.^do ordinario Spiritual Juebes 19 de Junio de 1692*.

[124] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « con q.^e salio/p.^r mayor parte q.^e d.^ho alcanze se aplique/p.ª El Socorro Y paga de los oficiales q.^e tra/bajan en la fabrica del organo ». *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, ACP, Actes du chapitre, livre 36, *Cabildo ordinario, Viernes,= 4 de Julio de 1692 años.*

complètement achevé, « avec quelque chose en plus par rapport à celui proposé à M. Samaniego, c'est pourquoi il supplie le chapitre de fixer une date pour l'audition de ses registres. Et après quoi les trésoriers lui consentent cinq mille réaux du prix total de l'orgue, dont il a vraiment besoin, valeur qu'il percevra après que, une fois entendu l'orgue, le chapitre se soit réuni et, étant d'accord, accède à sa pétition »[125].

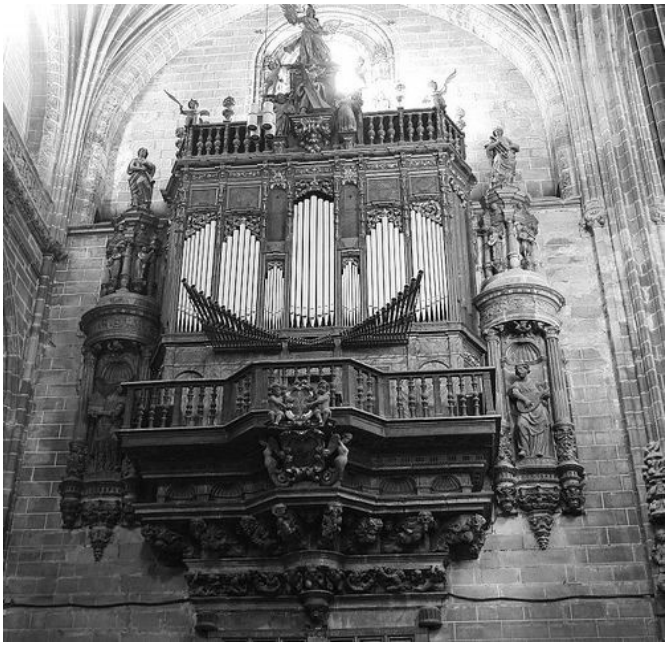


Fig. 10 – Plasencia, cathédrale, buffet de l'ancien orgue Domingo de Aguirre (1692-1695), placé sur le mur du transept sud du temple.

Avant que frère Aguirre n'eût terminé l'orgue du transept, c'est-à-dire le 2 avril 1695, le chapitre lui avait aussi commandé la rénovation du petit orgue : « on a convenu que Monsieur le doyen et l'archidiacre de Medellín se réunissent avec le religieux facteur de l'orgue et précisent de quelle façon sera réalisée la réfection du petit orgue [le *Realejo*], ainsi qu'on les en a chargés »[126]. En mai de l'année suivante, le franciscain est engagé pour la réparation et l'accord « des deux orgues placés sur le chœur, de même que du *Realejo* que l'on amène aux églises où se rend le chapitre, conformément à ce que l'ont décidé MM. le doyen et Dom Francisco Gaiozo, majordome de la fabrique [de la cathédrale], on veillera à ce qu'ils soient

[125] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « y con algo mas de lo ofrecido al s.r Sama/niego, en Cuia consideraz.on Sup.ca al cau.o señale/[…] tarde, en q. oir sus diferencias. y asi mismo//q. los espolistas le satisfagan Cinco mil Reales/de alcance Por necesitarlos, y en q. le Recevera/[men.te] acord.o q. despues de oido el organo/aurâ Cauildo, y se Resoluera la Petiz.on ». *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, ACP, Actes du chapitre, livre 36, *Cau.o ordina.o Viernes 13 de Maio de 1695.*

[126] Traduction de l'auteur à partir de l'originall'original : « acordaron, q el S.r Dean, y Arz.no de Med.in esten/Con el Religiozo m.ro Del organo, y traigan sauido,/en q. Conb.on se ajustarâ el aderezo del Pequeño, Como/les estâ encargado ». *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, ACP, Actes du chapitre, livre 38, *Cau.do ordina.ro Sau.do s.to 2 de Abril de 1695.*

parfaitement réparés par frère Aguirre »[127]. Vue l'interdiction – formulée par le général des franciscains – de frère Aguirre, alors chargé d'achever l'orgue du couvent de Valladolid, d'aller à Plasencia, le chapitre plascentin change d'orientation, voyant plus d'inconvénients que de bénéfices dans la rénovation des orgues, et décide de commander un orgue nouveau à Aguirre, pour remplacer l'instrument *in cornu Epistolae* : « de cette façon, [le chapitre] réussit à faire revenir Aguirre à Plasencia, ainsi son séjour dans la ville serait plus court et il pourrait réaliser les travaux qu'il avait dans d'autres endroits »[128].

Le 19 avril 1697, l'orgue de l'épître – le dernier qu'Aguirre a construit pour la cathédrale de Plasencia et à la construction duquel avait travaillé Manuel de la Viña, comme nous le verrons plus bas – sera complètement terminé :

> Une pétition de frère Domingo Aguirre, facteur du nouvel et deuxième orgue, a été lue par laquelle il communique au chapitre que [l'orgue] est parfaitement achevé et qu'il n'a d'autre intérêt que de plaire et de servir le chapitre. Il soumet à sa haute et pieuse considération ses efforts dans l'accomplissement de ses obligations, pour que le chapitre l'honore de ce que sa libéralité estime le plus convenable pour les ressources nécessaires à son voyage à la ville de Valladolid, où et n'importe où où il soit, il se trouvera toujours au service des décisions du chapitre. Et il ajoute qu'il laisse l'orgue le plus grand accordé. Un rapport des organistes a ensuite été lu, où ces derniers disent avoir reconnu et essayé l'autre orgue [le nouveau] qui, comparé à l'autre [l'orgue le plus grand] de Monsieur le frère, lui est non seulement semblable, mais présente d'ailleurs des avantages et des perfectionnements et, après délibération, avoir décidé d'accorder une gratification sous forme de cadeau et d'aide aux dépenses entraînées par son voyage, et, tous, en conformité, ont décidé que M. Dom frère Gaioso doit soustraire mille cinq cents réaux des possessions de la fabrique, pour la valeur de vingt-cinq doublons […] deux *escudos* d'or, mettant au courant la trésorerie qui les fera valoir dans l'ensemble des comptes de la dernière année[129].

---

[127] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « de los dos organos, q. estan sobre el choro, y/juntam.te el Realejo, q. se lleua a las iglesias, donde/vâ el Cau.do de Conformidad acord.os p.r los s.res Dean,/y D.n Fr.e Gaiozo m.or domo de fabrica Cuiden de que/se Compongan Perfectam.te p.r el Fr. Domingo/de Aguirre ». *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, ACP, Actes du chapitre, livre 39, *Cauildo espiritual Lunes 7 de Maio de 1696.*

[128] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « con eso, logra que Aguirre pueda volver a Plasencia, una vez que así su permanencia en la ciudad sería más corta y él podría atender los trabajos que tenía en otras partes ». R. Gómez Guillén, *op. cit.*, p. 17.

[129] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « leiose Petiz.on del fr. Dom.o de Aguirre m.ro/del nuevo organo Sg.do Por la qual Pone en not.a/del Cau.o el dejarce Perfectam.te acaua.o y que no/siendo su interes otro, q. dejar gustoso y servi.o/al cau.do Pone en su alta, y Piedoza Consideraz.on/el desvelo, p.r la manifesta.on en el Cumplimien.to de/Sus obligaz.nes Para q. el cau.do le onrre Con lo q. su liue/ralidad tuviese p.r Conuen.te Para el Recurso/de Componer su viage a la Ciudad de Vall.liz//donde, como en todas distanzias le tendra el Cau.do/Rezigna.do a sus preceptos. Y añade como al org.no/grande deja afinado Para nuebos dias, y/con Regimen Para distribuir las mizturas/en adelante- Y despues se leio asimismo Vn/informe de los Org.tas en q. dicen auer Recono/cido, i experimenta.do el otro org.no y cotejando/le con el de s.r Fr.le no solo es como el, sino q. tien/ne mejoras de nueva ventaja, y perfeccion./y haviendose conferido en orden gratificarce/p.r via de agasajo, y aiuda de Costa Para el/Camino, de Conformi.dad Acordaron el que se le/libran en los efectos del s.r D.n Fr.le Gaioso,

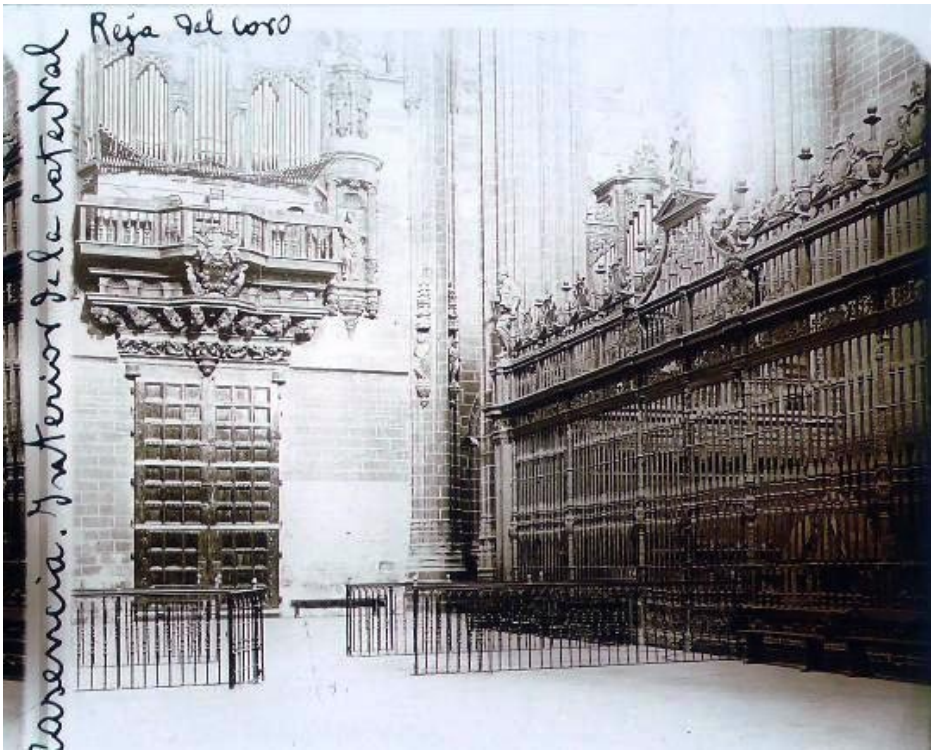


Fig. 11 – Chœur de la cathédrale de Plasencia au début du XX^e^ siècle, où l'on voit l'ancien instrument *in cornu Epistolae*, celui construit par Domingo de Aguirre, assisté de Manuel de la Viña (1697). Photographie de Francesc Xavier Parés (1915), collection numérique de l'auteur.

Du troisième et nouvel instrument érigé au sein de la cathédrale placentine, *in cornu Evangelii*, œuvre de Manuel de la Viña – qui alors construisait l'orgue de San Juan Bautista de Malpartida de Plasencia –, nous savons que le 12 avril 1698, le chanoine magistral, par ordre du chapitre, fut chargé de « solder ce qui rest[ait] à payer du buffet offert en aumône par le défunt Archidiacre de Medellín, Dom Juan Gomez de Aguila, et qu'il négocie avec le facteur d'orgues venu de Malpartida l'œuvre intérieure pour le remplir »[130]. Le 3 septembre de la même année, le chapitre délibère :

> On a lu le document d'obligation de Manuel de la Viña, maître organier habitant de la ville de Salamanque, dans lequel il dit qu'il réalisera un autre [orgue] semblable à celui placé sur le chœur de cette sainte église, pour le prix de sept cents ducats, outre les matériaux de l'ancien [orgue] qui se trouve dans le chœur, face à l'instrument cité. Et qu'il en octroiera l'écriture de

Per/tenez.[tes] a la fabrica, mil y quinien.[tos] Reales,/p.[r] el valor de v.[te] y cinco doblones […] dos escu.[dos]/de oro, de que tome Razon la Cont.[ria] p.[a] Hacerselos/buenos en su Alcanse de quentas de el año Pas.[do] ». *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, ACP, Actes du chapitre, livre 39, *Cauildo ordin.[o] Viernes 19 de Abril de 1697*.

[130] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « se sirva de con/cluîr con la pendiençia de lo que importare la/Caja que ofrecio de Limosna el s.[r] D.[n] Juan/Gomez de el Aguila Difunto Arcediano de Me/dellin; y que ajuste con el organero q. ha venido/de Malparttida la obra înterior para ella ». *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, ACP, Actes du chapitre, livre 39, *Cauildo ordina.[o] saua.[do] 12 de Abril de 1698*.

garantie dans ville de Salamanque[131], pour l'installer bien achevé et à satisfaction du chapitre, aux conditions contenues dans ce document. On a décidé d'écrire à Monsieur de Texeda, pour qu'il veille à ce que l'écriture se fasse, et que les garanties soient fiables, et que les donations que messieurs les prébendes de ce chapitre ont offertes en aumône pour aider la fabrique soient délivrées à Monsieur le Prébendier […] Sevilla majordome de construction qui doit être chargé de toutes les dépenses[132].

Les travaux de construction de ce troisième instrument ne furent pas exempts de problèmes, ayant subi quelques interruptions d'importance, dues à diverses causes : « des retards occasionnés quelques fois par le travail que [l'organier] devait réaliser dans d'autres temples d'Extremadoure, d'autres, par les difficultés économiques du chapitre et, finalement, dans une autre occasion, pour cause de maladie »[133]. Le 6 novembre 1699, le chapitre reçoit une lettre de De la Viña l'informant que, étant donné qu'il n'avait pas reçu les 2000 réaux dus depuis le mois de juin, les travaux de construction de l'orgue étaient interrompus, le facteur d'orgues se trouvant « sans argent pour acheter les métaux qui manquent, car pendant le temps employé à fabriquer les tuyaux qui manquent viendra un moment opportun pour les installer, car l'hiver entraînera le dommage d'une grande détérioration »[134]. En décembre, Manuel de la Viña écrit encore au chapitre, l'informant que bien qu'il ait reçu les 2000 réaux dus depuis la Saint-Jean, « actuellement ce n'est pas le moment de l'installer [l'orgue], il faut attendre le printemps. On a décidé que Texeda lui demande de l'achever le plus tôt possible »[135]. Il semble que le temps passant, Manuel de la Viña reformule le projet de l'orgue, car en

[131] Laquelle nous n'avons pu retrouver dans les AHPS.

[132] Tradution de l'auteur à partir de l'orignal : « leiose el Papel de obligaz.on de man.el de la/Viña maestro de Organos Vez.no de la Ciudad de/Salam.ca Por el qual dize Como hara otro en simi/litud del q. esta sobre el choro de esta s.ta Yglesia/p.or el precio de setezientos Ducados, y los materiales/del uiejo q. esta al coro enfrente del referido/Y que de ello otorgara escrip.ra de fianza en la/d.ha Ciudad de Salam.ca. Para sentarle acauad.o/y a satisfa.on del Cau.o deuajo de las Condiz.nes/contenidas en el Papel. Acord.se se escriua/al sn.r de texeda Cuide de que la escrip.ra se/haga, y que los abonos sean de seguridad:/y que las Partidas, q. los s.res Prevendados de/este Cau.o ofrezieron p.r via de limosnas p.ra/aiuda a su fabrica entren en poder del s.r Raz.ro/[…] Seuilla may.mo de fabrica a q.n se le haga/Cargo para sus quentas ». *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, ACP, Actes du chapitre, livre 39, *Cauildo ordina.o mier.es 3 de Sep.re de 1698*.

[133] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « demora ocasionada unas veces por el trabajo que tenía en otros templos de Extremadura, otras por dificultades económicas del cabildo y, finalmente, en alguna ocasión por causa de enfermedad ». R. Gómez Guillén, *op. cit.*, p. 20.

[134] Traduction de l'auteur à patir de l'original : « leiose Carta de Manuel de la Viña m.ro/organero en Salam.ca p.r la qual Participa al Cau.do/Como la obra del organo. q. tiene obligazion//de hazer estâ Parada desde s.n Juan, en que/se Cumplio el Plazo de los dos mill reales,/que no se le han remitido Para su continuaz.on/y p.or Cuia falta no ha podido proseguir/hasta su fenezim.to y aora se halla sin/Caudal Para la Compra de los metales, q. le/faltan, Pues en el interin, q. se fabrican/los caños, que faltan, vendra t.po oportuno/de sentarse, Porque en el Imbierno le/Causara el [detrim.to] de mucho Perjuizio ». *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, ACP, Actes du chapitre, livre 40, *Cauildo ordinar.o Viernes 6 de nou.e de 1699*.

[135] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « leiose Otra minutta de los Registros/del nuevo Organo, q. manuel de la/Viña tiene en poder del liz.do Lucas/Rodriguez Presu.ro y organista de/esta Sta. Iglesia ». *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, ACP, Actes du chapitre, livre 40, *Cauildo ordina.o Viernes 4 de dic.re de 1699*.

mars 1700, il envoie une liste des nouveaux registres de l'orgue qu'il est encore en train de construire : « on a lu une autre note avec les registres de l'orgue neuf que Manuel de la Viña a adressés au licencié Lucas Rodriguez, prêtre et organiste de cette sainte église»[136]. Le 14 janvier de l'année suivante, on lit une lettre de De la Viña, « avec un certificat authentique de Dom Juan Antonio Bernal y Torres, médecin, concernant un accès de fièvre [*terzianas*] qui l'empêche de se mettre en route pour cette ville [de Plasencia], comme il avait promis, chose qu'il fera dès que son amélioration le lui permettra »[137]. Finalement, le 15 juin 1701, on lit le rapport des examinateurs, à la suite de l'achèvement de l'orgue :

> On a lu le rapport dont le chapitre a chargé les organistes sur l'examen du dernier orgue neuf, construit par Manuel de la Viña, maître organier de Salamanque, où figure que [l'orgue] est très parfait et conforme à l'écriture d'obligation, le tout réalisé avec grand éclat, qui témoigne de la bonne école reçue de frère Domingo Aguirre ; et après s'être fait personnellement informer par les rapporteurs si les trois orgues étaient au même ton, on a convenu de lui payer le reste des sept cents ducats, négociés, acceptés et décrétés le trois septembre de [mille six cents] quatre-vingt-huit, en décomptant de ce montant les acomptes déjà versés ainsi que le bois qu'il a demandé pour faire les soufflets et que l'on lui a donné selon le décret du dix-sept février de cette année. Et que Messieurs les majordomes de fabrique, l'ancien et l'actuel, accomplissent ce que nous venons de dire, rendant compte au chapitre des effets, ce pour quoi on leur donne ce décret[138].

Malheureusement, nous n'avons pu retrouver aucun contrat concernant la construction des deux orgues placés sur le chœur-bas de la cathédrale de Plasencia, tous les deux disparus de nos jours, ce qui nous empêche de connaître leurs caractéristiques. De toute façon, une chose est certaine : la construction de l'orgue *in cornu Epistolae* marque la filiation définitive de Manuel de la Viña, étant – nous insistons – déjà maître organier d'une cathédrale de

---

[136] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « con Certificaz.^{on} autent.^{ca} de D. Juan/Ant.^{nio} Bernal y Torres med.^{co} de haverle Repe/tido sus terz.^{nas} y No poderse Poner en cami/no a esta Ciudad, como lo tenia ofrezido,//que lo harâ luego, que lo Permita su mejoria ». *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, ACP, Actes du chapitre, livre 40, *Cau.^{o} ordin.^{rio} Sauad.^{o} 6 de Marzo de 1700*.

[137] Traduction de l'auteur à partir de l'original. *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, ACP, Actes du chapitre, livre 41, *Cauildo ordina.^{o} viernes 14 de Hene.^{o} de 1701*.

[138] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « leiose el informe, que el Cau.^{do} mando hacer//a los organistas, acerca del reconocim.^{to} del org.^{no}/nuevo ultimo fabricad.^{o} p.^{r} Manuel de/la Viña m.^{ro} de Salam.^{ca} y Constando de/el que estâ muy Perfecto, y arreglado a la escript.^{ra} de obligaz.^{on}. y todo con gran Real/ce, en que deja acreditada la buena esquela,/que tuvo con Fr. Domingo de Aguirre; y despues informado Personalm.^{te} a los reparos de si estauan todos tres Conformes en/un mismo tono. acord.^{on} se le Pague/el Resto de los Setez.^{tos} ducados, en que se/Concertô, y admitio y decreto de tres/de sept.^{re} de nov.^{ta} y ocho. Reuajando las/Partidas, q. se le Vuieren dado a quenta/de ellos, y la madera q. Pidio Para hacer/los fuelles y se le mandô dar p. decreto de/diez i siete de febrero de este año: y que los s.^{res} may.^{mos}/de fabrica Pas.^{do} y Pres.^{te} satisfagan en esto/sobredicho, dando despues cuenta al Cau.^{do}//de los efectos, que le Vuieren Suplido, y p.^{ra}/se les dê este decreto ». *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, ACP, Actes du chapitre, livre 41, *Cauildo Espiritual mier.^{es} 15 de Junio de 1701*.

l'importance de celle de Salamanque depuis 1690-1691, avec l'école *Echevarría*, comme nous le verrons dans la documentation de Coria. Cependant, l'acte ci-dessus mentionné du 19 juin 1692 – où l'on lit qu'Aguirre devait « poursuive la fabrication dudit orgue avec les deux apprentis qu'il avait apportés avec lui, que les deux venus de Salamanque s'en aillent pour le moment » – nous conduit à évoquer une importante hypothèse : le facteur d'orgues de la cathédrale salmantine, siège de l'évêché voisin, ne pourrait-il pas être l'une de ces deux personnes obligées à retourner à Salamanque ? Si cette hypothèse, certes difficile à vérifier, était certaine, le rapport entre Aguirre et De la Viña serait plus précoce que ce que l'on s'imagine, à la suite de l'achèvement par Aguirre de l'emblématique instrument conçu par frère Echevarría à Palence (1691), le facteur d'orgues Salmantin participant alors directement aux premières systématisations des innovations techniques et esthétiques inventées par le franciscain eibarrais : la bonne école.

2.2 – Coria : l'illustre facteur d'orgues

Le 2 novembre 1697, le procureur de l'évêché de Coria, Andrés Martinez, écrit depuis Salamanque au chapitre *cauriense*, l'informant qu'un illustre facteur d'orgues qui avait travaillé à la construction de l'orgue de la cathédrale de Plasencia – évidemment, le deuxième, qui venait d'être achevé – se trouverait bientôt près de la ville. Martínez écrivit : « vers le milieu de ce mois, il ira au village de Malpartida auprès de cette dite ville de Plasencia pour installer un orgue neuf, et ensuite il prendra la route de cette ville [Coria] pour se mettre au service de Votre Seigneurie, ainsi on épargne les dépenses de voyage »[139].

Le maître organier arrive effectivement à Coria en février 1698, pour étudier et effectuer la réparation de l'orgue, s'engageant d'y revenir en personne après avoir terminé l'instrument qu'il était en train d'ériger dans la cathédrale de Plasencia. Le mois de mai 1698, les travaux de Coria s'arrêtent et, peut-être à cause des mauvaises conditions de l'instrument, on propose une intervention plus ambitieuse[140]. Malgré les efforts d'Andrés Martínez, au moment où le

[139] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « a mediados/de el Corriente mes, passa al lug.^{r}/de Malpartida Junto a d.ha ciu.^{d}/de Plass.^{a} â asentar Vn organo nue/uo que ha hecho, Y de alli diçe que/passara a essa Ciu.^{d} a seruir a Vss.^{a}/de manera que escusamos el gas/to de el camino ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.3 – Coria, 2.3.1 – ACC, 2.3.1.2 – Fond Orgues, Doc. 77.63.

[140] « Le Chapitre décide d'arrêter la réparation de l'orgue plus grand et que l'on s'informe auprès du maître de chapelle et des musiciens les plus experts quels sont les jeux plus éclatants par rapport à ceux figurant sur la note de Manuel de la Viña que l'on pourrait ajouter et insérer dans le buffet, ce qui devait être fait en présence de l'organiste. Monsieur l'ouvrier-majeur devait s'informer sur le temps et le coût où l'accordeur pourrait tout exécuter ». Traduction de l'auteur *apud*. María del Pilar Barrios Manzano, *La Música en la Catedral de Coria : 1590-1755* (Cáceres : Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1999), p. 448 [Actes du chapitre de la cathédrale de Coria, chapitre extraordinnaire du 16 mai 1698] : « el Cavildo acordo se suspende el aderezo del organo grande y se sepa del maestro de capilla y músicos mas inteligentes que diferencia se le podran aumentar y caben en la caja y fuere de mas lucimiento de aquellas que el dicho Manuel de la Viña a

nouveau maître de chapelle, Simón Fernández Ochoa, ressortissant Vitoria (Álava), arrive à Coria, on décide de consulter, avec d'autres maîtres organiers, l'œuvre de construction du nouvel orgue[141]. En dépit de cela, les travaux furent commandés à De la Viña, qui, en février de l'année suivante, se trouvait déjà à Coria pour réaliser l'œuvre de reconstruction de l'orgue le plus grand : « le chapitre a décidé que M. Dom Fernando Gagero, chanoine ouvrier-majeur, avec l'assistance du maître de chapelle et de l'organiste, estime avec le maître organier l'œuvre nécessaire, son coût et fournisse le matériau [nécessaire], et le participe, alors, au chapitre »[142]. De ce que nous venons de lire, nous pouvons aisément conclure qu'une simple réparation s'est convertie en construction d'un nouvel orgue, dont les travaux de fabrication du nouveau buffet, après une lettre d'Andrés Martínez adressée au chapitre de Coria datée du 7 mars 1699, étaient déjà mis en œuvre :

> Monsieur, j'ai bien reçu la [lettre] de Votre Seigneurie de la main de Manuel de la Viña, et je me réjouis de l'avoir recommandé à Votre Seigneurie, à la suite de votre sollicitation concernant l'estimation de l'orgue. Au sujet des garanties qu'il doit présenter pour exécuter les travaux, je veillerai à ce qu'elles soient satisfaisantes, et, pour une plus grande fiabilité, il me semble plus convenable de lui donner l'argent par tiers, de sorte qu'ainsi, on ne s'aventurera pas trop. Le deuxième jour de ce mois, il a placé des apprentis pour commencer à construire le buffet, et, en raison de sa bonne procédure, je pense qu'il accomplira son obligation dans le délai stipulé. Je veillerai à le visiter et à l'accompagner dans tout ce qu'il fera. Je voudrais remercier mille fois

---

propuesto por un papel y fecho esto con asistencia que parecera asimesmo del organisa se sirva el señor obrero mayor de saber en que auto en quanto al costo y tiempo de su ejecución es animo de dicho afinador ».

[141] « Dom Simon Martinez de Ochoa, maître de chapelle de cette sainte église, ayant dit qu'il avait accompagné et vu fabriquer quelques orgues dotés de nouveaux jeux, le chapitre a décidé que Monsieur l'ouvrier-majeur se dispose à présenter les plans pour l'addition de quelques jeux à l'orgue le plus grand de cette sainte église, afin que l'on consulte leurs prix avec quelques maîtres organiers qu'il connait, veillant à obtenir quelque bénéfice de cette réparation ». Traduction de l'auteur *apud*. M. P. Barrios Manzano, *op. cit.*, p. 451[Actes du chapitre de la cathédrale de Coria, chapitre extraordinaire du 10 novembre 1698] : « por aver noticiado Don Simon Martinez de Ochoa maestro de capilla de esta Sancta Iglessia a asistido a disponer y ver hacer algunos organos con nuevas diferencias acordo el Cavildo que el señor obrero mayor se sirva manifestarle las trazas dadas para añadir algunas al organo mayor de esta Santa Iglessia para que las consulte y su costo con algunos maestros a que conoce de que se puede seguir algún beneficio en el concierto que se hiciere ».

[142] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « el/Cab.º acordo que El s.r d.n Fer.do Gagero Canº obrero/mayor Con asist.a del Maestro de Capilla y organista/confiera con El maestro de organos la obra que se a de/hacer material y el Costo y lo participe al Cab.º ». *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.3 – Coria, 2.3.1 – ACC, 2.3.1.1 – Actes du chapitre, *Cab.º Extraordinº Sabado 21 de febrero de 1699 a.s*. Le jour suivant, les plans du nouvel orgue furent présentés à l'ouvrier-majeur : « monsieur le doyen a été informé que Manuel de la Viña, maître organier, avait donné à Monsieur Dom Fernando Gagero, ouvrier-majeur, le plan et mémoire du coût de l'œuvre qu'il faut faire à l'égard de l'orgue plus grand de cette sainte église ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « ell s.r Dean dijo q. por aver tenido not.a que Ma/nuel de la Viña maestro de organos a dado al S.r/D.n fer.do Gagero Canº obrero mayor la planta y/mem.a del coste p.a la obra q. se a de hacer en el/organo principal de esta S.ta Yg.la ». *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.3 – Coria, 2.3.1 – ACC, 2.3.1.1 – Actes du chapitre, *Cab.º Extraordinº Sabado 21 de febrero de 1699 a.s*.

> Votre Seigneurie de me remettre mon salaire et je reste, comme d'habitude, obéissant à vos préceptes, comme je suis obligé[143].

Le 12 septembre 1699, dans le délai prévu, De la Viña envoie par porteur depuis Salamanque une lettre adressée au chapitre *cauriense*, concernant une partie de l'œuvre de l'orgue :

> Monsieur, le maître organier à qui Votre Seigneurie a commandé la construction de l'orgue, Manuel de la Viña remet par porteur une partie de l'œuvre, laquelle Votre Seigneurie devra garder dans un lieu sec, donnant au porteur le montant de ce reçu, remis par Andrés Martínez. Le buffet de l'orgue concerné n'est pas doré, ni les tuyaux en bois, étamés, à cause de dégâts engendrés par les coups des chariots. J'engagerai quelqu'un de ma confiance en cette ville [de Salamanque] pour le faire à votre satisfaction et je remettrai les sommiers et les soufflets de l'orgue avant l'hiver. Ne souhaitant autre chose que vous plaire, tout a été fait dans le temps prévu[144].

Cependant, bien que son voyage à Coria était prévu pour le mois d'octobre ou novembre au plus tard[145], dans une lettre datée 28 décembre 1699, De la Viña s'excuse de n'avoir pu encore assister à Coria, par la faute de l'artisan qui exécutait à Salamanque la balustrade de fer de l'orgue[146]. Bien que celle-ci fût encore à moitié terminée, il avait promis

---

[143] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « señor/R.ui, la de Vss.a, por mano de Manuel de la Vi-/ña y quedo con todo gusto por auerle dado a Vss.a,/En la soliçitud de la yda de este Sugeto a el ajuste de/el Organo = En quanto a las fianzas que ha de dar/para la obra procurare Sean a Satisfacçion, y para/maior Seguridad me pareze Sera Conueniente quel/dinero Se le uaia dando por terçios que de esta forma Se/podra abenturar poco = El dia 2 de el Corriente me/tio Oficiales para empezar la Caja y Creo de su buen/proçeder Cumplira Con su obligaçion para el plazo se/ñalado, ê yo no me descuidare en uisitarle, y uer lo que/ua obrando =/Doi a Vss.a, repetidas gracias por la remision del sala/rio, y quedo Como Siempre rendido a la obedienzia/de Vss.a, para obedecer Sus preceptos Como es de mi obli/gaçion ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.3 – Coria, 2.3.1 – ACC, 2.3.1.2 – Fond Orgues, Doc. 77-67.

[144] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « señor/el Maestro A quien en Vss.a, tiene Manda/do hazer el organo Manuel de la viña/remito p.te de la obra Con el portador/la cual se seruira Vss.a de mandar Se guar/de y que sea paraje donde no se moje y Se/le de Al portador la resta de ese reziuo que/remite andres martinez =/la Caja de d.ho organo y Caños de madera no/va dorado ni los caños estañados por lo/mal tratado que Auia de llegar con los/golpes de los carros lleuare persona de/mi sastifaCion que en esa Ciudad lo Aga y/quede mui al gusto de Vss.a =/remitire los SeCretos y fuelles de d.ho or/gano Antes que entre el inuierno para/que Vss.a Se Sastifaga Se an echo en tiempo/Conpetente » Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.3 – Coria, 2.3.1 – ACC, 2.3.1.2 – Fond Orgues, Doc. 77-72.

[145] Ainsi, Andrés Martínez avait écrit au chapitre de Coria le 12 septembre 1699 : « Monsieur, l'organier remet le buffet de l'orgue par porteur, ayant le souci d'achever le reste de l'œuvre, et je crois qu'il ne manquera pas à l'accomplissement de son obligation dans le délai stipulé, un mois, à peu près ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « Señor/el Organista remite la Caja del or/gano Con el portador Y queda con todo cuidado/de acauar la demas obra, Y creo No faltara a/Cumplir Su obligaçion para el tiempo Señala/do, Vn mes mas, o menos ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.3 – Coria, 2.3.1 – ACC, 2.3.1.2 – Fond Orgues, Doc. s/n daté 12 setembre 1699.

[146] « Par mandat de Votre Seigneurie j'ai un ordre de Monsieur Dom Fernando Gajero de commander dans cette ville [de Salamanque] la balustrade de fer pour l'orgue, dont le plan m'a été décrit dans un voyage, selon ce qu'il faut faire. Je remets un balustre en bois fait au tour, dans la même conformité dont seront tous les autres

de l'achever avant la fin janvier, moment où le facteur d'orgues se présenterait à Coria. De toute façon, De la Viña ajoute à cette lettre : « je remets par porteur les sommiers de l'orgue et les fers des registres et d'autres pièces, et même si le temps est opportun pour [remettre] les sommiers, ceux-ci seront protégés au moyen d'une boîte bien renforcée »[147].

Le 5 février 1700, le chapitre de Coria reçoit une lettre de Manuel de la Viña, où il communique qu'il devait achever l'orgue de la cathédrale de Plasencia avant celui de Coria, ce qui motive le chapitre *cauriense* à demander une licence spéciale à son homologue placentin, pour que de la Viña achève d'abord l'orgue de Coria, son ancien orgue étant démonté et la conclusion des travaux concernés ne devant s'étendre au-delà du mois d'avril. Plasencia accède à cette pétition[148]. Ce même mois de février, De la Viña se trouvera déjà à Coria. Le 23 avril 1700, il demande au chapitre sa permission pour l'addition de deux autres registres :

> On a lu une pétition de Manuel de la Viña disant qu'après l'estimation de l'œuvre, il s'est rendu compte qu'il était essentiel d'ajouter à l'orgue un registre courant de *Tapadillo*, pour jouer les échos et pour accompagner les voix souples, et un autre à l'unisson du *Flautado* majeur, pour y ajouter les [jeux] aigus du *Lleno*, s'il y a de la place sur les sommiers et, selon la volonté du chapitre, il fera et ajoutera ces registres dont la valeur est, pour le premier, huit cents réaux et, pour le deuxième, quatre cents. Le chapitre a décidé qu'il les fasse et ajoute après avoir ajusté leur prix avec M. Dom Fernando Gagero, chanoine ouvrier-majeur commissionné [de l'œuvre de l'orgue][149].

Cela a dû entraîner un retard important, car en juin 1700, De la Viña se trouvait encore à Coria, à l'occasion où le chapitre de Plasencia – qui ne lui avait permis de travailler à Coria

---

balustres de la dite balustrade, et les autres pièces suivront la correspondance due ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « por mandado de Vss.[a] tengo orden del/S.[or] D.[n] Fernando gajero se Aga en esta zi/udad el ualcon de yerro para el orga/no diziendome en uiaje una planta en/la Conformidad que Auia de Ser para/lo Cual remito un balaustre tornido//de madera en la misma Conformidad que/han de yr todos los ualaustres que lleuara d.ho/ualcon y las demas piezas yran en cores/pondencia con la obra que les toca ». *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.3 – Coria, 2.3.1 – ACC, 2.3.1.2 – Fond Orgues, Doc. 77-72.

[147] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « remito Con el portador los Secretos de el horgano/Y [ie]rros de los Registros y otras algunas piezas/Por reConozer estar el tiempo oportuno para/dichos Secretos aunque Van Con el resguardo/de un Cajon mui fuerte ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.3 – Coria, 2.3.1 – ACC, 2.3.1.2 – Fond Orgues, Doc. 77-74.

[148] M. P. Barrios Manzano, *op. cit.*, p. 147.

[149] Traduction de l'auteur *apud*. P. Barrios Manzano, *op. cit.*, pp. 459-460 [Actes du chapitre de la cathédrale de Coria, chapitre ordinaire du 23 avril 1700] : « leiose petticion de Manuel de la Viña diciendo que aviendo reconocido después del conzierto de la obra eran muy esenciales en el órgano poner un registro de tapadillo corriente para tañer los ecos y acompañar voces melosas y otro unitonus del flautado maior para incorporar los tiples del lleno, hizo disposición en los secretos para ponerlos y que si fuere del agrado del Cabildo hara y pondrá dichos registros cuia estimacion es del primero ochocientos reales y del segundo quatrocientos el Cabildo acordo los haga y ponga si se conzertare en el precio con el Señor Don Fernando Graguero Canonigo obrero mayor a quien se cometio ».

après Pâques de la résurrection – lui réclame son homologue *cauriense*, le facteur d'orgues devant impérativement finir le troisième orgue placentin, commandé il y avait déjà quelques années[150]. Cependant, l'orgue de Coria ne serait complètement achevé avant le mois d'août 1700[151], selon une pétition de Manuel de la Viña, où il dit que « dans le courant de la semaine prochaine, il pourra le [l'orgue] rendre complètement achevé et accordé, sollicitant le chapitre d'appeler une personne experte ou de sa confiance pour reconnaître l'œuvre qu'il a[vait] exécutée et la diversité de jeux qu'il était engagé à fournir par l'écriture concernée, étant satisfait d'accomplir son obligation »[152].

Faisant un grand saut à travers le temps, nous savons qu'en 1818, Antonio de Madrid, frère hiéronymite, est appelé à Coria pour examiner l'orgue construit par De la Viña, envisageant sa réparation. Dans son rapport, De Madrid propose un relevage en profondeur, qui préconisait les démarches suivantes :

> Très Illustre chapitre, Monsieur frère Antonio de Madrid, moine et professeur de la faculté de la facture d'orgues, ayant vu et reconnu l'ancien orgue de cette sainte église, affirme que, pour son utilisation et sa durabilité, il faut refaire à neuf les sommiers, à cause de la dégradation des anciens, les nouveaux [devant être faits] en cèdre et ses registres en acajou, des bois incorruptibles et solides, qui sont les plus adéquats à ce propos. Les soufflets sont refaits et neufs ; en les déplaçant, et en les examinant, si je constate qu'ils ne sont pas solides et durables comme je les fais d'habitude, on fabriquera un soufflet de trois *varas* de long et de la moitié de large, beau au regard et bien plus plaisant en termes de durabilité, et solide, et l'on utilisera des bois des anciens dans plusieurs pièces à réaliser. On fabriquera un nouveau soufflet à pompe, solide et durable comme le sont mes soufflets, qui fournira de l'air avec beaucoup de souplesse, au moyen d'un levier monté avec art. Et le clavier sera neuf, par rapport à l'ancien orgue, le

[150] « Ayant servi volontiers à Votre Seigneurie et permis que Manuel de la Viña travaille dans l'orgue de cette sainte église jusqu'à la fin des Pâques de résurrection, l'achèvement de celui [l'orgue] qu'il doit installer dans celle-ci [cathédrale de Plasencia] étant commandé depuis plusieurs ans, Votre Seigneurie doit raisonner que la licence ne cause plus de retard à l'œuvre [de Plasencia], car la négligence de son omission [de De la Viña] est assez évidente ». Traduction de l'auteur à partir de l'orignal : « hauiendo Con gran gusto Seru.^{o} a V.S. en que Manuel/de la Viña trauajase en el organo de esa s.^{ta} Iglesia hasta Pasadas las/Pasquas de Resurreccion, teniendo muchos anos Contrata.^{o} el/fenezim.^{to} del que tiene q.^{e} sentar en esta, Se ha de seruir V.S. e que/el permiso no ocasione mas atraso a la obra, Pues no es para/disimulado el descuido de su Omis.^{on} ». *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.3 – Coria, 2.3.1 – ACC, 2.3.1.2 – Fond Orgues, Doc. s/n daté 12 Juin 1700.

[151] L'instrument, quelques années après son achèvement, présentera des problèmes, car le 4 septembre 1705 le chapitre écrit à Salamanque demandant à De la Viña de venir le réparer. Mais, étant en train de construire l'orgue de Saint-Jacques-de-Compostelle, l'organier se trouvait impossibilité d'y assister. Trois années plus tard, l'orgue est considéré inutilisé, de sorte que l'on sollicite en vain sa présence à Coria. On le réclame encore en 1709, mais le salmantin répond qu'il ne pouvait y aller avant le printemps 1710, lorsqu'il quittera Zamora. Cependant, le 5 janvier 1710, il assiste à Coria pour mettre l'orgue en bon service. M. P. Barrios Manzano, *op. cit.*, pp. 147-148.

[152] Traduction de l'auteur *apud*. M. P. Barrios Manzano, *op. cit*., p. 461 [Actes du chapitre de Coria, chapitre ordinnaire du 20 août 1700]: « por toda la semana que viene podra entregarle enteramente acabado y afinado y lo que prebiene al Cabildo para evitar [enviar] persona del mismo ejercicio o que vien vista le fuere para que le reconozca la obra que a ejecutado y las diferencias de tañidos a que esta obligado por su scriptura y quede satisfecho de estar hecho conforme a la obligacion ».

vieux étant inutilisable. L'abrégé sera examiné et composé, devenant ainsi permanent. Seront examinées les pièces gravées, que l'on recomposera, et les sommiers des *Contras* seront refaits et placés d'une tout autre manière qu'aujourd'hui. Le *Flautado* de treize et l'*Octava* générale ont besoin d'être reconstruits, étant dégradés, à cause des diverses mains qui sont intervenues sur ceux-ci, qui ignoraient la science intrinsèque de cet art, leurs métaux serviront pour les autres tuyaux et conduits qu'il faut réaliser. Les anches seront complètement réutilisées, composées et renouvelées, et, concernant la totalité de la tuyauterie, on fabriquera les tuyaux qui manquent, ou qui se trouvent bosselés, écrasés ou détruits. Cet orgue se composera des registres suivants[153]. À savoir :

Main gauche		Main droite	
Registres		Registres	
Flautado de 13 [empans]	1	*Flautado* de 13	1
Octava General	2	*Octava General*	2
Flautado Violón	3	*Flautado Violón*	3
Docena	4	*Docena*	4
Quincena	5	*Quincena*	5
Decinovena	6	*Decinovena y Decisetena*	6
Decisetena	7	*Lleno* 3 rangs	7
Lleno 3 rangs	8	*Címbala* 3 rangs	8
Címbala 3 rangs	9	*Sobrecímbala* 3 rangs	9
Sobrecímbala 3 rangs	10	*Corneta Real en eco y Clara*	10
Corneta 4 rangs	11		
Anches		Anches	
Clarín de bajos	12	*Trompeta magna*	11

[153] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « muy Yll.mo Cabildo/Señor/Fray Antonio de Madrid, Monge Como Profesor en la Facultad de la Organeria/habiendo Visto, y reconocido el Organo Antiguo de esta S.ta Yglesia - dize, que/para el uso de d.ho Organo, y permanencia, es nezesario hazer nuevos los Secre/tos por la ynutilidad de los Antiguos, estos Sean de Madera de Cedro, y Sus regis-/tros de Caobilla maderas yncorrutas, y Solidas que son las Nezesarias y utiles/para estas Obras. Los fuelles estan hechos, y nuevos estos quitandolos de su si-/tio, y Viendolos, y Registrandolos, si no estan Solidos y de permanencia como yo/acostumbro hacerlos, Se hara un fuelle grande de tres baras de largo, y mitad de Ancho, de Ancho hermoso en Su Vista, y mucho mas en su permanencia, y so/lidos, y las Maderas de los Otros Se aprobecharan en las muchas Cosas que/hay que hacer = Se fabricara de Nuevo un fuelle de Bonba, el que sera/de la Solidez, y permanencia que Son mis fuelles, y se dara el ayre con mu/cha suavidad, por medio de una palanca con todo Arte =. El teclado se ha/ra Nuevo en la fabrica, y construcion del otro Organo por estar el biejo ynutil/la reducion se registrara, y se compondra, y quedara permanente, se regis-/traran los tablones se resanaran, y los Secretos de las Contras Se haran/de Nuevo, y Se colocaran d.has Contras con Otro Arte muy distinto del que/en Si tienen – el Flautado de trece, y Octava G.ral es presiso Construirlos/Nuebos por estar ynutiles, y es la Major Causa, las muchas Manos que/an Andado con ellos Sin tener la Ciencia Correspondiente en d.ho Arte, estos/Metales Serviran para Otros Caños, y Conductos que hay que hacer la len/gueteria Servira la misma que tiene, Componiendola, y renobandola, y to-/da la Cañuteria, Se haran los Muchos Caños que faltan, y los mas abo-/llados pisados y destruidos. Este Organo Se Compondra de los Registros/Siguientes ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.3 – Coria, 2.3.1 – ACC, 2.3.1.2 – Fond Orgues, Doc. 77-88.

Bajoncillo	13	*Clarín real*	12
Clarín en Quinzena	14	*Clarín piano*	13
Dulzaina	15	*Chirimía tiple*	14
Flauta travesera[154]	16	*Dulzaina*	15[155].



Fig. 12 – Console actuelle de l'orgue *in cornu Epistolae* de la cathédrale de Coria, ajoutée par frère Antonio de Madrid (1818).

Ce rapport de frère De Madrid est d'une grande importance, car il décrit la composition de l'instrument d'alors, lequel, malgré la présence d'un *Lleno de Lengüetería* complet en artillerie – sûrement issu de la réparation exécutée en 1750 par Antonio Muñoz –, reste, dans une grande mesure, en accord avec la conception originale du maître organier salmantin. Il faut remarquer que la *Corneta* de main gauche est le complément de la *Corneta real*, avec laquelle on pouvait jouer un *Lleno de Nasartes* sur toute l'étendue du clavier. Dans l'instrument original, la *Corneta real en ecos* devait déjà figurer et, au niveau des anches à corps réel en artillerie, le *Clarín de bajos* et le *Bajoncillo* de main gauche opposés, respectivement, à la *Trompeta magna* et au *Clarín real* de main droite, ce qui est absolument cohérent par rapport à d'autres instruments construits vers 1699 par des facteurs d'orgues liés à l'école *Echevarría*, comme nous l'avons vu plus haut. Le remplacement des sommiers et du clavier par De Madrid signale l'élargissement de la tessiture de l'instrument et la conséquente suppression de l'octave courte originale, certainement maintenue par Muñoz[156].

[154] Ici, nous sommes face à un lapsus de frère De Madrid, la *Flauta travesera* n'étant pas un registre d'anche, néanmoins un registre de main gauche.
[155] Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.3 – Coria, 2.3.1 – ACC, 2.3.1.2 – Fond Orgues, Doc. 77-88.
[156] La réparation de Muñoz a dû être une intervention superficielle, dirigée par un principe d'économie de moyens : « ont été lus le mémoire d'Antonio Muñoz, facteur d'orgues, lequel communique au chapitre ses

2.3 – Salamanque : le relevage du vieil orgue Damián Luis (1558)

Le 2 septembre 1697, dans la salle capitulaire de la cathédrale de Salamanque, on a lu une pétition de Francisco de Texeda[157] disant qu'« étant donné que l'orgue moyen, dont on se servait d'ordinaire, se trouvait en mauvais état et que l'on n'y pouvait rien jouer, et que le grand, qui n'avait que deux registres opératifs, les autres étant complètement hors de service, néanmoins ne servait pas suffisamment pour les accompagnements »[158], il y avait une personne pleinement capable de réaliser la réparation nécessaire à disposition du chapitre : Manuel de la Viña, le maître organier de la cathédrale. Le chapitre accéda à cette proposition et Jerónimo de Añasco y Mora, chanoine-prieur et ouvrier-majeur de la cathédrale, fut chargé des démarches concernées. Le 6 septembre, le maître ouvrier déclare que l'intervention en profondeur sur l'orgue moyen coûterait sept cents ducats, mais que, en revanche, un autre facteur d'orgues lui avait conseillé de bien nettoyer les tuyaux et de ne remettre en état que ceux qui étaient véritablement dégradés, cette intervention étant moins coûteuse. Les chanoines décident de réparer l'orgue le plus grand, l'instrument de l'épître[159], pour lequel ils donneraient des aumônes, ayant déterminé que « pour le moment, on nettoie l'orgue moyen, le réparant et rénovant le strict nécessaire, épargnant tout ce qui est possible, et que le maître

raisons pour inutiliser le registre des *Contras*, ainsi que celui des *Cascabeles*, afin que l'orgue le plus grand reste opérationnel quelques années de plus sans entraîner les dépenses que l'on a réalisées jusqu'ici dans sa réparation. Le chapitre s'est rendu compte de la bonne argumentation de son raisonnement et a décidé qu'il fasse celui qu'il juge le plus convenable, étant indispensable que les registres référés restent hors de service, car ils ne sont pas fondamentaux au bon fonctionnement de cet orgue ». Traduction de l'auteur *apud*. M. P. Barrios Manzano, *op. cit.*, p. 622 [Actes du chapitre de Coria, chapitre ordinnaire du 30 janvier 1750] : « leiose memorial de Antonio Muñoz organero haciendo presente al cabildo los motivos que avia para dejar sin uso el rexistro de las que se dicen contras i el de los cascabeles, a fin de que el organo grande pudiese quedar por algunos años corriente y usual, y sin la necesidad de gastar tanto como hasta aqui se ha gastado en su compostura; i hecho cargo el Cavildo de lo bien fundado de sus razones acordo le haga a satisfaccion suia i según entiende, puesto que es indispensable que queden sin uso los referidos rexistros, i que no son substanciales para el corriente uso de dicho organo ».

[157] Selon les *Libros de Fabrica Antigua* (années 1690-1696) de la cathédrale de Salamanque, Francisco Sanz de Texeda était le deuxième organiste de la cathédrale d'alors.

[158] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « como el Organo mediano, que era necesario Sirviese/de Ordin.º, estaba menos Cabado de forma que era imposible poderse tocar/y que el grande estaba en termino de no poderse acompañar con el a lo ne/cesario, y que en el no se podia tocar mas que dos registros por estar los de/mas perdidos ». *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.1 – Salamanque, 2.1.1 – ACS, 2.1.1.1 – Actes du chapitre, livre 45, *Ordin.º de 2 de/Sep.re de 1697*, f. 313r.

[159] Instrument commandé en 1558 au facteur d'orgues Damián Luís, provenant de Badajoz, pour la cathédrale ancienne de Salamanque et installé sur l'ancien chœur-bas de la cathédrale nouvelle, *in Cornu Epistolae*, dans un emplacement plus bas que l'actuel. L'actuel chœur-bas de la cathédrale fut construit entre 1732 et 1738. Javier Cruz Rodríguez, in M. Brescia (éd.), *Actas do I Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos : por uma Musicologia criativa…* (Lisboa : Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2011), pp. 510-511.

organier [De la Viña] présente le plan [où figure] ce dont le grand a besoin, précisant ainsi le coût de cette réparation, pour qu'il [le chapitre] puisse alors prendre une décision »[160].

Le mois d'octobre, le chapitre, muni des plans fournis par De la Viña, discute au sujet du coût des travaux des deux orgues, totalisant quatorze mille ducats : « et l'on pourrait les composer chacun durant quelques années, jusqu'à les rendre parfaits »[161]. Et, dans le cas où il ne serait pas possible de réaliser l'œuvre avec le facteur d'orgues de la fabrique de la cathédrale et de son chapitre, on pourrait consulter avec quelques organiers prestigieux de Saragosse, que le chapitre connaissait. Les chanoines ont voté et convenu que les orgues soient rénovées, « en commençant par l'orgue le plus grand, pour les travaux duquel, tout d'abord, M. le doyen avait offert de sa poche vingt-cinq doublons, chacun des chanoines devant faire de même, selon leur volonté »[162]. Le chapitre décide encore de déduire mille ducats distribués par prébende et par tiers pour commencer les travaux.

Le 7 août 1702, on a lu une pétition de Manuel de la Viña, où il demandait l'examen de l'orgue, dont il venait d'achever la réparation. Nous veillons à transcrire ce document dans son intégralité, parce que du fait de l'absence du contrat concerné[163], il nous apporte des renseignements importants sur l'intervention menée à terme par De la Viña :

> Manuel de la Viña, maître organier, au moyen de cette pétition, dit avoir fabriqué et achevé l'orgue le plus grand de cette sainte église, le chapitre devant alors élire une personne de sa confiance pour sa remise. Il soumettait à l'avis du chapitre que, après avoir accompli le contrat concerné, il a été nécessaire, pour atteindre la perfection, de refaire deux registres dont la construction n'était pas de son obligation : un *Flautado mayor* en montre, sur la façade du chœur, et un autre [registre] pour remplacer les vieux *Trompetas* : la *Trompeta real* en bois. Et que le motif pour avoir refait ces registres était que les vieux tuyaux avaient été fabriqués en étoffe, étant écrasés par endroits et se cassant aisément, ce qui lui a été impossible de prévenir avant de les avoir en main. En outre, il a également ajouté le registre de *Trompeta magna*, qui était celui placé sur la façade du chœur, en forme de pièces d'artillerie. Et dans chaque façade, on a placé le tuyau le plus grand, dont on avait un vrai besoin pour remplir les vides avec art.

[160] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « que por ahora se limpie el Organo mediano, y se Remedie Y/Componga lo mas preçiso Y Con la Menor Costa que se pueda, Y que el d.^{ho}/Maestro haga planta de lo que neçeSita el Grande, y de lo que Costara el Com/ponerle para en Su vista Resolver ». *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.1 – Salamanque, 2.1.1 – ACS, 2.1.1.1 – Actes du chapitre, livre 45, *Ordin.º de 6 de/Sep.re de 1697*, ff. 315r.-315v.

[161] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « y Se podrian ir Componiendo por años Vn poco en cada uno hasta/dejarlos perfectos ». *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.1 – Salamanque, 2.1.1 – ACS, 2.1.1.1 – Actes du chapitre, livre 46, *Cabildo, Octubre de 1700*, f. 7r.

[162] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « començando por el Organo/Grande Y habiendose Començado por el s.^{r} Dean â […] por Su parte/y de su bolssa Veinte y Cinco doblones por Esta Via, porque Cada uno de/los demas Señores ofreçiesse Voluntariamente tambien lo que quisiesse ». *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.1 – Salamanque, 2.1.1 – ACS, 2.1.1.1 – Actes du chapitre, livre 46, *Cabildo, Octubre de 1700*, f. 7r.

[163] Que nous n'avons pu retrouver dans les AHPS.

Ces deux tuyaux étaient déjà courants pour les deux premières *Contras*, pour une autre occasion où le chapitre voulût les mettre, envisageant ainsi une grande envergure de l'instrument. Après l'avoir construit avec les matériaux les plus précieux, il le soumettait au pieux avis et à la généreuse libéralité du chapitre, qui charge M. Geronimo de Añasco y Mora, prieur et chanoine ouvrier-majeur et l'un des commissaires de cet orgue, de l'informer sur ces travaux pour qu'il puisse résoudre la question[164].

Dans les *expedientes de fábrica* de la cathédrale de Salamanque, nous trouvons que le 21 octobre 1702, Manuel de la Viña signe un reçu de « deux mille réaux *de vellón*, avec lesquels on finalise le paiement du montant total de onze mille réaux, que le chapitre fait à titre de contribution à l'œuvre réalisée sur l'orgue de cette sainte église »[165].

Cet instrument nous est parvenu avec des modifications de détail. La composition qui figure actuellement sur la console est la suivante : main gauche – *Flautado de 13 II* (façade postérieure), *Flautado de 13 I* (façade principale), *Octava tapada*, *Octava real*, *Docena*, *Quincena*, *Lleno*, *Címbala*, *Trompeta real*, *Bajoncillo* (intérieur), *Clarín de bajos* (en artillerie, façade postérieure) – et main droite – *Flautado de 13 II* (façade postérieure),

[164] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « Manuel de la Viña Maestro de fabricar Organos, por Su peticion Dijo/haber fabricado el Organo Grande de d.ha Santa Yglesia Y tenerle Con/cluido, y que el Cauildo eligiesse la persona que fuesse de Su agrado/para su entrega : Y que ponia en la Consideraçion de el Cauildo, que/despues de haber Cumplido Con el Contrato de d.ha obra, habia Sido/neçeSario pazarse perfecçion, el haçer de Nuevo dos registros, que no era//[f. 225 v.] de su obligaçion, mas que el Componerlos, que eran Vn flautado/Mayor que haçia la fachada a la parte de el choro, Y otro en lugar/de las trompetas Viejas; la trompeta R.[l] de Madera; Y que la/raçon de haber preçissado a haçer dh.os registros, habia sido, porque/los Caños Viejos estaban fabricados Con azogue, que por partes los/tenia Comidos, y Se rompian Con gran facilidad, lo qual no habia po/dido prebenir, hasta haberlos trajido entre manos; y que tambien habia/puesto mas, el registro de la trompeta magna, que era la que estaba/en la d.ha fachada de el choro en forma de Pieças de artilleria; Y/en Cada una de las fachadas el Caño Mayor, que segun la propor/çion de la Caja, habian Sido Mui NeceSarias, para llenar Sus huecos Se/gun arte, los quales dos Caños estaban Corrientes para las dos prime/ras Contras, quando el Cauildo gustasse que Se pussieran, Y Siempre mui/NeçeSario para que quedaSe de Mayor proporçion d.ho Organo/quitado, Con el haberlo hecho de los materiales mas preçiossos, que/habia hallado, lo ponia en la Consideraçion piadossa Y generossa libe/ralidad de el Cauildo. el qual para resoluer, acorda que el Sr. D. Geroni/mo de Añasco y Mora Prior Y Can.^{o}, Obrero Mayor Y uno de los Co/misarios de d.ho Organo, informasse, Y Con su informe bolbiesse al Cau.^{do} ». *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.1 – Salamanque, 2.1.1 – ACS, 2.1.1.1 – Actes du chapitre, livre 46, *Ordin.^{o} de 7 de/Agosto de 1702*, f. 225 r.

[165] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « dos mil reales de V.^{lon} Con los/quales Se le acaban de pagar los onçe mil reales, que el Cabildo Manda, para/ayuda de la obra que se a echo en el organo de d.ha S.^{ta} Yglesia ». Nous avons aussi retrouvé auprès des *expedientes de fábrica* tous les paiements versés à De la Viña pour la reconstruction de l'orgue de l'épître de la cathédrale nouvelle de Salamanque, à savoir : 17 juillet 1701 – deux mille réaux *de vellón*, 19 août 1701 – mille cinq cents *réaux de vellón*, 12 septembre 1701 – mille *réaux de vellón*, 16 octobre 1701 – trois mille *réaux de vellón* (pour acheter aussi mille livres d'étain), 26 janvier 1702 – mille *réaux de vellón*, 12 Mars 1702 – mille *réaux de vellón*, 18 avril 1702 – cinq cents *réaux de vellón*, 20 août 1702 – deux mille *réaux de vellón*, ce qui, au total, fait douze milles réaux *de vellón*, y ayant, en toute probabilité, mille *réaux* relatifs à l'achat de l'étain. Pour une transcription complète de tous ces reçus *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.1 – Salamanque, 2.1.1 – ACS, 2.1.1.3 – *Expedientes de Fábrica*, G. 3017 n. 2 et G. 3018 n. 1. Sur le *Libro de fábrica antigua*, cette même année 1702, nous trouvons aussi une annotation concernant trois cent soixante mille et quatre cents *maravedís* payés à Manuel de la Viña dans le montant de sept cents *réaux* concernant la peinture et la dorure du buffet. *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.1 – Salamanque, 2.1.1 – ACS, 2.1.1.3 – *Expedientes de Fábrica*, *Libro de Fabrica Antigua*, caisse 65, dossier. 4, n. 5, f. 174v.

Flautado de 13 I (façade principale)*, Octava tapada*, *Octava real*, *Docena*, *Quincena y Decinovena*, *Lleno*, *Címbala*, *Corneta* (avec son mécanisme de *suspensión*), *Trompeta real*, *Trompeta magna* (en artillerie, façade principale), *Clarín* (en artillerie, façade postérieure).

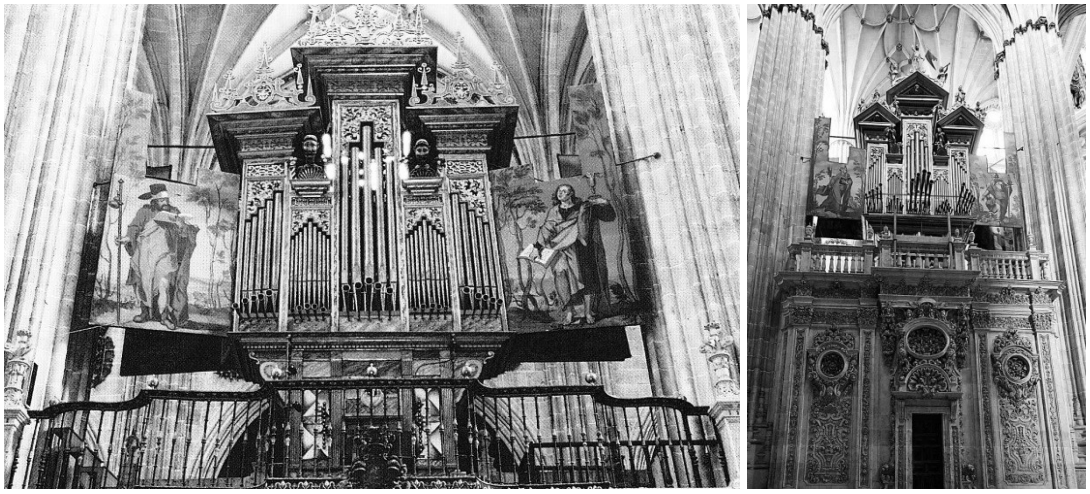


Fig. 13 – Orgue *in cornu Epistolae* de la cathédrale nouvelle de Salamanque, instrument construit par Damián Luis (1558) et reconstruit par Manuel de la Viña (1701-1702) : à gauche, façade du chœur ; à droite, façade collatérale ou de la nef, ajoutée au vieil instrument par l'organier salmantin.

Nous savons qu'en 1738, on achève le nouveau chœur-bas de la cathédrale nouvelle[166], ce qui suppose une intervention sur l'orgue, du moins pour le démonter et le déplacer vers son nouvel emplacement. Cependant, en nous basant sur la composition actuelle de l'instrument, nous concluons que le plan original de l'instrument De la Viña a dû être maintenu. Bien que le *Clarín de bajos* et le *Clarín* de main droite, en artillerie sur la façade postérieure de l'orgue, ne furent pas mentionnés par De la Viña sur la pétition datée 7 août 1702 – qui ne fait référence qu'au « registre de *Trompeta magna*, qui était celui placé sur la façade du chœur, en forme de pièces d'artillerie ». Cela ne veut pas forcément dire que les registres n'existaient pas sur la façade collatérale de l'instrument, cette pétition ne mentionnant que les registres ajoutés par De la Viña qui ne figuraient pas dans l'écriture d'obligation. Après cette pétition, nous concluons aussi que la façade postérieure, hormis le tuyau le plus long, était chantante : « et dans chaque façade on a mis le tuyau le plus grand, dont on avait un vrai besoin pour en remplir les vides avec art. Ces deux tuyaux étaient déjà courants pour les deux premières *Contras*[167], pour une autre occasion où le chapitre voulût les mettre, envisageant ainsi une grande envergure de l'instrument »[168]. Ces deux tuyaux étant les seuls mis pour remplir les vides du buffet, les autres devaient alors être des tuyaux fonctionnels. Si cette hypothèse est avérée, nous serions en face d'une des premières façades collatérales chantantes de l'orgue

[166] *Cf*. la note 159.
[167] En fait les deux premières *Contras* aiguës, dans une ordination descendante, c'est-à-dire si et si bémol.
[168] *Cf*. la note 164.

espagnol, à la suite des premières tentatives de Roque Blasco et de Joseph Bertrán à Cuenca (1696), et précédant considérablement la réalisation complète de la double façade sonore conçue par Domingo de Aguirre (1724) et exécutée par Diego de Orio (c. 1732) à Séville. Il faut remarquer encore la présence du *Bajoncillo* intérieur, à l'instar de celui mentionné dans le célèbre mémoire de Tolosa (1683), de même que la *Corneta* avec son mécanisme favorisant la *ida y venida* du son, si chère à Echevarría, le tout témoignant de la modernité conceptuelle que De la Viña façonne dans la nouvelle cathédrale de Salamanque, paradoxalement, en remplissant l'écrin Renaissance qui avait abrité, à l'origine, le vieil orgue Damián Luís (1558).



Fig. 14 – Console de l'orgue De la Viña (1701-1702) de la nouvelle cathédrale de Salamanque.

Il faut de même remarquer la peinture du massif ou du soubassement de cet instrument, certes repeint à nouveau[169], parfaitement semblable aux faux marbres de l'orgue de Zenarruza (1686), ainsi que l'austérité du décor sculptural appliqué sur la structuration architecturale du buffet XVI^{e} siècle, qui n'utilise les boiseries que pour le claires-voies, ce qui est tout à fait en accord avec la façade idéale d'Echevarría, préconisée dans le mémoire de Mondragón (1677). Une dernière chose à retenir : les deux têtes articulées, à l'exemple de ce que l'organier réalisera dans l'orgue de la collégiale de Toro (c. 1711) de même que dans l'instrument de l'église paroissiale de Peraleda de la Mata (mémoire, 1703) – comme nous le verrons ci-dessous – certainement ajoutées par De la Viña. Ce type de fantaisie était également présent sur le buffet de l'emblématique orgue Echevarría/Aguirre de Palence (1688-1691), ici en forme d'automates, c'est-à-dire des bustes de Maures qui ouvrent leur bouche en même temps qu'ils actionnent leur bras, donnant ainsi la mesure au chœur des chanoines.

[169] *Cf*. la note 165.

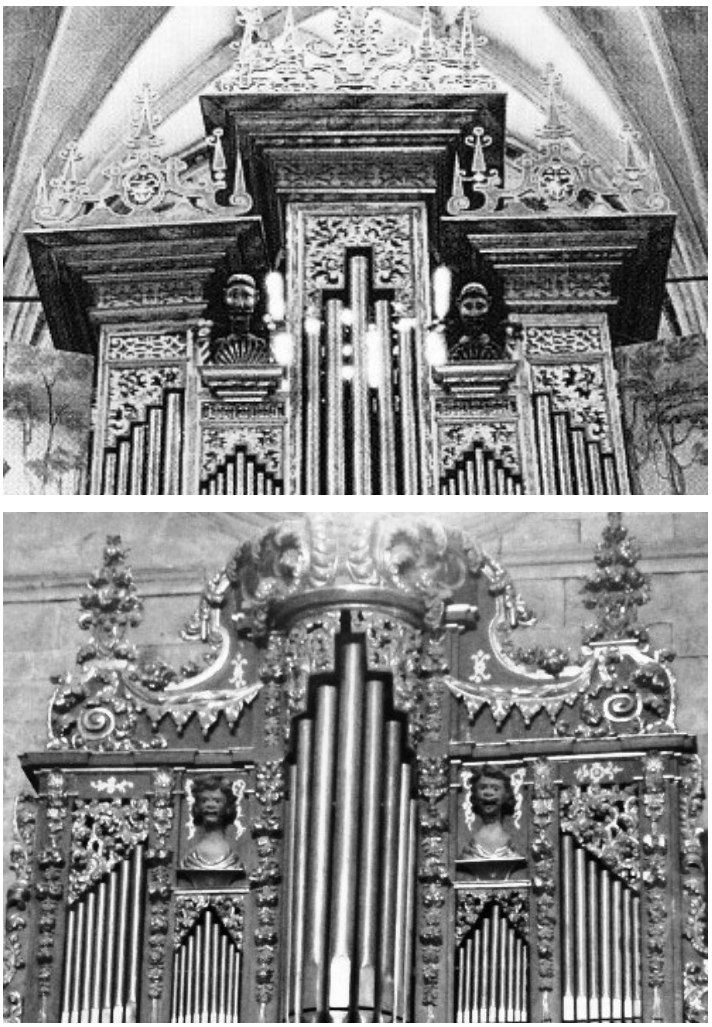


Fig. 15 – Têtes articulées ornant la façade des orgues De la Viña de la cathédrale de Salamanque (épître, 1702), en haut, et de la collégiale de Toro (c. 1711), en bas.



Fig. 16 – À gauche, automates au-dessous de la *cadereta* extérieure de l'orgue de la cathédrale de Palence (1688-1691) ; à droite, en détail, buste de Maure ayant la bouche ouverte et le bras droit articulé.

2.4 – Quelques orgues paroissiaux : le prototype

En juillet 1702, Manuel de la Viña, représenté par son procureur, Dom Juan Jorreto, passe contrat pour ériger un orgue en l'église paroissiale Santa María de Ledesma (Salamanque). Cette écriture d'obligation se trouve dans un dossier assez complet[170], qui à son tour constitue un important document détaillant toutes les démarches d'un procès notarial concernant la construction d'un orgue, chose quelques fois difficile à trouver dans les archives. L'écriture d'obligation de Ledesma nous donne des renseignements précis sur quelques aspects d'importance : a) le prix de l'orgue : 8800 réaux *de vellón*, hormis le matériau de l'orgue vieux , b) la désignation des commissaires supervisant l'œuvre pour l'église : Dom Andres Nieto, Dom Feliz Niño, Dom Gregorio Godinez et Dom Pedro de Borges y Toledo, majordomes de celle-ci, c) la procédure à l'égard des paiements : « en trois paiements, trois cents ducats tout de suite, trois cents autres ducats à Noël, et les deux cents restants au moment de l'installation de l'orgue »[171], d) la nomination du procureur du facteur d'orgues : Andrés Jorreto, pour qu'il puisse « octroyer et octroie l'écriture ou les écritures d'obligation relatives à l'orgue que je [Manuel de la Viña] suis engagé à faire pour cette ville [de Ledesma] », ainsi que « percevoir des encaissements de personnes obligées aux paiements et à satisfaction des maîtres dudit orgue », « donner et donne les lettres de paiement de ce qu'il percevra et encaissera », et enfin « si nécessaire, se présenter en jugement, comme il fallait, en demandant le plein accomplissement de ce qui figure [sur l'écriture] »[172].

Le *Memoria de las condiciones, y registros para el organo que in-/tenta hacer para la Iglesia de Santa Maria la Mayor de esta Vi-/lla de ledesma*, qui suit, nous révèle la composition et quelques caractéristiques techniques de l'instrument. Par l'intermédiaire de ce mémoire, nous pouvons aisément comprendre qu'il s'agissait d'un instrument paroissial, voire

[170] AHPS, Ledesma, notaire Joseph Ramos Gil (1702), ff. 120r.-124v. et AHPS, Ledesma, notaire Joseph Ramos Gil (1703), ff. 127r.-128r. Del Campo Olaso, muni de l'information qui lui a été apportée par d'autres personnes, attribue par équivocation ce dossier au protocole de José Garcia, conservé dans les mêmes archives. Celui-ci, en fait, concerne la ville de Salamanque. Dans son ouvrage, il réalise une sorte de synthèse de l'écriture d'obligation de l'orgue de Ledesma, y présentant aussi la composition de l'instrument. S. del Campo Olaso, *La Escuela Echevarría…*, *op. cit.*, pp. 112-113.

[171] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « en tres pagas trecientos du/cados luego otros trezientos para/nauidad Y los duzientos rrestan/tes para en estando Sentado el/organo ». AHPS, Ledesma, notaire Joseph Ramos Gil (1702), f. 120r. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.4 – Ledesma, 2.4.1 – AHPS, 2.4.1.1 – *Obligación que otorgó el licenciado Juan Jorreto presbitero Vecino de esta villa en virtud del poder que tiene de Manuel de la Viña.*

[172] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « ottorgar Y ottorgue la eS/Criptura O escripturas de obligazion que Conben/gan En razon del Organo que tengo aJus/tado Hazer en d.ha Villa […] Perzibir Cobro de las Personas que/fueren obligadas a la paga Y Satisfazion/de los mrs. del dicho Ôrgano […] Y de lo que asi rreziuiere/Y Cobrare Pueda dar Y de las Carttas de/pago […] Y Siendo nezesario parezer En juizio/lo aga Donde Conbenga pidiendo Enttero Cun/plimientto a lo rreferido ». AHPS, Ledesma, notaire Joseph Ramos Gil (1702), f. 122r - 122v. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.4 – Ledesma, 2.4.1 – AHPS, 2.4.1.2 – *Poder de Don Manuel de la Viña.*

modeste, absolument dépourvu d'échos et ne possédant qu'un seul registre d'anches de façade à corps réel en artillerie : un *Clarín* de main droite.

> Mémoire des conditions et registres pour l'orgue que l'on cherche à réaliser pour l'église Santa María la Mayor de cette ville de Ledesma, qui sont ceux qui suivent
> Tout d'abord, un *Flautado natural* de treize empans
> En outre, un registre de *Clarín* de main droite
> En outre, un registre d'*Octava de Nasarte*
> En outre, un registre de *Docena* de main droite
> En outre, un registre de *Quincena gradatil*
> En outre, un registre de *Decinobena gradatil*
> En outre, un registre de *Compuestas de lleno* de trois tuyaux par touche
> En outre, un registre de *Zimbala y Sobrezimbala* de quatre tuyaux par touche
> En outre, un registre de *Tambor* et un autre de *Pajarillos*
> Les sommiers de cet orgue seront en bois de noyer, et les pièces gravées qui portent l'air à la façade, en sapin. La mécanique de registres sera en fer, et les tirants, en noyer. Le clavier aura 45 touches, les blanches, en ivoire, et les noires, en ébène. Tous les registres mentionnés seront doublés et coupés pour que l'on joue avec les deux mains. Les soufflets seront au nombre de deux et à éclisses, de deux *varas* de longueur et une de largeur, s'il y a de la place. Le buffet de l'orgue, quant à sa proportion, aura vingt-deux pieds de hauteur et onze de largeur, sera composé de cinq *castillos*, et, de la même manière le *Clarín* en forme de pièces d'artillerie[173].

L'année suivante, la lettre de paiement correspondant à la construction du grand orgue et à la réparation du petit – sûrement un *realejo* – fut passée auprès du même notaire pour la valeur totale de neuf mille cinq cent cinquante réaux *de vellón*, stipulée par l'écriture d'obligation. Cette lettre, datée du 22 juillet 1703, nous permet de conclure que De la Viña avait, selon son obligation, fini son travail dans le délai établi, c'est-à-dire pour la fête du Corpus Christi :

> Sachez par cette lettre de paiement et tout ce qui dans le texte de cette écriture sera expliqué, que moi, Dom Manuel de la Viña, maître organier, habitant de la ville de Salamanque, étant présent à Ledesma, déclare que je me considère comme bien payé et reconnais avoir reçu effectivement de l'église Santa María la Mayor de cette ville et de ses majordomes et commissaires, à savoir neuf mille cinq cent cinquante réaux *de vellón*, avec lesquels on a réalisé l'œuvre et la fabrication de l'orgue de l'église, de même que la réparation de son petit orgue,

[173] AHPS, Ledesma, notaire Joseph Ramos Gil (1702), f. 124r. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.4 – Ledesma, 2.4.1 – AHPS, 2.4.1.3 – *Memoria de las condiciones y registros para el órgano que intenta hacer para la iglesia de Santa María la Mayor de esta Villa de Ledesma.*

cette œuvre étant parfaitement achevée selon les conformités, qualités et conditions expliquées dans l'écriture d'obligation que j'ai faite et octroyée en faveur de l'église concernée et de ses commissaires auprès du présent notaire. Et pour avoir accompli mon obligation, l'église concernée m'a donné et livré la somme convenue[174].

Le 9 mai 1703, Manuel de la Viña, en présence du père gardien et de quelques religieux du couvent San Francisco, ainsi que de Pasqual Hernández, syndic de Ciudad Rodrigo (Salamanque), passe contrat pour la construction d'un nouvel orgue pour un coût de huit cents ducats pour le couvent. L'instrument doit être installé en novembre de la même année. Cette écriture nous présente un plan assez complet de la composition et quelques caractéristiques techniques de l'orgue[175] :

Tout d'abord, on fera un registre de *Flautado mayor natural* en montre de treize empans, en *tono de capilla*. Un autre registre de *Clarín* de main droite. Un autre registre de *Trompeta real* en métal pour les deux mains. Un autre registre de *Corneta real* de sept tuyaux par touche. Un autre registre de *Tapadillo* qui sert pour accompagner les voix plus souples et si désormais on décide d'y mettre des échos. En outre, le registre d'*octava real gradatil*. Un autre registre de *Docena gradatil*. Deux autres registres de *Quincena y Decinovena*. Un autre registre de *Compuestas de lleno* de trois tuyaux par touche. Un autre registre de *Cimbala y Sobrecimbala* de quatre tuyaux par touche. Un autre registre de *Tambor* et un autre de *Pajarillos*. Et l'on s'avisera que tous ces registres sont des registres entiers [pour les deux mains], sauf le registre de *Corneta real* et le *Clarín* de main droite. En outre, concernant la façade, celle-ci aura trois *castillos*, le principal et central en forme de tourelle encadrée de deux plates-faces en forme d'aile. Et aussi concernant les tuyaux en façade, le registre de *Clarín* se mettra sous forme de pièces d'artillerie. Les sommiers principaux seront en bois de noyer et les pièces gravées qui donnent l'air à la façade, en sapin. La mécanique des registres sera en fer et les tirants, en noyer. Les soufflets seront au nombre de trois, ayant deux *varas* de largeur et une de longueur, s'il y a

[174] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « pase Por estta Carta/de Pago Y lo demas Que en el dis/curso destta Escriptura Yra declara/do Vieren como yo D.^{n} Manuel de/la Viña Maestro de azer ôrganos Vezi/no de la Ciudad de Salaman.^{ca}/Y estante al presentte En esta Villa/de ledesma ôtorgo Que Me doi Por/Pagado Y confieso aVer rrezibido/Realmente Y con efecto/de la yGlesia de Santta Maria la/Mayor desta d.ha Villa Y de sus Mayordomo Y comisa/rios Es a saber Nuebe Mill Quinientos Y zinquenta Rea/les de Vellon los Mismos En que fue axustada la obra y echu/ra del ôrgano Para la dicha YGlesia Y composttura/del Pequeño de ella Que tengo Puestta Perfectta Y acabada/dicha ôbra segun Y en la Misma conformidad calida/des Y condiziones Expresadas En la escripttura de obligazion/Que a favor de dicha YGlesia Y sus comisarios tengo/f.ha Y otorgada anttte El Presente Escribano Y Por tener/cunplido Con mi obligazion Me an dado Y entregado d.ha//[f. 127v.]YGlesia la d.ha cantidad ». AHPS, Ledesma, notaire Joseph Ramos Gil (1703), ff. 127r.-127v. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.4 – Ledesma, 2.4.1 – AHPS, 2.4.1.4 – *Carta de Pago de 9550 reales de vellón que costo azer eñ organo de Santa María la Mayor de esta villa y la compostura del pequeño que otorgó Don Manuel de la Viña*.

[175] Del Campo Olaso, muni de l'information qui lui a été apportée par d'autres personnes, décrit de façon synthétique ce contrat, présentant aussi la composition de l'instrument. S. del Campo Olaso, *La Escuela Echevarría…*, *op. cit.*, pp. 113-114.

de la place, ils seront à éclisses et actionnés par des roues ou des leviers, selon ce qui conviendra le mieux. Le clavier aura les touches blanches en os et les noires, encastrées, en ébène[176].

On remarquera que le plan de l'instrument est très semblable à celui de l'orgue érigé à Santa María de Ledesma, étant quasiment identique, mis à part le fait que l'instrument de Ciudad Rodrigo présente quelques possibilités de registration plus riches : une *Trompeta real*, une *Corneta* de sept tuyaux par touche, une *Docena gradatil* – c'est-à-dire sur toute l'extension du clavier, en opposition à la *Docena* de main droite, registre soliste ou d'éclat, de Ledesma –, la *Quincena* et la *Decinovena* ici regroupées, et, chose tout à fait remarquable, un *Tapadillo*, « pour accompagner les voix plus souples, si dorénavant on décide d'y mettre des échos », selon ce qu'Echevarría a réalisé sur l'orgue de San Diego d'Alcalá de Henares – doté de deux *Flautados*– « l'un a plus d'intensité et l'autre lui répond, en écho très *suspenso* »[177], selon le mémoire de Tolosa (1683), cité plus haut.

Le 22 septembre 1703, en présence du majordome de la fabrique de l'église paroissiale Santiago de Peraleda de la Mata[178], évêché de Plasencia, Manuel de la Viña octroie l'écriture d'obligation de l'orgue concerné pour le montant de treize mille cinq cents réaux *de vellón*, devant l'achever complètement pour la Saint-Jean de l'année suivante[179]. Ce contrat est suivi du mémoire des jeux composant l'instrument :

---

[176] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « primero que se a de hazer Vn Registro de flautado Mayor de En/tonazionde treze Palmos Natural En termino de Capilla=/otro Registro de Clarin de mano derecha = otro Registro de trompetta/Real de Mettal de Mano Enttera = otro Registro de Corneta/Real de Siette Caños por ttecla = otro Registro de tapadillo que sirue/de Acompañar Vozes Melosas Y Para si En algún tiempo Se/Quizieren Poner En ecos = Mas d.ho Registro de otaua R.[l] Gradattil =/ otro Registro de dozena Gradattil = otros dos Registros En […] de/quinzena Y diez Y nobena = otro Registro de Compuestas de lleno/de tres Caños por ttecla = otro Registro de Zimbala Y Sobre/Zimbala de quatro Caños por ttecla = otro Registro de tambor/Y d.ho de Paxarillos Y se advierte q.[e] todos Estos Registros Son/PAra todos Y Ay tantos En la mano derecha Como En la//[f. 849 v.]izquierda Exzepto El Registro de la Cornetta Real Y el/Clarin que son de Mano derecha =Yten que la formalidad/de Este organo En quantto la fachada A de tener Solo tres Castillos/El primzipal del medio A de tener Y formar Vn cubo Y los/dos Castillos de los lados An de Estar En ala Y En la misma Con/formidad que Azen lauor los Caños de d.ha fachada Se a de poner/El Registro de clarim En forma de Piezas de artilleria=/Los Secrettos Primcipales An de ser de Madera de nogal Y los/tablones que dan Viento A la fachada de Madera de pino los/Mobimientos de los Registros An de ser de Yerro Y los tiranttes/de Madera de nogal Los fuelles An de ser tres de dos baras/de largo Y Vna de ancho Si da lugar El siptio Y An de ser de/Costillas Se lebanttaran Con Ruedas O Palancas lo que/fuere mas Conbenientte; El tteclado A de ser Las teclas/blancas de hueso Y los negros de EVano Enbuttidos ». AHPS, Salamanque, notaire José García (1703), ff. 849r.-849v. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.5 – Ciudad Rodrigo, AHPS, *Escritura del órgno del Convento de San Francisco de Ciudad Rodrigo*.

[177] *Cf.* la note 28.

[178] Del Campo Olaso, muni de l'information qui lui a été apportée par d'autres personnes, donne quelques informations extraites de cette écriture, il présente aussi la composition de l'instrument. S. del Campo Olaso, *La Escuela Echevarría de Organería*…, *op. cit*., pp. 115-116.

[179] AHPS, Salamanque, notaire José García (1703), ff. 881r.-881v. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.6 – Peraleda de la Mata, 2.6.1 – AHPS, 2.6.1.1 – *Escritura del órgano de la Peraleda obispado de Plasencia*.

Mémoire des jeux et des registres qui composent l'orgue de l'église paroissiale de la ville de la Peraleda

- Tout d'abord, un *Flautado* naturel de treize empans en montre
- en outre, un registre de *Trompeta real* pour les deux mains
- en outre, un registre de *Clarín* de main droite en forme de pièces d'artillerie
- en outre, un registre de *Corneta real* de six tuyaux par touche
- en outre, un registre d'*Octava real* qui sert de deuxième *Flautado*
- en outre, un registre de *Docena*, *Gradatil*
- en outre, un registre de *Quincena y Decinovena*
- en outre, un registre de *Compuestos de lleno* de trois tuyaux par touche
- en outre, un registre de *Cimbala y Sobrecimbala* de trois tuyaux par touche
- en outre, un registre de *Tambor* et un de *Pajarillos*
- en outre, sur la façade du buffet, deux mascarons qui ouvrent leur bouche, avec *Cascabeles*;
- le clavier, les touches blanches en os, et les noires, encastrées, en ébène
- les sommiers en noyer, les pièces principales de la mécanique de registres, en fer et les tirants, en bois de noyer. Les soufflets seront trois et à éclisses, de deux *varas* de largeur et d'une de longueur

Le buffet sera [ajouté] sur les dépenses du maître organier qui construira l'orgue de même que tout ce dont il aura besoin, jusqu'à ce qu'il soit achevé, livré et approuvé par un expert. La fabrication devra lui sera payée seulement treize mille cinq cents réaux *de vellón*, dont neuf mille immédiatement et le reste à l'installation de l'instrument[180].

De ce que nous venons de lire, il est clair que De la Viña s'est limité à répéter, de façon presque identique, le plan de l'orgue du couvent San Francisco de Ciudad Rodrigo, hormis le *Tapadillo*. La seule autre différence par rapport à l'instrument de Ciudad Rodrigo concerne les « deux mascarons qui ouvrent leur bouche, avec *Cascabeles* » déjà mentionnés, ce qui reprend ce qu'il avait réalisé à Salamanque l'année précédente. Il faut également souligner que le contrat de Peraleda mentionne un orgue que De la Viña avait construit pour l'église paroissiale San Pedro ad Vincola de Casatejada, évêché de Plasencia, qui selon nos déductions, a dû être semblable, si non identique, à celui-ci : « cet orgue [Peraleda de la Mata] devra être comme celui que le fournisseur a construit pour l'église paroissiale de la ville de Casatexada, appartenant à cet évêché »[181].

[180] AHPS, Salamanque, notaire Joseph García (1703), ff. 884r.-884v. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.6 – Peraleda de la Mata, 2.6.1 – AHPS, 2.6.1.2 – *Memoria de las diferencias y registros que ha de llebar el organo de la iglesia parroquial de la Villa de la Peraleda.*

[181] Traduction de l'auteur à partir del'original : « que a de quedar//[f. 882r.] Como el que el ottorgante hizo para la yglesia parrochial/de la billa de casa texada de d.ho obispado ». AHPS, Salamanque, notaire José García (1703), ff. 881v.-882r. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.6 – Peraleda de la Mata, 2.6.1 – AHPS, 2.6.1.1 – *Escritura del órgano de la Peraleda obispado de Plasencia*.

Pour achever cette section dédiée aux instruments paroissiaux de De la Viña, il faut mentionner l'instrument que le facteur d'orgues érigea dans la collégiale Santa María la Mayor de la ville de Cáceres. Le 21 juillet 1701, De la Viña passe contrat pour la construction de l'orgue qu'il devrait achever vers la moitié du mois de septembre 1702 :

> Dom Juan de Porras y Atrinza du Conseil de Sa Majesté et issu de la ville et de l'évêché de Coria, auquel cette église appartient, se dispose à remettre pour l'estimation du nouvel orgue de cette ville [de Cáceres], depuis la ville de Coria, Manuel de la Viña, maître dans cette faculté [de la facture d'orgues], qui a construit un autre instrument dans la sainte église cette ville [de Coria], accompagné de Dom Simón de Ochoa, maître de chapelle de cette sainte église, expert dans ce type d'œuvre. Il porte une lettre de Son Illustrissime, écrite à Coria et datée du dix-neuf de ce mois et de cette année, pour l'intelligence et le succès complet de l'estimation du prix et de la qualité du nouvel orgue, et pour une meilleure justification de ce qu'y est contenu, on le met dans ce livre. Et, par ailleurs, le maître Manuel de la Viña a présenté le plan de la construction de l'orgue, vu et reconnu par Dom Simon de Ochoa. Et après détermination du prix et de la valeur de l'orgue et [discuté] son estimation, on a convenu du montant de vingt-quatre mille réaux *de vellon*, et en outre pour une valeur et un prix plus élevé, on donnera l'ancien orgue au maître organier, qui devait le conduire [l'orgue neuf] à ses frais depuis la ville de Salamanque, où il le construira, et l'installera dans cette ville [de Cáceres] vers la moitié du mois de septembre de l'année prochaine de [mille] sept cents deux[182].

Cependant, selon l'inscription présente sur la façade de l'ancien instrument, disparu de nos jours[183], on lit : « Manuel de la Viña me fezit, anno 1703 », ce qui nous apprend que le maître organier salmantin, peut-être en raison de la construction, à peu près concomitante, de plusieurs instruments entre les années 1701 et 1703 – Salamanque, Ledesma, Casatejada, Ciudad Rodrigo, Peraleda de la Mata, Cáceres – a dû envisager des difficultés pour les livrer

[182] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « Don Juan de/Porras y atrinza del Consejo de S. Mag.^{d} e hijo de la z.^{d}/y obispado de Coria de cuia diozissis es esta Yglesia a sido/Seruido de remitir para el ajuste de otro nueuo a esta/Villa desde d.ha z.^{d} de coria A Manuel de la Viña/M.ro deesta facultad Y quien a hecho otro en la s.^{ta} Yglesia/de la d.ha z.^{d} Y con el a Don Simon de ochoa M.ro de/Capilla en d.ha santa Yglesia en quien Concurre/grande Ynteligencia de semejantes ôbras Con carta//[f. 27 v.] de su Ill.^{ma} para la inteligencia Y mejor exito del ajuste/del precio y calidad del nueuo organo - Segun consta de esta/Carta su f.ha en coria en diez Y nueue deste mes y año que/para maior Justifica.^{on} de lo aqui contenido se ponga en es/te libro = Y por quanto asimismo auiendo d.ho M.ro/Manuel de la uiña hecho espresion Y planta de la fabri/ca del organo Y uista Y Reconozida p.^{r} el d.ho Don simon/de ochoa aVendo Conferido el precio Y Valor del d.ho/organo Y [despertado] Sobre Su ajuste se a ajustado/En Valor de Veinte y quatro mil R.^{s} de Vellon Y a de/mas por maior Valor y precio se a de dar a d.ho M.ro el/organo Viejo y al quedar de Su q.^{ta} Y cargo el condu/cirlo a cuesta desde la z.^{d} de salamanca donde le a/de hacer a esta u.^{a} y darlo asentado Mediado el mes/de set.º del año que Vendra de seteçientos y dos ». ADC, Parroisse Santa María, Fabrique – Livre 87, ff. 27r.-27v. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.7 – Cáceres, ADC, *Acuerdo para el ajuste del órgano en 24000 reales y el órgano viejo*.

[183] Sur la console de l'instrument figure aussi une inscription allusive à la réparation de l'instrument réalisée en 1773 par José de Abrea et à son remplacement par l'actuel orgue, construit en 1973 par Orgamusik.

tous dans les délais stipulés. Bien que le clavier de l'orgue de la collégiale de Cáceres ait été supprimé lors du remplacement de l'orgue baroque par l'instrument actuel (1973), les étiquettes portant les noms des registres furent maintenues sur la console, ce qui nous permet d'établir une bonne estimation de la composition de l'ancien orgue De la Viña rénové en 1773 par José de Abrea : main gauche – *Tremolo, Flautado de trece, Clarín de bajos, Trompeta real, Octava, Tapadillo, Quincena, Decinovena, Lleno, Orlo* – et main droite – *Flautado de trece, Octavin, Clarin de bajos* [évidemment, nous sommes ici face à une erreur, c'est du *Clarín* de main droite et non du *Clarín de bajos*], *Trompeta real, Corneta en eco, Octava, Tapadillo, Docena, Quincena, Lleno*, le dernier tirant, probablement actionnant l'ancien *Orlo*, a été annulé. Il faut retenir la présence du *Tapadillo* pour accompagner les voix souples, c'est-à-dire l'écho de la *Corneta* – à l'instar de l'instrument de Ciudad Rodrigo –, dont les mécanismes responsables de la *suspensión* ont été, eux-aussi, supprimés.



Fig. 17 – Façade de l'ancien orgue De la Viña de la collégiale de Cáceres (1703).

Ces instruments paroissiaux ou conventuels, certes modestes, dont nous venons de nous approcher, ne présentent aucun éclat si nous les comparons avec les orgues de Plasencia, Coria ou Salamanque et surtout avec les superbes instruments que De la Viña érigera bientôt dans la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle (1704-1712). Cependant, leur importance et leur intérêt résident dans leurs contrats ou écritures d'obligation, qui nous permettent de les reconstituer de façon absolument fiable, le dossier de Ledesma étant d'ailleurs un document tout à fait remarquable, en raison de son aspect didactique à l'égard de toutes les démarches administratives à suivre dans la commande d'un instrument. De ces contrats, il faut retenir le fait que De la Viña reproduit, avec des modifications de détail, une sorte d'instrument-

modèle, voire un prototype, peut-être pour pouvoir faire face à un si grand nombre de demandes de livraison dans un laps de temps assez court. Fort intéressante, à notre avis, est son intention de ne doter la façade des ces instruments que d'un seul registre d'anches à corps réel placé en forme de pièces d'artillerie : le *Clarín* de main droite. S'agit-il d'économie de moyens ou d'intentionnalité conceptuelle ? Le plus remarquable, à notre avis, est le fait que cette solution soit, dans une certaine mesure, – peut-être du fait du décalage de notre regard contemporain – une émulation assez éloquente du légendaire *Clarín* en artillerie de San Diego d'Alcalá de Henares. Il faudra attendre l'entreprise de Compostelle pour que le maître organier, après ses expériences de Coria et de Salamanque, tente de façon décisive l'aventure d'une batterie d'anches en façade, dont l'absolue nouveauté causera de l'émerveillement, voire de la stupéfaction chez les pèlerins de saint Jacques.

2e Partie – L'école *Echevarría* en Galice et au Portugal

I[er] Chapitre – De la Viña et l'entreprise de Compostelle

La construction des deux orgues doubles se faisant face et revêtus de buffets identiques dans le temple dédié au saint patron de toutes les Espagnes constitue un point de repère d'importance capitale, que ce soit en ce qui concerne l'introduction décisive des innovations techniques issues de l'école *Echevarría* en Galice ou la création d'un paradigme de symétrie visuelle et sonore au sujet des instruments plus prestigieux – ce qui fera l'objet de la troisième et dernière partie de cette thèse.

Cette entreprise de longue haleine, dans laquelle De la Viña emploiera presque huit ans de travail, a été l'objet de quelques études importantes – ainsi que d'autres, non dénuées de quelques imprécisions, en dépit de la riche documentation primaire conservée dans les archives de la cathédrale et de l'université de Saint-Jacques-de-Compostelle. Pour corriger ces erreurs d'interprétation qui compliquent une approche précise de l'histoire de l'évolution et de la réelle importance des anciens orgues De la Viña de Compostelle, nous nous engageons à restituer l'intégralité des documents originaux concernés, transcrits de façon systématique dans leur appendice correspondant[184].

Dans son ouvrage monumental *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, López Ferreiro, l'historien du temple majeur de saint Jacques, toujours précis en ce qui concerne le traitement de la documentation au sujet des orgues de la cathédrale, nous informe qu'en décembre 1704, le chapitre avait commandé à Manuel de la Viña la construction d'un orgue digne de la cathédrale jacobine[185]. Le buffet d'orgues fut commandé en février 1705 au maître d'architecture Antonio Alfonsín et au sculpteur Miguel de Romay[186]. L'instrument, placé *in cornu Evangelii*, construit entièrement aux frais de l'archevêque Antonio Monroy et achevé en 1708, « était considéré à cette époque comme l'un des meilleurs d'Espagne »[187]. Enrique Jiménez Gómez, dans son livre *Acordes en sol e lúa : os quince órganos do noso Santiago vello* – la seule publication subsitante entièrement dédiée aux orgues de la ville de Saint-Jacques, malgré l'importance incontestable du foyer de Compostelle au sujet de la facture d'orgues – attribue la généreuse offre de l'archevêque nouvel-hispanique, en tête de l'archevêché de Compostelle entre 1685 et 1715, à la mauvaise

[184] *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle.
[185] Antonio López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela* (Santiago de Compostela : Imp. e Enc. del Seminario Conciliar Central, 1907), v. IX, p. 234.
[186] L'historien de l'art Antonio Bonet Correa affirme que le dessin du buffet d'orgues est dû à l'architecte Domingo de Andrade, sans préciser, cependant, la source à partir de laquelle il fonde cette attribution. Antonio Bonet Correa, « La evolución de la caja de órgano en España y Portugal », in A. Bonet Correa (éd.), *El órgano español: actas del primer congreso* (Madrid : Universidad Complutense, 1983), p. 279.
[187] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « en aquel tiempo era habido por uno de los mejores e España ». A. López Ferreiro, *op. cit.*, p. 234.

conjoncture politicofinancière due à la guerre pour la succession au trône d'Espagne qui fut menée entre les héritiers Bourbon et Habsbourg : « et à ce propos il [Dom Antonio Monroy] a manifesté sa volonté spontanée de faire face aux dépenses de construction et d'installation de cet orgue, achevé par Manuel de la Viña pour la célébration [de la fête] du Corpus [Christi] de 1708 »[188], ce qui, ainsi que nous le verrons plus loin, s'insérait en fait dans une politique plus vaste de construction d'une nouvelle image symbolique de la ville et de l'évêché de Saint-Jacques, en renforçant la puissance du patronat jacobin de toute l'Espagne.

À la suite de la construction de l'orgue de l'évangile, le chapitre de la cathédrale compostellaine a commandé à De la Viña la construction de son pendant, placé *in cornu Epistolae*, œuvre pour laquelle le facteur d'orgues salmantin a reçu en 1712 la somme de 55.000 réaux. Le buffet était de nouveau à la charge de Miguel de Romay, qui perçut le montant de 29.100 réaux, alors que Francisco Sánchez perçut 17.500 réaux pour la peinture de celui-ci[189]. De son côté, Jiménez Gómez se trompe quand il affirme que la commande du deuxième orgue avait été faite en 1712[190] ; cela n'est en effet pas du tout certain, cette année correspondant en réalité à l'achèvement de l'instrument de l'épître. José Couselo Bouzas l'informe de façon précise : « juste après avoir achevé la construction de cet orgue [le premier, celui de l'évangile] on a fait l'estimation de celui correspondant au côté de l'épître avec le même maître organier [Manuel de la Viña]. Son prix et la date de son achèvement figurent dans le reçu signé par Viña le 26 mai 1713 »[191], ainsi que nous verrons plus bas.

1.1 – La commande monumentale et le Temple de Salomon

Fondés sur la documentation primaire concernant les orgues de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle, nous trouvons que, le 3 décembre 1704, se sont présentés auprès du notaire Dom Francisco Verdugo, cardinal responsable de la fabrique de la cathédrale de Saint-Jacques, et Manuel de la Viña, encore maître organier de la cathédrale de Salamanque, pour rédiger l'acte d'obligation concernant la construction d'un nouvel orgue pour la cathédrale

[188] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « e, por iso, amosou espontánea vontade de facer fronte a tódos-los gastos da feitura e colocación do devandito órgano, que foi rematado por Manuel de la Viña para celebra-la festividade do Corpus de 1708 ». Enrique Jiménez Gómez, *Acordes en sol e lua :os quince órganos do noso Santiago vello* (Santiago de Compostela : Consello da Cultura Galega, 1999), p. 29. Nous remercions al Consello da Cultura Galega l'envoi de ce livre que nous ne réussissions pas à trouver.

[189] A. López Ferreiro, *op. cit.*, p. 234.

[190] E. Jiménez Gómez, *op. cit*., p. 30.

[191] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « poco tiempo después de terminar la construcción de este órgano hicieron con el mismo maestro ajuste del del lado de la [p. 165] Epístola. El importe del mismo y la fecha de su terminación, consta en el recibo dado por Viña en 26 de Mayo de 1713 ». José Couselo Bouzas, *Galicia Artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX* (Santiago de Compostela : Instituto Teológico Compostelano, 2005; «1.ère édition – Santiago de Compostela : Imprenta Librería y Enc. del Seminario, MCMXXXIII »; « Collectanea Scientifica Compostellana 18 »), pp. 164-165.

jacobine. Parmi les obligations et démarches que celle-ci préconisait, notons les suivantes : a) De la Viña devait se présenter à Saint-Jacques-de-Compostelle au mois de mai 1705 pour mener à terme la réalisation de construction de l'instrument, garni de son *cadereta* extérieure, selon les plans présentés au chapitre, y amenant également les artisans concernés, b) l'instrument devait être livré pour la fête du Corpus Christi de l'année 1708, le chapitre devant le recevoir après l'expertise correspondante, c) le facteur d'orgues devait, dans la ville de Salamanque, assurer le bon déroulement des travaux, les garants devant endosser leur responsabilité dès l'achèvement de la réalisation pour satisfaire les experts concernés et dans le délai stipulé, sauf en cas de décès du maître organier, d) le cardinal-ouvrier devait disposer des revenus et profits issus de la fabrique de la cathédrale pour le payement de tous les matériaux nécessaires à la confection de l'orgue, ainsi que faire face aux huit mille ducats correspondant au prix de l'instrument, lesquels seraient payés sous forme de mensualités au facteur d'orgues, e) le maître organier devait travailler avec ses apprentis en régime d'exclusivité, ne pouvant accepter d'autres travaux avant de rendre l'orgue parfaitement achevé et à la date prévue, des éventuels retards n'étant pas tolérés, sauf en cas de maladie[192].

Cependant, face à d'autres dépenses très élevées dont le chapitre était impératif et ordinairement mis en charge, le 6 mars 1705, Dom Antonio Monroy, archevêque de Compostelle (1685-1715), obtient auprès du notaire la rédaction d'un nouvel acte dans le palais épiscopal de la ville, où il se met lui-même en charge de toutes les dépenses entraînées par la construction d'un instrument que l'on voulait somptueux :

> Dans les palais épiscopaux de la ville de Saint-Jacques[-de-Compostelle], le 6 mars 1705, devant moi le notaire public, l'illustrissime et excellentissime Dom frère Antonio Monroy, archevêque et seigneur de la sainte église apostolique du Seigneur saint Jacques, de sa ville et son archevêché [membre] du Conseil de Sa Majesté, son chapelain majeur, juge ordinaire de sa chapelle royale, maison et cour, évêque-assistant et prélat domestique de Sa Sainteté, notre père saint et seigneur clément par la providence divine le pape, onzième notaire-majeur du royaume de León a déclaré que, dans l'accomplissement de la grande dévotion qu'il a pour le glorieux apôtre saint Jacques le Majeur, de même que du culte, vénération, ornement et propreté de son autel et église, il avait donné parement d'autel, gradin et ostensoir d'argent, pèlerine, bourdon et citrouille et de riches bijoux pour le saint apôtre, entre autres choses dont aucune ne pouvait démontrer le zèle, l'amour et la dévotion qu'il avait pour son patron et apôtre. Il a été récemment informé que MM. les très illustres doyen et chapitre et son ouvrier Dom Francisco

[192] ACSC, *1704/Contrato con el organero D. Ma-/nuel de la Viña para hacer un organo/en la Catedral*, IG 718/487, ff. 336r.-337v. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.1 – *Écriture d'obligation de l'orgue de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle.*

Verdugo, cardinal-majeur, ayant le souci que l'on fabriquât à partir des revenus de la fabrique de cette sainte église un instrument somptueux pour le culte et pour la majeure solennité des offices divins et des heures canoniques et que, pour son accomplissement, ledit Dom Francisco Verdugo, l'ouvrier, avait passé et contracté une obligation avec Manuel de la Vina, maître organier, pour la valeur de huit mille ducats, en devant fournir tous les matériaux, l'étain, le plomb, le bois et tout ce qui sera utile à cette fabrique. En outre, ledit Dom Francisco Verdugo a aussi passé l'écriture d'obligation de dix-huit mille réaux avec Miguel de Romay et Alonso [en fait, Antonio] de Afonsin concernant le buffet qu'ils doivent fabriquer pour cet orgue, selon le prospect présenté qui est contenu dans les écritures correspondantes. Et en tenant compte des dépenses continues de la fabrique de cette sainte église, et du fait que, actuellement, ses revenus ne sont pas suffisants, alors qu'il faut [engager] des musiciens pour le culte et la solennité, de même que d'autres dépenses nécessaires au-delà des dépenses ordinaires, et envisageant un meilleur accomplissement de sa dévotion, ainsi que le soulagement de la fabrique [de l'église], hormis d'autres motifs, et de livre et spontanée volonté, il [Dom Antonio Monroy] a souligné qu'il s'obligeait et s'oblige à payer à cette fabrique et son ouvrier des revenus qu'il a et qu'il aura les huit mille ducats de la facture de l'orgue, ainsi que les dix-huit mille réaux de l'estimation du buffet d'orgues et la somme de dix-huit mille ducats de l'éventuel coût des matériaux nécessaires pour construire l'orgue référé, que l'on installera, achevé et doré, dans l'emplacement plus convenable à ce propos[193].

[193] Transcription de l'auteur à partir de l'original : « dentro de los palaçios Arçob.pales de la Ciudad de santiago A/Seis dias del mes de Marzo del año de mill setecientos Y çinco/por antte mi ss.no pu.co, el Ill.mo Y El.mo Señor Don fr. Antonio de/MonroY Arzob.po Y Señor de la Santa Y apostolica Yglesia de Señor/Santiago su çiu.d y Arzob.pado del consejo de su Mag.d su capellan /Mayor Juez ordinario en su Real capilla Casa y corte ôb.po Asis/ttente Y prelado Domestico de su santidad. Nuestro mui Santo/Padre Y Señor clemente por la divina providençia Papa/Undecimo Nottario Mayor del Reino de leon: Dixo que por/Quanto su Ill.ma en cumplimiento de su mucha devoçion que tiene al/glorioso Apostol Santiago Mayor culto Y beneraçion, adorno/Y desençia de su altar e Yglesia avia dado un frontal, gradas/y custodia de plata, esclavina Bordon y calabaca Y una Rica/Joia para d.ho Santto apostol, Y otras cosas mas Y que ninguna/de ellas llegava a llenar el çelo Amor Y deboçion que tenia a su/Patron y apostol Y que aôra se allava notiçioso como de los Ill.mos/Señores Dean y cavildo y su fabriquero Don fran.co Verdugo/Cardenal Mayor Desseando el que para mayor culto y solemni/dad de los oficios divinos y oras canonicas se fabricase, un/suntuoso organo a costa de los haveres de la fabrica de d.ha santa/Yglesia, Y que en su cumplimi.º d.ho Don fran.co Verdugo fabri/quero avia pasado a otorgar escritura de obligaz.on de cantidad/de ôcho mill Ducados con Manoel de la Viña Maestro de/ôrganos por Raçon de la manifatura de el d.ho órgano Y de/darle todos los materiales neçesarios de estaño, plomo,/maderas Y mas que lo sean para d.ha fabrica, Y que asi mismo/avia pasado d.ho D.n fran.co Verdugo fabriquero escritura de//[f. 7v.]obligaçion de Diez Y ocho mill Reales Con Miguel de Ro/may Y Alonso de afonsin por Raçon de la caxa que an de/fabricar para d.ho organo conforme a la planta q.e se les â dado/Como mas largamente se contiene en d.has escripturas Y consideran/do los continuos gastos de la fabrica de d.ha santa Yglesia Y que sus/Rentas al presente no son bastantes para ellos Y que neçesita de/musicos para el culto y solemnidad Y de otros gastos preçisos/Y neçesarios ademas de los hordinarios portanto Y para mayor/ Cumplim.to de su deboçion Y alivio de d.ha fabrica y otras causas/Que a ello le mueben Y de su libre Y expontanea Voluntad, bolvio/a deçir que desde luego se obligava Y obliga de dar Y pagar de sus/Rentas avidas Y por aver a d.ha fabrica Y fabriquero en su […]/los ocho mill Ducados en que esta Conçertada la mani/factura y obra de d.ho ôrgano, Y asimismo los d.hos Diez Y o/cho mill Reales en q.e esta conçertada la caxa de d.ho organo/Y la quenta de Diez Y ocho mill Ducados, para lo que se Con/çedera podran ttener de coste los materiales y mas neçesa/rio para haçer Y feneçer d.ho organo dejándolo puesto Y asen/tado Y dorado en el Lugar y sitio que ubiere de tener ». AUSC, Saint-Jacques-de-Compostelle, notaire Domingo Antonio de Caamaño (1705), ff. 7r.-8v. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.2 –



Fig. 18 - À gauche, camarin de l'apôtre saint Jacques où l'on aperçoit des parements d'autel en argent donnés par l'archevêque Dom Antonio Monroy ; à droite, détail de la sculpture de l'apôtre, assis sur son trône et portant la pèlerine en argent réhaussée de bijoux, le bourdon et la citrouille également en argent offerts par l'archevêque nouvel-hispanique.

Le 9 octobre 1708 – quelques mois, donc, après la fête du Corps de Dieu –, le chapitre reçoit un rappel de Manuel de la Viña, où ce dernier sollicite l'examen de l'instrument de la part des experts choisis par les chanoines : « il a été conclu que Messieurs le cardinal-majeur ouvrier et Dom Andrés de Espino, maître-école accompagnés de Dom Joseph Urroz, organiste, reconnaissaient l'orgue référé, de même que M. l'ouvrier ferait appel à l'organier qu'il souhaite »[194]. Le 31 octobre de la même année, l'ouvrier de la cathédrale a porté à la connaissance du chapitre que, après l'examen de l'instrument réalisé par lui-même avec l'assistance du maître-école et des organistes de la cathédrale, ces derniers avaient considéré inutile d'appeler un autre maître facteur d'orgues pour le reconnaître, sauf si le chapitre estimait que cela était réellement nécessaire. Il a été conclu que cela n'était pas le cas, ainsi qu'« au dit Dom Manuel de la Viña, en terme de gratification pour la réparation et l'accordage de l'ancien orgue et réfection du clavicorde, M. l'ouvrier lui octroie cinquante doublons qui font trois mille réaux [payés] aux frais de la fabrique »[195]. Quelques jours après, le 3

AUSC, 2.8.2.1 – *Obligación que hizo Su Ill.ma a favor de la fábrica de la Santa Iglesia de un órgano para el culto divino.*

[194] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « y d.hos ss.res acordaron, que los ss.res/Cardenal ma.or fabriquero, y D.n Andres de Espino Mr. escuela, reconozcan d.ho orga/no, acompañandose p.a ello de D.n Joseph de Vrroz Organista, y siendo necesario/se valga el s.or fabriquero del Maestro que le parezca ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1.2 – ACSC, 2.8.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares* [IG 490], *Cav.º de 9 de Octt.re de 1708*.

[195] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « al d.ho D.n Manuel de la Viña por gratti/ficaz.on de su Echura Y afinazion del organo Viejo y conpussiçion del clavicordio/le de el ss.or fabriquero Cinquenta Doblones y Inportan tres mill reales/de los efectos de la fabrica ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.2 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares* [IG 490], *Cavildo de 31 de Otr.e de 1708*.

novembre 1708, le facteur d'orgues salmantin est nommé maître organier de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle, poste où il demeura jusqu'à sa mort, survenue en 1722[196] :

> Le chapitre antérieur ayant traité du salaire que l'on devait attribuer à Manuel de la Viña en l'engageant en tant que maître organier des orgues de cette sainte église, dans ce chapitre, cette question a été délibérée et votée après l'exposé de M. le cardinal majeur Dom Francisco Verdugo, ouvrier [de la cathédrale] : le dénommé Dom Manuel de la Viña serait admis en tant qu'accordeur des orgues, étant obligé, selon le besoin, de démonter l'orgue neuf qu'il a construit pour le réparer, la fabrique restant en charge pour payer les apprentis, de même que les matériaux nécessaires, outre le salaire de l'organier. Manuel de la Viña étant obligé à cette conformité, il a été convenu qu'il fût reçu comme accordeur et ministre de cette sainte église avec un salaire annuel de quatre cents ducats payés sur la recette de la fabrique de cette sainte église, comme il fallait[197].

Selon López Ferreiro, après l'achèvement du premier orgue que l'organier salmantin a construit pour la cathédrale de Compostelle, « le chapitre a engagé le même Manuel de la Viña pour la construction de l'orgue côté epître ; pour laquelle œuvre il a reçu 55.000 réaux en l'année 1712 »[198]. Néanmoins, il nous est impossible de préciser la date où l'on a commencé à construire ce deuxième instrument, car nous n'avons pu retrouver auprès des archives de la cathédrale jacobine ni la délibération du chapitre favorable à la construction de l'orgue, dans les livres des actes capitulaires (années 1708-1712), ni son écriture d'obligation correspondante auprès des AUSC qui conservent les protocoles notariaux de la ville.

---

[196] Le 14 avril 1722, le facteur d'orgues Antonio Rodríguez Carvajal écrit depuis la ville d'Astorga au chapitre compostellain, pour lui demander la place de maître organier de la cathédrale de Saint-Jacques, à la suite du décès de Manuel de la Viña : « après avoir appris la mort de Dom Manuel de la Viña, maître organier de cette sainte église, j'espère avoir l'occasion de montrer mon désir de me mettre au service de votre très Illustre Seigneurie et, me trouvant dans ce poste de maître organier de cette sainte église [d'Astorga], où je viens d'achever une œuvre, et pour obtenir la faveur de votre très illustre Seigneurie, si vous voulez vous informer sur mes capacités, vous pourriez le faire dans la ville de Oviedo, de Léon et celle[d'Astorga] où j'ai exécuté quelques œuvres ». Traduction de l'auteur à partir de l'original: « con las noticias que ê tenido de la muerte de d.^{n} Man.^{l}/de la Viña maestro de Organos en esa s.^{ta} Yg.^{la} deseaba lograr ocasion/en q.^{e} poder manifestar mi deseo en el servicio de V. S. Ill.^{ma} y allan/dome en este empleo de m.ro de Organos en esta s.^{ta} Ygl.^{a} en donde/tengo finalizada esta obra y por lograr el favor de V. S. Ill.^{ma} si gus-/tare de informarse de mi insuficiencia podra egecutarlo en la Ciu.^{d}/de Oviedo, Leon, y esta, en donde tengo egecutadas algunas obras ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.4 – *Capilla de Musica – Organistas 1629-1875*, doc. 1.

[197] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « mas da En Data d.ho s.^{r} D.^{n} franc.^{co} Verdugo/dean Cinquenta y Cinco mill Reales de Vellon/Los mesmos en q.^{e} se ajustó con D.^{n} Manuel/de la Viña Organero El hacer El Segundo/organo nuevo del Lado de la Epistola p.^{ra}/La correspondencia con el otro q.^{e} hizo al/Lado de el Evangelio como parece de su R.^{uo} ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.3 – Livre de Fabrique, *Libro de Fabrica de la Catedral nº535* [IG 907], f. 388r.

[198] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « el Cabildo contrató con el mismo D. Manuel de la Viña la construcción del órgano del lado de la Epístola; por cuya obra, en el año 1712, se le entregaron 55.000 reales ». Antonio López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela* (Santiago de Compostela : Imp. e Enc. del Seminario Conciliar Central, 1907), v. IX, p. 234.

Concernant ce deuxième orgue neuf, dans les livres concernant la fabrique de la cathédrale correspondant à l'année 1712, on a annoté : « en outre, ledit monsieur Dom Francisco Verdugo, doyen, donne à cette date cinquante-cinq mille réaux *de vellón*, dont on a ajusté avec Dom Manuel de la Viña, facteur d'orgues, la facture du deuxième orgue neuf [placé] du côté de l'épître pour la correspondance de celui qu'il a fait du côté de l'évangile, tel qu'il figure dans le reçu correspondant »[199]. Par la suite, on a annoté le paiement concernant la facture du buffet d'orgue, identique à celui revêtant l'instrument *in cornu Evangelii*, qui a coûté vingt-neuf mille cent réaux, payés au sculpteur Miguel de Romay[200]. Pour finir, on trouve le paiement effectué à Francisco Sánchez Pincerna de dix-sept mille cinq cents réaux pour la peinture et la dorure de l'instrument[201].



Fig. 19 - Buffet de Miguel de Romay qui revêtait l'ancien orgue De la Viña de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle, *in cornu Epistolae* (1708-1712).

[199] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « mas da En Data d.ho s.r D.n franc.co Verdugo/dean Cinquenta y Cinco mill Reales de Vellon/Los mesmos en q.e se ajustó con D.n Manuel/de la Viña Organero El hacer El Segundo/organo nuevo del Lado de la Epistola p.ra/La correspondencia con el otro q.e hizo al/Lado de el Evangelio como parece de su R.uo ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.3 – Livre de Fabrique, *Libro de Fabrica de la Catedral nº535* [IG 907], f. 388r.

[200] « En outre, on donne à cette date vingt-neuf mille cent réaux au sculpteur Miguel de Romay pour le buffet du deuxième orgue mentionné en haut, correspondant à celui de l'orgue neuf du côté de l'évangile et selon le même plan, tel qu'il figure sur le reçu correspondant ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « mas da En Data Veinte y nueve mill y cien/Reales los mesmos en que se ajustó con/Miguel de Romay Escultor, la caxa para El/Segundo Organo Contenido en la partida/de arriua En Correspondencia del otro orga/no nueuo del Lado del Evangelio y por la/mesma planta segun Consto de su R.uo ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.3 – Livre de Fabrique, *Libro de Fabrica de la Catedral nº535* [IG 907], f. 388r.

[201] « En outre, on donne à cette date dix-sept mille cinq cents réaux à Francisco Sánchez Pinçerna pour la peinture et la dorure du buffet dudit deuxième orgue, tel qu'il figure sur le reçu dudit Miguel de Romay». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « mas da En Data Diez y siete mill y/quinientos R.s los mesmos que Costo Y en que//[f. 388v.]Se ajusto Con Fran.co Sanchez Pinçerna la/Pintura y Doradura de la caja del/d.ho Segundo Organo segun Consta de/Su Reciuo de d.ho Mig.l de Romay ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.3 – Livre de Fabrique, *Libro de Fabrica de la Catedral nº535* [IG 907], ff. 388r.-388v.

Le 27 juin 1713, le chapitre délibère que l'ouvrier ajuste avec Manuel de la Viña la construction d'un nouveau *realejo*, le facteur d'orgues de la cathédrale devant « réparer le [*realejo*] vieux qu'il y avait, que l'on devait utiliser désormais pour les fonctions [réalisées] à l'extérieur de la cathédrale »[202].

L'impact sur les pèlerins de saint Jacques de ses formidables instruments – dont nous nous occuperons plus bas des caractéristiques techniques –, et notamment de leurs batteries d'anches en artillerie, fut mis en avant dans la relation de voyage du pèlerin picard Guillaume Manier, écrite après l'achèvement des orgues par de Manuel de la Viña, et témoignant de l'existence d'importants registres à languette placés *en forma de tiros* garnissant les buffets de Miguel de Romay dès l'origine :

> Le service, le jour de la Toussaint, s'y est fait en cet ordre : premièrement une musique entière avec deux jeux d'orgues, qui sont dans l'église au-dessus du chœur des chantres, non pas faits de la façon de ceux que nous avons en France, dont les tuyaux sont en longueur ; mais au contraire ces tuyaux ici sont en travers, pour mieux dire de la façon qui est une trompette, quand elle est sonnée.
>
> Il y avait trois violons, une épinette, une trompette, plusieurs basses et d'autres instruments qui jouaient une charmante mélodie.
>
> Dans cette église il y a quarante ou cinquante chanoines environ, avec de bonnes prébendes. Ils sont vêtus de surplis à grandes manches toutes plissées à petits plis. Ils le mettent comme une chemise de roulier.
>
> Les deux orgues sont magnifiques et dorés.
>
> Dans cette église il y a deux chœurs, à savoir : le chœur où est l'autel, le plus grand de l'église ; séparés l'un de l'autre, de dix ou douze empans, par une allée formée de grilles de fer dans chaque côté qui donne communication de l'un à l'autre[203].

[202] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « aga Reparar el viejo que auia: y desde/ahora Se permite Use de el La Musica P.ª las funciones de afuera ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.2 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares* [IG 491], *Cauildo de 27 de Junio de 1713*.

[203] Guillaume Manier, *Pèlerinage d'un paysan picard a S.t Jacques de Compostelle au commencement du XVIIIe siècle publié et annoté par le Baron de Bonnault d'Houët archiviste paléographe* (Montidier : Imprimerie Abel Radenez, 1890), pp. 77-78.

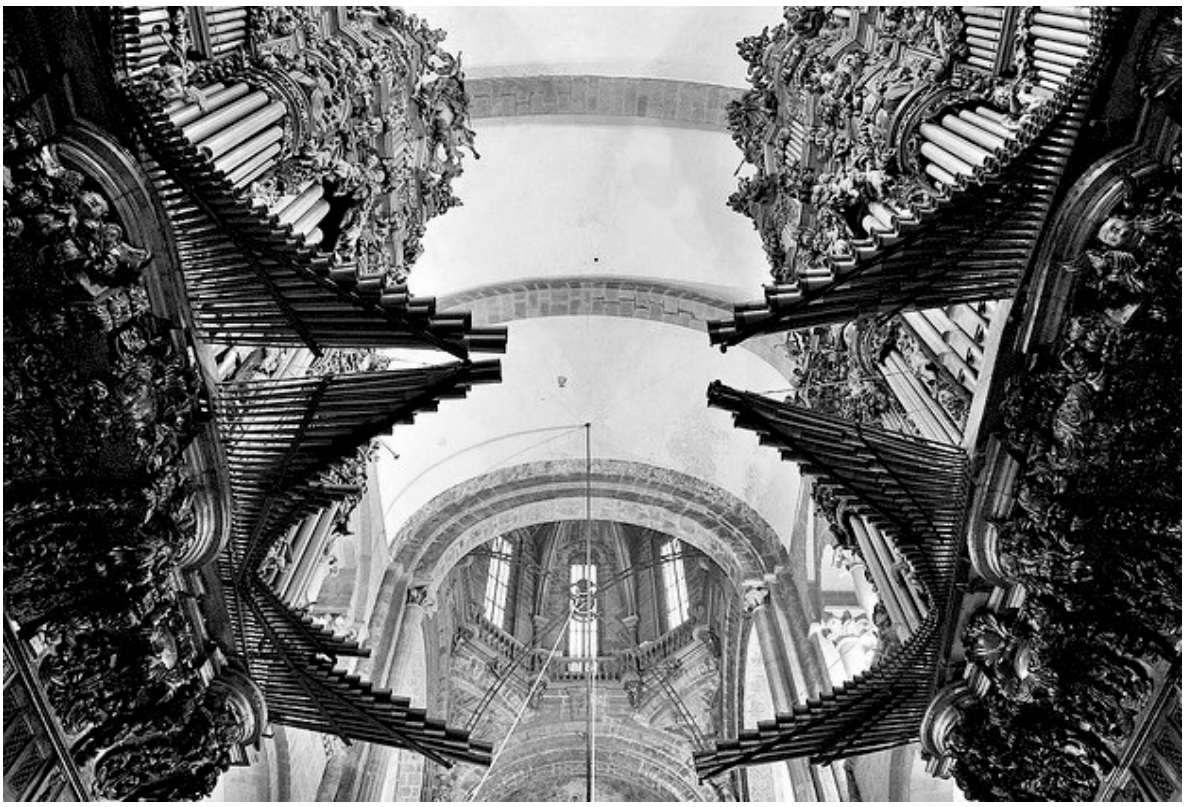


Fig. 20 - Anches en artillerie en forme d'*Ave María* sur les buffets des anciens orgues De la Viña (1704-1712) de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle évoquant l'impact causé sur le pèlerin picard Guillaume Manier au début du XVIII^e^ siècle.

La construction des deux orgues monumentaux de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle s'insérait dans une vaste politique de rénovation tant intérieure qu'extérieure de l'ancien temple romanesque, d'où elle a rayonné d'abord dans la ville de Compostelle, considérée comme la Nouvelle Rome ou la Seconde Jérusalem, puis vers toute la Galice, le royaume élu. Celle-ci a fondamentalement été poussée par la nécessité de réaffirmer la puissance du culte du saint patron des Espagnes, fortement mis à épreuve après la parution des *Annales Ecclesiatici* du cardinal oratorien Cesare Baronio (1538-1607). Ceux-ci questionnaient la véracité de la prédication réalisée en sol espagnol par l'apôtre saint Jacques le Majeur. Cette publication a aussi obligé le pape Clément VIII (1592-1605) à modifier le Bréviaire Romain, dont l'action évangélisatrice de l'apôtre en Espagne est devenue une tradition historique représentant une sorte de légende éloignée de la réalité. Ainsi, ne se justifiait plus ni l'existence du sépulcre ni l'apparition du saint dans la bataille de Clavijo pour soutenir le roi Asturien contre les milices de l'Islam[204], ni sa protection en tant que patron du royaume espagnol et la conséquente existence du *Voto de Santiago*[205], ce qui menaçait

[204] Origine de la favorisée iconographie de Santiago Matamoros, omniprésente sur les orgues doubles des cathédrales galiciennes tel que nous le verrons dans la troisième partie de cette thèse.

[205] Compromis établi entre les chrétiens des royaumes d'Asturies, Galice, Léon et Castille suite à la bataille de Clavijo contre les musulmans, dans laquelle l'intervention de l'apôtre fut décisive pour la victoire chrétienne. Ce compromis consistait, dans le plan matériel, dans une dîme de céréale en plus par rapport aux autres impôts que

considérablement la proéminence de la cathédrale jacobine dans la plupart des temples espagnols. À partir des premières décennies du XVII[e] siècle et jusqu'au couronnement de Philippe d'Anjou – devenu Felipe V, roi d'Espagne –, divers secteurs politiques et religieux liés à la monarchie espagnole se sont avérés établir une sorte de patronat partagé, exercé par autre saint, outre saint Jacques. Dans cette perspective il faut mettre en avant les campagnes menées en faveur de sainte Thérèse de Jésus (1617, 1626 et 1682), saint Michel (1643-44), saint Joseph (1678) et saint Janvier (1701), « c'est-à-dire que, durant plus d'un siècle, le chapitre compostellain a connu de nombreuses préoccupations importantes et intermittentes, qui l'ont, évidemment, obligé à réagir de façon vigoureuse et immédiate pour défendre ce qu'il considérait comme des droits historiques incontestables »[206].

Dans cette perspective, le pape Urbain VIII (1623-1644), outre annuler le copatronat de sainte Thérèse, a introduit les changements nécessaires dans le *Bréviaire romain* pour restituer à saint Jacques sa tâche historique d'évangélisation apostolique d'Espagne. En 1643, Philippe IV, qui avait soutenu, d'une certaine façon, la cause du copatronat de sainte Thérèse, a claudiqué devant la suprématie de saint Jacques, en instituant une donation annuelle de 1000 écus d'or à la cathédrale jacobine chaque 25 juillet, fête patronale de l'apôtre, s'engageant par ailleurs à verser une pension destinée à la construction d'une grille et d'un retable au cours des vingt-quatre années suivantes. Ceux-ci devaient être érigés « avec la plus grande splendeur et majesté possibles »[207].

Cette année 1643 marque donc une importante victoire du *santiaguismo* militant caractéristique du XVII[e] siècle, qui se traduirait dans plusieurs travaux de réforme et dans l'implémentation d'un nouveau programme architectural et décoratif dans le sanctuaire de l'apôtre. Malgré la dotation financière du roi, la fabrication du somptueux baldaquin, « émulation que non la même de celui du Bernin à Rome [par ailleurs construit en temps du même pape Urbain VIII] »[208] ne serait commencée qu'en 1658. Cet autel, d'une richesse stupéfiante, est un véritable tabernacle conçu par l'architecte compostellain Domingo de Andrade, artiste savant[209], entouré de colonnes hélicoïdales dites salomoniques – à l'instar de

---

les paysans devaient payer à l'église, en ce cas payés en faveur de l'évêché de Saint-Jacques, ce qui consistait en une importante source financière pour la cathédrale jacobine. Le *Voto de Santiago* s'est renouvelé et institutionnalisé en tant qu'offrande nationale en 1643, sous Philippe IV.

[206] Alfredo Vigo Trasancos, « La invención de la Arquitectura Jacobea (1670-1712) », *Quintana*, 5 (2006), p. 52.

[207] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « con la mayor grandeza y majestad que se pudiese ». A. Vigo Trasancos, art. cit., p. 53.

[208] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « émulo que no igual del berninesco de Roma ». A. Vigo Trasancos, art. cit., p. 53.

[209] Andrade, homme de culture et d'une intense spiritualité, a écrit des vers en latin en l'honneur du saint apôtre, *Versus ad honorem Dibi Jacobi per Dominicum ab Andrade* : « o felix civitas, felix sub numine tanto/O Regnum quo nunc omnia tuta manent,/Fungere laetitia, siquidem veneraris aperte/Quo nihil in toto pulchrius orbe nitet/Fama canora modo resonet maiore boatu/Concinet et celebri Fama canora modo/Nomen Patroni semper super aethera surgat ». Figure de proue et le plus important interprète de la nouvelle architecture jacobine, il

celles appartenant au baldaquin berninais surmontant la tombe de saint Pierre à Rome – et dont l'immense baldaquin était soutenu par des figures angéliques colossales, le tout clairement rattaché aux descriptions bibliques du Tabernacle de Moise, Beseleel et Oliab et de l'arche d'alliance renfermant ses trésors sacrés, dont l'écrin n'était autre que le mythique Temple de Jérusalem de Salomon et d'Hiram de Tiro :

> Il était naturel qu'une église apostolique et jacobine comme celle de Saint-Jacques et qu'une ville telle que Compostelle, la première en tant qu'image du temple de Salomon […] et la deuxième en tant que Nouvelle Jérusalem, étaient dotées d'une architecture exceptionnelle qui devait se rapprocher de la perfection de l'aspect sacré (l'or et l'argent qui revêtait l'autel, le camarin, la grille et le baldaquin apostolique contribuaient d'ailleurs à cette vocation), en étant inspirée par Dieu à travers son apôtre évangélisateur et fût élaborée et engendrée par des humains choisis sur la terre, qui n'étaient autres que les architectes compostellains[210].



Fig. 21 - À gauche, tabernacle de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle, chef-d'œuvre de l'architecte Domingo Andrade ; à droite, détail d'un des anges soutenant le baldaquin du maître-autel de la cathédrale jacobine.

---

voyait l'architecture comme « un instrument efficace pour exprimer le langage enflammé que l'apôtre et son patronat unique exigeaient ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « un instrumento eficaz para hablar el lenguaje encendido que reclamaba el Apóstol y su patronato único ». A. Vigo Trasancos, art. cit., p. 56.

[210] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « estaba más que justificado que una iglesia apostólica y jacobea como era la de Santiago y una ciudad Santa como era Compostela, entendida la primera como imagen del Templo de Salomón […] y la segunda como una Nueva Jerusalén, estuviesen vestidas con una Arquitectura muy especial que debiera aproximarse con perfección de lo sagrado (el oro y la plata que vestían el altar, el camarín, el cierre y el baldaquino apostólico también contribuían a ello) como si estuviese inspirada por Dios a través de su Apóstol evangelizador y fuese esta elaborada o inventada por sus humanos "aparejadores" terrenales que no eran otros,, claro está, que los modernos arquitectos compostelanos ». A. Vigo Trasancos, art. cit., p. 71.

À l'instar de Rome, on veut faire de Compostelle une ville « singulière, sacrée et somptueuse, où l'architecture joue un rôle persuasif, éloquent et de propagande au premier rang »[211]. Cette splendeur baroque trouve sa meilleure traduction dans l'emblématique Tour de l'Horloge de la cathédrale de Saint-Jacques, dont la construction a été commencée en 1676. Celle-ci, symbole plus visible de la nouvelle architecture jacobine, élève le phare qui guide les pèlerins vers la tombe de l'apôtre, en étant « le miroir et la lumière qui éclairaient l'architecture du nouveau royaume de Galice, considéré comme Terre sainte et merveilleux Éden »[212].

L'arrivée de l'archevêque Antonio Monroy à Compostelle (1685) donne un nouveau souffle à cette importante politique, car « il fut le responsable pour redéfinir monumentalement la ville de l'apôtre, grâce à l'importance et au grand nombre de ses réalisations, qui ont toujours été projetées par les meilleurs artistes de son temps et dirigés par l'omniprésent Domingo de Andrade »[213]. Outre les ornements qu'il a offerts à l'autel majeur de la cathédrale jacobine et le financement intégral de l'orgue de l'évangile, son mécénat, aussi pieux que politique, il a doté la ville de plusieurs œuvres nouvelles, en envisageant la gloire du culte religieux[214] et du patronat de l'apôtre[215] : la réforme du couvent des

[211] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « singular, célebre, sacra y suntuosa, en donde la arquitectura cumpla un papel persuasivo, elocuente y propagandístico de primer orden ». A. Vigo Trasancos, art. cit., p. 55.
[212] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « el espejo y luz que habría de iluminar la arquitectura del nuevo Reino de Galicia, entendido como Tierra Santa o maravilloso Edén ». A. Vigo Trasancos, art. cit., p. 75.
[213] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « fue el encargado de redefinir monumentalmente la ciudad del Apóstol por la importancia y numero de sus realizaciones que fueron siempre proyectadas por los mejores artistas de su tiempo y captaneadas por el omnipresente Domingo de Andrade ». A. Vigo Trasancos, art. cit., p. 63.
[214] Quant à l'importance de l'orgue au niveau politique et symbolique, il faut retenir l'exposition de Gino Stefani : « il n'existe pas d'église sans orgue ; comme les églises, les orgues sont aussi recensés entre les monuments de la ville, attirant l'attention des voyageurs. Inamovible come les bâtiments sacrés, ce monument s'enrichi de sens qui se superposent aux fonctions élémentaires qui lui ont généré et qui sont ses motivations dominantes. En d'autres termes, les fonctions pratiques ou esthétiques sont englobées et subordonnées aux fonctions symboliques ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « non c'è chiesa senza organo ; come le chiese, anche gli organi vengono recensiti fra i monumenti della città e segnalati all'attenzione dei visitatori. Inamovibile come gli stessi edifici sacri, questo strumento si colora, s'incrosta, si permea di significati che si sovrappongono alle funzioni elementari per le quali esso esiste, determinando o addirittura constituendo le sue motivazioni dominanti. In altre parole, le funzioni pratico-estetiche vengono inglobate e subordinate a quelle simboliche ». Gino Stefani, *Musica Barocca 2 : Angeli e Sirene* (Milano : Grupo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas; « Studi Bompiani », 1988), p. 113.
[215] Ainsi, la relation d'Antonio Pedache des *Fiestas Compostelanas con que la siempre grande, muy noble, y leal ciudad de Compostela celebró en este religiosísimo convento de Nuestra Señora de Bonaval la Canonización del máximo pontífice San Pío V*, publiée en 1715 à Santiago, fait l'éloge du mécénat exercé par l'évêque : « en témoigne un grand nombre d'édifices coûteux, que, pour la vénération de la divinité, [frère Antonio Monroy] a ordonné, Magnanime, que l'on fabriquât : on trouve à peine une église qui n'a fait pas l'objet de sa générosité, et non plus un lieu où l'on ne trouve pas quelque œuvre de son chœur magnanime. L'architecture ne doit faire aucun effort pour que son nom ne se conserve pas dans la mémoire de la postérité ; ainsi que les hauts chapiteaux des superbes pyramides qui gardent, oubliées, les cendres de Jules César ; car il a déjà acquis tellement de trésors que sa grandeur a distribués. Ici, l'arithmétique en perd le compte ; parce que sa libéralité dépasse les fleuves ibériques qui ne cessent pas de faire jaillir de l'or ». Traduction de l'auteur *apud.* A. Vigo Trasancos, art. cit., p. 80 : « diganlo tantos costosos edificios, que para mayor veneración de lo divino, mandó fabricar Magnánimo [Fray Antonio Monroy]: apenas hay Yglesia, que no experimentase su Generosidad; ni parte en donde no se encuentre alguna obra de su Magnánimo Corazón. No tiene que sudar la Arquitectura, para que su Nombre se

dominicaines de Belvís, des travaux importants menés à terme dans le collège des Orphelines, ainsi que dans les couvents de Saint-François, de Saint-Laurent et de Conxo. Parmi celles-ci, il faut mettre en avant l'importante somme d'argent que l'archevêque, frère dominicain, a employée dans la réédification du couvent et de l'église dominicaine de Bonaval (à l'extérieur de la ville de Compostelle), où il a financé la construction du retable du maître-autel, de même que de plusieurs ornements en or et en argent, huit cents livres pour la bibliothèque, outre la construction d'un nouvel orgue. Jiménez Gómez évoque l'hypothèse que Manuel de la Viña a été engagé pour la fabrication de l'instrument[216], ce qui est assez probable, étant donné qu'à cette époque, l'organier travaillait dans la cathédrale de Saint-Jacques. Tout cela témoigne de l'important mécénat artistique achevé par l'archevêque nouvel-hispanique, écrit pour la postérité sous forme de vers sur un des emblèmes les plus éclatants de sa politique de renouvellement des éléments artistiques de la cathédrale jacobine, l'orgue côté évangile :

> Même avec tant de voix je ne peux pas donner
> D'exemples suffisants de ce qu'a donné
> À ce temple son prélat
> Dom frère Antonio Monroy.
>
> Des trésors sa générosité
> A donné à saint Jacques, au clergé, la loi,
> Berger dans lequel son troupeau a trouvé
> Son temple et royaume en harmonie[217].

1.2 – Les orgues de l'apôtre : point d'aboutissement et d'expansion

En ce qui concerne les réformes et les réparations postérieures que les orgues de De la Viña ont subies, il faut d'abord remarquer celle réalisée en 1777 par les facteurs d'orgues Manuel Sanz et Gregorio González. Malheureusement, au niveau des mémoires concernant les interventions sur les instruments conservés dans les ACSC – dossier *Capilla de Musica - Organistas 1629-1875* –, nous n'avons rien pu retrouver sur ce relevage des orgues.

---

conserve en la memoria de la Posteridad; como los altos Capiteles de las soberbias Pirámides, que ocultan las Cenizas de Julio César olvidadas; pues adquirió ya tantos tesoros de fauna, quantos distribuyó su Grandeza. En este punto pierde la cuenta la Aritsmética; porque excediendo su liberalidad a los Ríos Iberos, que a cada paso están arrojando oro ».

[216] E. Jiménez Gómez, *op. cit.*, p. 176.

[217] Traduction de l'auteur *apud*. E. Jiménez Gómez, *op. cit.*, p. 30 : « con tantas voces no doy/Muestras de lo que ha dado/A este templo su Prelado/Don Fray Antonio Monroy./Tesoros su bizarría/Dio a Santiago, al clero ley/Pastor por quien vió su Grey/Templo y Reino en armonía ».

Cependant, avant le remplacement des instruments, à la suite de l'élimination des stalles du chœur de l'église en 1945, dans le sommier de l'orgue de l'épître figurait l'inscription suivante : « les maîtres organiers Dom Manuel Sanz et Dom Gregorio González et M. l'ouvrier le cardinal Dom Antonio Páramo y Somoza ont fait [en fait, refait à neuf] cet orgue et celui lui faisant face »[218].

López Ferreiro nous informe que les buffets d'orgues donnant sur les nefs latérales de l'église, œuvre de Dom Francisco Lens, sont issus de cette intervention[219]. En fait, ces façades collatérales des orgues présentent une structuration architecturale et un vocabulaire ornemental tout à fait vaiés par rapport aux buffets originaux de Romay et d'Alfonsín, là, éminemment baroque, ici, pleinement néoclassique[220].



Fig. 22 - Cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle : à gauche, façade collatérale de l'orgue *in cornu Evangelii* ; à droite, façade collatérale de l'instrument *in cornu Epistolae*, où l'on aperçoit des traces de l'emplacement des anciennes anches en artillerie.

[218] Traduction de l'auteur à partir de la transcription de A. López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela* (Santiago de Compostela : Imp.ᵉ Enc. del Seminario Conciliar Central, 1908), v. X, p. 280 : « en el año 1777 hicieron este órgano y el de enfrente los Maestros Don Manuel Sanz y D. Gregorio González y fabriquero el señor cardenal Don Antonio Páramo y Somoza ».

[219] A. López Ferreiro, *op. cit*., v. X, p. 280.

[220] Voie de la politique de centralisation du pouvoir à Madrid implémentée par la dynastie Bourbon, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sera l'instrument puissant de son despotisme éclairé dans le domaine des arts. « À partir de l'année 1770, le style néoclassique a bouleversé l'orgue espagnol ayant imposé le goût néoclassique au niveau des buffets. Depuis la fondation de l'Academia de San Fernando, en 1752, et l'influence exercé par les bâtiments officiels de la couronne, un important changement se vérifie dans toute la Péninsule, s'imposant d'ailleurs de façon inexorable ; il ne subsiste que quelques rares traces du style baroque concernant des œuvres de type régional. Un facteur décisif [dans ce procès] fut aussi la *Real Cédula* [brevet du roi] de Carlos III, datée 1773, dans laquelle le roi, outre interdire l'usage du bois au profit des marbres [en fait, cela s'est traduit au niveau pratique par un retour à l'emploi des faux marbres jaspés peints sur bois], condamna les dorures à cause de leur coût excessif, et, promouvant le progrès des arts, fit des recommandations précises pour que l'on évitât [de poursuivre] les œuvres réalisées auparavant, lesquelles il considérait comme "dépourvues de beauté, blâmées des personnes savantes du pays ou de l'étranger" ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « a partir del año 1770 el Neoclasicismo cambió totalmente el órgano español, imponiéndose en sus cajas el gusto neoclásico. Desde la fundación de la Academia de San Fernando, en 1752, y la influencia que ejercieron los edificios oficiales de la corona, el cambio comenzó a sentirse en toda la Península, llegando a imponerse totalmente, quedando sólo restos del barroquismo en las obras de tipo regional. Un factor decisivo fue también la Real Cédula de Carlos III, de 1773, en la que el rey no solamente prohibía el uso de la madeira imponiendo el de los mármoles, sino que también condemnaba los dorados por ser de excesivo gasto, haciendo recomendaciones, a fin de que para el adelantamiento de las artes se evitasen las obras que antes se hacían, a su opinión "de ninguna hermosura, censuradas de inteligentes nacionales y de la emulación extrangera"». A. Bonet Correa, art. cit., p. 293.

De même, sur les réparations réalisées sur les instruments, nous trouvons que José Benito González de Seixas, organier de la cathédrale de Compostelle depuis la réunion du chapitre réalisée le 26 janvier 1786, « s'est occupé du démontage général et du nettoyage des orgues jusqu'à les avoir rendus opérationnels et achevés à satisfaction [du chapitre] »[221], entre le 15 janvier et le 23 septembre 1804. Le facteur d'orgues, qui percevait 400 ducats annuels à partir du 17 septembre 1799, connaissait des problèmes financiers l'empêchant de terminer son travail. Il se plaignit auprès du chapitre du fait que, après avoir été employé seize mois dans la rénovation des orgues, « ce qui n'était pas compris dans l'obligation de les accorder, on ne lui a rien payé »[222]. Ainsi, il demande aussi au chapitre de lui donner par avance tout son salaire de 400 ducats correspondant à la prochaine année, pour qu'il puisse ainsi faire face à des prêts qu'il avait dû contracter à cause de cinq années de maladie chez lui, s'engageant à payer au chapitre 100 ducats chaque année jusqu'à lui restituer le montant sollicité.

Le chapitre réuni le 26 août 1818 délibère que González de Seixas doit se charger du relevage des orgues, qu'il reprend à partir du 31 de ce même mois. Le 13 mars 1821, le facteur d'orgues communique au chapitre que, après l'achèvement du premier instrument, il a poursuivi son travail avec le deuxième, dont la conclusion, prévue pour l'année antérieure, a subi des imprévus, de sorte que les travaux se trouvent arrêtés depuis Noël 1819, ce qui pourrait entraîner l'inutilisation même de l'instrument. González de Seixas prie le chapitre de lui payer la dette de quinze mois de travail, pour qu'il puisse achever l'orgue au plus tôt. Il ajoute que, ne disposant que de six réaux par jour après trente-cinq années au service du chapitre, il se trouve dans un état si grave d'indigence et de pénurie, qu'il connait un véritable besoin de toute aide financière[223]. Le 10 juin 1821, le chapitre demande aux organistes de l'informer sur l'état dans lequel les orgues se trouvent. Les problèmes financiers se poursuivent ; González de Seixas, qui n'avait perçu que quarante douros des seize mois durant lesquels il avait été employé pour relever le premier orgue, demande de nouveau une gratification au chapitre, la réparation du deuxième instrument se trouvant déjà presque achevée :

[221] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « se ha ocupado en el apeo/general y limpieza de los Organos sin alzarles mano, hasta/haberlos dejado corrientes y concluidos á satisfacción ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.4 – *Capilla de Musica – Organistas 1629-1875*, doc. 5.

[222] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « q.e es mui distinto del de la obligacion de/afinar no se le ha abonado cosa alguna ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.4 - *Capilla de Musica – Organistas 1629-1875*, doc. 5.

[223] *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.4 – *Capilla de Musica – Organistas 1629-1875*, doc. 2.

> [On a mis] toutes ses anches, les *Flautados*, *Flauta*, *Nasardos*, *Cornetas* y *Trompetas* dans [l'orgue de] la façade du chœur. Dans la façade collatérale, également, les *Flautados* et toutes ses anches. Dans la cadereta ou troisième clavier, les *Flautados*, *Clarín en ecos*, *Trompeta Real* et *Bajoncillo*, qui sonnent depuis déjà deux mois, comme Votre Seigneurie a bien dû le noter. Et, bien qu'il y ait encore des registres à réparer pour que l'orgue sonne dans sa plénitude, pour qu'ils ne se perdent pas et pour l'achèvement parfait de l'instrument, j'ai besoin que Votre Seigneurie soit disposée à m'envoyer un charpentier qui puisse m'aider en dehors des fonctions du chœur, ainsi qu'un homme pour mener les soufflets [224].

Au sujet de la réparation du deuxième orgue, à la suite d'une demande du chapitre, Thomas Prieto et Juan Ferro déclarent le 6 juin 1821 que « celui-ci a été défectueux dès le début, notamment en ce qui concerne les anches ; cependant, les *Flautados* sont assez bons, l'orgue, sans doute, n'y étant pas dans son ensemble du fait qu'il ne soit pas complètement achevé »[225].

Malheureusement, les documents que nous venons de citer ne précisent pas grande chose à propos des principales caractéristiques techniques de la réparation achevée par González de Seixas, et surtout dans quelle mesure les orgues De la Viña rénovés par Sanz et González dans le dernier quart du XVIII^{e} siècle furent modifiés. Il faudra attendre la réforme de Pedro Méndez de Mernies pour obtenir des renseignements plus complets et précis sur la composition et sur les principales caractéristiques techniques de ces instruments d'exception.

Le 3 août 1835, Méndez de Mernies, maître organier de la cathédrale depuis 1832[226], communique au chapitre l'état dans lequel le deuxième orgue se trouvait, ainsi que le devis

---

[224] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « en la Fachada del Coro toda su lenguateria, los flautados, flauta,/Nasardos, Corneta y trompetas [V.^{S}]./En la fachada de Atras tambien los flautados, y toda su lenguateria:/Y en la cadereta Ò tercer teclado los flautados, el Clarín de los Ecos/trompeta R.^{l} y Vajoncillo, que estan sonando dos meses ha como V./S. Y. tendra bien advertido./Y aunque Estan algunos Otros registros que acondicionar/asi p.^{a} q.^{e} suene todo el dicho Organo completo como para que no se/inutilizen los que en la hora no suenan necesito que V. S. Y. se sirba/mandar se me dè un carpintero que fuera de las horas del coro me aju/de a su perfecta conclusion, y un hombre q.^{e} entone los fuelles ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.4 – *Capilla de Musica – Organistas 1629-1875*, doc. 3.

[225] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « que el/expresado organo desde su principio siempre/fue defetuoso, maxime, en su lengueteria; pero/sin embargo los flautados estan bastante corrie/ntes; no lo esta en lo general de el, sin duda/por no estar del todo concluhida su composición ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.4 – *Capilla de Musica – Organistas 1629-1875*, doc. 4.

[226] En 1803 nous trouvons Méndez de Mernies comme facteur d'orgues de la cathédrale de Lugo : « on a ordonné de payer son salaire au facteur d'orgues Dom Pedro Méndez, l'avertissant désormais que s'il devait être absent pour une certaine période de temps qu'il laisse toujours l'orgue ou les orgues accordés ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « se mandò pagar su salario al Organero D.^{n}/Pedro Mendez, con la prevención de que el lo sucbe-/sivo siempre que haya de salir del Lugar por algun/tiempo dese afinado el Organo u Organos ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice III – José de Arteaga, 3.1 – ACLu, 3.1.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1801 a 1806, Cav.^{do} ordinario del Viernes 21 de enero de 1803*. De l'activité du facteur d'orgues, deux instruments nous sont parvenus : l'orgue de l'église de Régua, Monforte (Lugo), construit par l'organier en 1801, et l'orgue de l'église San Miguel dos Agros de Saint-Jacques-de-Compostelle, achevé en

nécessaire à sa réparation, après que l'instrument ait été démonté depuis le mois de juin. Selon le facteur d'orgues, il fallait : a) mettre l'instrument dans le même diapason que celui qu'il venait d'achever, c'est-à-dire l'orgue côté évangile, b) l'orgue de la façade du chœur n'avait besoin que de moindres réparations, outre un nettoyage à cause de la poussière et un accordage général, c) concernant l'orgue de la façade de la nef et la *cadereta*, ceux-ci se trouvaient complètement détériorés, leurs registres ne pouvant être accordés à cause de leur mauvais emplacement et de plusieurs autres défauts que l'on a constatés au moment du démontage de l'instrument, qui ont entraîné l'inutilisation de trois parties de ceux-ci, d) l'orgue correspondant à la façade collatérale devait être complètement reconstruit, depuis le sommier jusqu'à son dernier tuyau, plusieurs jeux étant redoublés et les anches sonnant assez âprement et désagréablement, outre leur mauvais emplacement, e) la *cadereta* ne possédait que six registres à peine jouables, sans compter environ vingt jeux inutilisés, cette partie de l'instrument devant être déplacée vers un nouvel endroit plus convenable et son nombre de registres réduit à celui auquel leur installation laissait de la place pour que ces derniers puissent être commodément accordés, f) il fallait également y ajouter des *Contras* renforcées, semblables à celles que l'on avait mises dans l'autre orgue, entre autres démarches qu'il ne fallait pas expliquer. Cette œuvre, y compris la réparation des soufflets, atteindrait la somme de vingt-trois mille réaux. Le 8 août 1835, le chapitre a conclus que le facteur d'orgues devait rétablir l'état antérieur de l'orgue, sans recevoir aucune gratification pour cette intervention, dont l'exécution devrait se mener à terme sous la supervision du premier organiste de la cathédrale[227].

Le 17 août 1835, Antonio Sanclemente et Juan Francisco Garcia, respectivement premier et deuxième organistes de la cathédrale de Saint-Jacques, à la suite d'une demande du doyen et du chapitre des chanoines, déclarent que l'orgue se trouvait absolument injouable, hormis la façade du chœur dont on n'utilisait qu'une tierce partie des registres depuis trois ans. On devait donc procéder à un relevage profond de l'instrument pour corriger aussi les fuites de vent. Après un mois et demi de travail, Méndez de Mernies avait pratiquement remis l'orgue correspondant à la façade collatérale en état pour être utilisé, de sorte que le relevage

1842. Maria Soledad Mendive, Belén Bermejo et Andres Díaz (coord.), *Trabajo de Catalogación de los Órganos de Galicia* [1.e phase – évêchés de Lugo, Ourense et Mondoñedo] (Santiago de Compostela : Conselleria de Cultura de la Junta de Galicia [à parure]), fiche LU2, Église de Régua, Monforte. E. Jiménez Gómez, *op. cit.*, pp. 93-105.

[227] Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.4 – *Capilla de Musica – Organistas 1629-1875*, doc. 11.

de l'instrument serait relativement plus rapide et moins coûteux que celui achevé sur l'autre orgue, outre son absolue nécessité[228].

Le 5 juillet 1836, Pedro Méndez de Mernies informe le chapitre de l'intervention sur le deuxième orgue de la cathédrale, c'est-à-dire l'instrument plus petit concernant la facture instrumentale : a) tous les registres correspondant au clavier principal se trouvaient déjà installés sur le sommier de l'orgue majeur, dont la mécanique était aussi réparée, n'y restant d'autre chose à faire que nettoyer la montre et l'accordage général, les *Flautados* principales, de treize et vingt-six empans, et tous les registres d'anches en façade étant déjà opérationnels, b) l'orgue correspondant à la façade collatérale était déjà tout installé, avec son mécanisme, ne restant d'autre chose à faire que donner de la voix à ses flûtes et anches, pour que l'on puisse ainsi les accorder, c) la *cadereta de ecos* avait tous ses registres déjà mis en place, et prêts à chanter et à être accordés, ne restant d'autre chose à faire que la réparation de la mécanique intérieure, dont les apprentis responsables de l'accordage s'occupaient pendant les heures où ils ne pouvaient travailler en raison de la célébration des offices divins[229].

Malgré l'apparente bonne évolution des travaux que l'on exécutait sur les grands orgues jacobins, il semble que les problèmes financiers auxquels la fabrique de la cathédrale de Saint-Jacques devait faire face se poursuivent au cours de la première moitié du XIX^{e} siècle. En 1837, Méndez de Mernies adresse une plainte au chapitre compostellain, au sujet la réduction de trois quarts du salaire de 400 ducats pour lesquels il était engagé, survenue en août 1835[230] : « ce dernier et sa famille ne pouvant demeurer dans ce lieu à cause du manque de moyens de subsistance, il supplie que l'on lui concède l'autorisation de se rendre où il veut pour gagner sa vie, sans oublier son obligation de conserver ces orgues [de Saint-Jacques], y pourvoyant expressément plusieurs fois par an »[231]. Méndez de Mernies demande aussi au

[228] Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.4 – *Capilla de Musica – Organistas 1629-1875*, doc. 12.

[229] Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.4 – *Capilla de Musica – Organistas 1629-1875*, doc. 10.

[230] Un document conservé dans les ACSC, dossier *Capilla de Musica – Organistas 1629-1875*, apporte des informements précis concernant les revenus de Méndez de Mernies entre les années 1832 et 1846. Il a été admis en qualité de maître organier de la cathédrale jacobine le 10 mai 1832, percevant le salaire de 400 ducats annuels, salaire qu'il a perçu jusqu'au 1er août 1835, où celui-ci à été réduit à la moitié, y résultant 4 réaux par jour, qu'il a perçus jusque le 8 août 1846. Depuis cette date et jusqu'à sa mort – survenue le 15 novembre 1853 – il a perçu 10 réaux par jour. Dans les occasions où il était occupé dans des réparations d'importance sur les instruments il a perçu, depuis 1835, une gratification de 8 réaux par jour de travail. L'année 1841, Mendéz de Mernies a reçu une gratification exceptionnelle de 500 ducats. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.4 – *Capilla de Musica – Organistas 1629-1875*, doc. 13.

[231] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « por lo que no/podiendo permanecer en esta parte por falta de medios de/susistencia, tanto el como su familia: Suplica/se le conceda licencia para poder estar y andar por/donde pueda, afin de ganar su vida, sin que por/esto desatienda la obligacion de conservar dichos Or-/ganos; pues al efecto bendra barias veces en el/año ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.4 – *Capilla de Musica – Organistas 1629-1875*, doc. 8.

chapitre de lui payer une gratification pendant le temps où il se charge des orgues, laquelle, additionnée à son revenu, atteint les 12 réaux journaliers.

À la suite de cette pétition du maître organier, le chapitre demande aux organistes de l'informer sur l'état actuel où les instruments se trouvent. Le 5 avril 1837, Antonio Sanclemente affirme que les orgues ne se sont pas achevés, que ce soit au niveau de la composition ou de l'accordage, de sorte que le facteur d'orgues n'a pas n'accompli son obligation de maintenir les instruments en bon état de fonctionnement. Ceux-ci devaient être réparés dans leur intégralité, « sans qu'il soit nécessaire d'augmenter le devis que le facteur d'orgues [avait] envoyé à [sa] très illustre Seigneurie au début de la réparation de [l'orgue] principal »[232]. De son côté, Juan Francisco Garcia informe le chapitre, le 6 avril de la même année, qu'il faut un certain temps pour le plein achèvement des orgues, étant impératif que le facteur d'orgues « travaille sans cesse tant en ce qui concerne quelques registres manquants que l'accordage des deux orgues, sans que le montant des dépenses faites et à faire ne dépasse celui du devis présenté par le même facteur d'orgues »[233]. Au sujet de la pétition mentionnée de Pedro Méndez de Mernies, le 8 avril 1837, on a convenu que, après l'achèvement des travaux, on délibérerait sur la prétention du maître organier.

Encore au sujet de l'activité de Méndez de Mernies dans la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle, en août 1846, le facteur d'orgues expose au chapitre que, depuis plus de dix ans, son salaire avait été réduit, alors qu'au départ, il était toujours de 20 réaux journaliers lorsqu'il était chargé de la réparation d'un instrument et de 12 réaux journaliers lorsqu'il n'était pas employé aux accordages et à l'entretien ordinaire des orgues. Cependant, depuis 1835, son salaire avait subi une réduction, respectivement, de 20 à 12 réaux et de 12 à 8 réaux journaliers, ce qui, de son côté, n'avait pas entraîné de négligence quant à l'accomplissement de ses obligations[234]. C'est pour cela que, outre l'augmentation de son salaire, n'étant pas

[232] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « sin que para esto se/aumente el presupuesto que el Organero/manifestó a V. Y. al dar principio a la com-/posicion del Principal ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.4 – *Capilla de Musica – Organistas 1629-1875*, doc. 8.

[233] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « continue travajando sin perdida de/tiempo, tanto por lo que respeta a algunos Registros necesarios que fal-/tan para el completo, cuanto a la afinacion de los dos Organos sin que/el importe de los gastos sucesivos y anteriores, pueda ni deba esceder de la/cantidad resultante en el presupuesto presentado por el mismo Organ.º ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.4 – *Capilla de Musica – Organistas 1629-1875*, doc. 8.

[234] Dans une lettre non datée, envoyée au chanoine-ouvrier de la cathédrale jacobine, problablement vers 1836, le facteur d'orgues se plaignait déjà de la mauvaise remunération pour laquelle son travail était rémuneré : « tout va bien, monsieur, tout ce dont j'ai la charge est entretenu régulièrement : celui dont on prend peu soin est le facteur d'orgues ; celui-ci est oublié de tous et considéré comme un homme inutile, car si c'était le cas, son mérite ne serait pas récompensé plus bas que celui d'un balayeur. Mon honnêteté et ma manière modérée de me conduire peuvent bien en être la raison, mais je suis fier d'avoir toujours travaillé pour votre illustre corporation qui ne négligera pas mes justes supplications et si, autrefois, elle [le chapitre] a ordonné à l'ancien ouvrier de gratifier mes efforts, ce qui n'a pas eu effet par des raisons que j'ignore, peut-être a-t-on attendu une meilleure occasion

chargé de l'entretien des orgues, il demande au chapitre l'autorisation de prendre la route d'Oviedo où il aurait du travail[235].

Le document le plus important concernant l'activité de Méndez de Mernies au sein de la cathédrale jacobine est une longue lettre non datée, adressée au chanoine-ouvrier du temple pour rendre compte de ses interventions sur les deux instruments de l'église[236]. Ici, il donne un remarquable témoignage de sa philosophie de travail et de son savoir-faire quant à l'entretien des instruments : « l'œuvre de conservation des monuments ne constitue pas une chose moins importante que leur construction »[237], outre une description minutieuse des instruments De la Viña relevés par Sanz y González et réparés par Seixas qu'il a trouvés à son époque. Selon Méndez de Mernies :

> Nous avons, monsieur, deux orgues grandioses, dans cette sainte église, qui ont plus de 60 registres, dont chacun se laisse commander par l'organiste par l'intermédiaire de trois claviers pourvus des effets les plus divers, à savoir « proche et fort », qui appartient à la façade principale avec ses immédiats « moins fort et plus lointain », correspondant à la façade en arrière, « piano » ou « écho » avec son expression correspondante à l'intérieur de la réalisation [du buffet d'orgue] dans le lieu que l'on a considéré comme plus convenable. Celles-ci constituent des propriétés communes aux deux orgues. Un des instruments, que l'on appelait auparavant le plus petit, est aujourd'hui le plus grand, grâce aux améliorations et aux

---

pour que votre main bienfaisante récompensât ce serviteur fidèle, qui élève, volontiers, a votre main cette ébauche de l'état de lieu des travaux dont il est en charge, pour votre connaissance et plus convenable disposition ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « todo está bien S.r: todo está bien; todo está/cuidado regularmente quanto está a mi cargo: lo que esta/descuidado es el Organero, este si que yace en olvido de/todos y es mirado como hombre inutil y no necesario; pues/a no ser asi no se le tendria puesto su merito mas bajo/de precio que la clase de barrenderos. Mi honradez// /y mesurado modo de conducirme será tal bez la causa;/mas estoi confiado que é trabajado para la Yll.tre Corpora/cion quien no desatenderá mis suplicas justisimas,/y que si una bez mandó al anterior S.r Fabriquero, grati-/ficase mis tareas, lo que no tubo efecto por un no se que/de aquel Señor; talbez se dilató para mejor ocasion/en que la benefica mano de V. recompensa del precio/de las penosas occupacion. á este afecto servidor, que con/el mayor gusto eleva a las manos de V. un bosquejo/del estado de las obras de su cargo para su inteligencia/y disposiciones convenientes ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.4 – *Capilla de Musica – Organistas 1629-1875*, Doc. 7.

[235] Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.4 – *Capilla de Musica – Organistas 1629-1875*, doc. 9.

[236] Outre ceux-ci, le maître organier fait mention d'un autre instrument, un *realejo* : « il y a aussi un *realejo* de ma responsabilité, issu des mes mains, qui se trouve dans la bibliothèque ou antichambre capitulaire, un instrument tout à fait original dans la plupart de son mécanisme et de ses effets. Je me limiterai à dire qu'il s'agit d'une œuvre déjà achevée n'ayant pas besoin d'aucune réparation sauf l'accordage des registres d'anche toujours qu'il faut les utiliser ». Traduction de l'auteur à partir de l'original: « tambien está á mi cuidado, y es obra de mi pulso,/el Realejo que se halla en la Biblioteca ó ante sala Capi-/tular, la que es obra original la mayor parte de su meca-/nismo, y efectos, segun se puede ber; mas como es cosa/que a mi toca concluire con decir que es obra acabada, y/que nada tiene que reparar, ni exije otro cuidado q.e/la afinacion de los registros de lengua que contiene, si-/empre que se quiere hacer huso de el ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.4 – *Capilla de Musica – Organistas 1629-1875*, doc. 7.

[237] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « no es menor Obra la conservacion de monumentos, que/su Construcion ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.4 – *Capilla de Musica – Organistas 1629-1875*, doc. 7.

augmentations que l'on y a effectuées : il s'agit de celui qui est placé du côté de l'évangile. C'est le premier que l'on a remis en état et il n'y manque rien à faire, c'est ainsi une œuvre soigneusement achevée, où, parmi les milliers de pièces qui le composent, on n'en trouve aucune que je n'ai pas revue, ce qui témoigne de ma réputation et de mon honneur[238].

Concernant l'orgue de l'épître, on a commencé son démontage le 10 juin 1835. On a interrompu le plan original, ayant décidé de ne rien toucher ni rien retirer appartenant à l'orgue de la façade principale, mais d'en étendre les claviers. Cependant, on a à nouveau complètement refait l'*órgano de ecos* et celui correspondant à la façade collatérale, où l'on a réparé l'instabilité des registres d'anches, peut-être existant depuis l'origine[239], de même que l'on a reconstruit la moitié des *Contras*, que l'on a remplacées et doublées, à l'instar de ce que l'on a réalisé dans l'instrument lui faisant face. Il y avait encore des choses à réparer, telles que des fuites d'air, que Méndez de Mernies attribuait à un défaut de construction de l'orgue. Au début de février [1836], on a commencé à faire un nettoyage en profondeur de la poussière accumulée dans les tuyaux de l'orgue. On a aussi réparé les soufflets, qui présentaient des fuites d'air. On a suspendu par ailleurs le levier des claviers à une hauteur plus convenable, de sorte qu'ils ne tombent plus, de même que l'on a réparé l'élasticité des ressorts. Après cela, l'organier, qui se trouvait chargé de l'accordage général de l'instrument, a été obligé d'interrompre les travaux jusqu'à une nouvelle détermination. Méndez de Mernies ajoute que l'alimentation de l'air était insuffisante, bien que l'orgue avait le même nombre et la même envergure de soufflets que l'instrument reflété de l'autre côté du chœur.

Noms des registres de l'orgue du côté de l'évangile

Clavier Principal

[238] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « tenemos Señor, dos grandiosos Organos de la S.ta Ygle-/sia que constan de, 60, y mas registros cada uno los que se dejan/manejar a boluntad del Organista por tres teclados que presentan/diferentes efectos, à saver: Cercano y Fuerte, el que pertenece/à//à la fachada principal con sus inmediatos: Menos fuerte y/mas lejano, lo que hace a la fachada de atras: Piano ó en Ecco/con su correspondiente crescente en lo interior de la obra en/el lugar que se juzgó mas a proposito. Estas son propiedades/comunes a los dos organos. Uno de hellos que algun dia/se decia menor, es el mayor en la actualidad, por las mejoras/y adiciones que se le han hecho: este es el que hace a la parte del/Evangelio; es el primero que se ha conpuesto, y es el que nada/tiene que componer; es por decirlo de una bez obra acabada cui-/dadosamente en donde no hai pieza de millares de que es compu-/esto que no este revisada por mi, como que en su buen resultado se/cifraba mi fama y honor ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.4 – *Capilla de Musica – Organistas 1629-1875*, doc. 7.

[239] À notre avis, ce type de problème devait provenir de l'incorporation de la façade collatèrale de la part de Sanz et González en 1777, l'alimentation en vent pourvue par la soufflerie conçue originalement par De la Viña pour un instrument doté de deux claviers et composé de deux sections indépendantes au niveau de l'organisme – *Órgano Mayor* et *Órgano de ecos* –, n'étant pas suffisante pour l'agrandissement de celui-ci et le doublement des batteries d'anches par l'intermédiare de la collocation des anches en artillerie sur la nouvelle façade collatérale de l'instrument.

Main Gauche	Main Droite
Flautado de 26 [empans]	*Flautado* de 26 [empans]
Flautado de 13 [empans]	*Flautado* de 13 [empans]
Flautado en Octava	*Flautado en Octava*
Flautado de Violón	*Flauta travesera*
Nasardo	*Octava fuerte*
Trompa Sonora en Octava	Nasardo
Trompa real	*Trompa real*
Clarín en Quincena	*Trompa en Octava*
Clarín fuerte 1.er	*Clarín fuerte* 1.er
Clarín fuerte 2.e	*Clarín fuerte* 2.e
Bajoncillo	*Clarín sonoro*
Orlo	*Trompa magna*
	Orlo
	Corneta real de 7 [tuyaux] par touche

Clavier correspondant à la façade postérieure

Flautado de 13 [empans]	*Flautado* de 13 [empans]
Flautado Octava real	*Octava real*
Docena en quinta	*Docena en quinta*
Quincena en octava	*Quincena en octava*
Decisetena en tercera	*Decisetena en tercera*
Decinovena en quinta	*Decinovena en quinta*
Veintedosena en octava	*Corneta en eco*
Clarín	*Clarín*
Bajoncillo en octava de Clarín	*Trompa magna*
Compuestas	*Compuestas*

Clavier qui correspond a l'*eco* ou *crescente*

Flautado Violón	*Flautado* de 13 [empans]
Flautado en octava	*Octavín*
Quincena ó quinta [*Docena*?]	*Clarín*
Trompa	*Trompa en octava baja de Clarín*
Bajoncillo en octava de trompa	*Oboe*
	Violon ó tapadillo.

En outre, hormis ce qui est actionné par les claviers, il y a des *Contras* menées par les pieds, *Pájaros*, *Timbales* et *Gaita con cascabeles*, et une pédale qui augmente ou diminue tous les registres du clavier d'*ecos*.

Orgue placé dans le côté de l'épître.

Registres du clavier principal

Main Gauche	Main Droite
Flautado de 26 [empans]	*Flautado* de 26 [empans]
Flautado de 13 [empans]	*Flautado* de 13 [empans]
Flautado de Violón	*Flautado de Violón*
Flautado (*Octava real*)	*Flautado en Octava*
Quincena ó Quinta [*Docena*?]	*Quincena*
Clarón	*Nasardo*
Lleno	*Flauta travesera*
Clarín 1er	*Lleno*
Clarín 2ème	*Corneta clara*
Bajoncillo	*Clarín* 1er
Clarín en Quincena	*Clarín* 2e
Orlo	*Trompa magna*
	Orlo

Registres du clavier correspondant à la façade postérieure

Flautado de 13[empans]	*Flautado* de 13 [empans]
Octava de 26 [empans]	*Octava* de 26 le même que le *Flautado* de 13
Octava real	*Octava real*
Quincena	*Quincena*
Clarín fuerte	*Clarín*
Bajoncillo	*Trompa*
Trompa real	*Trompeta real* = faite en bois
Chirimía	*Trompa magna*
Dulzaina	*Dulzaina*

Registres du clavier correspondant aux *eos* ou *pianos* à l'intérieur [de l'orgue]

Flautado de Violón	*Flautado* de 13 [empans]
Flautado en Octava	*Flautado en Octava*
Flautado en Quinta = Docena	*Flautado en Quinta*
Flautado en Quincena	*Flautado en Quincena*

Flautado en Decisetena = tièrce	*Flautado en Docena*
Trompa	*Clarín*
Trompa en Octava	*Trompa magna*
Clarín en Quincena	*Oboe*
	Corneta

Contras que l'on actionne avec les pies, *Timbales*, *Pájaros* et *Gaita*, et une pédale qui augmente ou diminue tous les registres du clavier des échos[240].

Ce même document révèle un remarquable soin, de la part de Méndez de Mernies, de l'importance de la soufflerie, notamment de la façon dont les soufflets devaient être mis en mouvement pour rendre une alimentation en vent de l'instrument optimale, de même que leur influence sur la qualité de l'exécution de la musique :

> La manière, monsieur, d'actionner ou de mener les soufflets, dont il semble qu'elle pourrait être quelconque, revêt une grande importance, ayant une telle influence sur la formation du son qu'elle peut même endommager l'accordage et l'harmonie de la composition ou pensée [musicale] que l'organiste est en train d'exécuter. À propos de celle-ci, c'est-à-dire la façon de mener [les soufflets] pour générer le vent, il faut que celui qui l'exécute prenne en considération ce que l'organiste joue pour rendre la parfaite mélodie et harmonie dont l'orgue est capable. Il doit opérer d'une façon savante et adéquate à cet effet, devant être constant dans cette opération, en cherchant d'ailleurs la meilleure souplesse possible, de sorte que l'on ne perçoive pas les coups sur les leviers des dits soufflets, lesquels sont préjudiciables à l'homogénéité [du son], qui est déterminé par la soufflerie, où la moindre variation peut affecter l'intonation [de l'orgue], entraînant la perte de son accordage. C'est pour cela que j'insisterai sur l'importance du travail de celui qui actionne les soufflets sur ce que l'organiste exécute, qui doit chercher à le faire de façon que l'on ne s'aperçoive pas de la moindre rumeur de cette manœuvre depuis le chœur. Si on le fait tel que je viens de le décrire, on évite des problèmes au niveau de l'accordage des orgues et vous, messieurs, de même que les spectateurs, aurez le plaisir d'entendre leurs sonates dotées de perfection et d'harmonie. Mais jusqu'à présent, je n'avais pas eu l'occasion d'aborder ce sujet, ce que je fais maintenant, en espérant que désormais, on en ait soin, du fait de sa grande importance, car cela donne pour résultat un meilleur état de conservation des orgues, pouvant générer, en revanche, un important dommage si on ne l'estime point[241].

[240] Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.4 – *Capilla de Musica – Organistas 1629-1875*, Doc. 7.

[241] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « el modo, Señor: el modo, de dar los fuelles, ó/entonar; este modo, que parece que como quiera que se haga/esta bien echo: es cosa de mucha importancia, y tiene tanta in-/fluencia en la formacion de los sonidos que los llega sacar/de tono algunas veces, y muchisimas hace perder la afina-/cion y armonia a la composicion ó pensamiento que está/ejecutando el organista. En esta parte, del modo,

Cette riche documentation que nous avons approchée est d'une importance capitale, car elle nous permet de reconstruire les anciens orgues de la cathédrale de Compostelle du fait que, bien que l'intervention de Méndez de Mernies ait été réalisée en profondeur sur l'organisme instrumental, celle-ci n'a pas changé substantiellement les orgues quant à leur composition, s'orientant, selon le mot du facteur d'orgues lui-même, par la réutilisation « de tout le matériau ancien, avec le plus de minutie et de soin possible »[242]. À partir de l'étude de celle-ci, nous pouvons aisément conclure que les orgues originaux de Manuel de la Viña, instruments somptueux destinés dès l'origine à émerveiller le spectateur, n'avaient que deux claviers manuels, ce qui est cohérent par rapport à l'époque de leur construction.

Jiménez Gómez attribue ces compositions annotées par Méndez de Mernies – qu'il a certainement vues, bien qu'il ne les plublie pas – aux orgues construits par De la Viña entre 1704-1712, affirmant que les deux orgues disposaient à l'origine de trois claviers, l'instrument de l'évangile étant composé de 63 registres et son homologue côté épître, 64[243]. Il s'agit, évidemment, d'une erreur d'interprétation, outre savoir que le troisième clavier des orgues correspondant à la façade collatérale fut ajouté lors de la réparation de Sanz et González (1777), nous savons qu'au début du XVIII^{e} siècle, on ne construisait pas en Espagne d'instruments munis de trois claviers, les orgues possédant deux claviers relevant plus de

---

de ma-/niobrar para dar el viento; debe el que está en dicha operaci-/on interesarse en que lo que está pulsando el Organista/salga con la melodia armonia de que es susceptible el/Organo: debe operar de una manera estudiada y obser-/vada al efecto, y debe ser constante en hacerlo con la/mayor suabidad sin que se noten inpulsos, y sacudimi-/entos en las palancas de dichos fuelles, en tendiendo q.^{e}/todo inpulso ó sacudimiento es equivalente á una adicion/a la gravedad, y que està determinada sobre los fuelles/p.^{a} la formacion de los sonidos, y que si esta se desminu-/ye ó aumenta, por retenciones ó inpulsos, sacudimientos/V V. Saca de tono los sonidos, y aparecen desafina-/dos todas las veces que esto suceda; por lo que no ce-/sare//de Rencargar el interes que debe tomar el que da los/fuelles, en lo que está ejecutando el Organista; procurando/hacerlo de suerte que no se note en el coro el menor ruido/de tal maniobra. Si se hiciese como llebo dicho se haorra-/ria de que muchas beces se mormurase de la afinación de/los Organos y los S.^{res} Organistas tendrian el gusto de hoir/sus sonatas con afinacion y armonia, y lo mismo los espec-/tadores; pero hasta la presente no tuve ocasion de tratar/sobre el particular en debida forma, haciéndolo áhora/para que se mire en lo sucesibo como uno de los mayores/perfectos; y que una bez que se trata del mejor estado/y conserbacion de los Organos advierto el gran defecto q.^{e}/ocasiona sino no se maneja la parte de los fuelles segun/se requiere ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.4 – *Capilla de Musica – Organistas 1629-1875*, Doc. 7.

[242] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « todo lo biejo con la mayor escrupulosidad para evitar todo/gasto superfluo » . En synthèse, selon le *Plan mandado hacer por el Yll.^{mo} Cavildo, para la com-/posicion del Organo segundo de esta S.^{ta} Yglesia Catedral,/bajo el que se dió principio a dicha obra, el diez de Junio de este/año de mil ochocientos treinta y cinco,* documenté, en fait, pour l'orgue de l'évangile – son homologue ayant été achevé peu avant – on n'a changé ni la façade du chœur, ni l'étendue des claviers. Les trois sommiers qui avaient été conservés pendant longtemps sans connaître aucune intervention en profondeur (peut-être dès 1777) ont été complètement reconstruits. Concernant les anches en artillerie placés sur la façade collatérale, les registres suprimés dans celle-ci à cause de l'insuffisante alimentation en vent ont été placés dans le buffet d'orgues principal. Les registres appartenant à la *cadereta* extérieure ont été déplacés avec des modifications mineures à l'arrière du soubassement du buffet d'orgues principal. On a doté l'instrument de *Contras* doublées, avec ses *Timbales* fort et doux. On a refait à neuf les claviers, ainsi que les sept soufflets qui fournissaient l'air à l'instrument. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.1 – ACSC, 2.8.1.4 – *Capilla de Musica – Organistas 1629-1875*, Doc. 6.

[243] E. Jiménez Gómez, *op. cit.*, p. 30.

l'exception que de la règle : « à la fin du XVII[e] siècle, l'introduction de la *cadereta* intérieure ou extérieure dans l'instrument castillan – pour imiter l'orgue principal – a poussé les facteurs d'orgues, [Domingo] Mendoza ou [Pedro] Liborna Echevarría, à doubler les claviers des orgues prestigieux »[244]. Les orgues à trois claviers que Leonardo Fernández Dávila a construits en 1746 dans la cathédrale de Grenade (1746)[245], dont nous avons déjà parlé dans la première partie de cette thèse, constituent les instruments qui jalonnent le point de départ de cette tendance à la monumentalité caractérisant les orgues plus importants construits vers le dernier quart du XVIII[e] siècle, notamment les exceptionnels instruments effectivement jumeaux de Julián de la Orden de la cathédrale de Málaga (1783)[246].

Par ailleurs, en croisant les connaissances que nous avons d'autres instruments issus de l'école *Echevarría* à la même époque des orgues jacobins[247] et, surtout des instruments construits auparavant par Manuel de la Viña[248], de même que les instruments que le facteur d'orgues salmantin construira pour le couvent San Francisco de Compostelle (1713)[249] et pour la cathédrale de Mondoñedo (1714-1716)[250] – dont les contrats originaux nous avons retrouvés –, il nous est possible de proposer une composition hypothétique des ces orgues jacobins :

Órgano Mayor

Main Gauche	Main Droite
Flautado de 26 [empans]	*Flautado* de 26 [empans]
Flautado de 13[empans]	*Flautado* de 13 [empans]
Flautado Violón	*Flautado Violón*
Flautado en octava	*Flautado en octava*
Docena	*Docena*
Quincena	*Quincena* et *Decinovena*
Lleno	*Lleno*
Cimbala y Sobrecimbala	*Cimbala y Sobrecimbala*
Clarón	*Nasardo*

[244] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « a finales del siglo XVII la introducción de la cadereta interior o exterior en el instrumento castellano –imitación del órgano principal- llevó los organeros, Mendoza o Liborna Echevarría, a duplicar los teclados de los órganos importantes ». L. Jambou, *Evolución del órgano espanol*…, *op. cit*., v. 1, p. 304.
[245] *Cf.* Appendice V – Miscellanées – 5.2 – Leonardo Fernández Dávila (1746).
[246] *Cf.* Appendice V – Miscellanées – 5.3 – Julián de la Orden (1783).
[247] *Cf.* la première partie de cette thèse, premier chapitre.
[248] Ledesma, Ciudad Rodrigo, Peraleda de la Mata, Cathédrale de Salamanque. *Cf.* la première partie de cette thèse, deuxième chapitre.
[249] *Cf.* la deuxième partie de cette thèse, premier chapitre, *1.3 – D'autres instruments sans éclat : Santa Clara et San Francisco.*
[250] *Cf.* la deuxième partie de cette thèse, deuxième chapitre, *2.2 – De la Viña d'après De la Viña*.

Trompeta real	*Trompeta real*
Bajoncillo	*Clarín*
Chirimía	*Trompeta magna*
Orlo	*Orlo*
	Corneta real de 7 tuyaux par touche

Organo de ecos	
Flautado Violón	*Flautado Violón*
Tapadillo	*Tapadillo*
Nasardo en 12^{e}	*Nasardo* en 12^{e}
Nasardo en 15^{e}	*Nasardo* en 15^{e}
Nasardo en 17^{e}	*Nasardo* en 17^{e}
Trompa	*Clarín*
Trompa en 8.^{ve}	*Trompa Magna*
Chirimía	*Oboe*
	Corneta de ecos

8 *Contras*, *Pájaros*, *Timbales* et *Gaita con cascabeles*, et une pédale pour rendre la *suspensión de voy y vengo*.

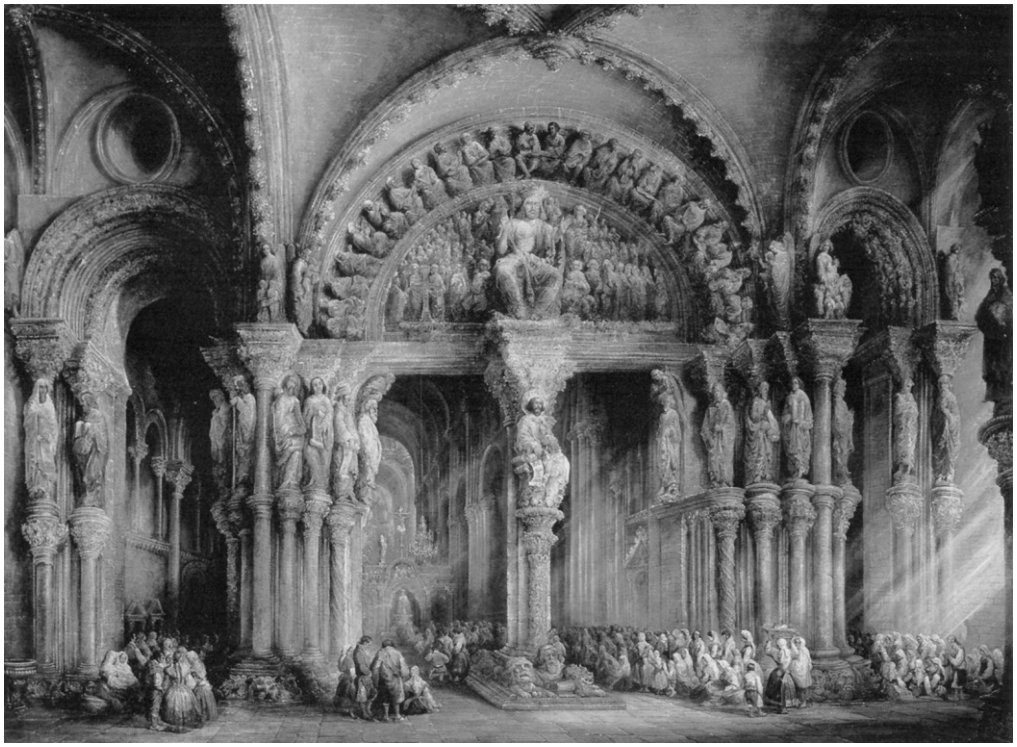


Fig. 23 - Jenaro Pérez Villaamil : *Pórtico de la Gloria*, huile sur toile (1849-1851), Palais de la Moncloa, Madrid, où l'on s'aperçoit de l'ancien chœur-bas de la cathédrale jacobine, supprimé en 1945.

En juin 1940, le chapitre de Compostelle discute la potentialité de déplacer les stalles maniéristes de l'enceinte du chœur-bas de l'église – exécutées par les sculpteurs Juan de Ávila et Gregorio Español (1599-1606) –, vers celle de la chapelle-majeure du temple. Le chapitre a considéré qu'il était approprié de supprimer tout le chœur-bas, dégageant ainsi l'espace de la nef principale de la cathédrale, devant alors faire face à une forte objection de la part de la Commission des monuments historiques de La Coruña, de même que de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cette dernière dotée de son rôle historique de veille au patrimoine artistique au sein des églises espagnoles. La volonté du chapitre prédomine sur celle des autorités patrimoniales et, en 1945, on démonte les stalles du chœur[251], qui trouveront un abri provisoire dans le chœur-haut de l'église abbatiale du monastère San Martín Pinario de Compostelle. De là, elles seront installés dans le monastère de Sobrado dos Monxes (La Coruña), où elles subiront un dommage fort important. Entre les années 2002 et 2004, on a achevé une restauration en profondeur de ce riche ensemble, les stalles, bien que n'étant pas retournées à leur emplacement d'origine, étant installées à nouveau dans le chœur-haut de l'église San Martín Pinario, où elles trouvèrent, du moins, une mise en valeur à la hauteur de leur qualité artistique[252]. Évidemment, la suppression des stalles de la cathédrale de Saint-Jacques a entraîné l'inutilisation des orgues posés auparavant sur la structure du chœur-bas de l'église. Le chapitre de la cathédrale jacobine a trouvé dans l'électrification et dans la conséquente union des deux instruments sous la commande d'une même console une bonne solution au problème causé par l'élimination du chœur-bas, ce qui fut réalisé en 1977 de la main de la maison Mascioni de Bergame[253]. Cette démarche a quasiment entraîné la destruction du matériau historique de l'instrument, duquel aujourd'hui il ne semble plus demeurer que les superbes montres originelles de Manuel de la Viña.

[251] Compostelle a établi toujours le paradigme à suivre en Galice ; ainsi, la suppression du chœur-bas de la cathédrale jacobine doit être considérée comme le déclenchement d'autres interventions du genre, qui défigureront aussi l'espace intérieur des cathédrales de Tuy et Mondoñedo, Ourense le précédant de quelques années, ainsi que nous le verrons plus bas.

[252] Andrés A. Rosende Valdés et José Suárez Otero, *El coro lígneo de la catedral de Santiago de Compostela : memoria histórica, recuperación y restaración* (Santiago de Compostela : Fundación Caixa Galicia, Catedral de Santiago de Compostela, 2004), pp. 38-43.

[253] E. Jiménez Gómez, *op. cit.*, p. 35.



Fig. 24 - Anciennes stalles du chœur-bas de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle (1599-1606), restaurées et conservées depuis 2004 dans le chœur-haut de l'église San Martín Pinario de Compostelle.

Les orgues De la Viña, instruments d'exception, conçus et exécutés en avant-garde absolue de leur époque et doublement vêtus d'une architecture et d'une décoration d'une richesse stupéfiante[254] appelées à frapper les sens des fidèles, et dignes, donc, de l'ornement du nouveau temple de Salomon – dont ils étaient une partie intégrante au premier rang– ont institué, d'un côté, un paradigme solide au niveau de la conception instrumentale, alors que de l'autre, dans une perspective symbolique certaine, ils seront émulés dans les temples plus prestigieux de Galice et du nord portugais. Compostelle, cette Nouvelle Jérusalem si prisée, se

[254] « Des grandes dimensions, [les buffets des orgues jacobins] s'érigent comme des superbes retables, en se courbant vers le sommet pour ne choquer pas avec les voutes, ce qui les oblige d'avancer presque dangereusement à travers l'espace. Ayant quatre tourelles demi-circulaires, ils se composent de deux corps, couronnés de façon pyramidale : celui de l'épître , le dernier [que l'on a construit], par une sculpture de la Vierge du Pilier dans son apparition à Saint-Jacques pèlerin et celui de l'évangile par une sculpture équestre de Santiago Matamoros. C'est difficile de décrire la multiplicité d'anges et chérubins de tailles les plus diverses qui, soit en forme de cariatides, soit en soutenant des cartouches et d'autres éléments architecturaux tels que des pavillons de tuyaux suspendus dans l'air, qui se mêlent à des enroulements végétaux, des chutes de fruits et des trophées militaires. Dans la corniche principale des angelots ouvrent les lourdes draperies d'un baldaquin qui, tel l'arc triangulaire en forme de mitre du deuxième corps, souligne ce délire de dorures et de polychromies de formes si dynamiques que contrastées ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « de grandes dimensiones se alzan como espléndidos retablos subiendo hasta curvarse para no romper con las bóvedas, que les obligan a avanzar casi peligrosamente sobre el vacío. Con cuatro torreones semicirculares, son de dos cuerpos, rematándose piramidalmente el último de la Epístola con una estatua de la Virgen del Pilar apareciendo a Santiago peregrino y el del Evangelio con una estatua ecuestre de Santiago Matamoros. Es difícil describir el gran número de ángeles y querubines de diferentes tamaños que ya como cariátides o sosteniendo escudos y elementos arquitectónicos, como pabellones de tuberías suspendidas en el aire, se mezclan a los roleos vegetales, sartas de frutas y trofeos militares. En la platabanda central unos angelotes abren los pesados cortinajes de un baldaquino, que, con el arco en mitra o triangular del segundo cuerpo, marca el eje de este derroche barroco de dorados y policromía de dinámicas y contrastadas formas ». A. Bonet Correa, art. cit., pp. 279-280.

transforme ainsi en l'un des plus importants foyers de la nouvelle facture d'orgues ibérique. Depuis la ville sainte, cette importante branche de l'école *Echevarría* rayonne rapidement et inéxorablement, le chef-d'œuvre incontestable de Manuel de la Viña, tel le phare de la Tour de l'Horloge de la cathédrale jacobine, éclairant le savoir-faire de plusieurs facteurs d'orgues actifs dans le merveilleux Éden, le vieux royaume de Galice, s'étendant des deux côtés, portugais et espagnol, du fleuve Miño. Leur activité fera l'objet des chapitres suivants.

1.3 – D'autres instruments sans éclat : Santa Clara et San Francisco

En 1709, au moment où Manuel de la Viña était en train de construire le deuxième orgue de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle, on a annoté sur le livre de dépenses du couvent Santa Clara de Compostelle : « on a donné à cette date onze mille réaux qui figurent dans les reçus de Dom Manuel de la Viña, au sujet de l'orgue qu'il est en train de faire[255] »[256]. L'orgue serait achevé entre 1711 et 1713. Selon Sergio del Campo Olaso, qui a travaillé la documentation primaire concernant l'orgue du couvent Santa Clara, celui-ci a dû être à l'origine semblable à l'instrument que le facteur d'orgues construisit à Peraleda de la Mata et Ciudad Rodrigo, que nous avons approché dans la première partie de cette thèse, ayant un *Clarín* placé en forme de pièces d'artillerie : « il suffit de remarquer les traces que l'on aperçoit encore sous la polychromie de la corniche qui sépare le soubassement de la façade principale de l'orgue. L'emplacement actuel des anches en façade a été modifié postérieurement[257] quand on a ajouté les registres de *Bajoncillo* et de *Trompeta Magna* »[258]. L'actuelle composition de l'instrument est la suivante :

---

[255] Del Campo Olaso, basé sur Rudolf Reuter – *Orgel in Spanien* (Kassel : Barenreiter, 1986) – ajoute qu'à la même époque où il construisait l'orgue du couvent Santa Clara, De la Viña était aussi en train de construire un instrument pour la cathédrale de Zamora. S. Del Campo Olaso, « El órgano en el Real Monasterio de Santa Clara de Santiago de Compostela » in S. del Campo Olaso *et al.*, *El Órgano del Real Monasterio de Santa Clara de Santiago* (Santiago de Compostela : Goetze & Gwynn, Real Monasterio de Santa Clara, 2005), p. 146.

[256] Traduction de l'auteur *apud*. S. Del Campo Olaso, *El Órgano en el Real Monasterio*…, *op. cit.*, p. 146 : « dieron en data once mil reales que consta por recibos de Don Manuel de la Viña, haberle entregado a cuenta del órgano que está haciendo ».

[257] Bien que la documentation concernant l'orgue de Santa Clara au cours du XVIII[e] siècle soit assez laconique, on trouve des dépenses concernant une réparation de l'instrument menée à terme en 1752. En 1865, l'orgue a subi sa deuxième intervention documentée, en fait une reconstruction exécutée par le facteur d'orgues Rafael Cardama, selon l'inscription retrouvée dans la laye de l'instrument. Cette intervention a entraîné la fabrication d'un nouveau sommier et d'un nouveau système de pièces gravées, l'élargissement du clavier (de 45 notes à l'origine, à 56 – C-g''') et des *Contras* (jusqu'à 12, C-H), implémentation d'une nouvelle mécanique de notes et de registres, l'incorporation d'une nouvelle soufflerie à lanterne. La dernière restauration de l'instrument – avant la restauration de 2005 –, fut réalisée par F. Manuel Fernández entre 1930 et 1932. S. Del Campo Olaso, *El Órgano en el Real Monasterio*…, *op. cit.*, pp. 150-154.

[258] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « basta con fijarse en las marcas que se perciben todavía bajo la policromía de la cornisa que separa el pedestal de la fachada principal del órgano. La ubicación actual de la lengüetería de fachada fue modificada con posterioridad cuando se añadieron los registros de Bajoncillo y Trompeta Magna ». S. Del Campo Olaso, *El Órgano en el Real Monasterio*…, *op. cit.*, p. 148.

Main Gauche	Main Droite
Flautado de 13 [empans]	*Flautado* de 13 [empans]
Violón	*Violón*
Octava	*Octava*
Docena	*Docena*
Quincena	*Quincena*
Decinovena	*Decinovena*
Lleno de 3 rangs	*Lleno* de 3 rangs
Trompeta real	*Flauta* de 6 ½
Dulzaina	*Corneta* de 6 rangs
Bajoncillo	*Trompeta real*
	Oboe
	Dulzaina
	Clarín
	Trompeta Magna[259].

L'année 1713, plus précisément le 18 octobre, se sont présentés devant le notaire Dom Andrés Hernández, syndic du couvent San Francisco de Compostelle, et Manuel de la Viña, pour faire l'écriture d'obligation de l'instrument que le facteur d'orgues salmantin devait ériger dans l'église conventuelle. Cet orgue, disparu de nos jours[260], avait les caractéristiques techniques suivantes :

> Cet instrument doit être composé d'un *Flautado* naturel en montre de treize empans. [Le suivent :] autre *Flautado Violón* bouché à l'unisson de celui-ci. Un registre d'*Octava real* de main entière. Un autre registre de *Docena* de main droite, accompagné du registre de *Decinovena* [c'est-à-dire de main droite]. En outre, autre registre de *Decinovena* de main gauche. Un autre registre *de Compuestas de Lleno* de main entière composé de cinq tuyaux par touche à partir de la *Veintedosena*. Un autre de *Cimbala y Sobrecimbala* de main entière composée de quatre tuyaux par touche. Le registre de *Corneta real* de main droite de sept tuyaux par touche, sa première espèce à l'unisson du *Flautado*. En outre, un autre registre de *ecos, contraeco y suspensión de voy y vengo* de cette *Corneta real* de six tuyaux par touche, sa composition à l'unisson de celle-ci pour [rendre] une imitation plus parfaite. Un autre registre de *Trompeta real* de main entière, de même qu'un autre de *Clarín* de main droite. Un registre de *Dulzaina* de main entière. Un autre de *Trompeta magna* de main droite. Un autre registre de

[259] *Ibid*., p. 158.
[260] L'ancienne église du couvent San Francisco de Compostelle, où se trouvait l'ancien orgue De la Viña, a donné lieu à l'actuelle église, dont les travaux de construction commencèrent en 1742. Manuel R. Pazos, *El Convento de San Francisco de Santiago y sus dos iglesias, la actual y la derruida en 1741 (1528-1862)*, (Santiago de Compostela : Imprenta El Eco Franciscano, 1979; « Estudios Compostelanos num. 6»), p. 35.

Bajoncillo de main gauche. Deux *Timbales* en intervalle de quinte : l'un en *Delasolre* et l'autre en *Alamire*. En outre, autre registre de *Pajarillos* avec sa touche de pédale. La façade de cet orgue se composera de cinq *castillos* abritant les tuyaux correspondant à la première moitié du *Flautado* de treize [empans], de même que de quelques-uns appartenant à l'*Octava real*. On ajoutera à cette façade le *Clarín* et la *Trompeta magna* en forme d'artillerie. Tous ces registres devront être coupés, l'*entonación* [c'est-à-dire le tuyau plus grave en montre] de l'orgue naturel étant le fa du huitième mode en *Gesolreut* [c'est-à-dire ut]. Le clavier devra être [revêtu] en os et les [touches] noires encastrées. On y placera trois soufflets de proportion correspondant à la magnitude des registres référés [c'est-à-dire de deux *varas* pour une] et la mécanique de registres sera en fer forgé[261].

Ce document nous informe aussi que le buffet était à la charge du maître organier, qui devait le commander en tenant compte de l'espace disponible, c'est-à-dire au même emplacement que l'orgue que l'on voulait remplacer, installé devant la paroi sur la porte principale de l'église. L'orgue devait être livré complètement achevé et en bon état de fonctionnement au mois d'avril 1714. Son coût total, y compris les matériaux, serait de vingt-quatre mille réaux *de vellón*, dont douze mille payés au cours du mois d'octobre 1713 pour l'achat des matériaux nécessaires, et le restant au mois de mai 1714.

Si nous confrontons les compositions de Santa Clara et de San Francisco de Compostelle avec celles des instruments paroissiaux que nous avons mentionnés dans la première partie de cette thèse[262], nous constatons que le même prototype proposé pour les orgues moins éclatantes – Ledesma, Ciudad Rodrigo, Peraleda de la Mata, Casatejada, Cáceres – était assez répandu chez le facteur d'orgues, avec quelques modifications mineures,

[261] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « se a de componer d.ho or/gano de un flautado natural de entonacion de trece palmos =/otro flautado de biolon tapado unisonus del sobre d.ho = un re/gistro de octava Real de mano entera = otro Rexistro de dozena/de la mano derecha le Acompañara a d.ho registro la diez y nobena = mas/otro rexistro de la diez y nobena que hira de por si en la mano his/quierda = otro registro de compuestas de lleno de mano entera/que sera su composicion de cinco caños por tecla entrando su primera/especie desde la vientte Dozena = ôtro de cimbala y sobre çimbala//[f. 231v.]su composicion de quatro caños por tecla de mano en/tera = d.ho de corneta Real de mano derecha de siete/caños Por tecla entrando Su primera especie uniso/nus del flautado = Yten otro rexistro de êcos con/traêco y suspension de boi y bengo de d.ha Corneta real/de seis Caños por tecla entrando su composicion uni/ sonus de la sobre d.ha; Para q sea mas apropiada su/ymitazion = otro rexistro de trompeta real/De mano entera = y otro de clarín de mano Derecha =/un rregistro de dulzaina de mano entera = otro de/trompeta magna de mano derecha = otro rexistro/de bajoncillo de mano hisquierda = dos timbales requin/tados: el uno en delasolrrê y el otro en lamirê = yten otro/Rexistro de pajarillos con tecla Al pie; La fachada de/d.ho organo se ha de componer de Cinco Castillos que bes/tiran los Caños Del flautado de treze, de medio avaxo/y asi mismo Algunos de la octava real y se colocara – en d.ha/fachada el clarin y la trompeta magna en forma de / Artilleria – Todos los referidos rexistros an de ser partidos/siendo la entonacion del organo natural fâ de octavo tono/en gesolrreud; el teclado ha de ser de hueso y los negros en/butidos; an de ser tres fuelles de proporcion Correspon/Diente a la magnitud de d.hos registros – y los mobim.[tos]/de ellos de hierro ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.8 – Saint-Jacques-de-Compostelle, 2.8.2 – AUSC, 2.8.2.2 – *Contrato y obligación recíproca que otorgaron D. Andrés Hernández y Don Manuel de la Viña sobre la fábrica de un órgano para el Convento de San Francisco.* Ce contrat fut donné à connaître par J. Couselo Bouzas, *op. cit*., p. 165.

[262] *Cf.* la première partie de cette thèse, deuxième chapitre, *2.3 – Quelques orgues paroissiaux : le prototype.*

ce qui révèle une orientation pratique au niveau de la fabrication de ce genre d'instruments, qui lui permettait de faire face à la commande de plusieurs orgues en même temps, ainsi que nous l'avons évoqué dans la première partie de cette thèse. Cela nous permet de conclure que les autres instruments appartenant à la deuxième catégorie de Nassarre construits par De la Viña, et dont nous ignorons la composition originale[263], devaient aussi suivre le même prototype avec peu de variations. Dans cette perspective, nous proposons par la suite une comparaison entre les instruments dont nous connaissons l'écriture d'obligation concernée, afin d'obtenir une idée plus précise des principales convergences et divergences entres les registres les plus ou les moins utilisés dans ce type d'instruments :

	Ledesma (1702)[264]	**Casatejada (avant 1703)**	**Ciudad Rodrigo (1703)**	**Peraleda de la Mata (1703)**	**Saint-François de Compostelle (1713)**
Flautado de 13 empans	X	X	X	X	X
Octava real		X	X	X	X
Octava de Nasarte	X				
Violón					X
Tapadillo			X		
Docena gradatil		X	X	X	
Docena de main droite	X				X
Quincena	X		X		
Decinovena	X		X		X
Quincena y Decinobena		X		X	
Lleno	X	X	X	X	X
Címbala y Sobrecímbala	X	X	X	X	X
Corneta real		X	X	X	X
Corneta de ecos					X
Trompeta real		X	X	X	X
Clarín de main droite	X	X	X	X	X
Trompeta magna de					X

[263] Malpartida de Plasencia – San Juan Bautista (1697), Allariz – Clarisses (1715), Toro – Santa María (1711?), Pontevedra – San Bartolomé et Santa María la Grande (?). Les instruments de Malpartida de Plasencia et Pontevedra ont complètement disparu de nos jours, y compris leurs buffets. L'orgue d'Allariz a été remplacé par autre instrument construit en 1769 par Pedro Liborna Echevarría, instrument de grande qualité artistique qui nous est parvenu. M. S. Mendive *et al.*, *Trabajo de Catalogación de los Órganos de Galicia…, op. cit.*, fiche OU1, monastère royal Santa Clara, Allariz. L'orgue de Toro a subi au XX[e] siècle une intervention de part de l'Organería Española.

[264] Date où le contrat fut passé ou où nous avons la première notice documentaire sur l'instrument.

	Ledesma (1702)[264]	**Casatejada (avant 1703)**	**Ciudad Rodrigo (1703)**	**Peraleda de la Mata (1703)**	**Saint-François de Compostelle (1713)**
main droite					
Bajoncillo					X
Dulzaina					X
Tambor ou *Timbal*	X	X	X	X	X
Pajarillos	X	X	X	X	X
Mascarons avec *cascabeles*		X		X	

À partir de l'analyse de ce tableau, il nous est possible d'établir avec certitude l'orgue-prototype paroissial de De la Viña. Ainsi, sont toujours présents : *Flautado* de 13 empans en montre, *Lleno*, *Címbala y Sobrecímbala* – ces dernières toujours ensemble –, *Clarín* de main droite en façade en artillerie, *Tambor* et *Pajarillos*. L'*Octava real* ou *de Flautado* a quatre occurrences, face à une occurrence de l'*Octava de Nasarte*. La *Docena gradatil* apparaît trois fois, par rapport aux deux occurrences de la *Docena* de main droite. La *Quincena* a deux occurrences, la *Decinovena*, trois, alors que le registre de *Quincena y Decinovena* ensemble n'apparaît que deux fois. La *Trompeta real* a quatre occurrences. La *Corneta real* en a trois, tandis que la *Corneta de ecos*, seulement une, ce qui nous conduit à en conclurer que, dans quatre instruments, il y a une *Corneta* avec son *eco* solidaire – c'est-à-dire, deux plans sonores concernant celle-ci -, alors que dans un instrument, il y a une *Corneta*, et puis son *eco y contraeco* correspondant – c'est-à-dire trois plans sonores au niveau de celle-ci. Les registres moins répandus sont le *Tapadillo*, le *Violón*, la *Dulzaina*, le *Bajoncillo* et la *Trompeta magna* de main droite, n'ayant qu'une seule occurrence. Des mascarons articulés munis de *Cascabeles* apparaissent dans deux instruments.

D'après ce que nous venons d'exposer, nous pouvons rétablir la composition originale hypothétique de deux orgues dus à De la Viña qui nous sont à peu près parvenus, dont la tuyauterie ou des traces importantes nous informent sur leur composition, comme les étiquettes sur la console : Santa María de Cáceres (1702-1703) et Santa Clara de Compostelle (1709-1711/13):

Composition hypothétique de l'orgue Manuel de la Viña de Santa María de Cáceres

Main gauche	Main droite
Flautado de trece	*Flautado de trece*
Octava	*Octava*

Tapadillo	*Tapadillo*
	Docena
Quincena	*Quincena*
Decinovena	*Decinovena*
Lleno	*Lleno*
Címbala y Sobrecímbala	*Címbala y Sobrecímbala*[265]
Trompeta real	*Trompeta real*
Orlo	*Orlo*
	Clarin[266]

Tambor et *Pajarillos*[267].

Composition hypothétique de l'orgue De la Viña de Santa Clara de Saint-Jacques-de-Compostelle :

Main Gauche	*Main Droite*
Flautado de 13 empans	*Flautado* de 13 empans
Violón	*Violón*
Octava	*Octava*
Docena	*Docena*
Quincena	*Quincena*
Decinovena	*Decinovena*
Lleno de 3 rangs	*Lleno* de 3 rangs
Címbala y Sobrecímbala	*Címbala y Sobrecímbala*
	Corneta de 6 rangs
Trompeta real	*Trompeta real*
Dulzaina	*Dulzaina*
	Clarín

Tambor et *Pajarillos.*

[265] Nous ajoutons le registre de *Címbala y Sobrecímbala* aux deux instruments, il est toujours présent dans les autres instruments paroissiaux dont nous avons analysés et on n'a pas changé le nombre total de registres existants, du fait que quelques registres ajoutés postérieurement ont été supprimés de ces compositions hypothétiques laissant de la place au niveau des tirants de registres pour qu'on ajutât la *Címbala y Sobrecímbala.*

[266] Ici, nous le quittons le registre de *Clarín de Bajos* qui figure sur la console de l'instrument, en faisant le pendant du *Clarín* de main droite, car, parmi les orgues paroissiaux construits par De la Viña à la même époque de l'instrument de Cáceres, ils n'ont qu'un *Clarín* de main droite au niveau des anches à corps réel. Ce Clarín de bajos doit être issu de l'intervention de José de Abrea, survenue en 1773.

[267] Nous y avons ajouté aussi les registres de *Tambor* et *Pajarillos*, toujours présents dans les orgues mentionnés.

II[e] Chapitre – L'école *Echevarría* rayonne en Galice

Après la construction des orgues De la Viña de la cathédrale de Compostelle (1704-1712), les autres cathédrales galiciennes – sauf celle de Lugo, où les nouveaux orgues (1703-1708) se construisent concomitamment à la fabrication du premier instrument du temple jacobin majeur – s'en inspirent, les instruments, toujours majeurs et mineurs au niveau de leur facture instrumentale, se reflètent visuellement au moyen de buffets de même structuration architecturale et décor se faisant face, placés sur le chœur-bas du temple. Par la suite, nous faisons une approche systématique des travaux de construction de même que des réparations postérieures que les instruments des cathédrales de Galice ont subies, en cherchant à éclairer de façon précise la manière et les conditions dans lesquelles cet important parcours – dont le point de départ est Compostelle – s'est réalisé, ainsi qu'en tentant de reconstruire, dans la mesure du possible, la composition et les principales caractéristiques techniques des instruments composant une si importante – bien que peu connue – branche de l'école *Echevarría*.

2.1 – Lugo : les instruments méconnus

Au niveau des publications sur la musique et les orgues de la cathédrale *lucense*, on ne connaît presque rien, en dépit de l'envergure des instruments que le facteur d'orgues palentin José de Arteaga[268] érigea auprès du chœur-bas de celle-ci[269]. La totalité des peu nombreuses informations disponibles sur l'activité du facteur d'orgues palentin dans la cathédrale de Lugo a été répertoriée de façon indirecte, par l'intermédiaire de la documentation de la cathédrale

[268] Figure encore assez peu connue, José de Arteaga, facteur d'orgues de la cathédrale de Palence entre 1686 et 1712, fut marié avec Josepha González. Habitant la ville de Palence, en 1688, il construisit un orgue pour l'abbaye de Benevivere (Palence), ayant aussi travaillé pour le couvent des augustines de Valladolid. Il est décédé à Palence le 3 mars 1712, ayant fait son testament auprès du notaire Francisco de León y Mercado, le 29 février. G. A. C. de Graaf, *El órgano de Santa Maria la Real de León..., op. cit.*, p. 182. Arteaga a dû jouir d'un certain prestige chez ses collègues, ayant expertisé l'orgue de l'épître de la cathédrale de Ségovie, instrument construit par le célèbre Pedro Liborna Echevarría, avec qui il avait travaillé dans les années 1689-1690, sous la direction de frère Joseph de Echevarría, dans la construction de l'orgue de la cathédrale de Palence. S. del Campo Olaso, *La escuela Echevarría en Galicia*…, *op. cit*., p. 122. Andrés Cea Galán évoque l'hypothèse qu'Arteaga ait travaillé aussi à partir de 1702 avec de Manue de la Viña, bien qu'il ne donne aucun informement complémentaire à ce sujet. A. Cea Galán, art. cit., p. 64. Son fils, José de Arteaga, facteur d'orgues lui aussi, envisageait la place laissée par son père dans la cathédrale de Palence, qui resta manquante en raison de la réforme de l'orgue commandée à Domingo de Aguirre. Jesús de San Martin, *Como se hizo el gran órgano de la Santa Iglesia Catedral de Palencia (1688-1691)* (Palencia: Imprenta Provincial, 1987), p. 38.

[269] Tel qu'il figure aussi sur les fiches du *Trabajo de Catalogación de los órganos de Galicia*, concernant les instruments du temple – LU3, Cathédrale de Lugo, Orgue côté évangile, LU4, Cathédrale de Lugo, Orgue côté Épître et LU5, Cathédrale de Lugo, Capela da Virxe dos Ollos Grandes.

de Palence[270] – où le facteur d'orgues occupait le poste d'accordeur des orgues – malgré l'existence d'une riche documentation conservée dans les ACLu et AHPLu, que nous restituons donc dans son intégralité dans l'appendice concerné[271].

Dans l'acte capitulaire du 17 mars 1703, nous lisons que « M. le chantre ayant mentionné les rapports faits par divers facteurs d'orgues, on a convenu d'écrire à celui qui se trouve à Astorga [José de Arteaga] pour qu'il vienne estimer l'orgue que l'on voulait faire »[272]. L'acte capitulaire du 19 mai 1703 apporte une information importante, car il nous informe qu'Arteaga provenait de Palence, où il avait travaillé dans la construction du paradigmatique instrument conçu par frère Joseph de Echevarría en 1688 et achevé par frère Domingo de Aguirre en 1691, ce qui témoigne de son rapport direct avec les deux figures de proue de la nouvelle école : « à propos de l'estimation de l'orgue le plus grand, on a convenu que le facteur d'orgues qui a fait l'orgue de Palence et Astorga y viendrait accompagné de celui de La Coruña qui fait le *realejo* »[273]. En fait, le 23 juin 1703, Arteaga se présente devant le chapitre *lucense* ayant « montré le plan de l'orgue le plus grand que l'on veuille faire, pour lequel il a demandé cinq mille ducats hormis les bois nécessaires [pour cette facture] et les buffets. Et après avoir réfléchi sur la question de savoir s'il était convenable ou non de mettre en œuvre cette fabrication, tous se sont accordés favorablement [sur cette dernière] »[274]. On a également délibéré qu'Arteaga devait réparer l'ancien orgue, lequel était placé sur la porte de la sacristie et se trouvait en ton accidentel, le mettant alors en ton naturel, « outre de registrer le *realejo* que Dom Roldan[275] est en train de construire »[276].

L'acte du chapitre du 7 juin 1704 informe que les bois nécessaires à la réalisation de construction du nouvel orgue étaient déjà pourvus, mais non les métaux[277], d'où nous

[270] À ce sujet, il faut mentionner: José López-Calo, *La Música en la Catedral de Palencia* (Palencia : Diputación Provincial, 1981), v. II et Jesús de San Martín Payo, *op. cit*.
[271] *Cf.* Appendice III – José de Arteaga.
[272] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « habiendo el s.^{or} ch.^{e} referido los informes que/Se dieron de diferentes organeros Se acordo eScriba/al q.^{e} esta en Astorga para q.^{e} venga a reconocer el or/gano q.^{e} Se quiere haçer ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice III – José de Arteaga, 3.1 – ACLu, 3.1.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1703-1708*, *Cau.^{o} ordin.^{o} de Sabado 17 de Março de 1703*.
[273] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « se acordo Venga el organero q.^{e} hiço el organo/de Palençia y Astorga Con el de la coruña que/haçe el realexo para el conçierto del organo/grande ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice III – José de Arteaga, 3.1 – ACLu, 3.1.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1703-1708*, *Cau.^{o} ordin.^{o} de Sabado 19 de mayo de 1703.*
[274] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « manifesto la planta/del organo grande que se quiere haçer y p.^{r} el/pidio Çinco mil du.^{os} y las maderas necessa/rias Sin las caxas = Y habiendose conferido/Si conbenia entrar en d.ha fabrica acordaron/todos que si ». ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice III – José de Arteaga, 3.1 – ACLu, 3.1.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1703-1708*, *Cau.^{o} ex.^{a} ordin.^{o} Con çedula de Sabado 23 de Junio de 1703*.
[275] En toute probabilité le facteur d'orgues de La Coruña dont l'acte capitulaire du 19 mai 1703 fait mention.
[276] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « y que assi mismo rexistre el realexo q.^{e}/fabrica D.^{n} Roldan ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice III – José de Arteaga, 3.1 – ACLu, 3.1.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1703-1708*, *Cau.^{o} ex.^{a} ordin.^{o} Con çedula de Sabado 23 de Junio de 1703*.
[277] Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice III – José de Arteaga, 3.1 – ACLu, 3.1.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1700-1710, Cau.^{o} ordin.^{o} de Sabado 7 de Junio de 1704.*

concluons que les travaux n'avaient pas encore commencé. En outre, l'acte capitulaire du 20 janvier 1705 mentionne la nécessité d'envoyer les bois achetés au maître organier pour qu'il puisse les reconnaître et dire la façon dont ceux-ci devaient être sciés[278]. Le chapitre qui a eu lieu le 18 février 1705 délibère qu'« au sujet de la construction des buffets d'orgues, selon le plan et les conditions stipulées par le maître organier, on a convenu avec Alonso González, habitant de Mellid, de seize mille réaux outre cinq cents en terme d'aide financière. Moi, le secrétaire, et M. Calbo nous engageons à effectuer l'écriture correspondante avec celui-ci »[279]. Le 2 mai 1705, on exige la présentation des garanties nécessaires à la fabrication des buffets d'orgues de la part de González[280].

Le 6 novembre 1707, Joseph de Arteaga sollicite au chapitre l'examen des instruments qui se trouvaient alors complètement achevés :

> Dans ce chapitre (à la suite de la pétition du maître organier Arteaga sollicitant que le chapitre reçoive les orgues et fasse la quittance du payement correspondant, de même que l'on lui paye [l'addition de] quelques registres en plus qui n'étaient pas de son obligation), il a été convenu que MM. Mejía et Calbo, accompagnés de l'organiste, reçoivent l'orgue référé, après qu'Arteaga réalise l'accordage dont les orgues ont besoin, où l'on lui paiera ce qui est dû[281].

Dans le Livre de Fabrique – Majordomes 1695-1769 –, on a annoté un paiement concernant les orgues, dont nous déduisons qu'il correspond à l'achèvement des buffets : « en outre on lui paye dix mille et vingt-cinq réaux, c'est-à-dire la même somme que celle payée a Dom Joseph de Arteaga, maître organier qui a fait les orgues, dans l'attribution du montant de cinquante-cinq mille six cents réaux où l'on a ajusté leur fabrication »[282].

---

[278] Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice III – José de Arteaga, 3.1 – ACLu, 3.1.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1700-1710, Cau.º ordin.º de martes 20 de hen.º de 1705.*

[279] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « a la fabrica de las caxas p.ª los organos Segun la traza y Condiçiones q.e/dio el maestro dellos = Se remato en Alonsso/gonçalez V.º de mellid en diez y seis mil r.es/y quinientos mas de auida de coste Y se/encargo al s.or Calbo y mi s.ro otorgasemos/La Scrip.ra Con d.ho maestro ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice III – José de Arteaga, 3.1 – ACLu, 3.1.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1703-1708, Cau.º ex.ª ordin.º de miercoles 18 de f.º de 1705*.

[280] Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice III – José de Arteaga, 3.1 – ACLu, 3.1.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1700-1710, Cau.º ordin.º de Sabado 2 de mayo de 1705.*

[281] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « en eSte Cauildo Se acordo (que mediante el M.º de Orgnos Arte/aga pide Se entregue el Cauildo de los organos y Se le aJuste Su q.ta y/mas pide que le paguen mas alg.S regisStros que ajusto que no eran/de Su obligacion) que el s.or Mejia y S.r Calbo despues de auer Arteaga/dada una affinacion g.l a loS organoS que la necesitan de d.hos S.reS/con aSistencao del Organista Se entreguen de dicho Organo y Se le li/brara lo que Se le debiere ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice III – José de Arteaga, 3.1 – ACLu, 3.1.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1703-1708, Cauildo ordinario del martes 6 de Nb.re de 1707*.

[282] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « ytem se le abonan diez mil y veinte y cinco reales/los mismos que â pagado a D.n Joseph Artiaga/maestro que hizo los organos al cumplim.to de Cinq.ta/y Cinco mil y seisen.os reales en que fue ajustada su/fabrica ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice III – José de Arteaga, 3.1 – ACLu, 3.1.2 – Livres de Fabrique – Majordomes 1695-1769, Livre 15, f. 40r.

Dans l'acte capitulaire du 27 février 1708, nous trouvons que l'on voulait donner à Arteaga dix doublons « en terme de contribution au voyage et de gratification après avoir avoir accompli un bon travail sur les orgues »[283]. Cependant, le 12 mai de la même année, le chapitre délibère qu'il faut poursuivre Arteaga, « car l'orgue le plus grand se trouvait hors de service, l'organiste ne pouvant rien jouer sur celui-ci »[284]. Le chapitre réuni le 19 mai 1708, à la suite du rapport de l'assesseur du procès que les chanoines menaient alors contre Arteaga, convient qu'il faut effectuer les démarches nécessaires pour savoir si le patrimoine du facteur d'orgues suffit ou non à faire face aux dépenses entraînées par la rénovation de l'orgue concerné[285]. Le 29 mai, on désigne le maître-école et le chanoine Quiroga commissionnés pour discuter avec le facteur d'orgues de ce qu'il faudrait faire au sujet de l'instrument[286]. Le 12 juin 1708, Arteaga présente un mémoire pour remettre en bon état de fonctionnement l'orgue le plus grand de l'église, avec lequel il montre son intention de s'écarter du procès que la cathédrale intentait contre lui. Le chapitre convient de « débarrasser sa personne, ses objets précieux, ses outils, mais en maintenant encore le séquestre de l'étain, pour garantir l'accomplissement [de son obligation] »[287]. Le 14 août de la même année, le maître organier informe le chapitre que les orgues sont déjà réparés, celui-ci devant fournir un maître pour les expertiser[288]. Le 17 août, le chapitre délibère que l'orgue étant accordé à la demande de l'organiste, on doit verser à Arteaga la somme de cinquante pesos, le laissant libre de reprendre son activité normale[289]. Le 1er septembre 1708, on considère le facteur d'orgues comme « libre de la fabrication des orgues, à la suite de l'avis de l'organiste confirmant que [l'orgue] est bien tempéré et qu'il n'y trouve aucun défaut, de sorte que l'on doit payer les

[283] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « se acordo SE diesen a D.n Joseph de Arteaga diez doblones p.a aiu/da de Su viaje por Via de gratificazion de lo bien que lo trabajo/en los organos ». *Cf.* Appendice III – José de Arteaga, 3.1 – ACLu, 3.1.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1703-1708, Cauildo Ordinario con cedula de ante dien del martes 27 de/febre.o de 1708*.

[284] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « mediante/q.e el Organo maior eStaua descompuesto y Su exercicio y el Organista dije/a no Se podía tañer en el ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice III – José de Arteaga, 3.1 – ACLu, 3.1.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1703-1708, Cauildo ordinario del Sabado 12 de Maio de 1708*.

[285] Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice III – José de Arteaga, 3.1 – ACLu – 3.1.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1700-1710, Cauildo Ordinario de Sabado 19 de Maio de 1708*.

[286] Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice III – José de Arteaga, 3.1 – ACLu, 3.1.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1700-1710, Cauildo Con Cedula de ante dien del MiercoleS Veinte y/nueve de Maio de 1708*.

[287] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « se le de deSen/bargo de Su perSona […] alaJaS y herramientas de/Jando el eStaño en embargo p.a Seguridad del cumpliminto ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice III – José de Arteaga, 3.1 – ACLu, 3.1.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1703-1708, Cauildo Ordinario del MarteS 12 de Junio de 1708*.

[288] Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice III – José de Arteaga, 3.1 – ACLu, 3.1.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1700-1710, Cauildo Ordinario del MarteS 14 de AgoSto*.

[289] Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice III – José de Arteaga, 3.1 – ACLu, 3.1.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1700-1710, Cauildo con cedula de ante diem de Sabado diez y Siete de agoSto*.

cinquante pesos que l'on lui avait proposés »[290]. En fait, dans le livre de fabrique de la cathédrale, nous trouvons l'annotation du paiement de « cinquante réaux à huit qui font sept cent cinquante réaux que le chapitre livre au facteur d'orgues Dom Joseph de Arteaga pour le travail consistant à recomposer les registres de l'orgue le plus grand, lesquels se trouvaient hors d'usage »[291].

Dans les archives historiques provinciales de Lugo, nous avons retrouvé les contrats concernant la construction des deux orgues, grand et petit, et de leurs buffets respectifs, outre la fabrication d'un *realejo*. La *Planta y Condiçiones de los tres horganos que yo D.n/Joseph Arteaga Vecino de Palençia he de Açer/Para la s.ta Yglesia Cathedral de la Ciu.d de Lugo* précise la composition intégrale des instruments, à savoir :

L'orgue le plus grand

L'orgue le plus grand, que l'on placera sur le chœur de M. le doyen [côté évangile], se compose des registres suivants :

- Un registre de *Flautado* de vingt-six empans en montre distribué dans sept plates-faces, dont les sept premiers tuyaux, qui sont 5, 6, 7, 1 [c'est-à-dire ut, ré, mi et fa, manquant les notes sol, la et si dans cette écriture] seront arrondis en bois à l'imitation du métal ;
- Un autre *Flautado* de treize empans [sonnant une] octave au dessus [du principal et] placé en montre ;
- Un autre registre d'*Octava* ;
- Un autre registre de *Docena* ;
- Un autre registre de *Quincena* ;
- Un autre de *Decinovena* ;
- Un autre registre de *Compuestas de lleno* de quatre tuyaux par touche avec ses augmentations ;
- Un autre registre de *Címbala* de quatre tuyaux par touche ;
- Un autre de *Retentin de Címbala* [*Sobrecimbala*] de quatre tuyaux par touche ;
- Un autre de l'*Imperfecta*[292], un tuyau par touche ;

[290] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « libre de la fabrica/de los organos mediante q.e el Racionero Organista dice eS/ta bien templado y no deScubre defecto alguno en el/Y Se le libren loS cinquenta peSoS q.e Se le ofrecieron ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice III – José de Arteaga, 3.1 – ACLu, 3.1.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1703-1708, Cauildo Ordinario de 1 de Setiembre de 1708*.

[291] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « cinquenta r.s de a 8 q.e hacen settez.o y/Cinquenta r.s que por Libranza de el Cau.o/pago el Organero D.n Joseph Artiaga por el trabajo/de Volver a Componer los registros de el Organo grande/por quanto no corrian, ni se podía tañer ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice III – José de Arteaga, 3.1 – ACLu, 3.1.2 – Livres de Fabrique – Majordomes 1695-1769, Livre 15, f. 68r.

[292] « Rang des jeux composés parlant en intervalle de tierce majeure, n'étant pas considéré comme consonant dans la théorie modale ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « hilera de los juegos compuestos en intervalo de tercera mayor, por no ser este tenido como consonante en la teoría modal ». J. Saura Buil, *op. cit.*, *s.v.* « Imperfecta/s ».

- Un autre registre de *Flautado tapado* ;
- Un autre *Flautado* en quinte dont le premier tuyau est un demi-registre utilisé pour en jouer une *Flautilla* de main droite ;
- Une demi-main haute de la *Gran Corneta* de sept tuyaux par touche ;
- Une autre demi-main de *Corneta* au-dessus de celle-ci avec six tuyaux par touche, que fera des *ecos y contraecos* avec ses *idas y venidas y suspensiones* par l'intermédiaire de deux mouvements ou *peañas* pour les pieds ;
- Un jeu de *Clarines* des deux mains placé [en artillerie] dans toutes les plates-faces, soutenu de barres de fer et bien vissé ;
- Un registre de *Dulzainas* dans tout le clavier qui doit être placé en façade comme le *Clarín*, ainsi que vissées ;
- Un registre de *Voz humana* de deux mains en façade ;
- Un jeu de *Trompetas reales* de deux mains ;
- Une demi-main de *Trompeta magna* ;
- Un autre demi-registre de *Bajoncillos* ;
- En outre, deux jeux de *Timbales* que l'on jouera avec les *peañas* pour les pieds ;
- Un autre registre de *Gaitas* joué par les pieds ;
- Trois genres de *Pájaros* que l'on jouera avec les pieds ;
- En outre, une *Cascabelada en ruedas* pour jouer des divertissements ;

[…]

Deuxième orgue

On fera un deuxième orgue pour l'autre côté [du chœur], lequel aura les registres suivants :

- Un *Flautado* de treize [empans] en montre
- Un autre [registre] d'*Octava* ;
- Un autre [registre] de *Dozena* ;
- Un autre [registre] de *Quincena* ;
- Un autre [registre] de *Decinovena* ;
- Un autre registre de *Compuestas de lleno* de quatre tuyaux par touche avec ses augmentations ;
- Un autre registre de *Címbala* de trois tuyaux par touche et grâce à mon dévouement, j'ajouterai à cet orgue un demi-registre de *Clarines* placé [en artillerie] sur les plates-faces, à l'instar de l'orgue le plus grand, outre le jeu de *Dulzainas* que je suis obligé [de faire].

[…]

Realejo

Il faut faire un *Realejo* le plus petit et le plus léger possible, composé des registres suivants :

- Un *Flautado tapado* naturel en *tono de capilla*, avec son tirant de registre ;
- Un autre registre de *Quinzena* ;

- Un autre registre de main droite de trois tuyaux par touche ;
- Un autre de *Decinovena* ;
- Un autre de *Lleno* de trois tuyaux par touche ;
- Un jeu de *Dulzainas* pour les deux mains[293].

L'écriture concernant la construction des buffets du grand et du petit orgue fut réalisée le 19 février 1705. Le maître d'architecture Alonso González en eu la charge, devant livrer les buffets d'orgues à la satisfaction du chapitre et du maître organier. Les prix convenus furent seize mille réaux *de vellón*, González devant fournir les bois et tous les matériaux nécessaires, selon le plan approuvé par Joseph de Arteaga[294].

Une vingtaine d'années plus tard, on a doté la cathédrale de Lugo d'un troisième instrument fixe[295], installé dans l'exceptionnelle Capela da Virxe dos Ollos Grandes, chef-d'œuvre de Fernando Casas Novoa, que l'on venait d'achever en 1736, ce qui a été repris dans l'acte capitulaire du 7 septembre 1737 :

> M. le lecteur a notifié le chapitre que le facteur d'orgues Eugenio[296], qui apportera l'orgue pour la chapelle de la vierge, se trouvait dans la ville, ayant retenu les charretiers qui le lui avaient amené, et il demandait ainsi de lui payer dix-huit ducats en termes de frais de la fabrique [de la cathédrale] payés par le majordome, pour ainsi payer leur travail. On a convenu que M. le lecteur accompagne l'organier dans la tâche consistant à démonter le vieux *realejo* et à construire le nouveau [instrument][297].

Le deuxième orgue du chœur de la cathédrale *lucense*, celui placé vers le côté de l'épître, fut complètement remplacé – hormis le buffet – en 1805 par le facteur d'orgues Manuel Sanz qui, ainsi que nous l'avons vu plus haut, avait rénové en 1777, avec Gregorio

---

[293] Traduction de l'auteur à partir de l'original. AHPL, Lugo, notaire Andrés Dineros Pillado (1703), ff. 102r.–103v. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice III – José de Arteaga, 3.2 – AHPLu, 3.2.1 – *Planta y escritura de los tres órganos de la Iglesia M.or.*

[294] *Cf.* Appendice III – José de Arteaga, 3.2 – AHPLu, 3.2.2 – *Escritura de la obra de las cajas para los órganos de la Iglesia mayor.*

[295] De cet orgue il ne reste que le buffet, l'instrument étant complètement remplacé au XX^{e} siècle par un autre orgue, probablement aménagé dans l'ancien buffet baroque par frère Manuel Fernández. M. S. Mendive et *al.*, *Trabajo de Catalogación de los Órganos de Galicia…, op. cit.*, fiche LU5 – cathédrale de Lugo, Capela da Virxe dos Ollos Grandes.

[296] Malheureusement, comme il manquait son nom, nous n'avons pu identifier ce facteur d'orgues dans le contexte de la facture d'orgues en Galice dans la première moitié du XVIII^{e} siècle.

[297] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « el s.^{r} Lect.^{l} ha puesto en noticia al Cauildo Como estaba/en la Ziudad el organero Eugenio que trará el órgano/p.^{a}la Capp.^{a} de nra. Señora y que tenia detenido los/Carreteros q.^{e} le habían traido, y asi que pedia le librasen/diez y ocho Ducados p.^{a} pagar el Porte, los que se le/libraron Contra el Maiordomo a Cuenta de la fa/brica; y se ordenó que dho s.^{r} Lectoral asista con/el organista al Ver armar dho órgano y desmon/tar el realejo Viejo, y hazer el nuevo; y se feneció/el Cau.º de que ago fee ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice III – José de Arteaga, 3.1 – ACLu, 3.1.1 – Actes du chapitre, *Libro de Autos Capitulares desde el año de 1735–1744, Libro 15, Cauildo del dia 7 de Sep.^{re} de 1737*.

González, les orgues de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle. Selon l'acte capitulaire du 23 août 1805, « Dom Manuel Sanz prend la route de Santiago après avoir achevé l'orgue que l'on venait de reconstruire, en envisageant que l'on le gratifie, en plus de la paie [qu'il a perçue][298], et que l'on procède auparavant à l'examen de l'orgue pour que l'on pût déterminer ce qui était le plus convenable de lui donner »[299]. L'orgue sera complètement remplacé par un instrument issu des mains de frère Manuel Fernández[300], facteur d'orgues *lucense* autodidacte[301], en 1925.

Concernant l'orgue le plus grand, l'instrument a subi une profonde réparation menée à terme en 1973 par Organería Española qui a fortement modifié ses caractéristiques originales : entre autres, on a élargi l'étendue des claviers (C-g'''), de même qu'incorporé un pédalier chromatique de 29 touches (C-f) ; on a remplacé la mécanique de registres originale par le système électropneumatique. Concernant la mécanique de notes, toujours suspendue, on a renouvelé celle correspondant au premier clavier, alors que celle du deuxième est d'origine, l'orgue ne conservant que partiellement sa tuyauterie d'origine[302].

[298] Le chapitre du 19 novembre 1805 délibère favorablement sur la pétition reitérée du facteur d'orgues Manuel Sanz de percevoir quelque gratification pour avoir construit le nouvel orgue de la cathédrale. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice III – José de Arteaga, 3.1 – ACLu, 3.1.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1801 a 1806, Cabildo Ordinario del Martes/19 de Noviembre de 1805*.

[299] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « D.^{n} Manuel Sanz se despide para/Santiago, respecto tiene concluido el órgano/q.^{e} acaba de construirse de nuevo; y habiendo/se tratado sobre gratificarle alguna cosa/ademas del Jornal q.^{e} se reconozca primero dho orga/no p.^{a} en su vista determinar la que/parezca decente, y oportuna darle ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice III – José de Arteaga, 3.1 – ACLu, 3.1.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1801 a 1806, Cav.^{o} Ordin.^{o} del Viernes 23/de Agosto de 1805*.

[300] En 1919, José Vega Blanco donne une description chargée de l'esprit de son époque sur la bonne qualité de cet instrument, par rapport à l'ancien orgue Arteaga, côté évangile : « les chaires à prêcher et les orgues n'ont rien de remarquable, sauf par un des orgues construit récemment en style Renaissance ». Traduction de l'auteur à partir de l'original: « los púlpitos y órganos, nada tienen de notable, excepción hecha de uno de los órganos, modernamente construido, que es de estilo Renacimiento». José Vega Blanco, *La Catedral de Lugo: descripción histórica y arqueológica* [Separata del Boletín de la Real Academia Gallega, números 125, 126 y 127] (La Coruña : Litografía e Imprenta Roel, 1919), p. 13.

[301] M. S. Mendive *et al*., *Trabajo de Catalogación de los Órganos de Galicia…, op. cit.*, fiche LU4 – cathédrale de Lugo, orgue de l'épître .

[302] M. S. Mendive et al., *Trabajo de Catalogación de los Órganos de Galicia…, op. cit.*, fiche LU3 – cathédrale de Lugo, orgue de l'évangile.



Fig. 25 - À gauche, arrière-plan du chœur-bas de la cathédrale de Lugo, où l'on voit le buffet de l'ancien orgue José de Arteaga (1703-1708), *in cornu Epistolae*, et l'orgue Manuel Fernández (1925), *in cornu Evangelii* ; à droite, buffet de l'ancien orgue Arteaga rénové par Organería Española (1973) aperçu depuis les stalles du chœur.

D'après une photographie historique composant l'importante collection de photographies sur plaque de verre réalisées entre 1880 et 1920 environ, et conservée dans l'Ateneo de Madrid[303], nous nous apercevons clairement que les anciens orgues *lucences* de José de Artega, majeur et mineur dans leur facture instrumentale, étaient dotés de buffets proportionnels selon la taille de chaque instrument, avant la construction de l'actuel instrument *in cornu Epistolae* (1925). Les deux orgues d'Arteaga furent achevés parallèlement à la construction du premier instrument De la Viña, côté évangile, de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle (1704-1708), ne s'agissant pas d'un ensemble d'instruments construits sous le concept de symétrie visuelle et sonore qui sera façonné par le disciple salmantin d'Aguirre, lors de la construction du deuxième instrument de la cathédrale jacobine, côté épître (1708-1712). Cette réalisation prestigieuse instaurera effectivement le concept qui va désormais être imité par les autres cathédrales galiciennes.

[303] Disponible sur : http://www.ateneodemadrid.com/index.php/esl/Biblioteca/Coleccion-digital/Placas-de-cristal# (Consulté le 12 avril 2013). La connaissance de ces sources iconographiques a été décisive pour que nous puissons établir avec certitude l'inexistence d'une symétrie visuelle et sonore au niveau des instruments *lucenses*. À ce sujet, Andrés Cea Galán avait écrit en 2009 : « les données ne sont pas suffisament claires pour déterminer s'il s'agissait ou non de deux instruments jumeaux, du moins en ce qui concerne leurs buffets ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « los datos no son suficientemente claros para determinar si se trató de dos órganos gemelos, al menos en cuanto a sus cajas ». A. Cea Galán, art. cit., p. 63.



Fig. 26 – À gauche, ancien ensemble d'orgues de la cathédrale de Lugo (Ateneo de Madrid, Bibliothèque digitale, Architecture religieuse, Lugo, cote 1198) ; à droite, buffet de l'orgue de l'évangile de la cathédrale *lucense*, le seul buffet de l'ensemble original qui nous est parvenu.

Au niveau de la facture d'orgues, à partir de l'écriture d'obligation de construction des instruments, leur appartenance à l'école que le facteur d'orgues palentin a apprise auprès de l'entreprise de construction de l'emblématique instrument Echevarría-Aguirre de la cathédrale de la ville d'où le facteur d'orgues provenait (1688-1691) est assez évidente. Ainsi, outre la pyramide des principaux construite sur la base de 26 empans, où d'ailleurs le registre de *Sobrecímbala* ne manque pas (ici, *Retentín de Cimbala*), l'orgue le plus grand côté évangile – instrument d'exception en raison de sa grandeur – comprend : a) le *Fautado tapado* pour accompagner les voix plus souples, b) trois plans sonores au niveau de la *Corneta* – la *Gran Corneta* et celle d'*ecos y contraecos con idas y venidas y suspensiones*, c) une très importante batterie d'anches en artillerie, assez complète en tenant compte de l'époque où elle a été construite – *Clarines* de deux mains, *Dulzainas*, *Voz humana* de deux mains en façade *Trompeta magna*, *Bajoncillos* –, d) des fantaisies tels que les *Timbales*, les *Gaitas*, les *Pájaros* et la *Cascabelada en ruedas*.

Le deuxième instrument correspondait à un orgue paroissial d'accompagnement dont il faut remarquer, dans sa composition, la présence d'un seul registre d'anches à corps réel en

artillerie à savoir les omniprésents *Clarines* de main droite nées de la main d'Echevarría à Alcalá de Henares[304].

Pour conclure, il faut souligner que l'activité d'Arteaga en Galice, bien qu'épisodique, ouvre une autre voie de pénétration de l'école *Echevarría*, concomitante à celle ouverte par Manuel de la Viña. De toute façon, celle-ci n'aura jamais la même vigueur et le même éclat que le parcours suivi par l'organier salmantin, Compostelle constituant toujours le principal foyer d'où l'avant-garde de l'orgue espagnol rayonne avec puissance vers les temples de prestige érigés en sol galicien.

2.2 – Mondoñedo : De la Viña d'après De la Viña

Au sujet des orgues de la cathédrale de Mondoñedo, Enrique Cal Pardo, chanoine archiviste de la cathédrale, dans son important ouvrage sur la musique dans la cathédrale *mindoniense*[305] répertorie de façon systématique plusieurs actes capitulaires concernant les orgues érigés au sein de celle-ci. À partir de 1713, on reçoit des donations financières envisageant la construction d'un nouvel instrument qui devait être érigé dans le temple[306].

L'acte capitulaire du 31 janvier 1714 enregistre le paiement de cent quarante-huit réaux concernant le séjour de Manuel de la Viña dans la ville, à l'occasion de l'estimation de la réalisation de construction du nouvel orgue de la cathédrale[307]. Le chapitre du 7 février 1714 mentionne le paiement de cent doublons au facteur d'orgues de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle, l'écriture d'obligation de la construction de l'orgue ayant déjà été effectuée[308]. L'acte capitulaire du 20 juin de la même année informe que le chapitre voulait être mis au courant de l'évolution des travaux de construction de l'orgue, ayant également

[304] La batterie d'anches en artillerie que l'on aperçoit dans la photographie de l'Ateneo de Madrid que nous avons réproduite (*Cf.* fig. 26) a dû être ajoutée à la façade de l'orgue de l'épître lors de de la rénovation menée à terme par Manuel Sanz (1805).
[305] Enrique Cal Pardo, *La música en la Catedral de Mondoñedo* (Lugo : Alvarellos Editora Técnica, 1996).
[306] Le 11 octobre, l'archidiacre de Vivero donne 200 ducats pour la réalisation de l'orgue. Le 25 octobre le magistral fait le même. L'archevêque de Burgos donne 100 pesos, alors que l'archidiacre d'Azúmara en offre 40 pesos. Le 15 novembre, l'évêque de Frisrem, évêque auxiliaire de Compostelle, donne 50 doublons, tandis que le doctoral de Compostelle en offre 25. À cette même date, on a parlé avec le facteur d'orgues qui devait réaliser le travail à Composelle, ce dernier ayant déclaré qu'il serait à Mondoñedo pour Noël. Le 10 janvier 1714, le chanoine Trigo est commissionné pour collecter les donations concernant la construction du nouvel orgue. Pedro Muñoz, ancien maître-école de la cathédrale *mindoniense* lui adresse une donation de 400 réaux. E. Cal Pardo, *op. cit.*, pp. 285-286.
[307] Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.9 – Mondoñedo, 2.9.1 – ACM, 2.9.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1700-1716,* livre 15, *Cau.º hordin.º de 31 de hen.º de 1714*.
[308] Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.9 – Mondoñedo, 2.9.1 – ACM, 2.9.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1700-1716,* livre 15, *Cau.º hordin.º de 7 de febr.º de 1714*.

délibéré « que MM. Somoza et Trigo fassent les démarches nécessaires pour fournir les bois dont on a besoin pour l'installation de l'orgue »[309].

L'évêque ayant proposé au chapitre l'agrandissement du chœur-bas de la cathédrale pour favoriser un meilleur emplacement des orgues, l'ensemble des vingt-sept membres le composant, face aux divergences manifestées, devaient voter par suffrage secret si l'on devait laisser le chœur dans la même configuration où il se trouvait ou, si, en revanche, il fallait l'agrandir à la suite d'un rapport réalisé par un expert en la matière. À la fin, on a décidé de ne pas toucher au chœur, l'orgue devant être placé à l'endroit même où l'ancien orgue le plus grand se trouvait[310]. L'acte capitulaire du 5 septembre 1714 délibère que « l'on pouvait exécuter le plan prévu pour l'emplacement des orgues sous les arcs de Nuestra Señora de los Perdones et de [Nuestra Señora] de las Angustias et de San Sebastián, en utilisant des poutres renforcées [à ce propos] et se servant de la même entrée que pour les orgues existantes »[311]. Les travaux de construction de l'orgue se poursuivent et le chapitre ordonne que l'on attribue quatre mille cinq cents réaux à M. Somoza, pour qu'il « les adresse au maître organier à Saint-Jacques-de-Compostelle »[312]. Le 16 novembre de la même année, on remet vingt-cinq doublons à Manuel de la Viña, « de l'argent qu'il doit avoir pour l'orgue qu'il est en train de faire pour cette sainte église »[313]. Nous en déduisons que l'orgue serait presque achevé le 11 janvier 1715, où le chapitre discute « si on devait ou non donner quelque gratification aux maîtres [organier et d'architecture] après l'installation du buffet d'orgues »[314].

Le 7 mars 1715, l'orgue était complètement achevé, ainsi que nous pouvons le confirmer dans l'acte capitulaire concerné, l'instrument ayant pleinement satisfait le chapitre

---

[309] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « los s.res Somoza y trigo hagan las/dilig.as posibles p.a buscar las maderas q.e se necesitan p.a el asiento del/organo ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.9 – Mondoñedo, 2.9.1 – ACM, 2.9.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1700-1716,* livre 15*, Cau.o hordin.o de 20 de Juniode 1714*.

[310] Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.9 – Mondoñedo, 2.9.1 – ACM, 2.9.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1700-1716,* livre 15*, Cau.º extra hordin.º de 25 de Ag.to de 1714*.

[311] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « se podía hacer el d.ho plano p.a el aSiento/de los organos, en los dos arcos de n.ra s.ra de los Perdones, Y de las An/gustias, y San Sebastian Con Vnas Vigas mui fuertes, siruiendo/de entrada p.a ellos La mesma q.e sirue p.a los q.e oy estan puestos ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.9 – Mondoñedo, 2.9.1 – ACM, 2.9.1– Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1700-1716,* livre 15, *Cau.º hordin.º de 5 de septi.e de 1714*.

[312] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « los rremita al Maestro del Organo a Santiago ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.9 – Mondoñedo, 2.9.1 – ACM, 2.9.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1700-1716,* livre 15, *Cau.º hordin.º de Miercoles 31 de octubre de 1714*.

[313] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « a quenta del dinero, q.e deue ha-/uer p.r el organo q.e esta haciendo p.a esta s.ta Yg.la ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.9 – Mondoñedo, 2.9.1 – ACM, 2.9.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1700-1716,* livre 15, *Cau.º hordin.º de 16 de 9.e de 1714*.

[314] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « si seguia de dar/a los Maestros alguna Cossa aCabando de asientar la Caxa p.r modo de Gratificacion ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.9 – Mondoñedo, 2.9.1 – ACM, 2.9.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1700-1716,* livre 15, *Cau.o hordin.o de 11 de henero de 1715.*

mindoniense, ce qui se traduit par le biais d'une importante gratification donnée à Manuel de la Viña et à ses apprentis :

> Dans ce chapitre, ont été nommés M. le prieur, l'ouvrier, M. Acebo et M. Trigo pour estimer, avec l'assistance du maître de chapelle et de l'organiste et en présence de Dom Manuel de la Viña, registre par registre, l'orgue qu'il a réalisé pour cette sainte église, selon ce qui figure dans le mémoire concerné qui se trouve en possession de M. Trigo. Et du fait qu'il satisfasse ces messieurs, la réalisation est considérée comme pleinement accomplie par le maître organier référé et qu'à celui-ci, outre de lui accorder ce qui a été consenti concernant [la construction de] cet orgue, M. Trigo, utilisant le montant destiné à celui-ci, donnera au dit Dom Manuel de la Viña d'autres vingt doublons, à titre de gratification et deux doublons à chacun des apprentis qu'il a amenés avec lui, ce qui fait vingt-six doublons. Et aux messieurs mentionnés, on donnera faculté de faire auprès de Dom Manuel de la Viña le plan des registres du deuxième orgue, [le prix de celui-ci] étant déjà estimé à 17.000 réaux, outre les matériaux des deux vieux orgues[315].

Le 15 févier 1715, le chapitre estime avec De la Viña la construction du deuxième instrument, « à dix-sept mille réaux selon les conditions que l'on précisera dans l'écriture [d'obligation] »[316]. Le 14 mars, celle-ci était déjà effectuée, le coût de l'instrument s'élevant à un montant de « dix-sept mille sept cents réaux outre les vingt-cinq doublons que MM. Maseda et Trigo ont donnés au facteur d'orgues, totalisant les cinquante [doublons] qu'ils voulaient attribuer à la fabrique [de la cathédrale] pour cette œuvre »[317]. Le 8 novembre de la même année, on a annoté la donation de cinquante autres doublons en deux parts de vingt-

[315] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « en este Cabildo se nombraron, â los S.^{res} Prior, Fabricario, S.^{r}/Acebo y S.^{r} Trigo, para que Con asistencia del Maestro de Ca-/pilla y Organista de esta S.^{ta} Yglesia, confieran con el artifice/D. Manuel de la Uiña para que, les entregue el Organo que ha/hecho, para esta S.^{ta} Yglesia, Registro por Registro, Segun Y Conforme/a los que convene la memoria, que tiene el S.^{r} Trigo; Y hallan/dose estar a la Satisfaccion de los S.^{res} nombrados, se da por cum-/plida y satisfecha, d.ha Obra por parte de d.ho artífice y que/a este, ademas de satisfacerle, lo en que esta concertado d.ho/Organo, el S.^{r} D.^{n} Trigo, por quenta de los caudales, que están/destinados para el, dará por via de gratificacion al d.ho D./Manuel de la Uiña Veinte doblones y A cada uno de los tres/Oficiales que tiene Consigo, â dos doblones, que en todos hacen/Veinte y seis y a los S.^{res} nombrados tambien se les de fa-/cultad, para que Con el d.ho D. Manuel de la Uiña pueden/hacer la planta de los Registros, de que ha de constar el Segundo//[f.558v] Organo, que ya tiene ajustado en 17000 R.^{s} el d.ho D. Manuel/de la Uiña, para que se le han de entregar los materiales/de los dos organos viejos ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.9 – Mondoñedo, 2.9.1 – ACM, 2.9.1.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1700-1716,* livre 15, *Cauildo ordin.^{o} de Jueves 7 de Marzo de 1715*.

[316] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « en diez Y siete mil Reales Con las Condiciones q.^{e} se ex/pressarán en la sCriptura ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.9 – Mondoñedo, 2.9.1 – ACM, 2.9.1.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1700-1716,* livre 15, *Cau.^{o} hordin.^{o} de 15 de febr.^{o} de 1715*.

[317] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « diez Y siete mil Reales, en Setecientos Y Cinquenta/reales mas; p.^{a} cuia Cantidad entregaron a dho organero los/s.^{res} Mass.^{da} Y trigo Cada Vno Veinte Y Cinco doblones a quenta/de los Cinq.^{ta} q.^{e} cada s.^{r} destos auia ofrecido prestar p.^{a} esta obra, a la/fabrica ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.9 – Mondoñedo, 2.9.1 – ACM, 2.9.1.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1700-1716,* livre 15, *Cau.^{o} ordin.^{o} de 14 de Marzo de 1715*.

cinq doublons chacune, que les chanoines Maseda et Trigo avaient destinées à la fabrique du temple[318]. Le 29 du même mois de novembre, le buffet du nouvel orgue était en train d'être installé sur le chœur-bas de l'église : « au sujet des artisans qui ont fait le buffet de l'orgue et qui sont en train de l'installer pour s'en aller, étant donné que la fabrique n'aura pas de moyens pour les payer jusqu'à la Saint-Jean, que M. Villegas donne à M. l'ouvrier l'argent qu'il garde pour l'œuvre de saint Rosendo pour satisfaire ce qui leur est dû »[319]. Quelques jours après l'installation du buffet, l'orgue sera livré à satisfaction du chapitre, qui donne une nouvelle gratification à De la Viña : « que M. le prieur complète le paiement du montant convenu dans l'écriture et, en outre, que l'on lui donne vingt doublons de gratification ainsi qu'à ses apprentis, en remerciement du soin et de la ponctualité avec lesquels il a réalisé cette œuvre. De même, que M. le Prieur, accompagné de l'organiste et le maître de chapelle […] examinent l'instrument »[320].

Nous avons retrouvé l'écriture d'obligation du deuxième orgue de la cathédrale de Mondoñedo, placé *in cornu Evangelii*. Le contrat fut passé entre les chanoines *mindonienses* et Manuel de la Viña, le 13 mars 1715, auprès du notaire Antonio Fernández Parga. Celui-ci stipule que le nouvel instrument devrait être construit « ayant la même envergure, composition et qualité que celui-là déjà achevé »[321]. Le prix total de l'orgue était de dix-sept mille sept cents cinquante réaux *de vellón*, outre toute la tuyauterie du vieil orgue qui serait donnée au facteur d'orgues qui ne pourrait réutiliser dans l'orgue neuf que des tuyaux en bon état. Tous les matériaux, leur transport et la main d'œuvre – sauf les tâches consistant à argenter les *Contras* et à dorer les bouches des tuyaux, ainsi que tout ce qui concerne le buffet d'orgues, dont se chargerait le chapitre – serait à la charge de l'organier. De la Viña devait achever l'orgue à la fin du mois de mai 1716[322].

---

[318] Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.9 – Mondoñedo, 2.9.1 – ACM, 2.9.1.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1700-1716,* livre 15, *Cauildo ordinario de Viernes 8 de 9.re de 1715*.

[319] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « que el s.r Villegas, respecto/los maestros q.e hicieron la caxa p.a el organo estan aCabando de ponerla/p.a partirse; Y q.e la fabrica no tiene medios asta el s.n Ju.n p.a pagarles, en/tregue al s.r Fabricario el dinero q.e en su poder esta p.a la obra de s.r Ro/sendo, p.a darles satisfacion de su Ymporte ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.9 – Mondoñedo, 2.9.1 – ACM, 2.9.1.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1700-1716,* livre 15, *Cau.o hordin.o de 29 de 9.e de 1715*.

[320] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « q.e el s.r Prior le aCauase/de pagar lo ConCertado segun la escriptura q.e tiene otorgado Y demas/a mas se determinó le diesse Ueinte doblones de gratificacion p.a/el Y sus oficiales, p.r el Cuidado, y puntualidad, con q.e ha hecho esta/obra; Y asi mesmo se nombro al s.r Prior p.a q.e con el organista, maes/tro de Capilla […] se entregue el organo ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.9 – Mondoñedo, 2.9.1 – ACM, 2.9.1.1 – Actes du chapitre, *Actas Capitulares 1700-1716,* livre 15, *Cau.o hordin.o de 13 de Dic.e de 1715*.

[321] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « de ygual tamaño, obra/y primor, esterior como el que esta asentado ». AHPLu, notaire Antonio Fernández de Parga (1715), s/n de folio. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.9 – Mondoñedo, 2.9.2 – AHPLu, *Écriture du deuxième orgue de la cathédrale de Mondoñedo.*

[322] *Ibid*.

À propos de la composition de l'instrument, revêtu d'un buffet de la même envergure que celui lui faisant face, ainsi que nous le lisons dans le contrat concerné, celle-ci présentait les registres suivants :

> Cet orgue sera de la même envergure et proportion que le nouveau [instrument] que l'on vient d'achever, sauf les huit *Contras* qui seront muettes pour en composer la façade. On y ajoutera un *Flautado principal* de treize [empans] placé de la même façon que celui de l'orgue référé. En outre, le registre d'*Octava real*, dont les basses seront en montre et le registre, de main entière. En outre, un registre de *Quincena* de main entière et un autre registre de *Docena* de main droite, de même qu'un registre de *Compuestas de lleno* de trois tuyaux par touche à partir de la *Veintedocena*. En outre, un registre de *Címbala* et *Sobrecímbala* de quatre tuyaux par touche et un autre registre de main droite de *Corneta inglesa* de trois tuyaux par touche. En outre, un registre de *Clarín* de main droite et dans la main gauche la *Trompeta real*. En outre [fragment de document détruit] *Timbal* et un autre registre de *Dulzaina*, qui aura les mêmes [fragment de document détruit] tuyauterie et correspondance intérieure et extérieure que le premier orgue et ce deuxième [registre] qu'il faut faire se placera en façade, en forme d'artillerie, sauf les huit basses qui seront placées dans [le buffet de] l'orgue. Et au-delà des registres mentionnés, le *Clarín* de main droite et la *Trompeta* de main gauche, il faut mettre les tuyaux qui restent muets à l'instar de l'orgue référé [le premier], bien que le nouveau buffet y aura la même taille et correspondance extérieure. Et au sujet du couronnement de celui-ci, où se trouve la sculpture du glorieux seigneur saint Rosendo, on placera celle du glorieux apôtre saint Jacques à cheval et à demi corps, soutenant de la main son étendard. Et avec toutes ses qualités, on fera et achèvera à la perfection cet orgue [nouveau] de cette sainte église, placé sur l'endroit qui lui est destiné et remplissant la nef de la même façon que l'instrument lui faisant face, de même qu'accordé pour être joué et utilisé avec celui-ci »[323].

---

[323] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « d.ho organo a de ser del mesmo tamaño y por/porzion del d.ho nueuo que acaba de azer, exceptuando las ocho contras/que an de ser de aparienzia y para bestir Su fachada, a de lleuar El flautado/Pr.[al] de treze de la forma que esta Colocado, el d.ho organo Referido =/ Mas, el Registro de la octaua rr.[al], poniendo los bajos en d.ha fachada, y/el Rexistro a de ser de mano entera = Mas un Rexistro de quinze/na de mano entera = y otro Rexistro de dozena de mano derecha =/y otro Registro de conpuestas de lleno de tres caños por tecla, entrando/Su primer espezie en veinte y dosSena = Mas un Rexitro de zimbala/y sobrezimbala de quatro caños por tecla = y otro Rexistro de mano/Dr.[ca] de corneta inglesa de tres caños por tecla = Mas un Rexistro de/Clarin de mano derecha, y en a izquierda trompeta rr.[al] = Mas//[le bord droit supérieur du document où se trouvait le numéro de folio *recto* a été détruit] [fragment du document détruit]timbal, y otro Rexistro de dulzaina, que a de lleuar las mis/mas [fragment du document détruit] cañuteria y correspondencia ynterior y exterior que/el otro organo primero, y este segundo que a de azer Se a de colocar/en d.ha fachada, en forma de Artilleria excepto los ocho baxos/que an de yr dentro de d.ho organo, y admas de los sobred.hos/Rex.[os] de ma.[o] dr.[ca] de clarin, y tronpeta de mano yzquierda/Se an de poner mudos los Restantes azta que aga la mesma demonstra/zion que el d.ho ORgano aunque la caja ha de thener el mismo ta/maño, talla igualdad, y correspondenzia, para que en todo/lo exterior la tenga el que aora se a de azer, y este en el Rematte Su/perior de la Caxa, donde ti.[e] el que esta echo la Ymagen del/Glorioso s.[or] s.[n] Ros.[do] a de lleuar, la del glorioso Apostol Señor s.[n]/tiago A cauallo de media talla, con su estandarte en la mano /y con todas estas calidades, ha de azer y dar echo, y puesto de perfezion/d.ho organo en d.ha Santa Yglesia, y asiento que para el esta echo/llenando la naue Como el otro de frente, afinado que toque/y sirua como el ». AHPLu, Modoñedo, notaire Antonio



Fig. 27 – Cathédrale de Mondoñedo : à gauche, orgue plus petit, *in cornu Evangelii*, avant la suppression du chœur-bas de la cathédrale (1964-1965). Del Campo Olaso, Sergio *et al. El Órgano del Real Monasterio de Santa Clara de Santiago* (Santiago de Compostela : Goetze & Gwynn, Real Monasterio de Santa Clara, 2005), p. 130. À droite, orgue de l'évangile tel qu'il se trouve à l'heure l'actuelle.

D'après une inscription encore conservée sur le buffet de l'orgue de l'évangile, nous savons que le *tallista* qui a exécuté les buffets fut Bernabé García Seárez, qui a poursuivi sa formation à Compostelle, ayant été influencé par le célèbre Domingo de Andrade. La peinture et la dorure des buffets ont été achevées en 1722 par Dionisio Solloso[324]. Selon Antonio Bonet Correa :

> Parmi tous les orgues galiciens [les buffets des instruments *mindonienses*] sont certes les plus modestes, malgré la qualité de leurs boiseries. Cependant, n'ayant qu'une seule tourelle demi-circulaire centrale, leur buffet demeure plan et peu mouvementé. La console, sur laquelle nous lisons une inscription datée 1722 et la mention que l'on les a exécutés [les orgues] sous l'épiscopat du docteur Juan Muñoz y Salcedo est compartimentée en plusieurs panneaux [ornés] d'enroulements élégants, alternés par des espaces vides. Les chutes de fruites des piliers, ainsi que les draperies décorant quelques plates-faces et les frontons du couronnement sont sculptés de façon discrète et peu mouvementée. Au niveau des éléments sculpturaux, nous ne pouvons souligner que les deux angelots sonnant des trompettes qui encadrent les moulures latérales,

Fernández de Parga (1715), s/n de folio. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.9 – Mondoñedo, 2.9.2 – AHPLu, *Écriture du deuxième orgue de la cathédrale de Mondoñedo.*

[324] M. S. Mendive *et al*., *Trabajo de Catalogación de los Órganos de Galicia…, op. cit.*, fiche MO6 – cathédrale de Mondoñedo, orgue de l'évangile.

lesquels, aux côtés de deux autres qui soutiennent un médaillon, tant du côté de l'épître que de l'évangile, couronnent l'ensemble[325].

Les archives de la cathédrale de Mondoñedo conservent aussi un important dossier concernant la rénovation des orgues, achevée par le célèbre maître organier Mariano Tafall y Miguel entre 1862 et 1865. Outre une riche correspondance échangée entre le chapitre et le facteur d'orgues, ce dossier contient le brouillon et le texte définitif du contrat de réparation des instruments, de même que des annotations au sujet de l'état où les orgues De la Viña se trouvaient à l'époque où Tafall les a reconstruits. Selon celui-ci, leur composition était la suivante :

Orgue plus petit [côté évangile]

Main gauche	Main droite
Flautado Violon (sans étiquette)	*Flautado Violon*[re4#, mi4][326]]
Compuestas de lleno	*Compuestas de lleno*
Quincena (sans étiquette)	*Quincena* [la4 bémol, ut5]
Flautado de treize [empans] (idem)	*Docena*
Clarín (idem) [re2, sol2]	*Flautado* de treize [empans] (sans étiquette)
Orlo (idem)	*Corneta Real y ecos*
Flautado (idem)	*Clarín* [re4, la4, si4]
	Dulzaina (sans étiquette)
	Flautado [si4]

Orgue plus grand [côté épître]

Main gauche		Main droite	
Sobrecímbala	*Clarin* [re2#]	*Corneta de ecos*	*Sobrecímbala*
Címbala	*Trompeta Real*	*Trompa magna* [re4#, si4]	*Címbala*
Compuesto de lleno	*Orlo*	*Oboe*	*Compuestas de lleno*

[325] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « de todos los órganos gallegos son, sin duda, los más modestos, aunque la calidad de sus tallas sea buena. Con un torreón central semicircular, su caja, sin embargo, resulta plana y poco movida. La consola, en la que leemos una inscripción con la fecha de 1722 y la mención de que se hicieron siendo obispo el doctor Juan Muñoz y Salcedo, está compartimentada en tableros de elegantes roleos, dejando espacios vacíos. En las pilastras las sartas de frutas, lo mismo que los cortinajes que decoran algunas plate-faces y los altones de lo alto, son de talla muy discreta y poco agitada. Como elementos escultóricos solamente se pueden señalar los dos angelotes que con sus trompetas flanquean los marcos laterales, que unidos a otros dos que sostienen un medallón en el lado de la Epístola y otro en el del Evangelio, coronan el conjunto ». A. Bonet Correa, art. cit., p. 281.

[326] Mariano Tafall a mis des petits pentagrammes sur ce document où il a représenté les notes musicales dont nous faisons mention entre [ ]. A partir du document que nous transcrivons par la suite, nous inférons que ces notes correspondaient aux tuyaux défectueux ou qui ne sonnaient pas au sujet du registre concerné.

Quincena	*Dulzaina* [ut3]	*Clarín*[mi4, la4, la4#, si4, ut5]	*Quincena y Decinovena*
Docena	*Flautado* de treize	*Dulzaina* [ut3#, re3, mi4]	*Docena*
Octava Real	*Oboe* (sin rotulo) [si1]	*Trompeta Real*	*Octava Real*
		Flauta Dulce	*Flautado* de treize

Cadereta

[Main] gauche	[Main] droite
Bajoncillo de Tenor	*Bajoncillo de Tenor*
Trompeta Bastarda	*Trompa Magna*
Lleno	*Lleno*
Diecinovena [fa2, sol2#]	*Corneta inglesa*
Quincena [si1 bémol]	*Docena Quincena*
Docena [si1 bémol, ut3]	*Octava Real* [re4]
Octava tapada [la 2]	*Octava tapada* [mi3]
Flautado (sans étiquette)	*Flautado* (sans étiquette)

Note. Le ut# c'est-à-dire celui-ci [ut2 sur le pentagramme dessiné par Tafall] de la *Cadereta* est hors de service dans tous les registres[327].

Dans ce dossier, nous avons aussi retrouvé une sorte d'état des lieux des registres « défectueux qui ne sonnent pas » concernant l'orgue le plus grand, à savoir :

- [La] *Trompeta real*, dans les deux mains, ne sonne pas ;
- *Clarín* dans les deux mains, en mauvais état, quelques [notes] ne sonnent pas ;
- *Orlo*, dans la main gauche, le ut sur le pentagramme ne sonne pas [ut2] ;
- *Dulzaina*, dans la main gauche, le ut mentionné ne sonne pas ;
- *Trompeta magna*, le ré sur la quatrième ligne [de la clef de sol, re4] et le si sur le pentagramme [si3] ne sonnent pas ;
- *Chirimía*, dans la main gauche, *Cadereta*, le si sur la deuxième ligne [si1] ne sonne pas ;
- [Le] *Bajoncillo de tenor*, dans les deux mains, ne sonne pas ;
- *Trompeta bastarda*, la main gauche ne sonne plus ;
- [La] *Trompeta magna*, main droite, ne sonne pas[328].

[327] Traduction de l'auteur à partir de l'original. *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.9 – Mondoñedo, 2.9.1 – ACM, 2.9.1.2 – Armoire 2, Étagère 4, Dossier 3, Miscellanées, Doc. 1.
[328] Traduction de l'auteur à partir de l'original. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.9 – Mondoñedo, 2.9.1 – ACM, 2.9.1.2 – Armoire 2, Étagère 4, Dossier 3, Miscellanées, Doc. 2.

L'*Escrit.ª de contrata con el/construtor D. M.º Tafall*, datée 25 février 1862, précise d'une manière minutieuse toutes les démarches techniques que le facteur d'orgues devait suivre pour mener à terme les travaux de reconstruction des instruments, ainsi que les conditions qu'il fallait observer. Grâce à son grand intérêt au niveau des procédures de rénovation d'un ensemble d'orgues d'une cathédrale espagnole pendant la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, outre de informer de façon claire la provenance du matériau historique toujours préservé[329], nous transcrivons par la suite les clauses contenues dans ce contrat :

> 1) Le maître organier Dom Mariano Tafal s'engage à refaire à neuf et dans le style moderne l'orgue de cette sainte église, qui se trouve placé devant l'arc du côté de l'épître qui divise le chœur de la paroisse.
> 2) Dans l'accomplissement de cette œuvre, il devra démonter l'orgue, lui laissant tous les matériaux dont il pourra profiter pour lui, mais sans les employer, hormis les buffet abritant l'orgue, en aucun cas, dans cette œuvre, sauf le *Flautado* en montre, la *Corneta* et quelque tuyau retrouvé de l'un des deux orgues, mais pas les anches, que le facteur d'orgues avait déclarées irrécupérables.
> 3) Par conséquent, il est à la charge de M. Tafall de refaire tout ce qui constitue cet orgue, sauf le buffet et ce qui a été référé dans la condition antérieure ; de cette façon, les soufflets, les leviers, les layes, les sommiers, la tuyauterie, les claviers, les registres et toute pièce appartenant à cette machine fort complexe devront être de nouvelle construction et d'ailleurs faites des meilleurs matériaux en estimant leur raffinement, solidité et adéquation pour être utilisés dans cette fabrication.
> 4) Les soufflets seront précisément des réservoirs à lanterne, pourvus de l'air nécessaire pour alimenter les trois claviers et par ailleurs les pédales […].
> 5) Cet orgue avait à l'origine deux claviers coupés, de sorte que M. Tafall est obligé d'en ajouter trois avec une étendue complète de quatre octaves et demie, c'est-à-dire 54 touches chacun, à partir du C jusqu'au fa''', de même qu'un autre clavier de pédale [*pisas*] et les tirasses que le facteur d'orgues veut y ajouter.
> 6) Le nombre de registres de cet orgue – lesquels sont distribués sur les trois claviers – sera augmenté d'au moins douze registres, outre les quarante-deux environ que l'orgue possédait auparavant – en ce qui concerne le troisième clavier ajouté, et, en outre, tout ce que le facteur d'orgues peut agencer aisément dans l'enceinte occupée actuellement par l'orgue et celui que l'on ajoute à l'arrière du côté del'arc qui donne sur la voûte ou petite nef [de l'église], ayant le

[329] En fait, l'orgue De la Viña reconstruit par Tafall dont le matériau historique, bien que dans un mauvais état de conservation, est toujours preservé est celui du côté de l'évangile, l'instrument placé *in cornu Epistolae* ayant subi une intervention achevée en 1966 par *Organería Española*, qui a introduit une console de pupitre, électrique, qui commande l'orgue depuis une chapelle latérale de l'église. M. S. Mendive *et al*., *Trabajo de Catalogación de los Órganos de Galicia…, op. cit.*, fiche MO5 – cathédrale de Mondoñedo, orgue de l'épître; MO6 – cathédrale de Mondoñedo, orgue de l'évangile.

soin de remplacer les [registres] anciens pour les meilleurs que l'on utilise aujourd'hui dans les orgues importants et modernes.

7) Tous ces registres seront construits avec goût et toute la souplesse et le raffinement au niveau des voix dont on construit les orgues prestigieux et complets des cathédrales d'Espagne et de l'étranger, en y introduisant un nombre que le facteur d'orgues juge convenable pour la bonne harmonie générée par l'acoustique du temple.

8) Au sujet de ces registres et de leur tuyauterie, le facteur d'orgues devra tenir compte de la dimension du buffet et de son enceinte, à savoir qu'ils ne sont pas seulement proportionnels aux règles de l'art mais aussi à la taille de l'ensemble de la machine. Concernant leur type, on ajoutera impérativement et en premier lieu le *Flautado* de vingt-six [empans] ouvert comme fondement de tous ceux-ci ; la *Gran Bombarda* et tous les *Flautados*, *Clarines* et *Trompetas*, *Dulzainas* et *Címbalas* que l'on met dans les grands orgues, y ajoutant notamment la *Voz humana* et la *Voz celeste* et d'autres registres d'invention moderne qui ne peuvent manquer dans un orgue de cette catégorie.

9) Le facteur d'orgues devra avoir la charge de construire et d'installer une façade postérieure qui donne sur la nef latérale et qui remplit tout l'espace délimité par l'arc, cherchant à placer sur celle-ci la tuyauterie et des registres qui sonnent vers cette nef. Cette façade, outre d'être en bois de la meilleure facture, sera conçue dans un ordre comparable à la majesté du temple […]

10) M. Tafall s'engage également à reconstruire l'orgue le plus petit de cette sainte église qui est placé en face de l'antérieur, en observant les mêmes conditions stipulées pour le plus grand, concernant toutes ses parties et détails, sauf au sujet du nombre de claviers, qui sera de deux au lieu des trois que l'autre orgue en aura, mais ayant la même façade postérieure.

11) Le nombre de registres de cet orgue plus petit sera proportionnel au nombre de claviers que l'on y ajoute, soit pour les mains soit pour le pédales, mais ne devra être inférieur à, au moins, trente-quatre.

12) Concernant le type de registres, ceux-ci se composeront d'abord d'un *Flautado tapado* de vingt-six [empans], d'une *Trompeta real* intérieure, outre les autres registres de *Flautado*, *Trompetería*, notamment ceux de nouvelle invention, le facteur d'orgues devant avoir le soin que les registres tant anciens que modernes que l'on y ajoute soient différents de ceux du plus grand orgue.

13) Les deux orgues, bien que séparés, seront parfaitement accordés entre eux, mis en diapason haut d'orchestre, selon les orgues les plus importants d'Espagne et de l'étranger.

14) Tous les matériaux nécessaires pour les travaux, leur transport et leur installation et toutes les éventuelles dépenses qui peuvent avoir lieu jusqu'à l'achèvement et la remise de ces orgues seront en charge du facteur d'orgues.

15) Avant ou après la remise des travaux référés, le chapitre pourra, par l'intermédiaire de ses commissionnés, les reconnaître de la façon qu'il juge la plus convenable, le facteur d'orgues devant se charger de [l'entretien de] ceux-ci pendant un an […]

16) Le facteur d'orgues devra livrer les orgues bien achevés et en bon état de fonctionnement pour être bien joués, en un an à compter du premier jour de ce mois et dans le cas où il lui soit impossible d'exécuter tous les travaux [dans le délai stipulé], il devra aviser le chapitre avec deux mois d'anticipation.

17) En sus de tout ce qui vient d'être exposé, le chapitre, de lui-même et grâce aux facultés que lui ont été attribuées, dont MM. les commissionnés ont d'ailleurs été autorisés, s'engage à remettre et à payer dans cette ville au référé facteur d'orgues M. Tafall le montant de cent cinq mille réaux [payés] selon différents délais en mesure de ses besoins […].

18) Dernièrement, si à cause d'un accident imprévu M. Tafall se trouve dans l'impossibilité d'achever la réalisation des orgues, leur installation sera en charge de celui-ci ou de ses héritiers, qui devront chercher un facteur d'orgues à satisfaction du chapitre ou de ses commissionnés de sorte que ce derniers soient achevés et installés de la même façon que M. Tafall l'eût fait[330].

Selon un appel conservé dans le même dossier, MM. le doyen et chapitre invitent à la célébration solennelle des offices divins du 5 mai 1865, occasion où l'on chanterait « un Te Deum solennel au Tout-Puissant pour l'achèvement des orgues de cette sainte église, où les organistes des cathédrales de Saint-Jacques [de Compostelle] et Mondoñedo joueront [les orgues reconstruits par Tafall] »[331].

L'orgue de l'épître conserve l'inscription suivante : « sous l'invocation et la protection de la toujours pure et sanctissime Vierge Marie, moi, Dom Mariano Tafall, maître organier et musicien de la cathédrale de Saint-Jacques, ai construit ces orgues sur ordre du très illustre chapitre de cette église, ayant pour évêque Dom Ponciano Arciniega et doyen M. Dom Antonio Serrano »[332].

Les archives de la cathédrale *mindoniense* conservent encore un magnifique et rare dessin signé Mariano Tafall, selon lequel les nouvelles façades collatérales des instruments, ajoutées par le facteur d'orgues de la cathédrale de Compostelle, furent conçues et exécutées selon le raffinement et l'ordre accorde à la majesté du temple que le contrat de 1862 préconisait.

---

[330] Traduction de l'auteur à partir de l'original. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.9 – Mondoñedo, 2.9.1 – ACM, 2.9.1.2 – Armoire 2, Étagère 4, Dossier 3, Miscellanées, Doc. 3.

[331] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « un solem-/ne Te deum al Todo poderoso/por la conclusion de los dos/organos de esta S.Y. lu/[…] tocaran los [parole ilisible rayé] orga-/nistas de las Catedrales de Sant.^{go} y Mondoñedo ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice II – Manuel de la Viña, 2.9 – Mondoñedo, 2.9.1 – ACM, 2.9.1.2 – Armoire 2, Étagère 4, Dossier 3, Miscellanées, Doc. 4.

[332] Traduction de l'auteur *apud*. M. S. Mendive *et al*., *Trabajo de Catalogación de los Órganos de Galicia…, op. cit.*, fiche MO6 – cathédrale de Mondoñedo, orgue de l'évangile : « bajo el amparo i protección de la siempre Pura y Ssma Virgen María construyo estos Organos, el Maestro Organero y Musico de la Catedral de Santiago Dn. Mariano Tafall por orden del Yllmo. Cabildo de esta Iglesia, siendo su digno Obispo el Exmo. E Yllmo. Sr. Dn. Ponciano Arciniega y Sr. Dean Dn. Antonio Serrano ».

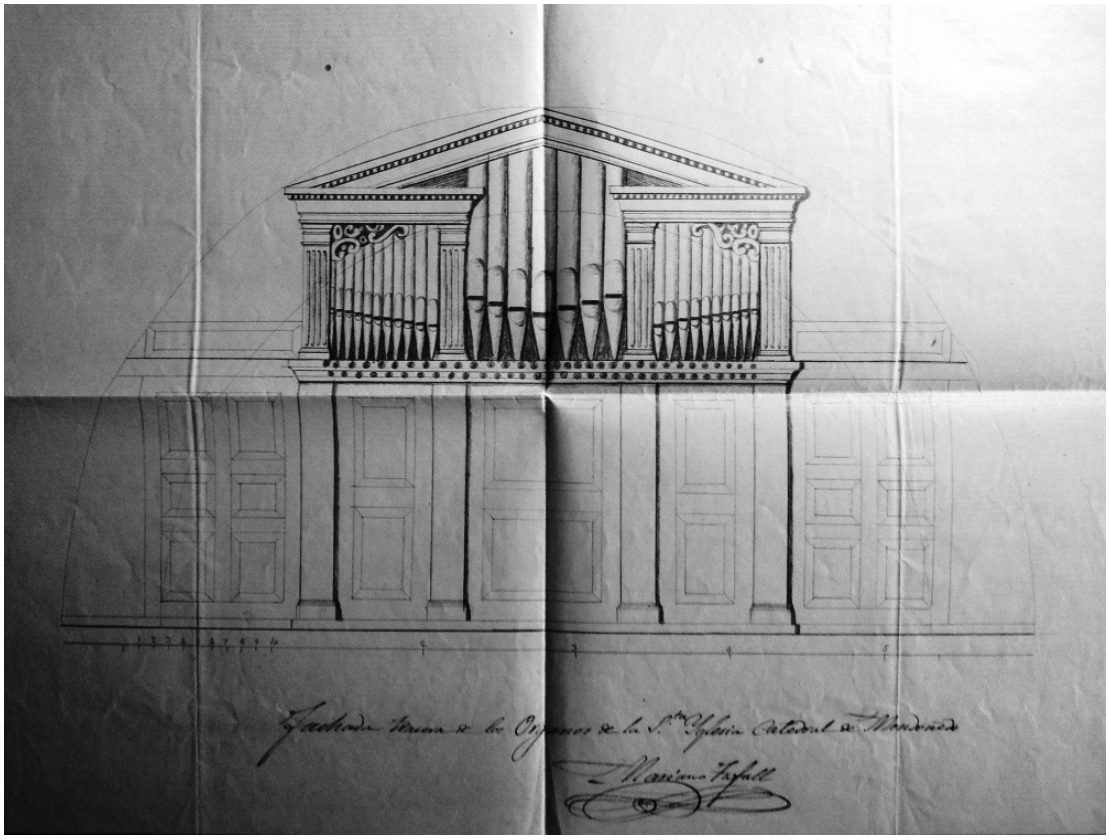


Fig. 28 – Dessin de Mariano Tafall présentant une projection de la manière dont les façades collatérales des orgues de la cathédrale seraient exécutées. ACM, Armoire 2, Étagère 4, Dossier 3, Miscellanées.

Dans l'inventaire des orgues de Galice figure l'actuelle composition de l'orgue de l'évangile de la cathédrale de Mondoñedo, qui, confrontée à la composition originale de l'orgue De la Viña et avec les documents issus de la réfection des années 1862-1865, est précisément celle conçue par Mariano Tafall, l'orgue concerné étant, ainsi, un des trè rares instruments construits par le célèbre maître organier qui nous sont parvenus, devant donc être hautement estimé dans le domaine de la facture d'orgues en Espagne dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle :

Main droite	Main gauche
Dulzaina	*Oboe*
Orlo	*Orlo*
Bajoncillo	*Clarín*
Bajoncillo	[Trompeta] *Magna*
Tapado de 13	*Flautado de 13*
Clarín bajo	*Clarín de batalla*
Bajón real	*Clarín sonoro*
	Corneta

Veintidosena	*Compuestas*
Lleno	*Lleno*
Decinovena	*Decinovena*
Quincena	*Quincena*
Octava	Octava
Tapado de Octava	*Tapado de Octava*
Flautado 13	*Flautado de 13*
Salicional	*Voz Celeste*
Violón de 13	*Flauta*
Violón de 26	*Violón de 26*

Deux claviers de 54 touches (C-f'''), 12 *peañas* (C-H avec leurs soupapes et laye indépendante), une pédale pour la *suspensión de voy y vengo*[333].

Si nous comparons la composition originale du contrat passé avec Manuel de la Viña en 1715 et celle annotée par Tafall en 1862, nous nous rendons compte que le nombre de registres est exactement le même, à savoir seize registres coupés :

Instrument décrit par le contrat de Manuel de la Viña (1715)		**Instrument trouvé par Mariano Tafall (1862)**	
Main gauche	Main droite	Main gauche	Main droite
Flautado de 13	*Flautado de 13*	*Flautado de 13*	*Flautado de 13*
		Flautado Violon	*Flautado Violon*
Octava real	*Octava real*	*Flautado* [de 6 ½]	*Flautado* [de 6 ½]
	Docena		*Docena*
Quincena	*Quincena*	*Quincena*	*Quincena*
Compuestas de lleno	*Compuestas de lleno*	*Compuestas de lleno*	*Compuestas de lleno*
Cimbala y Sobrecimbala	*Cimbala y Sobrecimbala*		
	Corneta inglesa		*Corneta Real y en ecos*
Trompeta real	*Clarín*	*Clarín*	*Clarín*
Dulzaina	*Dulzaina*	*Orlo*	*Dulzaina*

À partir de cette comparaison, nous pouvons aisément conclure que Manuel de la Viña a conçu l'orgue le plus petit en tant qu'instrument paroissial, à l'instar de celui que José d'Arteaga avait réalisé à Lugo. Au niveau de la typologie des registres, la seule divergence remarquable que nous trouvons entre le contrat de 1715 et la composition annotée par Tafall en 1862 est le remplacement du registre de *Címbala y Sobrecímbala* par celui de *Flautado*

[333] M. S. Mendive *et al*., *Trabajo de Catalogación de los Órganos de Galicia…, op. cit.*, fiche MO6 – cathédrale de Mondoñedo, orgue de l'évangile.

Violón, qui peut être issu d'une réparation postérieure de l'instrument. En confrontant ces deux compositions avec celle que Tafall devait exécuter selon le contrat référé, nous trouvons, évidemment, une richesse plus grande quant aux anches en artillerie, qui composent là une batterie éclatante, une mise en valeur des registres plus graves, à travers le doublement des tessitures de 13 empans et l'addition de celle de 26, ce qui est très en accord avec le goût de l'époque, outre l'addition des registres de nouvelle invention – obligatoire dans le contrat : ici, *Salicional*[334] *et Voz celeste*[335].

Pour achever cette section dédiée aux anciennes orgues De la Viña de la cathédrale de Mondoñedo, il est intéressant de constater qu'après la paradigmatique entreprise de Compostelle, le facteur d'orgues, alors consacré, même en érigeant un instrument au sein d'une cathédrale, se sert encore une fois de son prototype ou modèle d'instrument paroissial courant pour remplir le meuble réflètant parfaitement son homologue placé en face, sauf par son couronnement, où figure l'image également omniprésente de saint Jacques. Au-delà d'une apparente économie de moyens d'un facteur d'orgues qui n'avait plus aucun besoin d'impressionner, cela souligne une conception dirigée par un remarquable souci pratique, voire fonctionnel, cet instrument ayant été clairement conçu pour accompagner et soutenir une liturgie quotidienne, alors que l'apparat, la solennité, la fête étaient réservés à l'orgue surmonté de l'effigie de saint Rosendo, l'évêque *mindoniense* patron du temple, auquel on laissa toute la proéminence.

[334] « Le *Salicional*, *Salcional* ou *Salicet*, dérivé du mot latin *Salix*, (saule) d'où *Salicis Fistula*, flûte de saule, avec laquelle (on dit) il a quelque analogie, est un registre de l'orgue parmi les plus plaisants, devant avoir un son de [viole de] gambe doux et calmant, ce registre se construit en octave du [registre] de huit ou seize pieds c'est-à-dire de treize et vingt-six ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « el Salicional, Salcional ó Salicet, derivado de la palabra latina *Salix*, (sauce) de donde se ha sacado *Salicis Fistula*, flauta de sauce, con la cual (dicen) tiene alguna analogía, es un registro de los más agradables del órgano, debe tener un sonido de gamba dulce y calmoso, este órden se hace en octava del ocho y dieziseis piés ó sea del trece y veintiseis ». M. Tafall y Miguel, *op. cit.*, t. II, pp. 53-54.

[335] « La *Voz celeste* [est un registre] en une ou deux ordres de tuyaux de taille étroite, d'une harmonie douce et souple, aisée à articuler de par la moindre quantité de vent que l'on lui donne, très semblable à la *Flauta suiza* et au *Salicional* ; on leurs accorde [les deux ordres] de façon qu'ils produisent une légère ondulation ou balancement, à l'instar du registre appelé *Unda maris* (vague de la mer) ; quand il n'a plus qu'un ordre ou une rangée de tuyaux, on lui accorde de manière qu'il soit un peu plus haut que le *Flautado* de treize [empans], pour qu'il produise ce balancement avec les registres qu'il faut ».Traduction de l'auteur à partir de l'original : « la voz celeste en uno o dos órdenes de caños de dimension estrecha, de una armonia dulce y suave, articulando con facilidad por la poca cantidad de viento que se le dá, muy parecido al de la flauta suiza y al Salicional; se los afina de modo que produzcan una ligera ondulación ó balanceamiento, como el del resgistro llamado unda maris, (onda ú ola del mar); cuando no tiene mas que un órden ó fila de caños, se afina de modo que esté un poco mas alto que el flautado de trece, para que produzca ese balanceamiento con los registros que se conviene ». M. Tafall y Miguel, *op. cit.*, t. II, pp. 57-58.

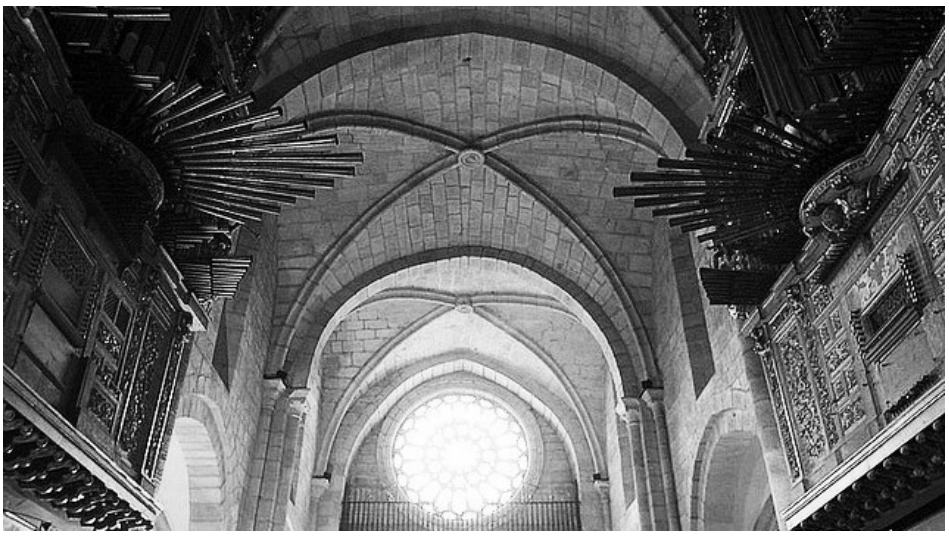


Fig. 29 –Détail des orgues de l'épître et de l'évangile de la cathédrale de Mondoñedo.

2.3 –Ourense : échec et rénovation

Les orgues de la cathédrale d'Ourense ont fait l'objet d'une importante étude menée à terme par l'ancien chanoine archiviste Emilio Duro Peña, qui a restitué, auprès des archives de la cathédrale, des informations de plusieurs ordres sur l'évolution des instruments au sein de celle-ci du XIII^{e} au XX^{e} siècle[336]. À partir de ce travail, il nous a été possible de retrouver de nouvelles informations sur les instruments qui concernent cette étude, c'est-à-dire les anciens orgues Antonio del Pino y Velasco (1717-1721) et Simón de Fontanes (1731-1735).

Le 18 février 1713, on lit devant les chanoines réunis dans la salle capitulaire de la cathédrale *auriense* une lettre de Manuel de la Viña, où il dit « que jusqu'à octobre, il ne peut venir examiner les orgues. On a convenu de mettre dans le programme [de la prochaine réunion du chapitre] que l'on discute la composition des orgues »[337]. Ainsi, le 22 février, le chapitre délibère « que l'on compose l'orgue le plus petit […] n'y faisant que l'essentiel[338] »[339]. L'acte capitulaire du 28 octobre de la même année informe que Manuel de

[336] *Cf.* Emilio Duro Peña, *La Música en la Catedral de Orense* (Ourense: Caixa Ourense, 1996). Par ailleurs, l'information concernant les orgues de l'ouvrage de Duro Peña a été résumée par Javier Garbayo Montabes dans l'article intitulé : « Notas sobre la historia del órgano en la catedral de Ourense », *Porta da Aira*, 9 (2002), pp. 327-333.

[337] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « q.^{e} no puede Venir/asta Octubre a Ver los Organos. Y se acordó se junte a la Zedula el dar disposs.^{on}/Sobre Componer los Organos ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.1 – Actes du chapitre, *Libro, de Auctos/Capitulares, desde/este presente Año./de 1713. Hasta/ el de 1723*, *Cau.^{o} 18 de febrero [1713]*.

[338] D'après cette capitulation, qui concerne en fait l'orgue le plus petit dont on cherchait à estimer la facture avec Manuel de la Viña, Duro Peña conclut qu'Antonio del Pino y Velasco, avec qui sera estimée la facture des deux orgues de la cathédrale, ainsi que nous le verrons par la suite – Capitulation du 9 juin 1717 –, n'a fait que l'orgue le plus petit. E. Duro Peña, *op. cit.*, p. 295.

[339] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « que Si no Componga el organo pequeño […] sin tocar en lo Sustancial ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et

la Viña se trouvait à cette époque à Ourense, « MM. le doyen et l'ouvrier devant l'accompagner dans l'examen des orgues principaux pour identifier leurs défauts et ce que l'on avait besoin [de faire] pour les réparer, de même concernant celui [l'orgue de la chapelle] du Santo Cristo »[340].

Il semble que cette intervention n'a pas été mise en œuvre, car quelques années après, plus précisément le 7 juin 1717, « on a discuté la composition des orgues du fait que le maître organier Pino [Antonio del Pino y Velasco] se trouvait dans la ville, ayant délibéré que MM. le doyen et l'ouvrier fissent leur état de lieu et le devis de leur composition, outre de s'informer sur ce qu'il [Del Pino y Velasco] avait fait à Tuy et à Lugo »[341]. Deux jours après, Del Pino y Velasco présente au chapitre son mémoire sur la réparation des instruments, dont le coût total serait de huit mille réaux. On appelle l'organiste pour discuter de la nécessité des œuvres prévues, « ce qu'il a confirmé, s'engageant d'ailleurs à les examiner après l'achèvement de la réalisation pour donner son avis. On a convenu que MM. le doyen et l'ouvrier Amoeiro fassent ce qu'ils considèrent comme le plus convenable dans l'estimation avec le facteur d'orgues »[342].

L'acte capitulaire du 1.er août 1717 informe que les commissionnés, chanoines doyen et ouvrier, cherchent à estimer de nouveau la composition des orgues avec Manuel de la Viña, « qui ne peut percevoir moins de trois cents doublons de la composition des orgues, n'en pouvant la réduire que de cent pesos. Que l'on arrête l'estimation concernée jusqu'à octobre, où il [De la Viña] pourra y travailler, et puis on en délibéra. Jusque là, les commissionnés doivent s'informer sur les travaux qu'il a menés à terme en Galice »[343]. Cependant, le 13

Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.1 – Actes du chapitre, *Libro, de Auctos/Capitulares, desde/este presente Año./de 1713. Hasta/ el de 1723, Cau.º 22 de febr.º de 1713*.

[340] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « assistan Con el los s.res V. Dean/y fabriqu.º a Ver los Organos prinzip.es y Reconozer los defe/ctos q.e tienen y lo q.e nezessitan p.a Componer y Juntam.te/Vean el del S.to x.ptto si esta perfecto ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.1 – Actes du chapitre, *Libro, de Auctos/Capitulares, desde/este presente Año./de 1713. Hasta/ el de 1723, Cau.º 28 de Oct.e de 1713*.

[341] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « tratose de la Compostura de los Organos por estar en esta Ciu.d el/M.ro Pino y se Resoluio q.e los s.res Dean y fabriquero Reconozcan/el estado de ellos y lo que pide p.r la Composs.on y como obra en tui y lu/go ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.1 – Actes du chapitre, *Libro, de Auctos/Capitulares, desde/este presente Año./de 1713. Hasta/ el de 1723, Cau.º 7 de Junio de 1717*.

[342] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « dicho q.e los nezessitaba [los reparos] y que despues/de Compuestos podria dezir fijamen.te si Quedaban bien Conpues/tos y se acordo q.e los s.res Dean y Amoeiro fabriqu.º miren/lo q.e les pareziere mas Conueniente y lo ajusten Con el Or/ganero ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.1 – Actes du chapitre, *Libro, de Auctos/Capitulares, desde/este presente Año./de 1713. Hasta/ el de 1723, Cau.º de 9 de Junio de 1717*.

[343] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « que dize no puede bajar/de trez.os doblones p.r la Composs.on de los Organos pero Que haze/la Rebaja de Cien pessos y se determino que se Suspenda por/ahora el ajuste Respecto no puede trabajar asta Octubre q.e en/tonzes se le dara Resoluzion y mientras Se informen los s.res/nombrados como Salieron las obras q.e hizo en el Reino ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.1 – Actes du chapitre, *Libro, de Auctos/Capitulares, desde/este presente Año./de 1713. Hasta/ el de 1723, Cau.º de 1.º de Agosto de 1717*.

septembre, Del Pino y Velasco se trouvait à Ourense et du fait qu'il pouvait présenter les garanties nécessaires pour livrer les orgues à satisfaction du chapitre « et expertisés par Viña ou n'importe quel autre maître organier, M. le doyen étant d'ailleurs au courant que les avis sur les instruments qu'il avait construits étaient tous favorables, on a convenu que les deux commissionnés décident ce qu'ils considèrent comme étant le plus convenable au profit de la fabrique [de la cathédrale] et de la qualité des orgues »[344].

Les orgues construits par Del Pino y Velasco furent examinés par le facteur d'orgues frère Manuel Rodríguez Carvajal, bénédictin oblat du couvent de Compostelle, convoqué par Thomas de Murga, garant de l'entreprise. Son avis était défavorable :

> Ayant expertisé [les instruments] selon l'écriture[345] des orgues effectuée par Pino, son avis [de Rodríguez Carvajal] était qu'il n'avait pas absolument accompli son obligation. On a convenu que MM. Carrasco et Amoeiro examinent cet avis et l'écriture concernée pour savoir si l'on pouvait responsabiliser les garants des pertes et que l'on fasse venir des experts aux frais de ce qui a été condamné. En outre, on sollicite les religieux d'y rester quelques jours pour examiner tous les registres et mieux calculer les dommages[346].

Le 25 septembre 1720, Rodríguez Carvajal informe le chapitre qu'il fallait au moins cent doublons pour mener à terme la réalisation des orgues et qu'aucun organier n'accepterait d'ailleurs de faire tout ce que l'on avait besoin dans l'accomplissement de l'écriture d'obligation concernée par une valeur mineure, ce qui devait être communiqué au garant de l'entreprise, Thomas de Murga[347]. Le 26 mai 1721, on lit un mémoire de Thomas de Murga où il sollicite le chapitre de procéder à l'examen des instruments, recomposés selon l'écriture passée par le facteur d'orgues Antonio del Pino y Velasco[348].

Emilio Duro Peña se trompe dans l'interprétation de ces actes capitulaires, car il attribue l'implication de Murga dans l'achèvement des instruments à la mort de Del Pino y Velasco,

---

[344] Traduction de l'auteur à partir de l'original. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.1 – Actes du chapitre, *Libro, de Auctos/Capitulares, desde/este presente Año./de 1713. Hasta/ el de 1723, Cau.º de 13 de Septt.re de 1717.*

[345] Malheureusement, nous n'avons pu la retrouver auprès des Archives Historiques Provinciales d'Ourense.

[346] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « auiendo reconozido en/Vista de la Escritura q.e hizo Pino los Organos su parezer/era no hauer Cumplido en nada de la Obliga.on y se acor/do q.e los s.res Carrasco y amoeiro Vean este parezer y la Escri/tura y si se puede obligar a los fiadores a los daños y q.e p.a/ello se llame peritos a quenta del q.e Saliere Condenado. Y q.e se Solizite Con este Relixioso se detenga algunos dias y/Reconozca todos los Rexistros y Exprese los daños p.r menor ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.1 – Actes du chapitre, *Libro, de Auctos/Capitulares, desde/este presente Año./de 1713. Hasta/ el de 1723, Cau.º de 21 de 7r.e de 1720*.

[347] *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.1 – Actes du chapitre, *Libro, de Auctos/Capitulares, desde/este presente Año./de 1713. Hasta/ el de 1723, Cau.º de 25 de 7r.e de 1720*.

[348] *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.1 – Actes du chapitre, *Libro, de Auctos/Capitulares, desde/este presente Año./de 1713. Hasta/ el de 1723, Cau.º de 26 de Maio de 1721*.

qui, selon lui, « est décédé au début de l'année 1720 sans achever [les travaux concernés], le garant Dom Tomás de Murga prenant en charge de l'achèvement de la réalisation »[349]. En fait, Del Pino y Velasco était bien en vie, car le 25 juin 1721, il écrit au chapitre :

> Pino dit qu'il y a plusieurs jours, on a communiqué que la réalisation des orgues est achevée, le chapitre devant les recevoir au plus tôt, car les apprentis étaient inquiets, ce qu'il avait déjà protesté auprès dudit Dom Tomas [de Murga]. Il supplie donc que le chapitre se charge de faire les démarches [nécessaires] pour la remise [des orgues] ou, le cas échéant, à payer [les pertes entraînées par] la détention du maître organier. On a convenu que MM. le doyen, le chantre et Amoeiro se réunissent avec Murga et le facteur d'orgues pour se mettre d'accord[350].

Au sujet de l'orgue de la Capela do Santo Cristo, sa construction fut commandée à Del Pino y Velasco, le mémorial concerné ayant été lu devant le chapitre réuni le 28 novembre 1713, où le facteur d'orgues séjourna à Ourense à l'occasion de son voyage à Lugo[351]. Ainsi qu'Emilio Duro Peña le souligne dans son ouvrage dédié à la musique au sein de la cathédrale *auriense*, curieusement, la composition de l'instrument et quelques caractéristiques techniques de celui-ci furent annotées dans le livre de fabrique de la chapelle[352], qui précise plusieurs dépenses entraînées par l'achat des bois, du plomb, de l'étain, du fer, du laiton, des peaux de mouton, etc., pour la construction de l'orgue. L'orgue fut revêtu d'un luxueux buffet conçu par le célèbre sculpteur Francisco Castro Canseco (1655-1724)[353], pour la fabrication

---

[349] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « falleció a comienzos de 1720 sin terminar. El fiador don Tomás de Murga se encargó de hacer terminar la obra ». E. Duro Peña, *op. cit.*, p. 295.

[350] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « Pino en q.e dize ai m.os dias esta fenezida la obra de los organos/como tiene antes de aora Representado p.a qe el Cau.o Se entregue de/ellos y no lo haciendo Se le siguen grandes y artos con los ofiziales/los q.e tiene el M.ro protestado a d.ho d.n Thomas p.r q.e Supp.ca al Cau.o/ Se Sirua dar disposi.on a la entrega ô en defecto Cargarse de/d.ha detenzion pagándosela al Maestro y se acordo q.e los s.res/Dean Chantre y Amoeiro esten Con Murga y Con el Maestro/p.a Ver en q.e se ponen ». *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.1 – Actes du chapitre, *Libro, de Auctos/Capitulares, desde/este presente Año./de 1713. Hasta/ el de 1723*, *Cau.o de 25 de Junio de 1721*.

[351] *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.1 – Actes du chapitre, *Libro, de Auctos/Capitulares, desde/este presente Año./de 1713. Hasta/ el de 1723, Cau.o 28 de 9.re de 1713*.

[352] « Il est curieux, voire insolite, que, dans l'annotation des quelques dépenses, on ait indiqué ces données descriptives de l'orgue ». Transcription de l'auteur à partir de l'original: « resulta curioso, por insólito, que en el descargo de unas cuentas se incluyan estos datos descriptivos del órgano ». E. Duro Peña, *op. cit.*, p. 292.

[353] « Le sculpteur Francisco Castro Canseco, provenant de León et formé dans le grandiose monastère baroque de Sobrado [Sobrado dos Monxes, La Coruña], où il a fait les stalles du choeur. Influencé par [Domingo de] Andrade, il fut le retabliste le plus important de son temps, ayant dessiné les [buffets des] orgues aujourd'hui disparus de la cathédrale d'Ourense, dans laquelle, en 1718, il a fait le buffet de l'orgue de la Capela do Santo Cristo, encoré conservé, intégrant cet ensemble stupéfiant de boiseries baroques conçues par Andrade et composant l'un des intérieurs les plus surchargés [de sculptures] de l'architecture espagnole. Il fut aussi l'auteur de l'orgue baroque de Celanova [monastère San Salvador de Celanova, Ourense] ». Traduction de l'auteur à partir de l'original: « el escultor Francisco Castro Canseco, leonés formado en el grandioso monasterio barroco de Sobrado, en dónde realizó la sillería del coro y que, influido por Andrade, fue el retablista más importante de su tiempo, trazó, en 1709, los dos órganos, hoy desaparecidos, de la catedral de Ourense, en la que, en 1718, hizo la caja del órgano de la Capilla del Santísimo Cristo, que todavía se conserva, dentro de este conjunto asombroso

duquel ont travaillé les *tallistas* Francisco Rivela et Gregorio do Pazo[354] et pour la peinture duquel ont été achetées deux mille feuilles d'or et d'argent[355]. La mécanique des registres fut exécutée en fer forgé par Lorenzo de Graña, qui a perçu trois cent trente-six réaux et dix maravédis pour ce travail[356]. D'après le livre de fabrique mentionné, la composition complète de l'orgue, construit à la satisfaction des commissionnés, qui d'ailleurs ont gratifié Del Pino et Velasco et ses apprentis de cinq cents quatre-vingts dix-sept réaux et dix maravédis[357], était la suivante :

> On a payé aussi cinq mille réaux au facteur d'orgues Antonio del Pino pour la réalisation de l'orgue de la chapelle [Capela do Santo Cristo], composé d'un *Flautado de Octava* de 45 tuyaux, d'un autre registre de *Docena* de 45 tuyaux, d'un autre de *Quincena* de 45 tuyaux, d'un autre de *Lleno* de quatre tuyaux par touche faisant 180 tuyaux, d'un autre registre de *Címbala* de quatre tuyaux par touche totalisant 180 tuyaux, d'un autre de main droite de *Corneta inglesa* de 24 tuyaux fois quatre tuyaux par touche, ce qui fait 96 tuyaux, outre le registre de main droite d'*Octava* que l'on y a ajouté pour la convertir en *real*, le tout sonnant ensemble, d'un autre registre de deux mains de *Dulzaina* de 45 tuyaux, d'un autre [registre] de main droite de *Clarines* de 24 tuyaux et sept d'augmentation, de même qu'un *Flautado tapado*, outre un *Flautado de Octava* de deux mains de 45 tuyaux, d'un autre [registre] d'*Orlos* de deux mains de 45 tuyaux, de même qu'un autre *Orlo* c'est-à-dire un sommier avec ses soupapes et touches pour les pieds, dans lequel sonnent quatre *Timbales requintados* pour les *Clarines*, avec quatre *Pájaros* et des pièces gravées pour y amener du vent. Outre le sommier principal, il y a un autre sommier pour les *Ecos et Contraecos*[358].

---

de tallas barrocas ideadas por Andrade para uno de los interiores más recargados de la arquitectura española. También fue el autor del órgano barroco de Celanova ». A. Bonet Correa, art. cit., p. 280.

[354] *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.3 – *Libro de Quentas/de la Capilla del/Santo Christo/que Se hizo el Aço de/1691 y Se renobo el/de1702,* f. 157r.

[355] *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.3 – *Libro de Quentas/de la Capilla del/Santo Christo/que Se hizo el Aço de/1691 y Se renobo el/de1702,* f. 156v.

[356] *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.3 – *Libro de Quentas/de la Capilla del/Santo Christo/que Se hizo el Aço de/1691 y Se renobo el/de1702,* f. 158r.

[357] *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.3 – *Libro de Quentas/de la Capilla del/Santo Christo/que Se hizo el Aço de/1691 y Se renobo el/de1702,* f. 158v.

[358] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « mas Cinco mill Reales que Pagaron a An/tonio del Pino Organero por la obra del/Organo de la Capilla, que se compone de Vn/flautado de Octaba, con 45 Caños – otro Re/jistro de Dozena con 45 Caños – otro de Quin/zena con 45 Caños – Otro del lleno de qua/tro caños por punto que son 180 Caños – otro/Rejistro de Çinbala de quatro Caños por punto/que son 180 Caños – otro de media mano de/Corneta ynglesa que tiene 21 Caños y quatro/por punto que son 96 Caños = mas se le añadio/a este Rejistro medio Rejistro de Octaba/de mano derecha Unido con la misma/Corneta para hazerla Real y se toca todo junto/Otro Rejistro de mano Entera de dulza/inas de 45 Caños = mas media mano de/Clarines de 21 Caños y Siete de aumentaz.^{on}/ mas Vn flautado tapado = mas Vn flautado de//[f. 158v.] Octaba tendido = mas con quaren.^{ta} y Çinco Caños/mas otro de Orlos de mano entera con 45 Caños/mas otro Orlo digo Vn Secreto con su Ven/tillado, y teclas para los pies en el qual Sue/nan quatro timbales Requintados para los/Clarines, con quatro Pajaros y tablones p.^{a}/las Conduçiones = admas del Secreto prinçi/pal tiene otro Secreto para hacer Ecos y/contra Ecos ». *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.3 – *Libro de Quentas/de la Capilla del/Santo Christo/que Se hizo el Año de/1691 y Se renobo el/de1702,* f. 158r.

Le buffet de l'ancien orgue de la Capela do Santo Cristo – remplacé par un instrument d'esthétique romantique[359] – montre encore la date de 1735, ce qui témoigne de l'importante refection que l'instrument a subie de la main des facteurs d'orgues frère Simón de Fontanes, Franciscain oblat du couvent de Compostelle, et Felipe Félix Feijoo, qui on reçu à cette date cinq mille neuf cent quatre-vingt-quatorze réaux, outre mille réaux de gratification pour leurs travaux[360].



Fig. 30 – Cathédrale d'Ourense : à gauche, actuelle console de l'orgue de la Capela do Santo Cristo (XX^e^ siècle) ; à droite buffet de Castro Canseco l'ancien orgue de la chapelle (c. 1713).

Le même frère Simón de Fontanes fut chargé du relevage des orgues de la cathédrale *auriense*. Le 12 juillet 1734, on a lu un mémoire écrit par le maître organier compostellain où il disait qu'il était en train d'achever les travaux sur les orgues de la cathédrale, demandant au chapitre d'appeler un maître organier pour faire l'expertise des instruments et en s'excusant d'ailleurs du retard dû à d'autres travaux concomitants auxquels il devait faire face : « et en tenant compte de la piété et bienfaisance de ce religieux, le chapitre a convenu qu'il n'était pas nécessaire d'appeler un autre maître organier, se trouvant [pleinement] satisfait de cette œuvre »[361].

La satisfaction du chapitre au sujet de la façon dont Fontanes avait exécuté les travaux dans les orgues de la cathédrale *auriense* – à savoir, l'orgue le plus grand, le *realejo* et l'orgue

[359] Selon une inscription retrouvée dans la laye de l'instrument, Manuel Sánchez travailla sur celui-ci entre 1922 et 1934. Les registres actuels dont l'orgue se compose sont ceux qui suivent : *Violón 8'* (coupé entre m.g. et m.d.), *Octava 4', Celeste 8', Gamba, Trompeta 8'* (coupée entre m.g. et m.d.), *Tremolo*. Le clavier manuel possède 56 touches (C-g''') et celui de pédale, couplé au manuel, 13 (C-c). M. S. Mendive *et al*., *Trabajo de Catalogación de los Órganos de Galicia…, op. cit.*, fiche OU6 – cathédrale d'Ourense, Capela do Santo Cristo.

[360] E. Duro Peña, *op. cit.*, p. 292.

[361] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « y atendiendo a la Chris/tianidad y Hutilidad de este Religioso se acordo no se lla/me M.ro por estar el Cauildo Satisfecho de la obra ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.1 – Actes du chapitre, *Libro de acuer/dos Capitulares/desde el Año de/1734*, *Cau.º de 12 de Jullio de 1734*.

de la Capela do Santo Cristo – se traduit dans la gratification de quinze mille cinq cents réaux *de vellón* « employés dans la réalisation du cloître du couvent San Francisco […] et on a convenu que M. l'ouvrier n'achève pas le payement de ce montant tant que le religieux n'avait pas achevé tous les travaux concernés »[362].

L'acte capitulaire du 9 septembre 1739 informe que frère Simón de Fontanes avait séjourné à Ourense avant de prendre la route de Celanova[363], en ayant promis d'accorder les orgues et de fournir une personne en charge de l'accordage de ceux-ci désormais[364]. De la capitulation registrée le 2 mai 1741, nous déduisons que frère Simón est décédé à cette date : « étant donné que quelques touches du plus grand orgue ont besoin d'être réparées, entre autres choses, on a convenu que M. l'ouvrier écrive au neveu que frère Simón a laissé pour qu'il y assiste rapidement, car il maîtrise son métier »[365].

Les archives de la cathédrale d'Ourense conservent un important dossier sur la rénovation des orgues, achevée entre 1862 et 1864 par Mariano Tafall y Miguel[366]. Un document plus ancien inséré dans ce dossier, dont la calligraphie est caractéristique du XVIII^{e} siècle, présente l'ancienne composition du plus grand orgue :

> *Flautas* [en fait tous les jeux à bouche], *Trompetas* et *Clarines* appartenant à l'orgue plus grand
> Concernant les tuyaux disposés en trois plates-faces sur le frontispice du buffet d'orgues il y en a 191
> [composition de l'orgue]
> *Flautados* de 26 [empans], tuyaux 049

[362] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « que se han aplicado p.^{a} la Obra de el Claustro/de el Conv.^{to} de s.^{n} fran.^{co} […] y se acordo que el s.^{or}/Fabriquero no acabe de pagar dicha Cantidad asta/que d.ho P.^{e} no tenga Concluidas todas las obras/expresadas ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.1 – Actes du chapitre, *Libro de acuer/dos Capitulares/desde el Año de/1734, Cau.^{o} de 1.^{o} de 7r.^{e} de 1734*.

[363] Selon les historiens de l'Art qui travaillent dans le projet de catalogage des orgues de Galice, le monumental buffet de l'ancien orgue du monastère San Salvador de Celanova a éte construit, fort probablement, dans le premier tiers du XVIII^{e} siècle. Selon la fiche technique des inventaires, en 1776, Felipe de la Peña construisit un nouvel instrument pour le monastère, s'agissant soit du deuxième instrument construit pour le buffet en question, soit d'une réfection du premier instrument. Par la datation du buffet et l'information que frère Simón de Fontanes avait pris la route de Celanova en 1739, il est fort probable que l'organier franciscain de Compostelle ait construit le premier instrument dont le buffet – d'ailleurs construit par Castro Canseco, selon Bonnet Correa – nous est parvenu. M. S. Mendive *et al*., *Trabajo de Catalogación de los Órganos de Galicia…, op. cit.*, fiche OU14 – église San Rosendo, Celanova.

[364] *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.1 – Actes du chapitre, *Libro de acuer/dos Capitulares/desde el Año de/1734, Cau.^{o} de 9 de 7r.^{e} de 1739*.

[365] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « atento se nezesita Componer algunas teclas de/el Organo grande y otros Reparos se acordo que el s.^{or} Fabriquero escriba al Sobrino que quedo/de el Organero Fr. Simon por Ser Capaz Venga a Re/parar lo q.^{to} antes ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.1 – Actes du chapitre, *Libro de acuer/dos Capitulares/desde el Año de/1734, Cab.^{o} de 2 de Mayo de 1741*.

[366] ACO, XIX-XX/Inventarios Obras/Capilla de Música/ss. XVIII-XIX – Papeles relativos à/la reparacion de los Órganos/del Coro de esta Sta. Yglesia/Catedral en el año de 1862/Contiene la obligación que hizo D. Mariano/Tafall, Organero y vecino de la Ciudad de Santiago/de Compostela, por la cantidad de 64000 réaux,/en 12 de Febrero de 1862.

Flautados de 13 [empans]	049
Trompeta real	049
Clarín de bajos et *Trompeta magna*	049
Bajoncillo et *Clarín*	049
Oboe	024
Dulzaina	049
Octavas	049
Docenas	049
Decinovenas	049
Decisetenas	021
Quincena	049
Deuxième *Quincena*	021
Deuxième *Decinovena*	021
[Tuyaux] répétés dans la *Decinovena*	012
[Tuyaux] répétés dans la première *Quincena*	009
Le registre *Nasardos* 21 [tuyaux] fois 6	144
	849//
Corneta real 8 [tuyaux] par touche 24 fois 8	132
Lleno de la [main] droite 24 fois 5	120
Compuesta 24 fois 4	096
Flauta dulce 24 fois 2	048
Contras de 13 [empans]	008
Tambores	004
Lleno de main gauche 21 fois 4	084
Sobrelleno 21 fois 4	084
Címbala 21 fois 3	063
	699
	Total 1548[367].

Mariano Tafall, dans le soin du détail qui a toujours caractérisé son savoir-faire, a fait un minutieux état des lieux des orgues de la cathédrale d'Ourense, tel qu'il les a trouvés en 1862. Celui-ci fut adressé au chapitre des chanoines *aurienses*. D'après une inscription existant à l'époque dans le sommier principal de l'orgue de l'évangile, on est informé du fait qu'il a été complètement reconstruit – hormis le buffet –, en 1731, par frère Simón de

[367] Traduction de l'auteur à partir de l'original. *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.2 – *Reparación órgano/M. Tafall/Inventario obras música – Reparaciones/Organo XIX-XX/Inventarios Obras/Capilla de Música/ss. XVIII-XIX*, Doc. 1.

Fontanes, dont les travaux furent achevés en 1733. Sur l'activité du facteur d'orgues compostellain, Tafall a laissé un témoignage remarquable :

> Il s'agissait d'un vrai organier qui maîtrisait son métier, car selon les connaissances de l'art dont on disposait en Espagne au siècle dernier et au début de du siècle actuel, il a travaillé bien et soigneusement toutes les parties composant l'instrument, n'ayant pas négligé de matériaux, car toute la tuyauterie est si solide et renforcée en métal qu'elle peut durer encore quatre siècles, si on effectue un entretien convenable »[368].

Au sujet de la réparation qui devait être faite dans l'instrument de l'évangile, il précise que : a) les sommiers se trouvaient dans un état acceptable mais ayant besoin d'une réfection complète à cause de la durabilité des bois et des peaux de mouton dont ils se composent, plus courte par rapport à celle de la tuyauterie, b) les soufflets se trouvaient fort endommagés, devant s'agir d'une soufflerie de plus de deux siècles d'existence[369] dont on avait [Simón de Fontanes] tout simplement renouvelé les peaux et les colles, c) les petits soufflets qui alimentent les grands son complètement neufs et si mal exécutés que l'on s'aperçoit à l'œil nu de leur inutilité, générant d'ailleurs un vent insuffisant, d) l'orgue se trouve complètement dissonant dans son ensemble, son cercle harmonique n'étant pas composé selon les règles de l'art[370], d'où nous déduisons que l'instrument se trouvait encore dans un tempérament inégal. Au sujet de ce changement de goût à propos du tempérament à l'époque, le témoignage du maître organier de la cathédrale de Compostelle est absolument digne d'intérêt :

> Son accordage ne se trouvant pas basé sur un principe solide et, au-delà du fait qu'il ne pourra jamais être bien accordé, ses tuyaux sonores ne seront jamais capables de rendre aux personnes, savantes ou ignorantes dans le domaine de la musique, cette douceur plaisante et cette majesté que l'on expérimente quand on rentre dans un temple dont les voûtes résonnent des échos magiques qui émanent d'un instrument parfaitement coordonné[371].

---

[368] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « era un verdadero/Maestro inteligente en la materia, por q.e segun los conocimientos/q.e se tenian del arte en España en el Siglo pasado y principios del/presente, trabajó bien, a conciencia todas las partes q.e constituyen/este instrumento, y no escaseó los materiales, porq.e las cañerias es-/tan tan firmes y reforzadas de metal, q.e pueden durar si se atiende/regularmente à su conservacion otros cuatro siglos sobre el q.e ya/Cuenta de vida ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.2 – *Reparación órgano/M. Tafall/Inventario obras música – Reparaciones/Organo XIX-XX/Inventarios Obras/Capilla de Música/ss. XVIII-XIX*, Doc. 3.

[369] En fait, des soufflets originaux de Del Pino y Velasco (1717-1721).

[370] Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.2 – *Reparación órgano/M. Tafall/Inventario obras música – Reparaciones/Organo XIX-XX/Inventarios Obras/Capilla de Música/ss. XVIII-XIX*, Doc. 3.

[371] Transcription de l'auteur à partir de l'original: « q.e no estando basa-/da su afinacion en un principio solido, no solo no se verá jamás bien/afinado, sino q.e sus tubos sonoros serán incapazes de hacer parecer/à sabios è

En ce qui concerne l'orgue de l'épître – qui n'a pas fait objet d'une réfection de la part de Fontanes, ainsi que nous l'avons vu plus haut – Mariano Tafall n'a retrouvé aucune inscription révélant la paternité de l'instrument, dont il avait daté la construction à plus de deux cents ans, l'orgue ayant été assez négligé au niveau de son entretien au cours du temps. La tuyauterie était assez hétérogène, ayant subi des réparations grossières issues de mains fort inexpertes, de sorte qu'il fallait tout reconstruire sans utiliser le matériau, fort chargé de plomb, dont celle-ci était composée. Concernant l'organisme instrumental, tous les bois composant les soufflets, les sommiers, les pièces gravées, les conduits de métal, les structures intérieures, etc., se trouvaient inutilisables, devant être forcément complètement remplacés, hormis le buffet.

Mariano Tafall achève son état des lieux en envisageant la réparation des instruments et laissant les choix suivants au chapitre : a) renouveler les deux instruments en réutilisant tout simplement les buffets et la tuyauterie de l'orgue de l'évangile, y ajoutant trois claviers complets de 4 ½ octaves, « chacun doté des registres et avances que l'art a atteints dans le siècle actuel, dont les conditions et spécifications feraient l'objet d'un contrat séparé et dont le coût serait de cinq à six milles douros environ »[372], b) si on ne voulait pas invertir une quantité si grande d'argent, on pourrait faire une réparation plus modeste, laissant les deux orgues à deux claviers de la même étendue que ceux que nous venons de proposer, dotés de registres nouveaux et dont le coût serait de 64 000 réaux[373].

Le contrat concerné stipule que le choix du chapitre concernant la rénovation des orgues fut le deuxième. L'écriture fut passée à Ourense le 12 février 1862 entre le doyen de la cathédrale, Dom Antonio Raimundo Tettamancy, l'archidiacre et le trésorier de sa fabrique, Dom Francisco Fidalgo Saavedra, et le maître organier Mariano Tafall y Miguel. Celui-ci précise les démarches que le facteur d'orgues catalan établi à Compostelle devait faire, à savoir : a) reconstruire l'orgue de l'évangile, en y faisant des soufflets nouveaux « selon la

---

ignorantes en materia musica, aquella apacible dulzura/y Magestad q.e se tiene al entrar en un templo en cuyas bove-//das, resuenan los magicos ecos de un instrumento perfectamen-/te coordinado ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.2 – *Reparación órgano/M. Tafall/Inventario obras música – Reparaciones/Organo XIX-XX/Inventarios Obras/Capilla de Música/ss. XVIII-XIX*, Doc. 3.

[372] Transcription de l'auteur à partir de l'original: « cada uno con los registros y adelantos/q.e ha hecho el arte en el presente siglo, cuyas condiciones y espe-/cificacion serian objeto de un contrato separado y cuyo coste seria/procsimamente el de cinco a seys mil Duros ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.2 – *Reparación órgano/M. Tafall/Inventario obras música – Reparaciones/Organo XIX-XX/Inventarios Obras/Capilla de Música/ss. XVIII-XIX*, Doc. 3.

[373] Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.2 – *Reparación órgano/M. Tafall/Inventario obras música – Reparaciones/Organo XIX-XX/Inventarios Obras/Capilla de Música/ss. XVIII-XIX*, Doc. 3.

méthode moderne » – c'est-à-dire, des réservoirs à lanterne –, b) reconstruire les sommiers qui devaient couvrir l'extension de quatre octaves (C-f'''), c) fabriquer en bois et métal de bonne qualité toute la tuyauterie nécessaire pour compléter la nouvelle extension des claviers, d) construire « les registres selon le goût moderne » qu'il considérait comme plus convenables à l'instrument, e) renouveler complètement l'orgue de l'épître, sauf le buffet, en se servant des tuyaux qu'il jugeait utilisables, f) on doterait cet orgue [de l'épître] des sommiers en tout semblables à ceux que l'on introduirait dans l'orgue principal [de l'évangile], en y ajoutant les registres que le facteur d'orgues considérait comme les plus convenables, selon le goût moderne, g) la même chose devrait être effectuée au sujet des soufflets, en tout semblables à ceux que l'on introduirait dans l'orgue principal ; les orgues devraient être parfaitement accordés entre eux, « en diapason haut d'orchestre », à l'instar des principaux instruments d'Espagne et de l'étranger, h) toutes les dépenses concernant la main d'œuvre, les matériaux et leurs transports qui pouvaient survenir jusqu'à l'achèvement des instruments seraient en charge du facteur d'orgues, i) les commissionnés [Tettamancy et Fidalgo Saavedra] s'engageaient à payer à Tafall y Miguel le montant de soixante-quatre mille réaux, perçus selon le besoin du maître organier, par l'intermédiaire de Dom Epifanio Castañeda et Basilio Fernández, doyen et chanoine de la cathédrale de Compostelle, respectivement, qui devaient aussi superviser les travaux menés à terme dans cette ville : « que le maître organier cherchera à achever au cours de cette année, si cela lui est possible, car il n'est pas convenable de précipiter ce genre de travaux »[374].

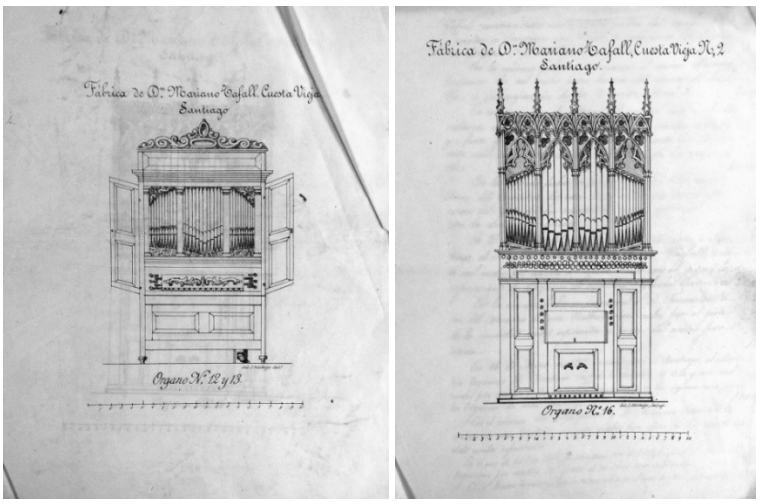


Fig. 31 – Archives de la cathédrale d'Ourense : modèle d'orgues de la manufacture Tafall conservés dans le dossier concernant la rénovation des orgues *aurienses* par Mariano Tafall y Miguel (1862).

[374] Pour une transcription intégrale du document, *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.2 – *Reparación órgano/M. Tafall/Inventario obras música – Reparaciones/Organo XIX-XX/Inventarios Obras/Capilla de Música/ss. XVIII-XIX*, Doc. 2.

Le dossier mentionné conserve un rapport circonstancié assez complet des deux instruments, tel que Tafall les a trouvés. En raison de son importance, nous le transcrivons ensuite dans son intégralité :

> Rapport circonstancié que le maître facteur d'orgues et professeur de musique de la sainte apostolique métropolitaine église, cathédrale de Saint-Jacques, Dom Mariano Tafall, présente au très illustre doyen et chapitre de cette sainte église, cathédrale d'Ourense, en envisageant le renouvellement et l'élargissement des orgues faits par l'organier, dans lequel il montre le nombre et la qualité des registres que les orgues détenaient, de même que ceux qu'il faut renouveler, ajouter et élargir.
>
> Orgue premier, c'est-à-dire celui côté évangile [en fait, l'orgue côté épître]

Main gauche		**Main droite**	
Registres existants et nombre de tuyaux	**Registres que l'on ajoutera et élargira**	**Registres existants et nombre de tuyaux**	**Registres que l'on ajoutera et élargira**
Flautado de 26 [empans] ouvert, en bois et métal, intérieur et en montre, 21 tuyaux	*Flautado* de 26 [empans] *Idem*, *Idem*, 25 tuyaux [c'est-à-dire que l'on y ajoute l'octave étendue par rapport à l'octave courte originale]	*Flautado* de 26 [empans] en métal, intérieur et en montre, 24 tuyaux	*Flautado* de 26 [empans], *Idem*, *Idem*, 29 tuyaux [c'est-à-dire que l'on –étend le clavier jusqu'au e''']
Flautado de 13, en bois et en métal, intérieur et en montre, 21 tuyaux	*Flautado* de 13, *Idem*, *Idem*, 25 tuyaux	*Flautado* de 13, intérieur, en métal, 24 tuyaux	*Flautado* de 13, *Idem*, *Idem*, 29 tuyaux
Flautado de 6 et ½, c'est-à-dire *Octava real*, en métal, intérieur, 21 tuyaux	*Idem*, *Idem*, 25 tuyaux	*Octava real*, en métal, intérieure, 24 tuyaux	*Idem*, *Idem*, 29 tuyaux
Flautado de 3 ¼, c'est-à-dire *Quincena*, intérieur, 21 tuyaux	*Idem*, *Idem*, 25 tuyaux	*Compuesta*, en métal, intérieure, 24 tuyaux	*Quincena*, en métal, intérieure, 29 tuyaux
17e, c'est-à-dire flûte de 2 ½, 21 tuyaux	12e, c'est-à-dire, flûte de 5, 25 tuyaux, intérieurs	*Zimbala*, intérieure, 24 tuyaux	19e, intérieure, 29 tuyaux
Zimbala, intérieure, 21 tuyaux	19e, intérieure, 25 tuyaux	*Nasardos*, deux tuyaux par touche, intérieur, 48 tuyaux	*Flauta octaviante*, 26 [empans] sonnant 13, 29 tuyaux
Compuesta, deux tuyaux par touche, intérieure, 42 tuyaux	*Nasardos,* c'est-à-dire *Gran Corneta*, trois tuyaux par touche, 75 tuyaux	*Corneta*, 6 tuyaux par touche, 144 tuyaux	*Corneta*, 6 tuyaux par touche, intérieure, 174 tuyaux
Lleno, 4 tuyaux par touche, intérieur, 84 tuyaux	*Lleno*, 4 tuyaux par touche, *Idem*, 100 tuyaux	*Lleno*, 4 tuyaux par touche, 96 tuyaux	*Lleno*, 4 tuyaux par touche, 116 tuyaux

Main gauche		**Main droite**	
Registres existants et nombre de tuyaux	**Registres que l'on ajoutera et élargira**	**Registres existants et nombre de tuyaux**	**Registres que l'on ajoutera et élargira**
Repeano, 21 tuyaux, intérieur	*Flauta armonica*, 25 tuyaux, en chêne	*Flauta dulce*, deux tuyaux par touche, 48 tuyaux, en bois	*Flauta dulce*, 58 tuyaux, en bois
Trompeta real, intérieure, 21 tuyaux	*Idem*, *Idem*, 25 tuyaux	[*Trompeta*] *real*, intérieure, 24 tuyaux	[*Trompeta*] *real*, intérieure, 29 tuyaux.
Bajoncillo, en façade, 21 tuyaux	*Idem*, *Idem*, 25 tuyaux	*Clarín*, 24 tuyaux, en façade	*Idem*, *Idem*, 29 tuyaux
Clarín de Bajos, en façade, 21 tuyaux	*Idem*, *Idem*, 25 tuyaux.	*Oboé*, 24 tuyaux, en façade	*Idem*, *Idem*, 29 tuyaux
Rien	*Gran Trompeta magna*, c'est-à-dire *Bombarda*, de 25 tuyaux, une octave au-dessous de l'*Octava real*, à l'unisson du [*Flautado*] ouvert de 26 [empans]	[*Trompeta*] *magna*, en façade, 24 tuyaux	[*Trompeta*] *magna*, en artillerie, ainsi que la *Bombarda,* 29 tuyaux, en façade

Deuxième clavier, tout *en ecos*

Main gauche		**Main droite**	
Registres existants	**Registres que l'on ajoutera**	**Registres existants**	**Registres que l'on ajoutera**
Il n'avait pas rien	*Violon* de 13 [empans], en chêne, tout neuf, 25 tuyaux	Il n'avait pas rien	*Violon* en métal, dans le même diapason du *Flautado* de 13 [empans]
"	*Tapado* en *octava*, tout en métal, neuf, 25 tuyaux	"	*Salicional* en *octava*, en métal, 29 tuyaux
"	*Voz Celeste* en *Quincena*, en métal, 25 tuyaux	"	*Voz Celeste* en métal, neuve, 29 tuyaux
"	*Decinovena,* en métal, neuve, 25 tuyaux.	"	*Compuestos* de *Quincena y Decinovena*, en métal, 58 tuyaux
"	"	"	*Flauta dulce*, en chêne, neuve, 29 tuyaux
"	*Bajon real*, en métal, neuf, 25 tuyaux	"	*Clarinete* en métal, neuf, 29 tuyaux

Douze *pisas* indépendantes du clavier qui n'existaient pas auparavant.

Rapport circonstancié que le maître organier Dom Mariano Tafall présente au très illustre doyen et chapitre de la sainte église cathédrale d'Ourense, où l'on montre les registres que les orgues avaient auparavant et ceux qu'ils auront après leur renouvellement.

Orgue deuxième, c'est-à-dire de l'épître [en fait, l'orgue côté évangile]

Main gauche		**Main droite**	
Registres existants et nombre de tuyaux	**Registres que l'on ajoutera et élargira**	**Registres existants et nombre de tuyaux**	**Registres que l'on ajoutera et élargira**
Il n'avait pas rien	*Gran Contrabajo* de 26 [empans], intérieur, en sapin de Hollande, neuf, 25 tuyaux	Il n'avait pas rien	*Violón* de 26 [empans], intérieur, en chêne, neuf, 29 tuyaux
Flautado de 13 [empans], en métal, en montre, 21 tuyaux	*Idem*, en métal, en montre et intérieur, neuf et recomposé, 25 tuyaux	*Flautado de 13* [empans], en métal, 24 tuyaux	*Idem*, *Idem*, en façade et intérieur, neuf et recomposé, 20 tuyaux
Octava, en métal, en montre et intérieure, 21 tuyaux	*Idem*, *Idem*, neuve et recomposée, 25 tuyaux	*Octava*, incomplète et inutilisée, 15 tuyaux	Octava, neuve, en métal, 29 tuyaux
Docena, seulement le nom [sur l'étiquette du registre], détruite	"	*Docena*, seulement le nom [sur l'étiquette du registre], détruite	"
Quincena, en métal, intérieure, 12 tuyaux	*Quincena*, en métal, intérieure, neuve, 25 tuyaux	*Compuesta de metal*, intérieure, incomplète	*Quincena*, en métal, intérieure, neuve, 29 tuyaux
Decinovena, en métal, intérieure, incomplète	*Decinovena*, neuve, en métal, intérieure, 25 tuyaux	Il n'avait rien	*Decinovena*, en métal, neuve, intérieure, 29 tuyaux
Lleno, assez incomplet	*Lleno*, en métal, intérieur, trois tuyaux par touche, neuf et recomposé, 75 tuyaux	*Lleno*, assez incomplet	*Lleno*, en métal, intérieure, trois tuyaux par touche, neuf et recomposé, 87 tuyaux
"	"	*Flauta*, seulement le nom [sur l'étiquette du registre], inutilisée	"
"	"	*Corneta*, le même, inexistante	*Corneta*, en métal, neuve, 5 tuyaux par touche, 145 tuyaux
Dulzaina, en métal, en façade, 21 tuyaux	*Dulzaina*, *Idem*, *Idem*, neuve, 25 tuyaux	*Dulzaina*, en métal, en façade, 24 tuyaux	Dulzaina, *Idem*, *Idem*, 29 tuyaux neufs
Clarín de bajos, en façade et intérieur, en métal, 21 tuyaux	*Clarín de Bajos*, *Idem*, *Idem*, 25 tuyaux, neufs	*Clarín*, en métal, en façade, 24 tuyaux	*Clarín*, *Idem*, *Idem*, 29 tuyaux neufs
Bajoncillo, en façade, 21 tuyaux, en métal	*Bajoncillo*, *Idem*, 25 tuyaux, en métal	[*Trompeta*] *Magna*, en façade, 24 tuyaux	[*Trompeta*] *Magna*, *Idem*, 29 tuyaux, en métal

On suit le deuxième clavier, tout *en ecos*

Dulzaina, en façade 21 tuyaux	*Orlo*, en façade, 25 tuyaux	*Dulzaina*, en façade,- 24 tuyaux	*Orlo*, en façade, 29 tuyaux

Deuxième clavier que l'on appelle *Cadereta* et que l'on mettra tout *en ecos*

Main gauche	**Main droite**	**Main gauche**	**Main droite**
Registres existants et nombre de tuyaux	**Registres que l'on ajoutera et élargira**	**Registres existants et nombre de tuyaux**	**Registres que l'on ajoutera et élargira**
Tapado de 13 [empans], intérieur, en bois, 21 tuyaux	*Idem*, *Idem*, 25 tuyaux, *en ecos*	*Flautado* de 13 [empans], en métal, *en ecos*, 24 tuyaux	*Idem*, *Idem*, 29 tuyaux
Octava tapadillo, *en ecos*, 21 tuyaux, en métal	*Idem*, *Idem*, 25 tuyaux	*Flauta*, *en ecos*, 24 tuyaux, en métal	*Flauta*, en octave, 29 tuyaux
Octava Clara, 21 tuyaux, en métal	*Voz Celeste*, en *Quincena*, 25 tuyaux, *en ecos*	*Corneta*, quatre tuyaux par touche, *en ecos*, 96 tuyaux	*Corneta*, cinq tuyaux par touche, *en ecos*, 145 tuyaux
Compuesta de lleno, deux tuyaux par touche, 42 tuyaux	*Decinovena* et *Veintidosena*, *en ecos*, 50 tuyaux	*Lleno*, deux tuyaux par touche, en métal, 48 tuyaux	*Quincena* et *Decinovena*, *en ecos*, en métal, 58 tuyaux
[faux] *Fagote,* simulé avec un mauvais *Bajoncillo*, 21 tuyaux	Vrai *Fagote*, 25 tuyaux	*Clarín*, *en ecos*, en métal, 24 tuyaux	*Clarín* ou *Dulzaina*, en métal, 29 tuyaux
Il n'avait rien	*Dulzaina*, une octave au-dessus du *Fagote*, *en ecos*, 25 tuyaux, en métal	Il n'avait pas rien	*Voz humana*, *en ecos*, 29 tuyaux, en métal
Pisas Douze *pisas* accrochées au clavier principal		*Contras* Douze *contras* accrochées [au clavier principal] ou indépendantes	

Registre de *Gayta* de deux tuyaux *Pajarillos* de sept tuyaux

Ourense, 1er novembre 1863, [signé] Mariano Tafall[375].

Le 18 décembre 1863, Mariano Tafall adresse une pétition au chapitre de la cathédrale d'Ourense, où à la suite de l'appel du doyen de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle pour qu'il assistât à la ville afin d'accorder les orgues jacobins pour les fêtes de Noël, il communique au chapitre *auriense* qu'il devait s'absenter de la ville et arrêter les travaux de réparation des orgues jusqu'à son retour prévu pour le mois de janvier 1864. En raison d'un vrai besoin d'argent pour mener à terme son travail, Tafall « supplie que Votre Très Illustre Seigneurie, face à la complexité des travaux et du soin avec lequel il cherche à exécuter son travail, se charge de lui donner une subvention de quatre mille réaux en plus par rapport aux

[375] Pour une transcription intégrale du document, *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.2 – *Reparación órgano/M. Tafall/Inventario obras música – Reparaciones/Organo XIX-XX/Inventarios Obras/Capilla de Música/ss. XVIII-XIX*, Doc. 4.

soixante-quatre mille que l'on avait déjà invertis dans celui-ci, pour l'accomplir comme il faut[376] »[377]. Le même document nous informe que le chapitre réuni le 14 mars 1864 de l'année suivante délibère que le doyen devait résoudre la question, en réponse a la lettre adressée par Tafall au chapitre pour communiquer que, après deux années de travail exhaustif, la réalisation de l'élargissement et le renouvellement des orgues se trouvait complètement achevée : « bien que leurs travaux et l'effort [employé dans ceux-ci] aient été si grands (grâce à Dieu), aussi grande est la satisfaction que Votre Très Illustre Seigneurie pouvez vous réjouir d'avoir alors les meilleurs orgues de Galice »[378], en ayant chacun une étendue de quatre octaves et demie (C-e'''), deux claviers manuels et un de pédale (12 *pisas*), l'orgue le plus grand étant composé de quarante-trois registres – ceux de fonds courants et ceux-là selon le goût et l'invention moderne –, par rapport aux trente-six registres qu'il avait auparavant, « parmi lesquels plusieurs étaient de moindre tuyauterie, répétés et de mauvais goût »[379]. Le nouvel orgue côté évangile avait quatorze registres d'anches, en totalisant 400 tuyaux et vingt-sept jeux à bouche en bois et en métal faisant 1287 tuyaux, « hormis les nouveaux tuyaux muets qui ne servent à autre chose qu'à la perspective de la façade »[380]. L'orgue de l'épître était alors doté de trente registres au lieu des dix-huit dont il était composé

[376] Les dépenses au sujet de la réparation des orgues ont été annotées dans un document composant ce dossier, à savoir : 12 février 1862 – 400 réaux à Mariano Tafall, pour son voyage (aller et retour) depuis Compostelle pour examiner les instruments, outre 2000 réaux de l'estimation des travaux devant être menés à terme par le facteur d'orgues, 31 mars 1862 – 20 000 réaux remis à Compostelle voie Vigo en faveur de Mariano Tafall, outre 100 réaux payés à Fernando Perez du virement fait en faveur de Tafall, 27 juin 1862 – 20 000 réaux payés au maître organier, outre 100 réaux payés à Fernando Perez du virement fait à faveur du Tafall, 16 mars 1863 – 16 000 réaux remis à Tafall en Compostelle, outre 80 réaux payés à Fernando Perez du virement fait en faveur du Tafall, septembre 1863 – 3000 réaux payés à Tafall, novembre 1863 – 1000 réaux payés au facteur d'orgues. Pour une transcription intégrale du document, *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.2 – *Reparación órgano/M. Tafall/Inventario obras música – Reparaciones/Organo XIX-XX/Inventarios Obras/Capilla de Música/ss. XVIII-XIX*, Doc. 7.

[377] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « suplica à V. S. Y.//q.e en atencion à la grandeza de las Obras y al es-/mero con q.e procura llevarlas à cabo, se sirva conce-/derle una subvencion de cuatro mil Reales mas/sobre los sesenta y cuatro mil q.e lleva ya inverti-/dos en ellas, para poder las finalizar como corres-/ponde ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.2 – *Reparación órgano/M. Tafall/Inventario obras música – Reparaciones/Organo XIX-XX/Inventarios Obras/Capilla de Música/ss. XVIII-XIX*, Doc. 5.

[378] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « si bien sus trabajos y desvelo han sido grandes; (á/Dios gracias,) grande tambien es la Satisfaccion q.e/le cabe en poder decir hoy a V. S. Y. q.e al presente/y atendidas todas las circunstancias, tiene esta S. Y./ los mejores Organos de Galicia ». Pour une transcription intégrale du document, *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.2 – *Reparación órgano/M. Tafall/Inventario obras música – Reparaciones/Organo XIX-XX/Inventarios Obras/Capilla de Música/ss. XVIII-XIX*, Doc. 6.

[379] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « muchos de ellos eran repetidos de cañerías menu-/das y de mal gusto ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.2 – *Reparación órgano/M. Tafall/Inventario obras música – Reparaciones/Organo XIX-XX/Inventarios Obras/Capilla de Música/ss. XVIII-XIX*, Doc. 6.

[380] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « sin contar los nuevos Caños apa-/rentes qe solo sirven de perspectiva en la fachada ». Pour une transcription intégrale du document, *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2 – *Reparación órgano/M. Tafall/Inventario obras música – Reparaciones/Organo XIX-XX/Inventarios Obras/Capilla de Música/ss. XVIII-XIX*, Doc. 6.

auparavant, à savoir : huit d'anches, totalisant 432 tuyaux, vingt-deux à bouche faisant 847 tuyaux.

Sur la qualité de l'ancien orgue Del Pino y Velasco reconstruit par Simón de Fontanes, Tafall ajoute :

> Tous les travaux ont été exécutés par ma main avec le meilleur soin possible, sauf les choses moins importantes. Les matériaux employés furent de première qualité et dans l'orgue le plus grand, on a cherché à utiliser dans la tuyauterie et les conduits le même matériau qu'il avait, qui est le meilleur et le plus solide que j'ai vu dans les orgues espagnoles[381].

L'organier catalan précise encore qu'il a fait à nouveau tous les huit sommiers avec leurs faux-registres et chapes, leurs layes, ressorts, vis de laiton, etc., de même que les claviers, abrégés, mécaniques de notes et de registres. Les sommiers des *Cornetas*, *Nasardos* et d'autres registres éloignés des sommiers principaux ont aussi été reformés et agrandis. Les nouvelles pièces gravées ont presque toutes été refaites avec du bois sec de chêne ou de sapin de Hollande, en ayant réutilisé seulement les bois qui se trouvaient dans un état optimal de conservation. Concernant l'orgue le plus petit, tout est nouveau : sommiers, pièces gravées, tuyauterie, conduits, etc., sauf quelques tuyaux appartenant au *Flautado* en montre, que l'on a pu récupérer complètement.

Au sujet des soufflets, ceux-ci ont été exécutés :

> Selon la méthode plus stable et convenable que l'on connaît aujourd'hui, capable de faire face aisément à la grandeur et au remarquable poids en arrobes qu'ils doivent soutenir par rapport aux anciens [soufflets] qui exigeaient un travail violent et infatigable pour être mis en mouvement, car maintenant, une fois remplis les grands réservoirs, l'air alimente les orgues sans avoir besoin de l'action continue du moteur[382].

---

[381] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « todas las obras se han/ejecutado con la mayor escrupulosidad posible,/y por mi mano excepto las cosas de menos con-/sideracion, los materiales tambien se han emple-/ado de muy buena calidad, y en el organo grande,/se à procurado emplear en cañerias y conductos/el mismo material q.^{e} tenia, q.^{e} es de lo mejor y/mas consistente q.^{e} he visto en los organos espa-/ñoles ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.2 – *Reparación órgano/M. Tafall/Inventario obras música – Reparaciones/Organo XIX-XX/Inventarios Obras/Capilla de Música/ss. XVIII-XIX*, Doc. 6.

[382] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « estan por el metodo/mas regularizado y conveniente q.^{e} se conoce en el dia/puesto q.^{e} atendida su grande magnitud y el conside-/rable numero de arrobas de peso q.^{e} levantan, se cargan/con la mayor facilidad y descanso en vez de los q.^{e} havia/q.^{e} daba pena ver la fatiga de los motores q.^{e} con un/violento trabajo habian de ponerlos en movimiento, sin/descansar un minuto, cuando ahora una vez llenos/los grandes depositos, surten por largo recto de ayre à los/organos sin necesitar la accion continua del motor ». Pour une transcription intégrale du document, *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et

Mariano Taffal achève son petit mémoire – ainsi qu'il l'appelle – sur la rénovation des orgues *aurienses* en faisant mention de l'état des lieux comparatif des instruments – l'ancien et celui achevé après la réparation qu'il devait mener à terme – dont nous avons déjà cité, en y ajoutant que « désormais, on se mette en charge de leur conservation veillant le plus possible à ce qu'ils ne soient pas livrés à des mains inexpertes qui puissent les endommager au lieu de réparer quelque petit problème qui puisse survenir, comme d'habitude, particulièrement en fonction des variations de la température »[383].

Ces instruments seront complètement remplacés entre 1922 et 1924 par un instrument commandé à la maison Eleizegaray & Cia. D'Azcoitia (Guipúzcoa), placé sur l'ancien chœur-bas de la cathédrale *auriense*. Cette enceinte sera démontée en 1937, quand l'orgue Eleizegaray a été déplacé vers la tribune du chœur-haut de l'église, surmontant le fameux *Pórtico da Gloria*, où il se trouve aujourd'hui[384] : « les deux orgues vieux des deux côtés du chœur ont été offerts l'un au sanctuaire Nuestra Señora de los Milagros, et l'autre à la paroisse Santa Eufemia del Norte de cette capitale [Ourense] »[385].

Composition de l'orgue au XVIII^e^ siècle		**Composition annoté par Tafall en 1863**	
Main gauche	**Main droite**	**Main gauche**	**Main droite**
Flautado de 26 [empans]	*Flautado* de 26	*Flautado* de 26 [empans]	*Flautado* de 26
Flautado de 13 [empans]	*Flautado* de 13	*Flautado* de 13 [empans]	*Flautado* de 13
Octava	*Octava*	*Octava*	*Octava real*
	Flauta dulce de 2 tuyaux par touche		*Flauta dulce* de deux tuyaux par touche
Docena	*Docena*		
Quincena I	*Quincena I*	*Quincena*	*Compuesta* [*Quincena*], *1 tuyau par touche*
Quincena II	*Quincena II*		
Decisetena	*Decisetena*	*Decisetena*	
Decinovena I	[*Decinovena I*]	*Compuesta, 2 tuyaux par touche*	
Decinovena II	[*Decinovena I*]		

Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.2 – *Reparación órgano/M. Tafall/Inventario obras música – Reparaciones/Organo XIX-XX/Inventarios Obras/Capilla de Música/ss. XVIII-XIX*, Doc. 6.

[383] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « en lo sucesivo se atienda a su con-/serbacion procurando en lo posible q.^e^ no se entreguen à manos/estrañas al arte q.^e^ puedan perjudicarles en vez de reparar/cualquier accidente q.^e^ fácilmente pueda occurir, como/acontece con frecuencia en esta clase de instrumentos espe-/cialmente en los cambios de temperatura ». Pour une transcription intégrale du document, *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.2 – ACO, 4.2.2 – *Reparación órgano/M. Tafall/Inventario obras música – Reparaciones/Organo XIX-XX/Inventarios Obras/Capilla de Música/ss. XVIII-XIX*, Doc. 6.

[384] M. S. Mendive *et al.*, *Trabajo de Catalogación de los Órganos de Galicia…, op. cit.*, fiche OU5 – cathédrale d'Ourense.

[385] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « los dos órganos viejos de los laterales del coro se han regalado, uno al santuario de Los Milagros, y otro a la parroquial de Santa Eufemia del Norte de esta Capital ». E. Duro Peña, *op. cit.*, p. 296.

Composition de l'orgue au XVIII[e] siècle		Composition annoté par Tafall en 1863	
Main gauche	**Main droite**	**Main gauche**	**Main droite**
	Compuesta de 4 tuyaux par touche		
Lleno de 4 tuyaux par touche	*Lleno* de 5 tuyaux par touche	*Lleno, 4 tuyaux par touche*	*Lleno, 4 tuyaux par touche*
Cimbala de 3 tuyaux par touche		*Címbala, 1 tuyau par touche*	*Címbala, 1 tuyau par touche*
Sobrelleno 4 tuyaux par touche		*Repeano*	
			Nasardos, deux tuyaux par touche
Nasardos de 6 tuyaux par touche	*Corneta real* de 8 tuyaux par touche		
Trompeta real	*Trompeta real*	*Trompeta real*	*Trompeta real*
Bajoncillo	*Clarín*	*Bajoncillo*	*Clarín*
Clarín de Bajos	*Trompeta magna*	*Clarín de Bajos*	*Trompeta magna*
Dulzaina	*Oboe*		*Oboe*
Contras de 13			
Tambores			

La composition du premier instrument de cette table comparative semble appartenir à l'instrument de l'épître conçu par Del Pino y Velasco (1717-1721) et pas touché par Simón de Fontanes lors de son intervention sur les orgues de la cathédrale – l'instrument côté évangile, celui de la Capela do Santo Cristo et un *realejo* – réalisée dans les années 1730. Le doublement des registres de *Quincena* et *Decinovena*, caractéristique du savoir-faire du maître organier palentin – à l'instar des orgues de la cathédrale de Tuy (1714-1715), ainsi que nous le verrons par la suite –, ne se vérifie absolument pas dans les instruments érigés par Fontanes dans la cathédrale de Braga (1737-1739) juste après l'entreprise d'Ourense, dont la composition de l'orgue de l'évangile – annotée erronément par Tafall comme l'orgue de l'épître et vice versa – est plutôt plus proche, ainsi que nous le verrons dans le prochain chapitre. Il faut aussi retenir la présence des registres de nouvelle invention ajoutés par Tafall aux registres de fonds de l'orgue : *Salicional*, *Clarinete*[386], *Fagote*[387], *Voz humana*[388], *Voz*

[386] « Le *Clarinete* est un registre de taille étroite, très recommandé pour la main droite et les *arcas de ecos* en raison du peu [d'espace] qu'il occupe: il se trouve dans plusieurs orgues, mais dans des formes diverses, […], et, bien qu'il n'ait pas le son caractéristique du vrai clarinet, il a un timbre très apprecié […] Bien qu'il se trouve le plus souvent dans la main droite de quelques orgues, à l'unissonus du *Clarín*, il peut être trouvé dans toute l'étendue du clavier, et dans la main gauche à l'unissonus de la *Trompeta de batalla* ou *Bajoncillo* ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « el Clarinete es un registro de estrecha dimensión, muy propio para la mano derecha y para las arcas de ecos por lo poco que ocupa: se halla en muchos órganos, pero en diferentes formas, […], que aunque no tiene el sonido propio del verdadero clarinete, es de un timbre muy apreciable […]. Aunque se halla regularmente en la mano derecha de algunos órganos al unisonus del clarin, puede ponerse en toda la extension del teclado, y en la mano izquierda a unisonus de la trompeta de batalla ó del bajoncillo ». M. Tafall y Miguel, *op. cit.*, t. II, pp. 423-424.

celeste, des registres de détail apportant un caractère moderne certain à l'instrument. Dans cette perspective, le respect, voire l'admiration de Tafall envers la facture de Simón de Fontanes sont absolument remarquables, de même que son souci de préservation de l'art du franciscain de Compostelle, évoqué dans des observations, par exemple : « toute la tuyauterie est si solide et renforcée en métal qu'elle peut durer encore quatre siècles, si l'on effectue un entretien convenable »[389]. À propos de la fierté de Mariano Tafall quant à l'importante tradition de la facture d'orgues en Espagne, il faut porter une garnde estime à son avis sur l'instrument grandiose construit par Merklin-Schütze en 1855-1856 pour la cathédrale de Murcie, une œuvre paradigmatique dans le domaine de la facture d'orgues en Espagne vers la moitié du XIX[e] siècle: « nous croyons qu'il s'agit d'une œuvre certes grandiose, qui honore ses constructeurs ; cependant, elle ne nous a pas bouleversé, et nous n'avons rien trouvé dans celle-ci qui ne pourrait être également bien fait en Espagne, et d'ailleurs de façon plus économique»[390]. D'après les minutieux mémoires concernant les relevages achevés en même temps sur les orgues des cathédrales de Mondoñedo et Ourense, nous constatons que le facteur d'orgues de la cathédrale jacobine cherche un rare compromis entre la facture du passé, l'héritage historique, et les inexorables courants européens de l'orgue romantique,

---

[387] Bien que le *Fagot*e figurait déjà dans des orgues tels que celui de la cathédrale de Tolède, construit par Pedro Liborna Echevarría (1755), il acquiert une plus grande faveur au cours du dernier quart du XVIII[e] siècle (J. Saura Buil, *op. cit*., *s.v.* « Fagot »), évidemment, le *Fagote* indroduit par Tafall était un registre conçu selon le goût moderne, c'est-à-dire romantique. Selon le facteur d'orgues : « l'ordre ou registre de *Fagot* ou *Fagote* est caractéristique de la main gauche à cause de sa petite étendue, parce que sa sonorité si appréciée en raison de sa singularité sonne seulement dans deux octaves, dans le même diapason que les deux premières [octaves] de la *Trompeta de batalla* ; il produit un bon effet, très recommandé pour les *arcas de ecos* ; étant bien fait, sa sonorité est assez semblable à celle du vrai Basson, duquel il prend le nom ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : : « el órden ó registro de Fagot ó Fagote es muy propio de la mano izquierda á causa de su poca extensión, porque su sonido bien apreciable por su propiedad, solo es de dos octavas que suenan en la misma gravedad de las dos primeras de la trompeta de batalla; es de muy buen efecto y á propósito para las arcas de ecos; estando bien hecho, su sonido se parece bastabte al del verdadero Fagot, del cual toma el nombre ». M. Tafall y Miguel, *op. cit.*, t. II, p. 411.

[388] Registre d'anches existant dans l'orgue ibérique dès le XVI[e] siècle (J. Saura Buil, *op. cit*., *s.v.* « Voz humana»), décrit d'ailleurs par frère Joseph d'Echevarría dans le mémoire de Tolosa (1683) – dont nous avons parlé dans le première chapitre de cette thèse –, fort probablement la *Voz humana* introduite par Tafall dans l'instrument *auriense* obéissait à une conception nouvelle, n'étant pas un refflet de la tradition baroque : « cet ordre de tuyaux qui a un nom si remarquable se trouve dans la plupart des orgues de prestige, et dans tous ceux-ci il est considéré le mieux registre soliste existant. […] La tuyauterie de ce registre étant bien construite et placée, il ne réussit qu'à une imitation médiocre. Bienheureux serait l'homme qui obtînt la science d'imprimer le timbre de la voix humaine sur les tuyaux, même si celle-ci ne fût de grande qualité ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « este órden de caños que lleva un nombre tan retumbante, se halla en la mayor parte de los órganos de alguna consideracion, y en todos ellos es conceptuado por el mejor registro de los particulares que tiene el instrumento. […] despues de estar la cañería de este órden bien construida y situada, consiste el efecto de una mediana imitación. Dichoso seria llamarse el hombre que obtuviese la ciencia de imprimir al sonido de los tubos el timbre de la voz humana, aun cuando no fuese esta de la mejor calidad ». M. Tafall y Miguel, *op. cit.*, t. II, pp. 427-428.

[389] *Cf*. la note 368.

[390] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « hallamos efectivamente que es una obra grandiosa que honra a sus constructores; sin embargo no arredró nuestro ánimo, ni vimos en ella cosa que no pudiera hacerse en España tan bien; y acaso con mas economía ». M. Tafall y Miguel, *op. cit.*, t. I, p. XII.

caractérisant un savoir-faire savant et personnel et, au contraire de ce que l'on pourrait penser *a priori*, à l'absolue avant-garde de son époque.

À l'instar des autres orgues des cathédrales galiciennes – hormis Lugo –, les instruments *aurienses*, majeur et mineur au niveau de leur facture instrumentale, étaient reflétés à la perfection, l'un sur l'autre, par l'intermédiaire de buffets identiques, ce qu'une photographie historique réalisée sur plaque de verre appartenant aux fonds de l'Ateneo de Madrid, que nous reproduisons par la suite, nous apprend de façon claire. En outre, les deux groupes de sculptures qui couronnaient les anciens buffets des orgues – l'un présidé par l'omniprésent Santiago Matamoros et l'autre par saint Martin, saint patron du temple, à cheval –, l'un étant clairement le pendant de l'autre, sont encore conservés dans la cathédrale, ce qui témoigne aussi de la symétrie visuelle et sonore dirigeant la conception des anciens instruments. Au sujet de celle-ci, la première réalisation dans l'Espagne du XVIII^{e} siècle s'instaure à Compostelle, se manifestant bientôt à Mondoñedo, Tuy, puis Ourense. À partir de là, il ne reste qu'à atteindre tout de suite l'autre rivière du Miño, où le concept se façonne à Braga, avec une hardiesse et somptuosité jusque-là inattendues.



Fig. 32 – Sculpture de Saint-Jacques dans la bataille de Clavijo issue de l'un des anciens buffets d'orgues de la cathédrale d'Ourense.



Fig. 33 – Photographie historique sur plaque de verre montrant les deux anciens orgues à buffets identiques de la cathédrale d'Ourense, avant leur élimination survenue pendant les années 1920. Ateneo de Madrid, Bibliothèque digitale, Architecture Religieuse, Orense, cote 1174.

2.4 – Tuy : la frontière virtuelle

Malgré la magnificence des orgues de la cathédrale de Tuy, nous trouvons une étonnante lacune au niveau des travaux concernant les instruments. Les *Apuntes Históricos de la Santa Iglesia Catedral, Ciudad y Antigua Diócesis de Tuy* de Ricardo Rodríguez Blanco (Saint-Jacques-de-Compostelle, 1879), parlent du mécénat exercé par l'évêque frère Anselmo Gómez de la Torre, qui, en 1712, avait financé la réalisation de la construction du chœur-bas de la cathédrale, ayant aussi contribué avec une somme considérable d'argent à la réalisation des orgues, construction qu'il estime dater de l'année 1713[391], ce qui, ainsi que nous le verrons plus loin, n'est pas exact.

Le 28 septembre 1714, le chapitre de la cathédrale de Tuy nomme les chanoines Dom Manuel Freire de Andrade, magistral, et Dom Benito de Araujo y Avalle, pénitentiaire, en tant

[391] Ricardo Rodríguez Blanco, *Apuntes Históricos de la Santa Iglesia Catedral, Ciudad y Antigua Diócesis de Tuy* (Santiago de Compostela, Imprenta del Boletín Eclesiástico, 1879), p. 186.

que commissionnés dotés de la faculté d'estimer avec le « maître de Fornelos [paroisse San Juan de Fornelos, évêché de Tuy] », Domingo Rodríguez, la facture des nouveaux buffets pour les orgues de la cathédrale, ainsi que pour effectuer l'écriture correspondante[392]. L'acte capitulaire du 9 novembre 1714 nous informe que le facteur d'orgues concerné – le palentin Antonio del Pino y Velasco – demande de l'argent pour payer les matériaux qu'il avait achetés pour mener à terme les travaux de construction des orgues : « il a été convenu de la part du chapitre que MM. le pénitentiaire et le magistral s'informent sur le coût des matériaux et livrent à l'ouvrier ce qu'ils considèrent comme le plus convenable »[393]. Le 4 mai 1715, la réalisation des orgues devait se trouver déjà presque achevée, ce que nous déduisons de l'acte capitulaire correspondant : « il a été convenu que M. le magistral se charge d'acheter de l'or et des matériaux nécessaires pour la dorure des buffets des orgues de cette sainte église »[394]. L'acte du 27 septembre 1715, où l'on discute de la meilleure manière dont les buffets des orgues devaient être peints, révèle d'ailleurs le nom du facteur d'orgues responsable des travaux concernés : « le chapitre a considéré plus opportun que la dorure et la peinture des buffets des orgues référés se fassent sous la direction du maître organier Dom Antonio del Pino, qui devait chercher les artisans nécessaires pour les mener à terme, leur payant le journal [dû], en surveillant les travaux et en dirigeant tout ce que l'on exécute avec la plus grande perfection possible »[395]. Les travaux de construction de l'orgue se poursuivent, car le 31 octobre 1715, le chapitre délibère que l'on paye mille réaux chaque mois outre les huit mille réaux stipulés dans l'écriture d'obligation correspondante[396].

---

[392] Pour une transcription intégrale du document, *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.1 – ACT, 4.1.1 – Actes du chapitre, *Libro de Acuerdos Capitulares desde el Año 1712 hasta el de 1712,* tome 42, *Muy n.ro Cau.do Ord.o de 28 de 7.re de 1714*.

[393] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « se acordo por el Cau.do el que/los s.res Penitenciario, y Magistral se infor/men del Coste de dos Materiales y libren//[fl.89r] en manos del fabriquero lo que les Pareciere Convenien/te ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.1 – ACT, 4.1.1 – Actes du chapitre, *Libro de Acuerdos Capitulares desde el Año 1712 hasta el de 1722,* tome 42, *Muy n.ro Cau.do Ord.o de 9 de n.re de 1714*.

[394] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « se acordo que el señor Magistral hágase conpre/el oro y mas materiales necss.os para dorar las Cajas/de los dos Organos de esta ss.taYglesia ». Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.1 – ACT, 4.1.1 – Actes du chapitre, *Libro de Acuerdos Capitulares desde el Año 1712 hasta el de 1722*, tome 42, *Muy n.ro Cau.do Ord.o de 4 de Mayo de 1715*.

[395] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « el Cau.do/tubo por mas Conven.te el que la doradura y pintura/de las Cajas de d.hos Organos, se hasen a la [dirección]/ y dispusicion de d.n Antonio del Pino Organero, para/que tomase por su q.a buscar los oficiales que fuesen necess.os/para dorar y pinttar, les pague los jornales, asista y vele/ss.re de lo que ttrauajaren, y les de la dirección necess.a para que/todo se ejecute Con la ma.or perfecçion ». Pour une transcription intégrale du document, *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.1 – ACT, 4.1.1 – Actes du chapitre, *Libro de Acuerdos Capitulares desde el Año 1712 hasta el de 1722,* tome 42, *Muy n.ro Cau.do Ord.o de 27 de 7.re de 1715*.

[396] Pour une transcription intégrale du document, *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.1 – ACT, 4.1.1 – Actes du chapitre, *Libro de Acuerdos Capitulares desde el Año 1712 hasta el de 1712,* tome 42, *Muy n.ro Cau.do Ord.o de 31 de 8.re de 1715*.

Les archives de la cathédrale *tudense* conservent aussi quelques livres de protocoles notariaux où nous trouvons les écritures d'obligation concernant la construction des buffets et des instruments. Celle concernant la construction des buffets fut passée devant le notaire et témoins le 28 septembre 1714, dans la salle capitulaire de la cathédrale, étant convenue entre les chanoines pénitentiaire et magistral et le maître d'architecture Domingo Rodríguez. Ce contrat stipulait toutes les conditions devant être accomplies dans les travaux concernés, parmi lesquelles : a) Rodríguez devait être en charge de fournir tous les bois de sapin et de chêne nécessaires à la fabrication des buffets des orgues, b) on devait couronner les buffets avec les sculptures de saint Thelm à cheval, patron de l'église – sur le buffet le plus grand[397] - et Santiago Matamoros – sur le buffet le plus petit –, c) tout ce qui concernait les buffets d'orgues devait être supervisé par le maître organier, Antonio del Pino y Velasco, d) les buffets, garnis de moulures et de statues à la hauteur de la dignité du temple, devaient être placés sur le chœur-bas de l'église et achevés au cours des seize mois, e) les façades collatérales des instruments devaient aussi être ornées de boiseries, f) les pavements où l'on placerait les orgues devaient être construits à la charge du chapitre, Rodríguez devant superviser les travaux de charpenterie concernés, de même que le facteur d'orgues Del Pino y Velasco, le maître d'architecture étant d'ailleurs chargé de construire la balustrade correspondante, g) le coût total des travaux était de mille cinq cents ducats *de vellón*, payés sur les revenus de la fabrique de la cathédrale – trois mille réaux au début des travaux, et le montant restant selon le besoin, jusqu'à atteindre la valeur totale mentionnée -, Rodríguez devant fournir les garanties nécessaires[398].

L'écriture d'obligation à propos de la construction des instruments apporte des renseignements de grand intérêt. Celle-ci fut passée devant notaire dans la salle capitulaire de la cathédrale le 6 juin 1714, étant présents le commissionné Dom Benito de Araujo y Avalle, Dom Manuel Freire de Andrade et Dom Antonio del Pino y Velasco, décrit d'ailleurs comme habitant du royaume de Galice. Le contrat préconisait la construction d'un seul orgue – dont nous transcrivons la composition par la suite –, qui devait être placé sous l'arche de la nef qui est près de la chapelle des *Angustias* (côté épître). En outre, l'organier devait déplacer l'orgue existant de son emplacement original, près la chapelle des *Angustias* vers l'autre côté du chœur, près de la chapelle de la *Soledad* (côté évangile), « devant refaire à neuf le sommier et réparer tous les registres dont il [l'orgue] se compose, en plaçant le registre appelé *Trompeta*

[397] En fait, bien que les orgues son majeur et mineur au sujet de la facture instrumentale (ainsi que nous le voyons dans leur écriture d'obligation), on a construit des buffets identiques pour les revêtir.
[398] ACT, notaire Juan de Insua y Valdivieso (1714-1716), f. 64r. Pour une transcription intégrale du document, *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.1 – ACT, 4.1.2 – Contrats concernant l'orgue, 4.1.2.1 – *Écriture des buffets d'orgues.*

magna en dehors [du buffet] pour une bonne correspondance par rapport à l'orgue neuf, de sorte que le frontispice [de l'instrument] corresponde en perspective à [celui de] l'orgue référé »[399]. Antonio del Pino devait commencer les travaux pour réparer et mettre en bon service l'orgue existant, « de façon que l'on ne manque pas d'orgue dans le chœur pendant la fabrication dudit orgue neuf »[400]. Le maître organier devait livrer l'orgue deux années après la date de la signature du contrat. Le coût total de l'entreprise était de trente-six mille réaux *de vellón*, neuf mille réaux payés à l'avance, mille réaux chaque mois à partir du quatrième et jusqu'au mois de juin 1716, et les neuf mille réaux restants après l'achèvement de l'orgue, à la satisfaction du chapitre et des experts concernés. Del Pino y Velasco devait aussi fournir les garanties nécessaires au bon déroulement de l'entreprise. Le facteur d'orgues était aussi chargé de « fournir le plan pour le buffet des deux orgues, MM. le doyen et chapitre étant chargés de leur fabrication et installation, chacun dans son emplacement [prévu] »[401]. La composition de l'instrument était celle qui suit :

> Tout d'abord, un *Flautado* de vingt-six empans en montre en ton naturel, un autre *Flautado* de treize empans, un autre *Flautado de octava abierto*, un autre *Flautado tapado* à l'unisson de l'*octava*, deux registres entiers de *Docena*, un autre de deux [registres] entiers de *Quincena*, deux autres [registres] entiers de *Decinovena*, deux autres [registres] entiers de *Ventidocena*, un *Lleno* de quatre tuyaux par touche, un autre registre de *Címbala* de quatre tuyaux par touche, un autre registre appelé *Clarón* de quatre tuyaux par touche, un autre registre appelé *Gran corneta* de sept tuyaux par touche, un autre registre appelé *Corneta real* de six tuyaux par touche, pour faire avec l'une et l'autre l'*eco* y *contraeco*, un autre registre de *Flautado de octava* qui sert à accompagner les *Cornetas*, et à ce que l'on puisse jouer aussi seul avec son *ida y venida*. Des registres d'anches : un registre entier de *Clarines*, un autre entier de *Dulzainas*, un autre de [fragment du document détruit], un autre registre entier de *Trompeta real*, un autre demi-registre de main gauche de *Bajoncillos*, outre quatre tuyaux en bois appelés *Timbales requintados*, de

[399] Transcription de l'auteur à partir de l'original : « y a este le ha de hacer secreto nueuo/y asegurar todos los rrexistros que tiene, sacando afuera Para la buena/Correspondencia del dho órgano nueuo, el rrexistro llamado tronpe/ta Magna = que la fachada de afuera â de quedar correspondiente a la de lo/mencionado órgano nueuo en prespeçtiva ». ACT, notaire Juan de Insua y Valdivieso (1714-1716), f. 81v. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.1 – ACT, 4.1.2 – Contrats concernant l'orgue, 4.1.2.2 – *Escritura del órgano de la catedral de Tuy*.

[400] Transcription de l'auteur à partir de l'original : « de mane/ra que no ha de Faltar el órgano en el coro Durante la fabrica de lo dho/órgano nueuo ». ACT, notaire Juan de Insua y Valdivieso (1714-1716), f. 81v. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.1 – ACT, 4.1.2 – Contrats concernant l'orgue, 4.1.2.2 – *Écriture Escritura del órgano de la catedral de Tuy*.

[401] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « dar la planta neçesaria para haçer las dos cajas nueuas de dos dos/órganos, que dando a cargo de dos Señores Dean y cau.do el mandarlas ha/çer y ponerlas Cada una en su lugar y a su conta ». ACT, notaire Juan de Insua y Valdivieso (1714-1716), f. 81v. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.1 – ACT, 4.1.2 – Contrats concernant l'orgue, 4.1.2.2 – *Escritura del órgano de la catedral de Tuy*.

même que deux tuyaux en bois qui conforment le *Tambor*, et deux roues de *Cascabeles* naturels, *Pájaros* et *Gaitas*[402].

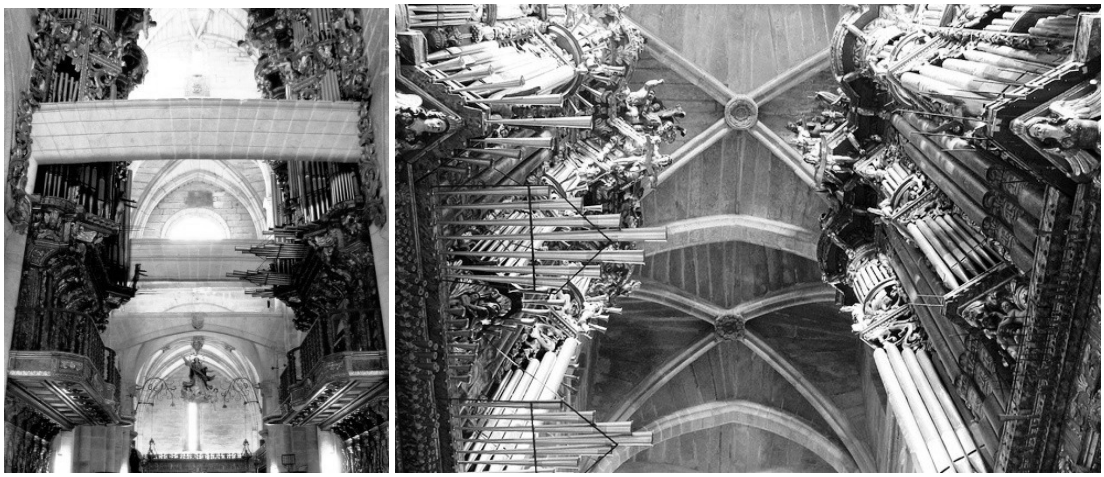


Fig. 34 – Antonio del Pino y Velasco (1714-1716) orgues de la *Soledad* (côté évangile) et des *Angustias* (côté épître) de la cathédrale de Tuy.

Si nous comparons la composition que nous venons de transcrire du contrat de construction de l'orgue des *Angustias* de la cathédrale *tudense* avec celle que nous avons identifiée comme appartenant à l'ancien orgue Del Pino y Velasco de la cathédrale *auriense*, nous obtenons le résultat suivant :

Ancien orgue Del Pino y Velasco de la cathédrale d'Ourense (1717-1721)		**Orgue Del Pino y Velasco de la cathédrale de Tuy (1714-1716)**	
Main gauche	**Main droite**	**Main gauche**	**Main droite**
Flautado de 26 [empans]	*Flautado* de 26	*Flautado* de 26	*Flautado* de 26
Flautado de 13 [empans]	*Flautado* de 13	*Flautado* de 13	*Flautado* de 13
Octava	*Octava*	Flautado de octava abierto	Flautado de octava abierto
		Flautado tapado a l'unisson de l'*octava*	*Flautado tapado* a l'unisson de l'*octava*

[402] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « primeram.te/Vn flautado de veinte Y seis palmos en la fachada en tono natural = otro flauta/do de a trece palmos auierto = otro flautado de octava âbierto = otro flautado tapa/do en Vnisonus de la octava = dos rregistros enteros en Dozena = otros dos enteros/en quinçena = otros dos enteros en Diez y novena = otros dos enteros Veinte y Dozena/dhas Vn lleno de quatro caños Por punto = otro rrexistro de çinbala de qua/tro caños Por punto = otro rexistro llamado de clarón a quatro Caños por punto =/otro rrexistro llamado la gran corneta de cete Caños Por punto = otro rrexistro/llamado Corneta rreal de a seis canos por punto, para haçer con Vna y otra eco, con/tra eco, = otro rrexistro flautado de octava que sirue de acompañamiento de las/Cornetas, y se puede tañer solo tanuien Con yda Y uenida = Registros de leng.as/=Vn rrexistro entero de clarines = otro entero de dulçainas = otro de [partie du document détruite]/otro rrex.o entero de trompeta Real = otro medio rrex.o de mano yzquierda de ba/jonçillos = mas quatro Caños de madera llamados tinbales rrequintados =/ Mas dos caños de madera que forman el tanbor = y dos rruedas de cascabe/les naturales; pajaros, Y Gaitas ». ACT, notaire Juan de Insua y Valdivieso (1714-1716), f. 81r. Pour une transcription complète du document *Cf.* Appendice IV – Antonio del Pino y Velasco et Simón de Fontanes, 4.1 – ACT, 4.1.2 – Contrats concernant l'orgue, 4.1.2.2 – *Escritura del órgano de la catedral de Tuy*.

Ancien orgue Del Pino y Velasco de la cathédrale d'Ourense (1717-1721)		**Orgue Del Pino y Velasco de la cathédrale de Tuy (1714-1716)**	
	Flauta dulce de 2 tuyaux par touche		
Docena	*Docena*	*Docena I*	*Docena I*
		Docena II	*Docena II*
Quincena I	*Quincena I*	*Quincena I*	*Quincena I*
Quincena II	*Quincena II*	*Quincena II*	*Quincena II*
Decisetena	*Decisetena*		
Decinovena I	[*Decinovena I*]	*Decinovena I*	*Decinovena I*
Decinovena II	[*Decinovena I*]	*Decinovena II*	*Decinovena II*
	Compuesta de 4 tuyaux par touche		
Lleno de 4 tuyaux par touche	*Lleno* de 5 tuyaux par touche	*Lleno* de 4 tuyaux par touche	*Lleno* de 4 tuyaux par touche
Cimbala de 3 tuyaux par touche		*Cimbala* de 4 tuyaux par touche	*Cimbala* de 4 tuyaux par touche
Sobrelleno 4 tuyaux par touche			
Nasardos de 6 tuyaux par touche	*Corneta real* de 8 tuyaux par touche	*Clarón* de 4 tuyaux par touche	*Gran corneta* de 7 tuyaux par touche
			Corneta real de 6 tuyaux par touche
		Flautado de octava en ecos	*Flautado de octava en ecos*
Trompeta real	*Trompeta real*	*Trompeta real*	*Trompeta real*
Bajoncillo	*Clarín*	*Bajoncillo*	*Clarín*
Clarín de Bajos	*Trompeta magna*	*Clarín* [de bajos]	[Trompeta magna][403]
Dulzaina	*Oboe*	*Dulzaina*	*Dulzaina*
Contras de 13			
		Timbales requintados	
Tambores		*Tambores*	
		Roues de Cascabeles	
		Pájaros	
		Gaita	

De ce que nous venons d'exposer dans ce tableau comparatif entre les instruments d'Ourense et de Tuy, la correspondance trouvée entre les deux instruments est remarquable, malgré quelques petites différences, ce qui nous permet de conclure que la composition correspondant à l'orgue de la cathédrale d'Ourense est, sans aucun doute, celle de l'instrument construit par Antonio del Pino y Velasco entre les années 1717 et 1721, le doublement de plusieurs registres de fonds étant une caractéristique, peut-être une signature

[403] L'éventuelle mention à la *Trompeta magna* dans le contrat de Tuy devait être dans la partie détruite de celui-ci, car ce registre, selon le même contrat, devait être placé surla façade de l'ancien orgue déplacé à l'autre côté du chœur por que son nouveau buffet eût la correspondance nécessaire par rapport au buffet du nouvel orgue.

du savoir-faire du facteur d'orgues palentin, ce qui confirme l'hypothèse que nous avons évoquée plus haut.



Fig. 35 – Antonio del Pino y Velasco (1714-1716) : tuyaux en montre et en artillerie sur le frontispice de l'orgue de l'épître de la cathédrale de Tuy.

Il faut aussi mettre en valeur le déplacement vers l'autre côté du chœur du vieil orgue de la cathédrale, logé dans un buffet en tout correspondant à celui du nouvel instrument construit par Del Pino y Velasco – y compris les anches en artillerie –, ce qui témoigne de la prépondérance de la symétrie visuelle sur la symétrie sonore, l'orgue plus éclatant, tel que les instruments de Mondoñedo et, fort probablement, d'Ourense, étant couronné de la figure du saint patron de l'église – ici saint Thelm –, alors que l'omniprésente allusion à saint Jacques à cheval dans la bataille de Clavijo surmonte l'orgue réservé à la liturgie ordinaire, le saint patron des Espagnes étant ainsi présent, à travers les voix de l'instrument qu'il préside, pendant toutes les jours de l'année, au patron de l'église, en revanche, étant reservés aux jours festifs. Ce qu'il faut également retenir est la remarquable proximité de la ville de Tuy de la frontière portugaise, démarquée de façon naturelle par la vallée du fleuve Miño, dont, du promontoire de la rivière opposée, Valença do Minho observe la ville galicienne lui faisant face. Les imposants instruments *tudenses*, en raison de l'opulence et du raffinement extrême de leurs buffets – dont les lignes brisées en saillie sont soigneusement soulignées par les anches en artillerie, qui ne se limitent pas d'ailleurs à leur première corniche, comme d'habitude –, ont dû causer de la stupéfaction chez les habitants de l'autre côté de cette frontière si perméable que politique.

III^e Chapitre – De l'autre côté du Minho

Malgré les importantes lacunes générales que l'on trouve au sujet d'une étude systématique sur la facture d'orgues au Portugal – à l'exception des travaux menés à terme auprès des archives de Braga et Mafra par Gerhard Doderer, dont nous reparlerons par la suite, ainsi que par le travail assez exhaustif de transcription de documents concernant l'activité d'artisans appartenant aux métiers le plus divers réalisé par Domingos de Pinho Brandão dans sa monumentale *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto* (Porto, 1983-1987) –, avant d'approcher le rayonnement de la branche galicienne de l'école *Echevarría* au Portugal, nous cherchons à donner un large aperçu de la facture d'orgues portugaise au début du XVIII^e siècle.

Les années 1680 apportent un important épanouissement de l'activité organière portugaise, issu d'un important redressement de l'économie du pays. Selon Doderer : « entre 1681 et 1742, on a importé, construit et rénové des instruments d'envergure[404] dans des églises paroissiales et conventuelles, qui témoignent de cette reprise de l'activité organière[405], en traçant le début d'une authentique et propre culture au sujet de la facture d'orgues au Portugal »[406].

Dans ce contexte, la figure la plus éminente pendant le dernier quart du siècle est Miguel Hensberg, facteur d'orgues provenant de Bruxelles et établi à Porto. Le 22 janvier 1685, Hensberg passe contrat avec le recteur du couvent Santo Elói de Porto pour le nouvel instrument qu'il devait livrer avant Pâques de l'année suivante[407]. Le 9 septembre 1694,

[404] En fait des instruments appartenant à la deuxième espèce selon Nassarre.

[405] La facture d'orgues au Portugal expérimente un important épanouissement pendant les règnes de Manuel I (1495-1521), João III (1521-1557) et Dom Sebastião (1568-1578), où on envoi d'ailleurs plusieurs instruments aux églises de l'outre-mer lusitanien. Des instruments importants tels que ceux de la cathédrale d'Évora et de l'ancien monastère Santa Cruz de Coimbre, qui nous sont à peu près parvenus, témoignent de cet important déclenchement. L'avent du XVII^e siècle marque un important déclin à l'égard de cette activité : « la stagnation de la facture d'orgues au Portugal était entraînée par la précaire situation économique issue des guerres d'indépendance (depuis 1640) et du grand déséquilibre au niveau de la structure sociologique du pays ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « a estagnação no campo da organaria portuguesa tinha a sua origem na precária situação económica, resultado das lutas pela independência (desde 1640) e do grande desequilíbrio da estrutura sociológica do país ». Gerhard Doderer, « Culto e Cultura: o caso da organaria portuguesa (sécs. XV a XIX) », *Comunio – Revista Internacional Católica*, 1 (2001), p. 60.

[406] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « entre 1681 e 1742, importaram-se, construíram-se e remodelaram-se em muitas igrejas paroquiais e conventuais instrumentos de dimensões consideráveis, que ainda hoje testemunham o recomeço da produção organística, marcando o início de uma autèntica e genuína cultura da organaria portuguesa ». G. Doderer, *Culto e Cultura*…, art. cit., p. 61.

[407] Le contrat, qui nous est parvenu (Archives Distritales de Porto, notaire António de Carvalho Sousa – Porto, Po 1, 4^ème série, 183, ff. 176v.-177r.), précise la composition de l'instrument : *Flautado* ouvert de 12 empans, registre de main droite de *Corneta* de 6 tuyaux par touche, *Flautado tapado* de 12 empans, *Oitava de flautado*, *Quinta de oitava*, *Superoitava*, autre *Superoitava*, Cimbala de 2 tuyaux par touche, *Mistura* de 5 tuyaux par touche, *Trombeta real*. Domingos de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto : Documentação I, séculos XV a XVIII* (Porto : Câmara Municipal do Porto, 1984), pp. 590-591.

l'organier brabançon éffectue un contrat avec le père général du monastère Santa Cruz de Coimbre pour le relevage de l'ancien instrument de l'église conventuelle[408]. Le 26 janvier 1699, Hensberg s'engage à construire un instrument pour la confrérie du Santíssimo Sacramento de l'église Santa Marinha de Vila Nova de Gaia[409], ayant aussi réparé et élargi les instruments de la cathédrale de Braga (1681) et construit des instruments nouveaux pour l'église paroissiale São João da Madeira (Aveiro)[410]. Le nouveau plan sonore de l'instrument de Santa Cruz de Coimbre[411], de même que celui de l'instrument de Santo Elói de Porto, révèle une tradition plus rattachée à une facture d'orgues nord-européenne, ce que le buffet de l'orgue des *lóios* de Porto, déplacé à l'église Senhor Bom Jesus de Matosinhos, où l'instrument se conserve encore, d'une structuration architecturale parfaitement accorde à celle conformant la Façade d'Hambourg[412], met aussi en évidence.

---

[408] Ainsi, la *Declaração verdadeira sucinta do grande órgão do real mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, écrite le 21 avril 1726 par Dom Dionisio da Glória, organiste et maître de chapelle du monastère, deux années après la rénovation de l'instrument achevée par Dom Manuel Benito Gómez de Herrera, facteur d'orgues espagnol dont nous reparlerons par la suite, informe que « Duarte Lobo [en fait Heitor Lobo] a été le premier maître que d'autre fois [XVI^e siècle] qui l'a construit [l'orgue], l'ayant placé dans le même endroit [où l'instrument se trouve aujourd'hui], duquel il ne reste que les *Flautados* de 24 et 12 [empans] ; […] il [l'instrument] a subi 2 réparations pendant le triennat du Réverendissime Dom Manoel de S. Joseph, [exécutées] par l'organier Miguel Ansbers [Hensberg] qui, en cherchant en vain de restituer la hardiesse du plan original de Duarte Lobo, défiguré par l'incurie des anciens [facteur d'orgues qu'y ont intervenu, parmi lesquels Tomás Papim], ainsi que par la ruine du temps, a laissé l'orgue avec une bonne harmonie, doté d'une nouvelle *Casa* [compartiment] pour les soufflets, toujours existant, bien que l'orgue a resté très modeste, ayant peu de voix ». Traduction de l'auteur *apud*. Pedro de Miranda *et al*., *O grande órgão de tubos, Igreja de Santa Cruz, Coimbra : restauro 2004 a 2008* (Coimbra : Igreja de Santa Cruz, 2008), p. 18 : « Duarte Lobo que foi o primeiro autor que em tempos antigos o fez e colocou no mesmo sitio, de que só há lembrança pelos flautados de 24 e de 12 do mesmo Órgão; […] teve 2 concertos no Trienio do Rmo. D. Manoel de S. Joseph, pelo artífice Miguel Ansbers, que desejando ver a forma do primeiro Sumeiro para imitar a valentia de Duarte Lobo, foi tal a incúria dos antigos, com a ruína do tempo, que não descobrindo Miguel Ansbers, o que tanto desejava, deixou o Órgão com boa harmonia com a nova Casa dos Foles que hoje existe porém ficou o Órgão mui singelo e diminuto nas suas vozes ».

[409] D. de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada…, op. cit*., v. I, p. 872.

[410] Gerhard Doderer, « El órgano español y Portugal en los siglos XVI al XIX », in *El órgano español: actas del III Congreso Nacional del Órgano Español* (Sevilla : Fundación Focus-Abengoa, 2000), p. 170.

[411] Selon le contrat concerné (Monastère Santa Cruz de Coimbre, tome 30, livre 103, f. 67v., *Notas de Santa Cruz*), l'orgue restauré par Hensberg était doté de deux sommiers sous le command d'un seul clavier. Le sommier principal, placé au-dessus du deuxième, était composé de : *Flautado* de 24 empans, *Sesquialtera* de 4 tuyaux par touche, *Flautado* de 12 empans, *Oitava*, *Quinta*, *Superoitava*, *Requinta*, *Trombeta real*. Le deuxième sommier ou sommier petit se composait de : *Flautado tapado* de 12 empans, *Sesquiáltera* de 3 tuyaux par touche, *Oitava*, *Quinta*, *Superoitava*, *Requinta*, *Sesquialtera* de 2 tuyaux par touche, *Mistura* de 2 tuyaux par touche. L'orgue avait aussi 5 soufflets de 10 empans en longueur par 5 en largeur. D. de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada…, op. cit*., v. I, pp. 800-801.

[412] Michael Praetorius (Creuzburg, c. 1571- Wolfenbüttel, 1621) dans son *Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia* (1620), parle des façades que les « hambourgeois » – ainsi il appelait les organiers appartenant à la famille Scherer – dessinaient pour leurs orgues. En fait, Hans Scherer, le Jeune, en employant la façade d'Hambourg dans les instruments des églises de Saint-Martin et celle des Frères à Kassel (1610-1615), Saint-Stéphane à Tangermünde (1624), Saint-Égide à Lübeck (1624-26) et dans la cathédrale de Minden (vers 1620), inaugure l'époque classique de la façade baroque, qui s'imposera pendant tout le XVII^e et début du XVIII^e siècle dans le nord d'Allemagne et dans une partie de l'Hollande. Cette façade se compose d'un *Oberwerk* ou *Hauptwerk* (Orgue-majeur) – le plus souvent doté d'un Brustwerk (Positif de poitrine) –, d'un Rückpositif (Positif de dos), le tout encadré de deux tourelles latérales de Pédale. Le *Hauptwerk* est structuré par une tourelle centrale en saillie sur un plan polygonale, encadrée de deux plates faces superposées par deux, ceux-ci achevées vers les montants du buffet de deux tourelles en tiers-point en saillie. Marco Brescia, *Catalogue des orgues baroques au Brésil : Architecture et Décoration* [mémoire de master II] (Paris : Université Sorbonne-Paris IV – UFR d'Histoire de l'Art, 2008), p. 205.

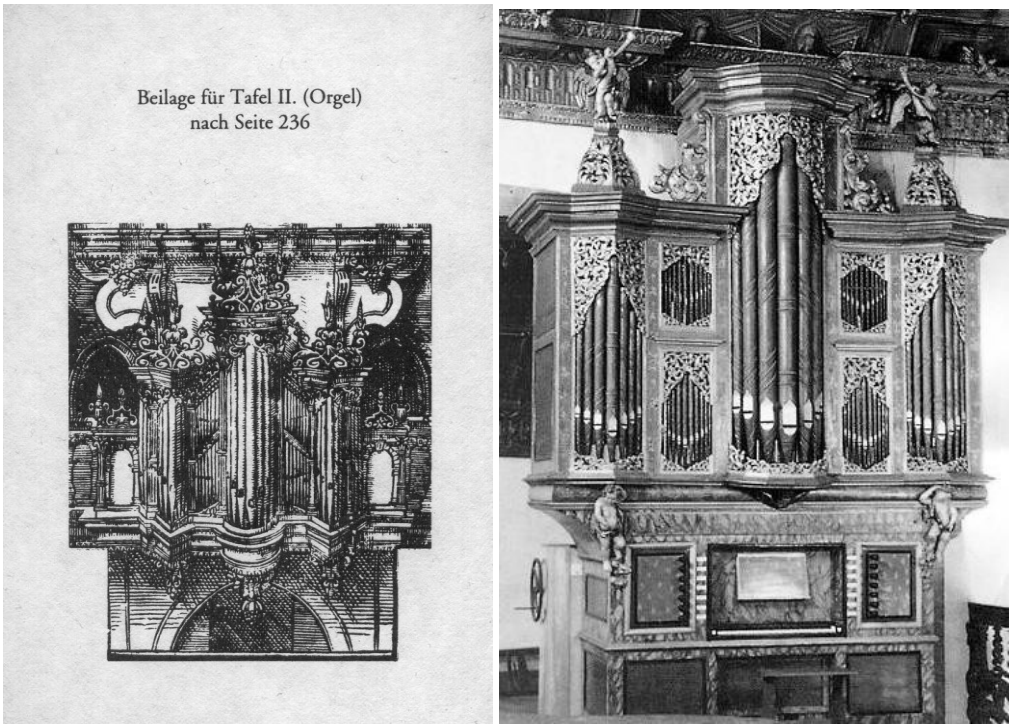


Fig. 36 – À gauche, Michael Praetorius : exemple de façade d'Hambourg, *Syntagma Musicum -Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia* (1620) ; à droite, Miguel Hensberg : orgue construit pour le couvent Santo Éloi de Porto (1685), conservé actuellement dans l'église Senhor Bom Jesus de Matosinhos (Porto).

Pendant le premier tiers du XVIII[e] siècle, les figures de Johann Henrich Hulenkampf, Manuel Benito Gomez de Herrera, Frère Manoel de São Bento, Teodósio Hemberg et père Manuel Lourenço da Conceição semblent avoir dominé le panorama de la facture d'orgues au Portugal.

Le premier était disciple d'Arp Schnitger et, ainsi que son maître, provenait d'Hambourg. Hulenkampf a dû s'établir au Portugal suite à l'installation de l'orgue du monastère Divino Salvador de Moreira da Maia (Porto), construit à Hambourg en 1701 par Schnitger et son atelier. Établit à Lisbonne, le 7 août 1711 il passe contrat pour la construction d'un orgue neuf pour le couvent São Francisco da Cidade, qui, malheureusement, ne nous permet pas d'établir une idée assez complète sur le plan sonore de l'instrument[413]. Cependant, le contrat concernant la construction d'un orgue qu'il devrait ériger jusque le 15 juillet 1722

[413] Celui-ci, conservé dans les ANTT (Lisbonne, Cartório Notarial n. 11, livre 18, 1711) ne précise pas la composition complète de l'instrument, informant tout simplement qu'il avait deux claviers, deux sommiers, étant composé de vingt registres, parmi lesquels une montre de 12 empans, *Trombetas*, *Dosanainas*, les galanteries que l'on considérât convenables et un tremblant. Le coût de l'instrument, 3500 *cruzados*. Marcelo Martiniano Ferreira, *Arp Schnitger : dois órgãos congéneres de 1701* [thèse doctorale soutenue le 18 avril 1985 dans l'Instituto Pontificio de Música Sacra de Roma] (Rio de Janeiro : édition de l'auteur, 1991), p. 214.

dans l'église du couvent des carmes de Lisbonne révèle une conception organière assez attachée à la tradition hambourgeoise[414], à laquelle Hulenkampf a dû être fidèle.

Le deuxième maître organier, établi à Lisbonne, provenait de Valladolid[415], selon une annotation concernant l'orgue qu'il venait de construire pour la cathédrale de Viseu (1721-1722) : « quittance donnée par Manuel Bento Gomes, provenant de Valladolid, royaume de Castille »[416]. Dans la laye de l'orgue du monastère Santa Maria d'Arouca (Aveiro)[417], nous trouvons l'inscription suivante : « D.^{n} EMmanuel Benedictus a Gomez ex-hisp./a & consul Hispaniarum/A Sufragio Magestati Lusitano/opido laguacensi/Olisipone fecit anno Domini 1739 »[418]. Entre 1719 et 1724, Gómez de Herrera a rénové l'orgue du monastère Santa Cruz de Coimbre, reconstruit auparavant par Hensberg[419]. Selon l'ancienne relation écrite en 1726 par Dom Dionisio da Gloria, *Declaração verdadeira e sucinta do grande órgão do Real*

[414] Le contrat concerné, conservé aussi dans les ANTT (Lisbonne, Cartório Notarial n. 9-A, livre 381, 1721), fut passé le 25 novembre 1721. Selon celui-ci, la composition de l'instrument était la suivante : *Principal* de 12 empans, *Quintaden* de 24 empans, *Outava* de 6 empans, *Quinta* de 4 ½ empans, *Super Outava* de 3 empans, *Flauta* de 13 empans, *Quinzena* de 2 empans, *Flauta* de 4 ½ empans, *Sisquialta* de deux tuyaux par touche, *Mistura chea*, *Trombeta* de 12 empans, *Regal* de 6 empans, *Flauta sonora* de 12 empans, *Tapado* de 6 empans, *Outava* de 3 empans, *Spis flauta* de 3 empans, *Quinzena* de 2 ½ empans, *Nazat* de 1 ½ empans, *Corneta* de 1 ½ empans, *Seisquialta* de deux tuyaux par touche, *Dulcian* de 12 empans, *Dulsaines* de 6 empans. Prix de l'instrument (buffet compris) : cinq mille *cruzados*. M. M. Ferreira, *op. cit.*, pp. 214-215.

[415] Malgré sa provenance de la ville castillane, nous n'avons pu trouver aucun rensignement sur l'activité de Benito Gómez de Herrera à Valladolid. J. A. de la Lama, *El órgano en Valladolid y su provincia: catalogación y estudio* (Valladolid : Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1982).

[416] Traduction de l'auteur *apud*. Wesley D. Jordan, « Manoel de S. Bento Gomes, *Magister Aenigmaticus* : notes about an eighteenth century organ builder of Valladolid, his work and his importance to organography », *Revista de Musicologia*, 16, 6 (1993), p. 19 : « quitação que da Manuel Bento Gomes, natural de Valhadolim, reino de Castela ».

[417] L'orgue du monastère d'Arouca, restauré en 2009 par Gerhard Grenzing, présente la composition suivante : *Flautado* de 24 empans (registre entier), *Oitava magna* de 24 empans (m. d.), *Flautado* de 12 empans (m.g. et m.d.), *Ecos Flautado Violão* (registre entier), *Ecos Flauta doce* (registre entier), *Oitava real* (m.g. et m.d.), *Dozena* (registre entier), *Pifano* (m.g. et m.d.), *Quinzena* (registre entier), *Dezanovena* (registre entier), *Cheio de Quinzena* (m.g. et m.d.), *Cheio de Vintedozena*, (m.g. et m.d.), *Cheio de Vinteseizena* (m.g. et m.d.), *Dulçaina* (m. g.), *Oboé* (m. d.), *Baixãosilho* (m. g.), *Clarim* (m. d.), *Tromba batalha* (m. g.), *Tromba marina* (m. d.), *Tromba real* (m. g.). *Tromba magna* (m. d.), *Ecos Nazardos* (m. g.), *Ecos Corneta* (m. d.). Clavier de 45 touches, 8 *pisas*, *Tambor*, *Timbal*, *Canários*, étrier pour la *ida y venida* du son, étrier pour actives les *Cheios*. Gerhard Grenzing *et al.*, *O órgão do Mosteiro de Arouca* (Vila Real : Direcção Regional de Cultura do Norte, Câmara Municipal de Arouca, 2009), p. 68.

[418] Transcription de l'auteur à partir du fac-similé donné par W.D. Jordan, *Manoel de S. Bento Gomes*…, art. cit., p. 18.

[419] La composition de l'instrument, restauré entre 2004 et 2008 par Pedro Guimarães von Rohden, est celle qui suit (les registres soulignés sont ceux ajoutés par Benito Gómez de Herrera à l'ancien orgue Heitor Lobo reconstruit par Miguel Hensberg. ***Grande Órgão*** – *Flautado* de 24 empans (registre entier), *Flautado mayor* de 12 empans (m.g. et m.d.), *Outava magna* (entière), *Flauta* de 6 empans (m. d.), *Quinta* en 12 empans (m.g. et m.d.), *Super Outava clara* (entière), *Requinta* (m.g. et m.d.), *Mixtura imperial* (m.g. et m.d.), *Sesquialtera* (m.g. et m.d.), *Trompeta de batalha* (m.g.), *Trompeta Marinha* (m.d.), *Oboazes* (m.g.), premier *Clarim* (m.d.), *Dulçaina* (m.g. et m.d.), *Cornetão* (m.g.), *Oboé* (m.d.), *Chirimia* (m.g.), *Voz humana* (m.d.), *Flautado tapado* de 6 empans (m.g.), *Eco e Realejo Flautado* de 12 empans (m.d.), *Claron* (m.g.), *Clarãozinho* (m.d.), *Corneta real* (m.d.) – ***Ecos*** – *Flautado* de 12 empans (m.g. et m.d.), *Flautado violão* (m.g.), *Flauta* de 12 empans (m.d.), *Octava clara* (m.g. et m.d.), *Quinta mista* (m.d.), *Sacabucha* (m.g.), *Quinzena clara* (m.g.), *Dezasetena e Dezanovena* (m.g.), *Dezanovena* (m.d.), *Cimbala* (m.g. et m.d.), *Sobrecimbala* (m.g. et m.d.), *Eco de Clarão* (m.d.), *Trompeta magna* (m.d.), *Trompeta bastarda* (m.g.), deuxième *Clarim* (m.d.) – et ***Cadereta*** – *Flautado* de 12 empans (m.d.), *Flautado* de 6 empans (m.g. et m.d.), *Quinzena do Cheio* (m.g.), *Cheio* (m.g. et m.d.), *Tolozana* (m.g.), *Cornetilla* (m.d.), *Pifano* (m.g. et m.d.). Un seul clavier activant les trois sections dont l'orgue se compose. Pedro de Miranda *et al*., *op. cit*., p. 15.

Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, dont le contenu nous est parvenu grâce aux publications de *O Conimbricense* (1866-1880)[420]:

> [l'orgue de Santa Cruz a été] construit par l'insigne maître organier Dom Manuel Benito Gómez de Herrera, de Nation Espagnole, sans doute le meilleur d'Espagne selon on est informé au moyen de notices données de la part de ses maîtres, tous ceux qui l'ont entendu ayant confessé, de façon unanime, être cet orgue un colosse d'harmonie, qui surpasse dans les circonstances, variétés et merveilles celui [l'orgue] d'Hambourg dans le nord, ceux-là de Padoue et de Trente en Italie, et celui-là de Palence en Castille[421].

C'est aussi à retenir la mention au paradigmatique orgue de Palence, ville assez proche de Valladolid, qui, fort probablement, a dû être un important modèle inspirant l'activité de l'organier vallisoletain[422], qui d'ailleurs a ajouté des tètes de séraphins embouchant des trompettes sur le buffet de la *cadereta* extériere de l'orgue de Santa Cruz de Coimbre, à l'instar de ce que frère Joseph d'Echevarría a fait sur la corniche principale du dernier instrument qu'il a conçu et presque achevé. Entre 1732 et 1733, Gómez de Herrera travaillera dans l'exceptionnel instrument de la chapelle de l'Université de Coimbre[423], orgue doté d'un

---

[420] Le document, irrémédiablement disparu de nous jours, a fait l'objet de plusieurs articles publiés dans les éditions de *O Conimbricense* parues entre les années entre 1866 et 1880. W. D. Jordan, *Manuel de S. Bento Gomes*…, art. cit., p. 19.

[421] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « fabricado pelo insigne Mestre Dm. Manuel Benito Gomez de Herrera, de Nação Espanhola, é sem dúvida o melhor de toda a Espanha como se tem averiguado, por noticias a ouvidências de seus professores, confessando universalmente todos os que o ouvem e entedem ser este Órgão um monstro de harmonia excedendo nas circunstâncias, variedades, e primores o de Hamburgo no Norte, ao de Pádua e de Trento na Itália, e ao de Palencia em Castela ». P. de Miranda *et al*., *op. cit.*, p. 16.

[422] Selon l'inventaire des orgues de la province de Palence, un document détaché appartennat aux archives de la cathédrale palentine, en fait une sorte d'état de lieu de l'instrument signé par Manuel Ventura Olarte et non daté, précise la composition de l'ancien orgue Echevarría/Aguirre du temple, à savoir : a) <u>*Lleno de cañutería*</u> : main gauche – *Flautado* de 26 empans, *Flautado* de 13 empans, *Flautado violón*, *Tapadillo*, *Lleno claro*, *Compuestas de lleno*, *Címbala*, *Sobrecímbala*, *Clarón* – et main droite – *Flautado* de 26 empans, *Flautado* de 13 empans, *Flautado* de 13 de renforcement, *Lleno claro*, *Compuestas de lleno*, *Címbala*, *Sobrecímbala*, *Clarón*, *Corneta real*, *Corneta inglesa* –, b) <u>*Lengüetería*</u> en artillerie : main droite – *Clarín*, *Bajoncillo*, *Viola*, *Dulzaina* – et main gauche – *Clarín de batalla*, *Clarín de campaña*, *Trompeta magna*, *Dulzaina* –, c) <u>*Lengüetería*</u> intérieure : main gauche – *Trompeta real*, *Trompeta en octava*, *Dulzaina* – et main droite – *Trompeta real*, *Trompeta magna*, *Oboe* –, d) <u>*Cadereta* intérieure</u> : main gauche – *Tapadillo en octava en eco*, *Lleno claro*, *Trompeta bastarda*, *Bajoncillo en eco* – et main droite – *Flautado* de 13 empans *en eco*, *Tapadillo en eco*, *Lleno claro*, *Corneta en eco*, *Trompeta bastarda*, *Clarín en eco*, *Dulzaina en tono de Trompeta magna* –, e) <u>*Cadereta extérieure*</u> : main gauche – *Flautado* de 13 empans, *Tapado en octava*, *Quincena*, *Decinovena*, *Lleno*, *Cascabelada* – et main droite – *Flautado* de 13 empans, *Tapado en octava*, *Corneta alemana*, *Quincena y Decinovena*, *Lleno*, *Cascabelada*. Clavier de 56 touches (énharmonique), huit *Contras* de 26 empans, deux *Timbales*, deux roues de *Cascabeles*, *Pájaros de adentro y de afuera*, six soufflets. Francis Chapelet *et al*., *Inventario de los órganos de la provincia e Palencia* (Palencia : Grupo Araduey-Campos, 2008), pp. 338-340.

[423] Selon les recherhes de Maria do Amparo Carvas Monteiro – « O órgão da Capela de São Miguel da Universidade de Coimbra », *Munda*, 47 (2004) – l'instrument fut construit par Manoel de S. Bento; qui, tant pouvait s'agir du frère Manoel de São Bento, oblat bénédictin, que de Manoel Bento ou Manoel de S. Bento Gomes, ainsi que Dom Benito Gómez de Herrera est souvent appelé dans les documents lui concernant au Portugal. Selon Jordan : « dans la documentation de l'université de Coimbre il est appelé Manoel de S. Bento, alors que la seule signature sienne contenue dans ces documents montre le monogramme "gs" au lieu de Gomes ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « in the Coimbra University documentation he is referred to as

seul clavier manuel qui actionne les trois sections dont l'orgue se compose. Par l'intermédiaire de sept pédales pour chaque pied, on appelle (pédales du pied droit) ou annule (pédales du pied gauche) les sept subdivisions dont l'orgue se compose, à savoir : Orgue I – trois subdivisions correspondant la première au registres de fonds, la deuxième aux registres de mutation composée et la troisième aux registres d'anches –, Orgue II – deux subdivisions correspondant la première aux fonds et la deuxième aux mutations composées –, Orgue III – deux subdivisions correspondant la première aux fonds et la deuxième aux mutations composées[424]. Ces subdivisions peuvent être aussi accouplées, toujours en regardant une alimentation en air convenable : « au niveau de l'intensité du son, étant donné qu'il y a un grand contraste entre l'orgue principal et le deuxième, un bon ressource à exploiter peut être précisément l'accouplement des orgues, en renfermant ou en ouvrant une ou plus subdivisions du premier [orgue] »[425]. De ce que nous venons de lire, c'est clair que nous sommes face à un instrument absolument singulier, où les effets d'écho, différemment des *arcas de ecos* avec leur *suspensión de voy y vengo* issues du savoir-faire de l'école *Echevarría*, sont ici produits par un système ingénieux qui permet à un instrument doté d'un seul clavier et tout renfermé dans une même enceinte creusée dans le mur de l'église d'avoir une remarquable richesse de plans sonores contrastants. Ainsi, Dom Benito Gómez de Herrera a dû bien se rappeler de l'existence de l'*aire de quitar y de poner a la cadereta*, c'est-à-dire le mécanisme pour donner

---

Manoel de S. Bento, although the only example of his signature throughout these documents shows a monogrammatic "gs" in place of Gomes ». W. D. Jordan, *Manoel de S. Bento Gomes…*, art. cit., p. 17. Cependant, Joel Canhão – *O Órgão Barroco da Capela da Universidade de Coimbra* (Coimbra : Imprensa da Universidade, 2005), p. 11 – et Manuel Valença – *Organística e Liturgia* (Braga : Editorial Franciscana, 2006), p. 169 –, bien qu'il même avait fait réfèrence à Don Benito auparavant en tant que Dom Manoel de São Bento Gomes – *Arte Organística em Portugal : c. 1326-1750* (Montariol : Editorial Franciscana, 1990), v.1, p. 265 – assument qu'il s'agissait du premier. Ils ne font pas cas du monogramme "gs" présent dans la signature mentionnée par Jordan, néanmoins la facture instrumentale de Gómez de Herrera à Santa Cruz de Coimbre où l'organier espagnol avait realisé un orgue composé de trois sections actionnées d'un seul clavier – certes d'une façon diverse de l'orgue de São Miguel, en raison de toute une autre situation spatiale – , ce qui nous voyons assez éloigné du contexte où la facture d'orgues que l'oblat bénédictin frère Manuel de São Bento était insérée, ainsi que nous verrons par la suite.

[424] Composition de l'instrument: a) Orgue I : main gauche (C-c') – *Aberto* de 24 empans, *Aberto* de 12 empans, *Violão* de 12 empans, *Oitava Real*, *Oitava tapada* de 6 empans, *Dozena*, *Quinzena*, *Dezanovena e Vintedozena*, *Nazardo* de 4 rangs, *Cheio* de 4 rangs, *Címbala* de 4 rangs, *Subcímbala* de 3 rangs, *Trompa real*, *Trompa de batalha*, *Fagote* – et main droite (cs' – f''') – *Aberto* de 24 empans, *Aberto* de 12 empans, *Flauta doce*, *Flauta travessa*, *Oitava real*, *Pífano*, *Oitava e Dozena*, *Dozena e Quinzena*, *Quinzena*, *Quinzena e Dezanovena*, *Corneta* de 7 rangs, *Cheio* de 4 rangs, *Címbala* de 4 rangs, *Trompa maior*, *Clarim*, *Oboé* –, b) Orgue II : registres entiers (C-f''') – *Bordão*, *Flauta doce*, *Flauta de madeira*, *Oitava Tapada*, Quinzena e Vintedozena –, c) Orgue III : main gauche (C-c) – *Bordão*, *Quinzena*, *Pequeno Bordão* – et main droite (cs' – f''') – *Aberto* de 12 empans, *Cheio* de 2-3 rangs, *Flauta de ponta*, *Surdina*. Deux touches de pédal pour les *Tambores*. M. Valença, *Organística e Liturgia*…, *op. cit*., p. 170. Il faut remarquer que l'étendue du clavier signale une réfection de l'orgue vers la fin du XVIII[e] siècle et l'absence d'une étude en profondeur sur la facture de l'instrument ne nous permet pas de stipuler au juste qu'est-ce qui est dû à l'organier vallisoletain ou ajouté postérieurement.

[425] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « como se verifica um grande contraste de volume sonoro entre o órgão principal e o segundo, um dos procedimentos de bom efeito a explorar, pode passar justamente pelo acoplamento dos dois órgãos, fechando ou abrindo uma ou mais secções do primeiro ». J. Canhão, *op. cit*., p. 15.

et pour supprimer l'alimentation en vent de la *cadereta* de l'orgue Echevarría/Aguirre de Palence[426] lors de la construction les instruments de Coimbre et d'Arouca.

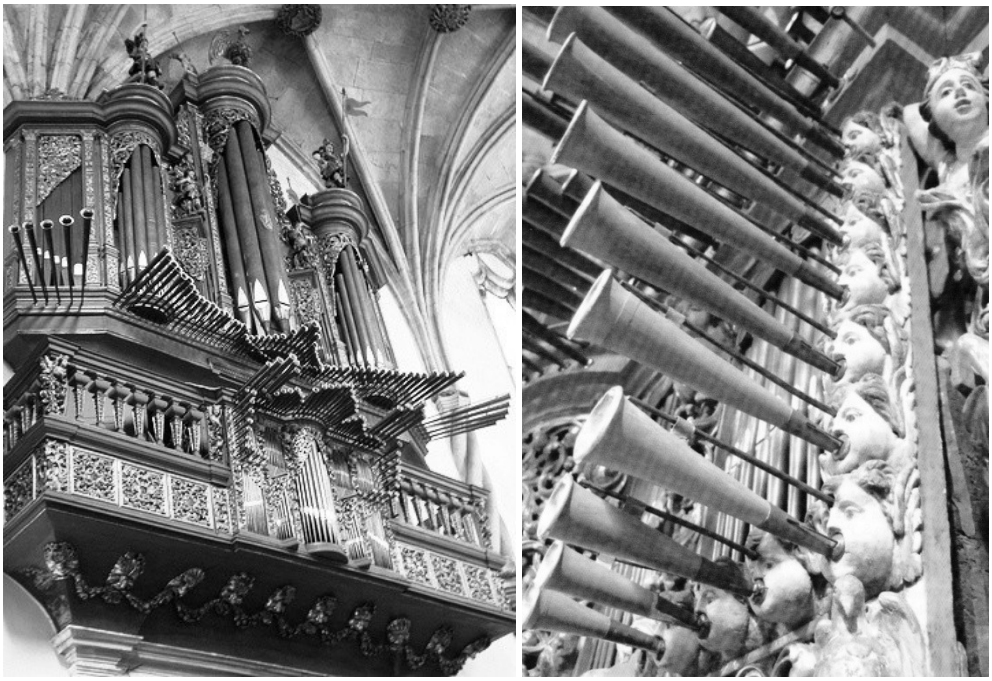


Fig. 37 – Dom Manuel Benito Gómez de Herrera : à gauche, orgue du monastère Santa Cruz de Coimbre rénové entre 1719 et 1724 ; à droite, anges embouchant des trompettes sur la façade de la *cadereta* extérieure de l'instrument.

Dans le contexte de Porto, il faut mettre en avant l'activité menée à terme par Teodósio Hemberg, dont un éventuel lien familial ou professionnel avec Miguel Hensberg n'est pas du tout informé. Cependant, deux écritures d'obligation concernant des instruments qu'il a construits nous sont parvenues, ce qui nous permet d'établir une idée assez précise sur sa facture instrumentale, qui cherche une sorte de compromis entre un savoir-faire assez influencé par la facture d'orgues nord-européenne de Hensberg – d'où nous déduisons que celui-ci a dû être son maître – et la tradition organière ibérique. Le 21 Novembre 1725, le facteur d'orgues, qui demeurait à l'époque à la rue du Paraíso de Porto, passe contrat pour la construction d'un orgue pour les Carmélites déchaussées de Guimarães[427], qui bien traduit ce compromis. Le 30 septembre 1732, occasion où le facteur d'orgues résidait à la rue d'Entreparedes paroisse Santo Ildefonso de Porto, on réalise l'écriture d'obligation convenue

[426] *Cf*. la note 422.

[427] Selon l'écriture correspondante (Archives Distritales de Porto, notaire António Mendes e Matos, Po 9, 3ème série, n. 24, ff. 12r.-12v.), l'instrument était composé de: *Flautado* ouvert de 12 empans, *Oitava* de 6 empans, *Quinta* de 4 empans, *Oitava* de 3 empans, *Quinta* de 2 empans, *Sesquiáltera* de 5 tuyaux par touche coupée (m.g. et m.d.), *Sesquiáltera* de 4 tuyaux par touche coupée (m.g. et m.d.), *Mistura* de 4 tuyaux par touche coupée (m.g. et m.d.). L'orgue avait un buffet en forme d'armoire, le clavier, « à la moderne », 45 touches, l'instrument étant aussi doté d'un *Tambor* de 2 tuyaux de 6 empans, 2 soufflets de 7 ou 8 empans de longueur par 3 et ½ ou 4 de largeur, encerrés dans une boîte bien fermée. D. de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto : Documentação II, 1700 a 1725* (Porto: Câmara Municipal do Porto, 1985), p. 720.

entre Hemberg et le tiers ordre de saint Dominique de Porto pour la construction du nouvel orgue de la chapelle de la fraternité[428], dont « toute les anches seront placées sur la façade en forme d'artillerie et soutenues de barres de fer »[429], ce qui est un remarquable témoignage d'une pénétration de cette innovation issue de l'école *Echevarría* au Portugal, bien que les contrats ne fassent pas encore aucune mention aux *arcas de ecos*.

En ce qui concerne l'activité développée par le père Manoel Lourenço da Conceição, religieux appartenant à l'ordre de Saint-Jean Evangéliste à l'abri du couvent Santo Elói de Porto, le 1er mars 1719 il passe contrat avec le chapitre de la cathédrale de Porto pour la construction de l'ancien orgue plus grand[430], placé sur le chœur-haut de l'église, ayant un registre de « *Trombetas* placés en dehors [du buffet] »[431], ainsi que « garni des *Trombetas* ayant des languettes en argent dont le même Lourenço da Conceição s'oblige d'y ajouter à ses frais »[432]. Le 9 janvier 1721, Lourenço da Conceição accorde avec la fraternité de Misericórdia de Viana do Castelo la construction de l'orgue de l'église concernée[433]. Le

[428] Le contrat (Archives Distritales de Porto, notaire Antonio da Silva Santiago, Po 2, n. 250, ff. 152r.-153v.) informe que l'orgue était composé d'un *Flautado* de 12 empans, *Oitava* de 6 empans, *Quinta* de 4 empans, *Oitava* de 3 empans, *Quinta* de 2 empans, *Sesquiáltera* de main gauche de 5 tuyaux par touche, *Sesquiáltera* de main droite de 5 tuyaux par touche, *Sesquiáltera* de main gauche de 4 tuyaux par touche, *Sesquiáltera* de main droite de 4 tuyaux par touche, *Sesquiáltera* de main droite de 3 tuyaux par touche, *Mistura* coupée (m.g. et m.d.) de 4 tuyaux par touche, *Trompeta magna* de 12 empans de m.g., *Baixão* de 6 empans de m.g., *Clarim* de 12 empans de m.d., autre *Clarim* de 12 empans de m.d., *Dulçaina* de 12 empans. Clavier de 45 touches, 3 soufflets courants ou 2 soufflets grands en fonction de l'espace disponible. D. de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto : Documentaçao III, 1726 a 1750* (Porto: Câmara Municipal do Porto, 1986), pp. 248-249.

[429] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « toda a trompetaria será armada de artilharia por fora em seus varões de ferro ». D. de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada*…, *op. cit*., v. III, p. 249.

[430] Selon le contrat concerné le buffet de l'orgue avait huit plates-faces, l'instrument étant composé de deux sommiers : a) sommier principal : *Flautado* de 24 empans, *Flautado* de 12 empans, *Oitava* de 6 empans, *Quinta* de 4 empans, *Oitava* de 3 empans, *Quinta* de 2 empans, *Sesquiáltera* de 3 tuyaux par touche, *Sesquiáltera* en octave de 5 tuyaux par touche, *Mistura* de 3 tuyaux par touche, *Mistura* de 6 tuyaux par touche, *Cornetas*, *Trombetas* en artillerie, *Trombetinhas* de m.d., une composition *en ecos*, des registres coupés de m.d. avec leurs variétés, *Atabales* de 30 empans, b) deuxième sommier, placé au-dessous du principal : *Flautado tapado* en bois de 12 empans, *Flautado* ouvert en bois de 6 empans, *Quinta* de 4 empans, *Oitava* de 3 empans, *Quinta* de 2 empans, *Sesquiáltera* de 5 tuyaux par touche, *Mistura imperial* de 4 tuyaux par touche. Deux claviers revêtus de chapes d'ivoire, quatre soufflets de 10 empans de longueur et 5 de largeur. D. de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada*…, *op. cit*., v. II, p. 549.

[431] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « trombetas que armarão para fora ». D. de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada*…, *op. cit*., v. II, p. 549.

[432] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « levará umas línguas de prata nas trombetas que se obriga ele dito Lourenço da Conceição lhe pôr à sua custa ». D. de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada*…, *op. cit*., v. II, p. 549.

[433] La capitulation correspondante présente la composition de l'instrument : *Flautado* de 12 empans, *Flautado* de 6 empans, *Quinta* de 4 empans, registre bouché de 3 empans de m.g. et *Flauta* ouverte de m.d., *Superoitava* de 3 empans, *Requinta* de 2 empans, *Vintedozena* de 1 empan et ½ , *Sesquiáltera* ou *Tresquiáltera* de 5 tuyaux par touche, *Mistura* de 4 tuyaux par touche, en ayant 5 dans la main droite pour devenir plus joyeux, *Tapado* de 12 empans seulement de m.d., mais non la m.g. pour ne rendre pas les voix funèbres. L'orgue a subi un important relevage en 1826, ce qui témoigne l'inscription suivante : « José Benevides de Barros, de Compostelle, m'ai fait l'année 1826, en étant provéditeur l'Illustrissime M. António Barbosa de Magalhães ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « José Benevides de Barros, de Compostela, me fez. Ano de 1826, sendo Provedor o Il.mo Senhor António Barbosa de Magalhães ». José Rosa de Araújo, *A Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo* (Viana do Castelo : Edição da Santa Casa de Misericórdia, 1983), pp. 61, 65.

facteur d'orgues démontre d'être au courant de l'emplacement des anches en artillerie[434], malgré les inconvénients qu'il trouve dans celui-ci, à l'usage dans les « orgues modernes ». Selon Conceição :

> Au sujet des registres d'anches, connus aussi par *Trombetas*, celles-ci sont éclatantes et agréables au regard, et on ne trouve pas de difficulté en faire jusqu'à huit variétés de celles-ci. Cependant, je ne vois pas des orgues modernes qui soutiennent l'accordage, et pas tous les organistes sont capables de les accorder, au contraire, ceux [registres] que l'on met maintenant en artillerie se désaccordent plus à cause d'être dans l'air[435].

Encore sur l'utilisation des innovations advenues de l'école *Echevarría* au Portugal, plutôt faible vers les années 1720, un registre de dépense concernant l'orgue le plus grand de la cathédrale de Porto, écrit le 2 mars 1726 précise « que l'on a ordonné par mandat [du chapitre] de donner au révérend père maître Lourenço da Conceição, par l'intermédiaire de son garant, le notaire António Mendes e Matos, le montant [de 96.000 réaux] dû de l'addition des registres et d'*ecos* dans l'orgue »[436]. Entre le 22 février 1727 et le 16 mai 1733, on a payé la somme de 588.000 réaux au père Lourenço da Conceição des deux orgues revêtus de buffets identiques qu'il a érigés dans la chapelle-majeure de la cathédrale de Porto[437] – sur lesquels nous reparlerons dans la troisième partie de cette thèse. C'est encore remarquable la référence au payement de 25.000 réaux effectué le 16 mai 1738 à Teodósio Hemberg, au sujet de la réparation et de l'élargissement des orgues[438]. Cela nous évoque l'hypothèse d'une

---

[434] Il faut remarquer la proximité de Viana do Castelo de la ville galicienne de Tuy où, ainsi que nous avons vu plus haut, Antonio del Pino y Velasco avait placé des anches en artillerie – tant réeles que postiches – partout les imposants buffets d'orgues (1714-1716), ce qui a dû certainement impacter et entraîner de l'admiration aussi au nord du Portugal, grâce a la nouveauté du concept.

[435] Traduction de l'auteur *apud*. J. Rosa de Araújo, *op. cit*., p. 62: « em q.^{to} a rezistos de palhetaria, por outro nome: trombetas, são mt.^{o} boas e estrondozas e p.^{a} o ornato de vista, e não ha dificuldad.^{e} algũa o fazerêce athe 8 variedad.^{es} dellas, porem, não tenho visto nestes orgãos modernos q. sustente afinação, e nem todos os organistas tem capacidad.^{e} p.^{a} as afinar; antes pelo contrario, estes q. agora se uzão harmadas como hartelharia desafinã-ce mais por estarem ao ar ».

[436] Traduction de l'auteur *apud*. D. de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada*…, *op. cit*., v. III, p. 36 : « se mandou por despacho dar ao Reverendo Padre Mestre Lourenço da Conceiçao, por mão de seu fiador, o tabelião António Mendes e Matos, a quantia do acrescentamento dos registros e ecos do órgão ».

[437] L'orgue correspondant au côté de l'Épître a subi un important relevage exécuté en 1869 par António José dos Santos, alors que l'instrument de l'Évangile nous est parvenu presque dans son état original. Celui-ci présente la composition suivante : main gauche – *Flautado* de 12 empans, *Flautado* de 6 empans, *Dozena*, *Quinzena*, *Cheio* de 4 rangs, *Címbala* de 4 rangs, *Recímbala* de 4 rangs, *Charamela* – et main droite – *Flautado* de 12 empans, *Flautado* de 6 empans, *Dozena*, *Quinzena*, *Cheio* de 4 rangs, *Címbala* de 4 rangs, *Recímbala* de 4 rangs, *Clarim* (en artillerie), *Orlos* (en artillerie). M. Valença, *Organística e Liturgia*…, *op. cit*., pp. 165-166. Il faut retenir qu'ici nous sommes déjà face à un instrument pleinement ibérique, composé intégralement de registres coupés et doté de deux registres d'anches de main droite en artillerie, ce qui témoigne d'un important changement d'orientation de la part de Lourenço da Conceição vers les années 1730.

[438] D. de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada*…, *op. cit*., v. III, p. 88.

éventuelle collaboration entre Conceição e Hemberg, qui ont dû poursuivre leur apprentissage dans le domaine de la facture d'orgues auprès du même maître organier : Miguel Hensberg.

À propos de frère Manoel de São Bento, le quatrième et dernier organier actif au Portugal au début du XVIII[e] siècle dont nous nous occupons dans cette section qui essaye à tracer un panorama de la facture d'orgues portugaise au seuil de l'arrivé de frère Simón de Fontanes et de la conséquente construction de l'oeuvre éclatante de Braga (1737-1739), nous ne disposons que de données plutôt biographiques. Né en 1683 à Fermedo (Arouca), son nom de baptême était Manuel da Costa Pinto. Le 20 décembre 1709, occasion où il habitait Braga, à la rue des Biscainhos, il fut admis au sein de l'ordre des bénédictins, grâce à sa faculté de construire des orgues. Selon son mémoire nécrologique, écrit dans le *Livro dos óbitos do monges que falecerã neste Moster. de S. Salvador de Passo de Souza* :

> La paroisse de Fermedo, évêché de Lamego, fut la patrie du frère oblat Manoel de São Bento. Il fut admis à l'abri de notre saint habit grâce à sa faculté de faire des orgues, métier qu'il a cultivé, en construisant plusieurs instruments pour les maisons de la Religion [en ce cas, les monastères bénédictins], dont le chef-d'œuvre est l'orgue de notre monastère de Porto [São Bento da Vitória], qui est singulier. Il a aussi érigé plusieurs orgues dans plusieurs parties de ce royaume, grâce à sa bonne réputation, connue partout. […] Il a passé les dernières années de sa vie dans cette maison [monastère São Salvador de Passo de Souza] où il est décédé en tant que bon religieux, le 15 mars 1757[439].

Bien que l'on ne connaisse pas le contrat de construction de son chef d'œuvre, l'orgue de São Bento da Vitória[440], placé *in cornu Epistolae*, les *Estados* du monastère bénédictin

[439] Traduction de l'auteur *apud*. Samuel de Bastos Oliveira, *Fr. Manuel de S. Bento : famoso organeiro das Terras da Feira* (Oliveira de Azeméis: édition de l'auteur, 1982), p. 4 : « a freguezia de Fermedo, Bispado de Lamego, foy Patria do Irmão Donado Fr. M.el de São Bento. Foi admitido ao nosso S.[to] habito pela prenda de fazer órgãos. Exercitou este officio, fazendo vários orgãos nas cazas da Religião , em q̄ se especializa o Orgão do nosso Mosteiro do Porto q̄ é singular . Fes tambem m.[tos] órgãos em diversas partes deste Reyno , para onde era chamado pelo seu bom nome , q̄ era conhecido em todo o Reyno . […] Os últimos annos da sua vida passou-os nesta caza, onde faleceu com sinais de bom Religioso aos 15 de Março de 1757 ».

[440] Cet instrument exceptionnel, doté d'un *Flautado* de 24 empans en montre, a subi plusieurs réparations : 1758-1761, 1783-1786, 1880, cette dernière de la main d'António José dos Santos. La dernière restauration, menée à terme par Pedro Guimarães von Rohden entre 1999-2001, a restitué la plan sonore de l'intervention de 1783, attribué au facteur d'orgues bénédictin Domingos de São José Varela, à savoir: a) Órgão Grande, clavier supérieur, 54 touches (C-f'''): main gauche – *Flautado* de 24 empans, *Flautado* de 12 empans, *Bordão* de 12 empans, *Diapasão* de 12 empans, *Oitava* de 6 empans, *Tapado* de 6 empans, *Dozena*, *Quinzena*, *Dezanovena*, *Clarão* de 3 rangs, *Cimbala* de 5 rangs, *Trombeta real*, *Dolçaina*, *Baixão* – et main droite – *Flautado* de 24 empans, *Flautado* de 12 empans, *Flauta alemã* de 12 empans, *Flauta* de 12 empans, *Voz humana* de 12 empans, *Oitava* de 6 empans, *Flautim* de 6 empans, *Dozena* de 2 rangs, *Quinzena* de 2 rangs, *Dezanovena* de 3 rangés, *Corneta imperial* de 7 rangés, *Címbala* de 5 rangs, *Clarim*, *Dolçaina*, *Oboé* –, b) Órgão de eco, clavier inférieur : main gauche – *Bordão* de 12 empans, *Oitava real* de 6 empans, *Dozena*, *Quinzena*, *Dezanovena*, *Cheio* de 3 rangs, *Dolçaina* –, et main droite – *Flautado* de 12 empans, *Flauta doce* de 12 empans, *Oitava real* de 4 empans, *Dozena e Quinzena*, *Corneta* de 5 rangs, *Clarim* –, c) Fantaisies : *Passarinhos*, 2 *Tambores*, 2

précisent que le 30 avril 1719 « on a installé le buffet de l'orgue, que l'on est en train de perfectionner avec beaucoup de soin. On commande à Gabriel Rodrigues l'autre buffet pour la correspondance de l'orgue sur l'autre tribune [côté évangile], ce qui deviendra une œuvre magnifique »[441]. La dorure des buffets orgues a été décrite dans l'*Estado Geral* du monastère de 1722, d'où nous déduisons que les orgues – réel et postiche – étaient déjà pleinement achevés à cette date. Nous avons encore notice d'un autre instrument dû au savoir-faire du bénédictin oblat : les livres de la Santa Casa de Misericórdia de Porto mentionnent qu'en 1732 frère Manoel de São Bento fut engagé pour la construction d'un nouvel orgue pour l'église de la fraternité, dont le prix total de 280.000 réaux, selon le reçu daté du 22 octobre 1735[442], correspond à un instrument de petite taille.

De ce que nous venons d'exposer c'est remarquable le fait que les deux innovations plus éclatantes et caractéristiques de l'école *Echevarría*, si bien elles étaient connues des facteurs d'orgues les plus éminents actifs au Portugal vers les années 1720 – les anches en artillerie plutôt que les *arcas de ecos* –, le type d'instrument courant, assez influencé par la facture d'orgues nord-européenne, sans doute, en fonction de l'activité exercée par Hulenkampf à Lisbonne et Hensberg à Porto, se caractérisait par une coexistence de registres entiers et des registres coupés[443], étant doté d'une composition assez sommaire, encore rattachée à la tradition du XVII^{e} siècle. Ce sera, sans doute, l'action de Dom Benito Gómez de Herrera, à l'université et surtout à Santa Cruz de Coimbre – où il convertisse l'instrument rénové auparavant de façon modeste par Hensberg dans un orgue imposant et prestigieux –, ce qui a dû pousser un important changement du goût en vogue au sujet de la facture d'orgues, qui a expérimenté une audace jusque-là inouïe. Ce ne sera qu'une question de temps pour que l'arrivée de frère Simón de Fontanes et ses apprentis galiciens, ouvrant une nouvelle voie de pénétration de l'école *Echevarría* au Portugal, ratifie ces innovations reçues d'abord avec une certaine méfiance de la part de quelques facteurs d'orgues. Braga et sa cathédrale primatiale se convertissant alors dans le principal foyer d'où l'avant-garde de l'orgue ibérique, dont les chemins avaient été ouverts auparavant par l'organier vallisoletain, rayonne avec puissance.

Guizos. Pedro Guimarães von Rohden, « O órgão de tubos da igreja de São Bento da Vitória no Porto e o seu restauro », *Património – Estudos*, 2 (2002), pp. 160-161.

[441] Traduction de l'auteur *apud*. Célia Ramos, « As caixas de órgão da igreja do Mosteiro de São Bento da Vitória – Porto », *Património – Estudos*, 2 (2002), p. 157 : « ficou assentada a caixa do órgão, e se vai continuando em aperfeiçoar com todo cuidado. Fica dada a empreitada a Gabriel Rodrigues outra caixa em correspondência a do órgão na outra Tribuna, obra que ficará magnífica, a respeito da correspondência ».

[442] S. de Bastos Oliveira, *op. cit*., pp. 11-12

[443] De toute façon, il semble que l'adoption du clavier coupé au Portugal est assez tardive, alors que les célèbres *Flores de Música* de Manuel Rodrigues Coelho (1620), comme bien souligne Gerhard Doderer, n'ont acune œuvre pour des registres coupés. G. Doderer, *Culto e Cultura*…, art. cit., p. 60. Cela confirme la célebre affirmation de Francisco Correa de Arauxo dans sa *Faculdad Organica* (1626) : « invention célèbre dans les royaumes castillans, bien qu'inconnue ailleurs ». *Cf*. la note 9.

3.1 – Simón de Fontanes et la réalisation majeure de Braga : *Quis audivit unquam tale ? Quis vidit huic simile ?*

La documentation concernant la construction des deux monumentaux orgues visuellement identiques de la cathédrale de Braga est assez lacunaire. À partir des recherches de Robert Smith – *Marceliano de Araújo : escultor bracarense* (Porto, 1970) – et Gerhard Doderer – *Os órgãos da Sé catedral de Braga* (Lisboa, 1992) –, qui ont travaillé de façon systématique auprès des archives *bracarenses*, on sait que le 7 novembre 1733, le chapitre de la cathédrale primatiale de Braga décide de construire deux instruments nouveaux pour le temple :

> Étant donné que nous avons pris la décision de faire des orgues neufs pour notre cathédrale, du fait que ceux qui y existent sont inopérants pour le service du chœur, nous avons demandé au révérendissime père général de l'ordre des franciscains l'autorisation pour qu'un sujet des royaumes d'Espagne appelé frère Simão Fontanes vienne travailler à la facture [de l'instrument], car nous avons été informés qu'il était fort expert en cette matière[444].

Presque deux années plus tard, plus précisément le 3 juin 1735, on passe le *Contrato da obra do zimbório para o novo órgão da Santa Sé desta cidade, que deu p Illmº Cabbido ao mestre Pedro José Ribeiro e Andrade Lopes*, qui concernait la construction de la coupole surmontant l'enceinte où les orgues seraient installés, solidaires au chœur-haut placé sur le narthex de l'église[445] : « la lecture de ce contrat informe de façon claire que le maître sculpteur et le facteur d'orgues avaient déjà présenté des idées précises au sujet de la

[444] Traduction de l'auteur *apud*. Robert C. Smith, *Marceliano de Araújo : escultor bracarense* (Porto : Nelita Editora, 1970), p. 40 : « por coanto temos detreminado fazer na nossa See a obra de huns nouos orgãns por se acharem emcapazes do seruiço do coro os q nella ha temos pedido ao Rd.mo p.e g.al da ordem franciscana l.ça p.a q venha a Factura desta obra hum sobdito seu dos Reinos de Espanha chamado o p.e frei Simão fontanes por ter mos enformaçõns de q he mestre peritissimo na matéria ».

[445] Celui-ci était l'implacement de l'orgue plus en faveur dans le cathédrales, paroisses et églises conventuelles au Portugal, la plupart de cas, où il n'y avait qu'un seul instrument, celui-ci étant placé soit du côté de l'Épître ou de l'Évangile, différemment de l'Espagne, où « la majeure partie des cathédrales espagnoles conservent le Chœur central, séparant l'autel de la nef. Au Portugal, toutefois, on observe vers la fin du XVe siècle la translation du Chœur du centre de l'espace religieux vers le *Coro Alto*, une tribune élevée posée à l'extrémité occidentale de la nef centrale, au-dessus de la porte principale de l'institution ». Paulo Estudante Moreira, *Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique. XVIe-XVIIe siècles : le ms. 1 du fond Manuel Joaquim (Coimbra)* [thèse doctorale en Histoire de la Musique et Musicologie] (Paris : Université Sorbonne-Paris IV – École Doctorale V, Concepts et Langages, 2007), p. 248.

conception et des demandes spatiales entraînées par les instruments. [Cependant] on n'a pas retrouvé les contrats passés avec le facteur d'orgues et le sculpteur[446] »[447].

Il semble que l'orgue placé du côté de l'évangile était déjà en état de fonctionnement en 1737, date qui figure sur la tourelle centrale du buffet d'orgues, ce qui concorde avec la signature du maître organier conservée à l'intérieur de celui-ci. Par ailleurs, à cette mème date, on passe contrat pour la dorure de l'instrument. L'instrument *in cornu Epistolae* porte la date 1738, qui peut bien être celle de l'achèvement du buffet, car il était annoté plusieurs payements effectués en 1739 au profit des facteurs d'orgues, doreurs et peintres. Les dépenses concernant la facture des instruments de la cathédrale *bracarense* ne sont conservées que pour la période comprise entre les mois de novembre 1738 et juin 1739. Ici, les facteurs d'orgues et apprentis concernés ne sont identifiés que par leur prénom, sauf un, Jacob Mosquera, à savoir : « Fr. Simão », « D. Filippe », « Miguel », « Jacob Mosquera », « Jozeph », « Domingos », « João », « Francisco ». Après le mois d'avril 1739, il ne figure que trois noms : « fr. Simão », « João », « Francisco ». D'après ces documents, Doderer a établi les rapports suivants :

a) Fontanes est clairement le responsable de la direction des travaux.
b) D. Felipe, qui reçoit un payement plus important comparé aux autres devait être le maître organier Felipe Félix Feijoo, avec lequel le frère franciscain avait travaillé dans la cathédrale d'Ourense – orgue de la Capela do Santo Cristo.
c) Miguel devait être le frère de Jacob Mosquera, ayant passé contrat le 27 juillet 1741 pour la construction d'un instrument pour l'église Santa Cruz de Braga[448].

[446] Robert Smith a cherché sans succès, auprès des notaires de Braga, les contrats concernant la construction des orgues, tout autant que leurs buffets. Il parle aussi des quelques cahiers concernant l'œuvre de l'orgue dont le document referé du 7 novembre 1733 fait mention, qu'il n'a pu néanmoins retrouver. R. Smith, *op cit*., p. 40.

[447] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « a leitura deste contrato deixa claro que o mestre entalhador e o organeiro já tinham apresentado ideias precisas em relação a concepção e demandas espaciais dos instrumentos. Não se encontraram os contratos com o organeiro e o entalhador ». Gerhard Doderer, *Os órgãos da Sé catedral de Braga* (Lisboa: Barclays Bank, 1992), p. 9.

[448] Le 24 juin 1760, un autre facteur d'orgues d'origine galicienne, Simón Fernandes Coutiño, établi à Porto, passe contrat pour la rénovation de l'instrument construit auparavant par Mosquera (Archives Distritales de Braga, notaires publiques, n.º 97, ff. 127v.-128v.). Malheureusement, celui-ci ne précise pas les caractéristiques techiques de l'instrument, tout ce que nous y trouvons à ce sujet étant : « on ajoutera à la main gauche un regisre de trois ou quatre voix s'il y a de la place, pour la rendre plus claire, se trouvant dépourvue de *cheio*, et dans la main droite, une *Flauta doce*, et tous les tuyaux qui ne rendent pas une bonne voix seront supprimés et refaits à neuf, de même que l'on réparera la *Carranca*, les *Tambores* et les soufflets ». Traduction de l'auteur *apud*. D. de Pinho Brandão, *Órgãos da Sé do Porto e a actividade de organeiros que nesta cidade viveram* (Porto: Edição do Coro da Sé Catedral do Porto, 1985), p. 154 : « acrescentar-lhe na mão esquerda um registro de três vozes ou quatro podendo-se acomodar para fazer a mão esquerda mais clara, porque está com falta de cheio, e na mão direita uma flauta doce, e todos os canos que estiverem no órgão com ruim voz lançá-los fora e fazer outros de novo, e consetar a carranca, e os tambores e foles ». Selon Manuel Valença, l'orgue a été reconstruit par Francisco Antonio de Solla. M. Valença, *Arte Organística em Portugal: depois de 1750* (Montariol : Editorial Franciscana, 1995), v.2, p. 332.

d) Francisco était sûrement le jeune Francisco Antonio de Solla – dont nous reparlerons plus en détail plus bas –, son identité étant confirmée par un témoignage qu'il a donné auprès du notaire le 19 juillet 1737 : « Francisco Sôlha du royaume de Galice, demeurant dans la ville de Braga lors de la fabrication des orgues »[449].

Pour le moment, il n'a été pas possible d'établir l'identité des apprentis appelés « Joseph » et « Domingos », mais en « João », nous reconnaissons clairement la personne de Juan Fontanes de Maqueixa – dont nous dédierons une section de ce chapitre à son activité –, qui devait fort probablement être le neveu de frère Fontanes chargé de l'entretien des orgues de la cathédrale d'Ourense, après le décès du religieux franciscain survenu en 1741[450].

Les instruments *bracarenses* de Fontanes, revêtus de buffets jumeaux d'une richesse stupéfiante, s'insèrent dans l'implémentation d'un vaste programme décoratif de renouvellement des aspects intérieurs et extérieurs de l'ancien temple romanesque, promu par l'archevêque Rodrigo de Moura Telles[451], où ils jouent un rôle absolument protagoniste. Antonio Bonet Correa considère cet ensemble créé par le sculpteur Marceliano de Araújo et la peintre Manuel Furtado comme le chef-d'œuvre absolu dans la *talha* au nord du Portugal[452]. Le décor exécuté par Araújo apporte la variété de formes et d'éléments au paroxysme : ici, architecture, décoration, *talha*, sculpture, dorure, peinture illusionniste, utilisation de la lumière naturelle, tous les moyens possibles sont mis au service de l'architecte dans la conception d'un ensemble baroque spectaculaire[453], conformant « l'un des plus grands triomphes du baroque au Portugal »[454]. Selon Smith, « celui-ci a été l'une des plus ambitieuses entreprises jamais menées à terme dans l'histoire de la *talha* portugaise, dans laquelle le singulier talent dramatique du sculpteur a acquis expression la plus grande et la plus éclatante »[455].

Bien que les contrats de construction des orgues n'aient pas été retrouvés, leurs buffets furent exécutés avec un tel luxe que tous les noms des registres sur leurs « étiquettes » correspondantes sont toujours inscrits en marqueterie sur la console de l'instrument, chose tout à fait remarquable qui nous informe de façon absolument claire de la composition

[449] Traduction de l'auteur *apud*. G. Doderer, *Os órgãos da Sé catedral…, op. cit.,* p. 13.
[450] *Cf*. la deuxième partie de cette thèse, deuxième chapitre, 2.3 – *Ourense : échec et rénovation*.
[451] G. Doderer, *Os órgãos da Sé catedral…, op. cit.*, p. 8.
[452] A. Bonet Correa, art. cit., p. 292.
[453] M. Brescia, *Catalogue des orgues…, op. cit*., p. 27.
[454] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « one of the greatest triumphs of barouqe in Portugal ». Carlos de Azevedo, *Baroque organ cases in Portugal* (Amsterdam : Frits Knuff, 1972), p. 16.
[455] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « foi este um dos mais ambiciosos empreendimentos jamais levados a cabo na história da talha portuguesa, no qual o marcado talento dramático do escultor teve a mais ampla e brilhante expressão ». R. C. Smith, *op. cit.*, p. 39.

originale des orgues[456], majeure et mineur dans leur facture instrumentale. Concernant l'instrument le plus grand, placé *in cornu Evangelii*, la composition de Fontanes est la suivante : a) <u>*Grande Órgão*</u>, clavier supérieur, 45 touches (C-c''') : main gauche – *Contras* (C-H), *Flautado* de 26 empans, *Flautado* de 13 empans, *Oitava real*, *Nasardo* (4-5 rangs), *Dozena*, *Quinzena e Dezanovena*, *Composta de Ventidosena* (4-5 rangs), *Simbala* (4 rangs), *Resimbala* (3 rangs), *Trompeta real*, *Baixãozinho*, *Clarim de batalha, Dulçaina* – et main droite – *Flautado* de 26 empans, *Flautado* de 13 empans, *Oitava real*, *Corneta real* (8 rangs), *Quinzena e Dezanovena*, *Composta de Ventidozena* (5 rangs), *Nasardos* (4 rangs), *Simbala* (4 rangs), *Resimbala* (3 rangs), *Trompeta real*, *Trompeta magna*, *Clarim*, *Dulçaina*, *Aboas,* b) <u>Órgão de ecos</u>, clavier inférieur, 45 touches (C-c''') : main gauche – *Flautado de Violão* de 13 empans, *Flautado de ecos* de 6 ½ empans, *Tenor*, *Composta de Quinzena* (3 rangs), *Clarom* (4 rangs), *Trompeta bastarda* – et main droite – *Flautado* de 13 en *eco*, *Flauta doce*, *Composta de Quinzena* (4 rangs), *Corneta real de ecos* de 6 rangs, *Clarom* (5 rangs), *Cheremia*, *Clarim de ecos* –, c) <u>*Positivo*</u>, clavier inférieur : main gauche – *Flautado* de 6 ½ empans, *Quincena*, *Composta de Ventidozena* (3 rangs), *Simbala* (3 rangs) – et main droite – *Flautado* de 13 empans, *Pífano*, *Composta de Ventidozena* (4 rangs), *Simbala* (3 rangs) –, d) <u>Fantaisies</u> : *Carrancas*, *Passarinhos*, 2 *Tambores*, Automate *batedor de solfa* encadrant la *cadereta* extérieure (côté droit), qui, sous la commande d'une pédale, donne la mesure aux chanteurs avec le bras droit.

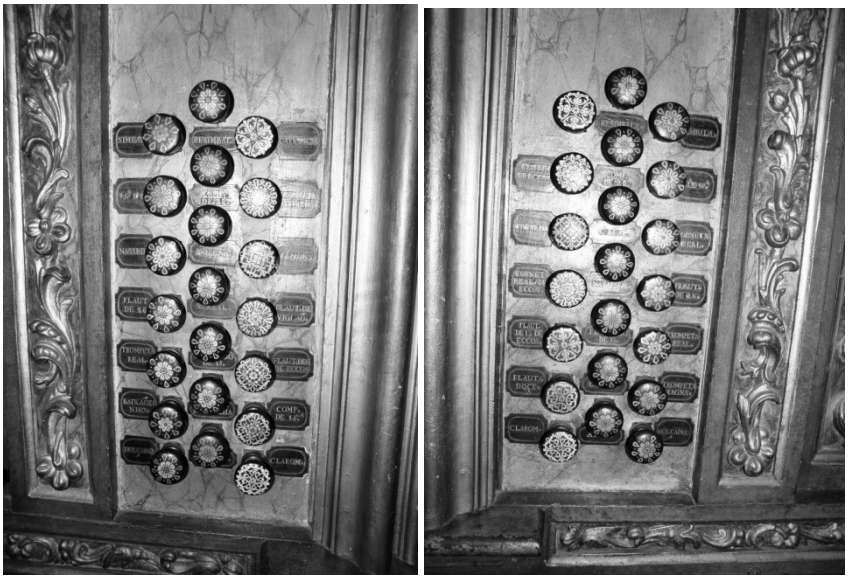


Fig. 38 – Simón de Fontanes, orgue côté évangile de la cathédrale de Braga : à gauche, tirants de registres correspondant à la main gauche ; à droite, tirants correspondant aux registres de main droite.

[456] Les instruments ont subi des réparations en 1798 – J. Carlos de Souza, 1948 – João Sampaio, orgue de l'épître, 1978 – Esteves Pereira, responsable de la perte d'une partie du matériau historique de l'orgue de l'évangile, 1985-1989 – restauration menée à terme par Antonio Simões. M. Valença, *Organística e Liturgia*…, *op. cit*., p. 158.

La composition de l'orgue le plus petit, côté épître, doté d'un seul clavier, également écrite en marqueterie sur la console de l'instrument, est la suivante : main gauche – *Flautado* de 24 empans, *Flautado* de 12 empans, *Violão*, *Octava real*, *Dozena*, *Quinzena*, *Quinzena e Dezanovena* de 2 rangs, *Dezanovena e Ventidozena* de 3 rangs, *Composta de Ventidozena* de 4 rangs, *Simbala*, *Trompeta real*, *Baixãozinho*, *Clarim de batalha*, *Dulzaina* – et main droite - *Flautado* de 24 empans, *Flautado* de 12 empans, *Octava real*, *Flauta bela*, *Flauta travessa*, *Pifano*, *Corneta real*, *Composta de Quinzena* de 3 rangs, *Cheio* de 5 rangs, *Simbala*, *Trompeta magna*, *Clarim*, *Cheremia*, *Dulçaina*. L'orgue est doté d'un seul clavier de 45 touches (C-c'''), deux pédales pour appeler/annuler les anches en artillerie. Concernant les fantaisies, on y trouve des *Carrancas*, *Passarinhos*, outre l'automate *batedor de solfa* encadrant la fausse *cadereta* extérieure (côté droit), qui, sous la commande d'une pédale, donne la mesure avec le bras gauche.



Fig. 39 – Simón de Fontanes (1737-1739), orgue de la cathédrale de Braga, *in cornu Evangelii* : Automate *batedor de solfa* encadrant la *cadereta* extérieure (côté droit), qui, sous la commande d'une pédale, donne la mesure aux chanteurs avec le bras droit ; à droite, détail des claviers de l'instrument, richement décorés en marqueterie.

Il faut retenir le fait que le premier instrument construit, celui côté évangile, a une intonation selon la tradition espagnole, c'est-à-dire 26 empans, appartenant donc à la première catégorie théorisée par Nassarre, alors que l'instrument lui faisant face était basé sur 24 empans, selon la tradition portugaise. S'agit-il d'un changement d'orientation de la part du maître organier galicien pour plaire au goût local[457], où, en revanche, de l'intention de la part

[457] À ce sujet, Macario Santiago Kastner écrivit : « toute et n'importe quelle contribution technique ou esthétique étrangère réussit seulement à s'enraciner dans le sol d'autrui à condition de s'adapter au goût commun en vogue dans son nouvel environement ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « toda y cualquier contribución técnica y estética foránea únicamente consigue echar raízes en el terruño ajeno, so condición de amoldearse al gusto común vigente en su nuevo ambiente ». M. S. Kastner, « Órganos antiguos en España y en Portugal (siglos

du facteur d'orgues de faire un instrument selon la tradition espagnole et un autre plus proche du goût portugais ? Ce qui nous intéresse le plus est l'hypothèse selon laquelle les instruments, à l'origine, n'ont pas dû être conçus pour être joués ensemble, celui fondé sur 24 empans, plus modeste que le premier, étant utilisé pour la liturgie quotidienne, tandis que celui fondé sur l'intonation de 26 empans devait être réservé à la liturgie solennelle.

Par la suite, nous présentons une table comparative entre la composition de l'orgue de l'évangile de la cathédrale d'Ourense annotée par Tafall en 1863 et celle de l'orgue de l'évangile de la cathédrale de Braga (1737) :

Composition de l'orgue de l'évangile de la cathédrale d'Ourense annotée par Mariano Tafall (1863)		**Composition de l'orgue Fontanes de l'évangile de la cathédrale de Braga (1737)**	
Main gauche	**Main droite**	**Main gauche**	**Main droite**
Órgano Mayor		***Grande Órgão***	
		Flautado de 26 [empans]	*Flautado* de 26
Flautado de 13 [empans]	*Flautado* de 13	*Flautado* de 13	*Flautado* de 13
Octava	*Octava*	*Oitava real*	*Oitava real*
Docena	*Docena*	Dozena	
Quincena	*Compuesta de metal*	*Quinzena e Dezanovena*	*Quinzena e Dezanovena*
Decisetena			
Decinovena			
Lleno	*Lleno*	*Composta de Ventidozena,* 4-5 tuyaux par touche	*Composta de Ventidozena,* 5 tuyaux par touche
		Simbala, 4 tuyaux par touche	*Simbala,* 4 tuyaux par touche
		Resimbala 3 tuyaux par touche	*Resimbala* 3 tuyaux par touche
			Flauta
	Corneta, 5 tuyaux par touche		*Corneta*, 8 tuyaux par touche
		Nasardos, 4-5 tuyaux par touche	*Nasardos,* 4 tuyaux par touche
		Trompeta real	*Trompeta real*,
Bajoncillo	*Clarín*	*Baixãozinho*	*Clarim*
Clarín de Bajos	*Trompeta magna*	*Clarim de batalha*	*Trompeta magna*
Dulzaina	*Dulzaina*	*Dulçaina*	*Dulçaina*
	Oboe		*Aboas*
Cadereta de ecos		***Órgão de ecos***	
Tapado de 13 [empans]	*Flautado* de 13	*Flautado de Violão* de 13	*Flautado* de 13 en *ecos*
Octava tapadillo,	*Flauta*, *en ecos*	*Flautado de ecos* de 6 ½	*Flautado de ecos* de 6 ½

XVI-XVIII) », in *Miscelánea en Homenaje a Mons. Higinio Anglés* (Barcelona : Consejo Superior de Investigaciones Científica, 1958-1961), p. 436.

Composition de l'orgue de l'évangile de la cathédrale d'Ourense annotée par Mariano Tafall (1863)		**Composition de l'orgue Fontanes de l'évangile de la cathédrale de Braga (1737)**	
en ecos		empans	empans
Octava Clara		*Tenor*	*Flauta doce*
Quincena		*Quinzena*	
		Clarom, 4 tuyaux par touche	*Clarom*, 5 tuyaux par touche
	Corneta, quatre tuyaux par touche, *en eco*		*Corneta real de ecos,* six tuyaux par touche
Compuesta de lleno, deux tuyaux par touche	*Lleno*, deux tuyaux par touche	*Composta de Quinzena*, trois tuyaux par touche	*Composta de Quinzena*, quatre tuyaux par touche
		Simbala	*Simbala*
Fagote			*Cheremia*
Bajoncillo	*Clarín*, *en ecos*	*Trompeta bastarda*	*Clarim de eco*
		Positivo	
		Flautado de 6 ½ empans	*Flautado* 12 empans
		Quincena	*Pífano*
		Composta de Vintedozena, trois tuyaux par touche	*Composta de Vintedozena*, trois tuyaux par touche
		Simbala, trois tuyaux par touche	*Simbala*, trois tuyaux par touche

À partir de cette table comparative, excepté quelques petites divergences, l'instrument *bracarense* étant évidemment plus grand, nous pouvons aisément conclure que l'instrument que Tafall a trouvé dans les années 1860 n'était pas l'orgue Antonio del Pino y Velasco (1717-1721) réparé par Simón de Fontanes, mais plutôt un instrument complètement reconstruit par Fontanes (1731-1734), qui lui avait certes imprimé son caractère. Bien que nous ne connaissons pas les caractéristiques techniques d'autres instruments construits par Fontanes, fort probablement, l'ancien orgue *in cornu Evangelii* de la cathédrale *auriense* doit être considéré comme l'essai de la réalisation majeure de Braga, instrument éclatant, tant à l'extérieur en raison de la richesse stupéfiante de la conception du buffet et de son insertion dans l'espace exigu de la première travée de la cathédrale, qu'à l'intérieur, où le frère franciscain et son équipe d'artisans galiciens érigent un spécimen témoignant d'une école *Echevarría* au tout premier rang, la construction des orgues doubles de la cathédrale *bracarense* constituant un événement capital quant à l'évolution de l'orgue au Portugal, qui trouve sa meilleure traduction dans les questions jamais répondues, soutenues par les becs de deux immenses aigles posés chacun d'un côté des oculus éclairant le dôme qui couronne cet ensemble d'instruments appelés à écraser les sens du spectateur : *Quis audivit unquam tale* ? *Quis vidit huic simile* ?

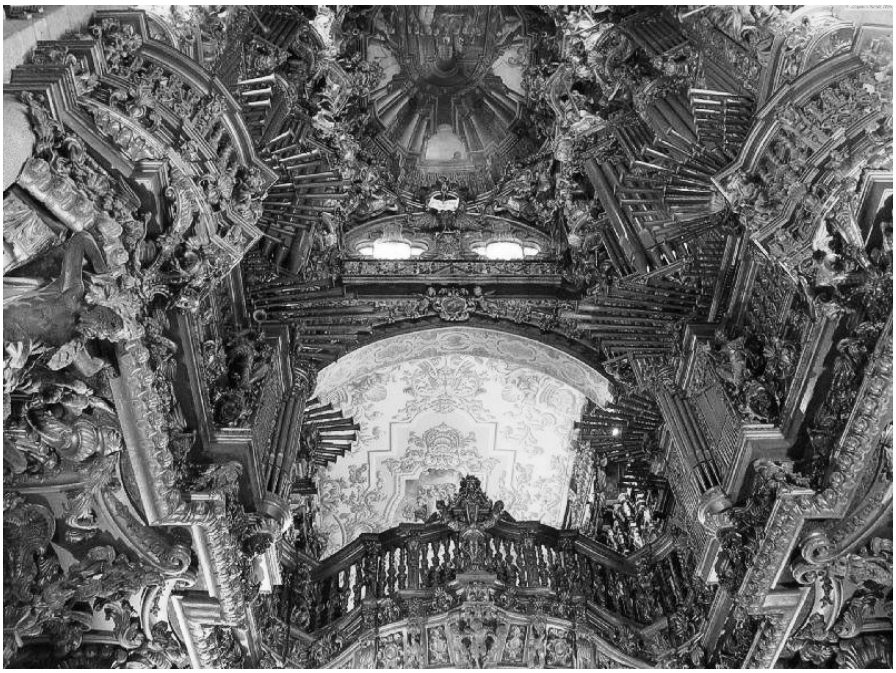


Fig. 40 – Simón de Fontanes et Marceliano de Araújo : ensemble d'orgues de la cathédrale de Braga (1737-1739).

3.2 – Francisco Antonio de Solla et le noyau de Guimarães : entre savoir-faire et goût

Dom Francisco Antonio de Solla fut l'un des facteurs d'orgues les plus prolifiques actifs au Portugal, s'imposant, pendant la deuxième moitié du XVIII[e] siècle comme authentique figure de proue dans le domaine de la facture d'orgues lusitanienne : « Francisco Antonio de Solla et Pascoal Gaetano Oldovini[458] ont marqué profondément la facture d'orgues portugaise

[458] Pascoal Gaetano Oldovini (Gênes, ? – Évora, 1785), facteur d'orgues italien habitant Évora, du moins à partir des années 1760. Chargé de l'entretien de l'orgue du Palais ducal de Vila Viçosa entre 1777 et 1785, Oldovini a été engagé en 1763 pour la rénovation de l'orgue de la cathédrale de Faro, assez endommagé à la suite du fameux tremblement de terre de 1755. Il semble avoir dominé le domaine de la facture d'orgues dans l'Alentejo et l'Algarve entre les années 1740 et 1780, ayant construit 29 instruments signés qui nous sont parvenus, la plupart de petite taille (*realejos*), parmi lesquels il faut signaler les orgues fixes des cathédrales d'Évora et d'Elvas, tout comme les instruments des Carmes et de São Francisco d'Évora. Concernant la facture d'orgues, celle-ci se caractérise fondamentalement par : a) l'emploi de sommiers diatoniques, les tuyaux plus grands toujours placés sur les extrémités de ceux-ci, le demi-registre de *Trompete* de m.g. étant placé au fond du sommier et le *Clarim* de m.d. en artillerie sur la façade, la présence de sommiers supplémentaires pour les *Contrabaixos* de 24 empans, placés auprès des montants du buffet ou juste derrière la montre de l'instrument, b) prépondérance de registres entiers sur les coupés, ceux-ci n'étant que de m.d., sauf par l'existence d'un seul demi-registre d'anches de deux mains, c) engouement pour le *Ripieno* italien, à registres indépendants parfois de deux tuyaux par touche, d) présence d'un seul clavier de 45 touches (C-c''') coupé entre c' et c's, exceptionnellement (Carmes et São Francisco d'Évora) 47 touches (C-d'''), coupé à l'italienne, entre h et c', et aussi l'existence d'un deuxième clavier pour le registre de *Corneta de ecos* (cathédrales d'Elvas et d'Évora), e) pédalier de huit touches (C-H) couplé à la première octave du clavier. Selon João Paulo Janeiro : « l'œuvre de cet organier a empreint de façon indélébile la facture d'orgues dans le sud du Portugal, entre 1740 et 1785 environ. […] Malgré cela, son influence sur la génération suivante de facteurs d'orgues actifs dans cette région a dû être assez restreinte. Cependant, l'importance de son œuvre dans le contexte de la facture d'orgues au Portugal est fort représentative, soit au niveau du nombre d'instruments construits, soit par les importantes interventions dans des orgues du prestige de ceux des cathédrales d'Évora et de Faro et, surtout, par la grande qualité au sujet de la facture des instruments ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « a obra deste organeiro marcou de modo indelével a actividade organeira no Sul de Portugal, entre 1740 e 1785, aproximadamente. […] Apesar disso, a sua influência na geração seguinte de organeiros, activos nessa região,

à travers leurs instruments – parmi lesquels plusieurs [spécimens] nous sont parvenus – dans leurs zones d'intervention respectives dans le nord (Solla) et dans la région de l'Alentejo (Oldovini) »[459].

Selon Wesley Jordan, qui a réalisé des recherches sur la vie et sur l'activité du maître organier galicien, en 1759, Solla a établi son atelier à Guimarães, ville où il s'est marié en 1771[460]. Après l'entreprise de construction des orgues de la cathédrale de Braga, nous le retrouvons érigeant deux orgues – majeur et mineur dans la facture instrumentale, mais revêtus de buffets identiques – dans l'enceinte de la chapelle-majeure de la cathédrale de Lamego, travail qu'il a dû mener à terme entre 1753 (date qui figure sur les buffets des instruments)[461] et 1757[462]. Les buffets d'orgues – exécutés, fort probablement, d'après dessin de l'architecte toscan Niccolò Nasoni, dont nous reparlerons dans la troisième partie de cette thèse –, sont issus des mains d'Antonio Mendes Coutinho[463]. Dans la laye de l'orgue de l'évangile, le maître organier galicien, ainsi qu'à son habitude, a laissé l'inscription suivante : « en louange et gloire de Dieu et de Marie Sanctissime, Notre Dame, l'excellentissime et

---

parece ter sido bastante reduzida. No entanto, a representatividade da sua obra no contexto da organaria em Portugal é por demais significativa, quer pelo número de instrumentos construídos, quer pelas relevantes intervenções em órgãos tão importantes como os das Sés de Évora e de Faro, e, sobretudo, pela qualidade de construção dos seus instrumentos ». João Paulo Janeiro, « Pascoal Caetano Oldovini: a actividade de um organeiro genovês no Sul de Portugal, no século XVIII », *Organi Liguri – Rivista Annuale di Informazione e Documentazione Organistica e Organaria* (2003), s/n de page.

[459] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « foram Francisco Antonio de Solha e Pascoal Caetano Oldovini que marcaram profundamente a organaria nacional através dos seus instrumentos – muitos deles ainda hoje existentes – nas suas respectivas áreas de intervanção no Norte do pais (Solha) e na região do Alentejo (Oldovini) ». G. Doderer, *El órgano español y Portugal*…, art. cit., p. 172.

[460] W. D. Jordan, « Dom Francisco Antonio de Solha, organeiro de Guimarães », *Boletim de Trabalhos Históricos,* 35 (1984), p. 116.

[461] Bien que le premier paiement fait à son nom qui figure dans les dépenses annotées lors des travaux de reconstruction de la chapelle-majeure de la cathédrale date de 1755 : « au maître organier qui a fait l'orgue de la cathédrale, Francisco Antonio Solla …..800.000 [*réis*]/en outre, on donnera au maître organier…… 60.000 [*réis*] ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « ao Organeiro q.^{e} fes o Orgão da Se/Fr.^{co} Ant.^{o} Solla …… 800.000/ Mais se lha dara ao m.^{o} Organeiro…….. 060.000 ». ANTT, Evêché de Lamego, livre 42 – *Livro p.^{a} as des/pezas das obras da Sé/q.^{e} tiveraõ Seu principio/em 18 de Fevr.^{o} de 1746* [Microfilm 4280], f. 113r. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice V – Miscellanées – 5.4 – Francisco Antonio de Solla, 5.4.1 – ANTT.

[462] Date pour laquelle nous trouvons le paiement concernant la facture du deuxième instrument : « le deuxième orgue de la chapelle-majeure de la cathédrale, qui est celui côté ^{o}evangile, a couté le montant de …….1:000.000 [*réis*] ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « custou o Seg.^{do} Orgão da Capella mor/da Se q.^{e} he o da parte do Evangelho-/a quant.^{a} de ……..1:000.000 ». ANTT, Evêché de Lamego, livre 42 – *Livro p.^{a} as des/pezas das obras da Sé/q.^{e} tiveraõ Seu principio/em 18 de Fevr.^{o} de 1746* [Microfilm 4280], f. 115r. Pour uns transcription intégrale du document *Cf.* Appendice V – Miscellanées – 5.4 – Francisco Antonio de Solla, 5.4.1 – ANTT.

[463] Selon la documentation concernée, Antonio Mendes a reçu des paiements pour la construction des buffets des orgues entre 1753 et 1757, à savoir : 150.000 réaux en 1753, 24.000 réaux en 1754, 12.000 réaux en 1755, 12.000 réaux en 1757. ANTT, Evêché de Lamego, livre 42 – *Livro p.^{a} as des/pezas das obras da Sé/q.^{e} tiveraõ Seu principio/em 18 de Fevr.^{o} de 1746* [Microfilm 4280], ff. 110r.-115r. Pour uns transcription intégrale du document *Cf.* Appendice Miscellanées – 5.4 – Francisco Antonio de Solla, 5.4.1 – ANTT Il semble que les buffets était déjà presque prêts en 1753, car le total payé au sculpteur cette année est bien plus élévé que le montant de 48.000 réaux payé les années suivantes, peut-être cela est il dû au complèment de certains détails sur les buffets ou à des adaptations en raison des éventuelles demandes entraînées par la facture d'orgues.

Révérendissime M. Dom frère Feliciano de Nossa Senhora, évêque de cet évêché m'a ordonné à moi, Francisco Antonio Solha, de le faire, ce qui a eu lieu dans l'année 1757 »[464].

Face à l'absence d'un contrat concernant la construction des instruments *lamecenses*, la composition qui figure aujourd'hui sur les tirants des registres, malgré les réparations que les instruments ont subies au XIX^e^ et XX^e^ siècles[465], est assez cohérente par rapport à l'esthétique d'autres instruments de Solla, ainsi que par rapport à l'époque où ils furent construits. La composition de l'instrument plus grand, placé *in cornu Evangelii*, selon les inscriptions des étiquettes (XX^e^ siècle) est la suivante : a) <u>*Grande órgão*</u>, clavier supérieur, 51 touches (C-d''') : main gauche – *N.M.T.*, *Flautado* de 12 empans, *Violão*, *Oitava real*, *Flautado* de 6 empans, *Dozena*, *Quinzena*, *Dezanovena*, *Cheio* (3 rangs), *Cimbala* (3 rangs), *Nazardo* (4 rangs), *Trombeta real*, *Dulçaina*, *Baixão* – et main droite – *Flautado* de 24 empans, *Flautado* de 12 empans, *Violão*, *Oitava real*, *Flauta travessa*, *Dozena*, *Flautim*, *Quinzena*, *Cheio* (3 rangs), *Cimbala* (3 rangs), Corneta (6 rangs), *Trompeta magna*, *Dulçaina*, *Clarim*, *Oboe* –, b) <u>*Órgão de ecos*</u>, clavier inférieur : main gauche – *Oitava* eco, *Bordão* de 6 empans *eco* – et main droite – *Corneta de ecos* (5 rangs), *Clarinete eco*. Selon les inscriptions existantes sur la console de l'ancien orgue de l'épître (quelques unes trop endommagées[466], mais datant toutes du XVIII^e^ siècle), on avait la composition suivante : clavier de 51 touches (C-d'''), <u>main gauche</u> – *Flautado* de 13 empans, *Oitava real*, *Unissonos d'Oitava* , *Flauta traveça*, *Docena*, *Quincena*, *Dezanovena*, *Ventidozena*, *Cheio doce*, *Cimbala*, *Nazardos*, *Trompa real*, *Bajoncilho*, *Dulçaina* – et <u>main droite</u> – *Flautado* de 13 empans, *Oitava Real*, *Flauta traveça*, *Unissonos d'Oitava*, *Pifano*, *Dozena*, *Quinzena e Dezanovena*, *Vintedozena*, *Cimbala*, *Corneta real*, *Dulçaina*, *Clarim*, *Obue*.

[464] Traduction de l'auteur *apud*. Luís Augusto Esteves Pereira, *Sé de Lamego: Órgão do Evangelho* (Lamego : Gráfica de Lamego, 1975), s/n de page : « p. Honra e Gloria de Deos e de Maria Santíssima, Senhora N. mandou fazer este/órgão o Ex.^mo^ e Rm.º Sr. D. Fr. Feliciano de N. Snr. e Bispo deste Bispado por mim/Francisco Antonio Solha, esto foi no Anno de 1757 ».

[465] À ce propos, nous soulignons le réparations ménees à terme par Luis Antonio de Carvalho (1830), Nicolau Blazi (1889), Antonio Didier Ferreira et Ventura Jesus (orgue de l'évangile, 1940), José Sampaio e Filhos (1970). L. A. Esteves Pereira, *op. cit*., s/n de page. Actuellement, seule l'orgue de l'évangile se trouve en état de fonctionnement, de l'orgue de l'épître ne restant plus que la soufflerie, la mécanique de registres et de notes et les tuyaux en montre et en artillerie.

[466] Dans le cas où il ne nous a pas été possible de lire le nom du registre correspondant, nous l'avons reconstruit en nous basant sur la composition donnée par C. Azevedo, *op. cit.*, p. 51.



Fig. 41 – Francisco Antonio de Solla (1753-1757), orgues de la cathédrale de Lamego : à gauche, montre de l'orgue de l'épître ; à droite, anches en artillerie de l'orgue de l'évangile.

Après Lamego, Solla a construit l'orgue de l'église São Sebastião du couvent des dominicaines de Guimarães (1758)[467], ayant envoyé, depuis son atelier de Guimarães, des orgues pour le monastère São João de Tarouca (1767)[468], sanctuaire Nossa Senhora da Esperança d'Abrunhosa do Ladário, Sátão (1768)[469], monastère São Miguel de Refóios, Cabeceiras de Basto (c.1770)[470], couvent São Domingos de Guimarães[471], église Santa

[467] Dans la laye de l'orgue des *Dominicas* de Guimarães, on trouve l'inscription : « en louange et à la gloire de Dieu et de Notre Dame Marie Sanctissime, le très Révérend Père frère Bento do Rosário, étant prieur de ce couvent, [m']a ordonné à moi, Francisco Antonio de Solla de [le] faire, année 1758 ». Traduction de l'auteur *apud*. W. D. Jordan, *Dom Francisco António de Solha*…, art. cit., p. 122 : « para honra e gloria de Deos e de Maria Santissima senhora nossa mandou fazer o Muito Reverendo P.e Frei Bento do Rosário sendo Prior deste covento, por mim Francisco Ant.o Solha, Anno de 1758 ». Sur les étiquettes actuelles des registres, qui sont, fort probablement, issues de la réparation menée à terme par Luís António Carvalho en 1805, selon l'inscription trouvée dans la laye de l'instrument, on lit : main gauche – *Flautado* de 12 empans, *Oitava real*, *Flauta francesa*, *Voz humana bélica*, *Dozena*, *Quinzena redoublée*, *Pifano*, *Cheio* de 2 rangs, *Cheio* de 3 rangs – et main droite – *Flautado* de 12 empans, *Violão*, *Tapadilho*, *Oitava real*, *Dozena*, *Quinzena* redoublée, *Dezanovena*, *Dezanovena* de 3 rangs , *Vintedozena* de 3 rangs. Clavier de 54 touches (C-f''').

[468] De cet orgue prestigieux, il ne reste que les mécaniques de notes et registres et les tuyaux en montre et quelques tuyaux en artillerie. Cependant, dans notre visite *in situ*, nous avons pu identifier les noms des registres dont quelques des étiquettes originales du XVIIIe siècle sont encore conservées. L'instrument était composé de l'orgue principal et de l'orgue d'*ecos*, commandés par un seul clavier de 47 touches (C-d', octave courte). Registres dont les noms nous sont parvenus. main gauche – *Flautado* de 13, *Oitava real*, *Dozena em quinta*, *Quinzena em oitava*, *Dezanovena*, *Vintedozena*, *Nasardos*, *Trombeta real*, *Dulçaina*, *Baixãosilho*, *Flautado violão d'ecos*, *Oitava tapada d'ecos*, *Quinzena d'ecos*, *Dezanovena d'ecos* - et main droite – *Flautado* de 13 empans, *Oitava real*, *Flauta*, *Quinzena e Dezanovena*, *Voz humana harmónica*, *Corneta Inglesa d'ecos, Bué*, *Voz humana bélica*.

[469] Sur la console de l'instrument, nous trouvons la composition suivante (inscriptions du XXe siècle) : clavier de 47 touches (C-d'''), main gauche – *Flautado* de 12 empans, *Oitava real*, *12.ª em 5.ª*, *15.ª em 8ª*, 19.ª em 5.ª, *Dulçaina* – et main droite – *Flautado* de 12 empans, *Oitava real*, *12.ª em 5.ª*, *15.ª em 10ª*, *Corneta Inglesa*, *Voz Humana Bélica*. Dans le flanc du buffet d'orgues qui donne sur la nef de l'église, nous trouvons l'inscription : « Dom Francisco Antonio Solha l'a fait, année 1768 ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « D. Fran.co/Ant.o/Solha/o fes/Ano, 1768 ».

[470] Les documents concernés ne mentionnent pas clairement le nom du facteur d'orgues qui a construit l'instrument du monastère, se limitant à préciser qu'en 1770 l'orgue fait à Guimarães était déjà prêt, ce qui signale que l'auteur n'était autre que Solla. Le buffet de l'orgue postiche indique la date 1771, alors que 1773 marque la date où les deux buffets, œuvres du célèbre sculpteur bénédictin, frère José de Santo Antonio Ferreira Vilaça, et les tribunes était achevés. La composition de l'orgue réel, côté évangile, est la suivante : a) Orgue principal, clavier supérieur, 47 touches (C-d''') : main gauche – premier *Flautado* de 12 empans, Deuxième *Flautado* de 12 empans, *Rabecão*, *Tapadinho*, *Oitava*, *Decimasegunda e quinta*, *Decimaquinta e oitava*, *Decimaquinta*, *Decimanona*, *Vigesima segunda*, *Resimbala*, *Nasardos*, *Ecos claros*, *Trombeta real*, *Bajoncilho* –

Marinha da Costa de Guimarães (1778) – dont le contrat nous est parvenu –, Misericórdia de Guimarães (1780)[472], monastère São Martinho de Tibães (1785)[473]. Parmi les instruments attribués au facteur d'orgues, il faut mentionner les orgues de l'église São Francisco de Porto[474], du monastère Santa Clara de Vila do Conde[475], de l'église São Gonçalo d'Amarante[476], de l'église São Pedro aussi à Amarante[477], église São Salvador de Penajóia[478],

---

et main droite – premier *Flautado* de 12 empans, deuxième *Flautado* de 12 empans, *Oitava real*, *Flauta travessa*, *Flauta napolitana*, *Voz humana harmónica*, *Decima segunda e quinta*, *Pifano*, *Vigesima segunda*, *Simbala*, *Resimbala*, *Corneta real*, *Trombeta real*, *Clarim*, *Voz humana bélica*, *Oboe* –, b) orgue d'*ecos*, clavier inférieur : main gauche – *Violão de eco*, *Oitava real de eco*, *Decimaquinta e oitava de eco*, *Decimasetima e terceira de eco*, *Decimanona quinta de eco*, *Dulçaina de eco* – et main droite – *Flautado de eco*, *Flautado violão de eco*, *Flautim de eco*, *Docena de eco*, *Décima segunda de eco*, *Corneta inglesa de eco*. W. D. Jordan, *Dom Francisco António de Solha*…, art. cit., p. 126.

[471] La composition de l'instrument, toujours conservé, est la suivante : a) Orgue principal, clavier supérieur, 47 touches (C-d''') : main gauche – *Flautado* de 13 empans, *Violam*, *Oitava real*, *Dozena*, *Quinzena*, *Dezanovena*, *Vinte e dozena*, *Cimbala*, *Recimbala*, *Trombeta real*, *Dulzaina*, *Baixãozilho* – et main droite – *Flautado* de 13 empans, *Flauta travessa*, *Oitava real*, *Pífano*, *Dozena*, *Quinzena e Dezanovena*, *Vintedozena*, *Cimbala*, *Recimbala*, *Trombeta real*, *Dulzaina*, *Boé*, *Clarim* –, b) orgue d'*ecos*, clavier inférieur : main gauche – *Flautado de equos, Octava real de equos* – et main droite – *Flautado de equos, Corneta inglesa de equos, Clarim de equos.*

[472] Dans les archives de la fraternité de Misericórdia on trouve un registre de paiement de 600.000 réaux annoté en 1780 en faveur du facteur d'orgues Francisco Antonio de Solla. W. D. Jordan, *Dom Francisco António de Solha*…, *op. cit.*, p. 131. En fait, la construction de l'orgue avait été proposée cinq ans auparavant, selon les *Actas da Meza* de la fraternité. On trouve aussi des références à l'orgue que Francisco Antonio de Solla construisait pour l'église *vimaranense* dans le *Livro de Receita e Despeza das Obras da Igr.ª de 1775*, tout autant que dans le *Livro das Obras da Igreja desta Santa Caza da Mizericordia principiadas no anno de 1776 athe o anno de 1779*. Dans ce dernier, on a annoté : « on a ajusté avec le facteur d'orgues Dom Francisco Solla [la facture de] l'orgue dans la valeur de six mille réaux ». Traduction de l'auteur *apud*. Teresa Alves de Araújo, *A Tipologia do Órgão na obra de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça* [mémoire de master d'Histoire de l'Art] (Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1996), v.1, p. 37 : « ajustou-se com o Organr.º D. Francisco Solla o Orgão na quantia de seis mil rs ».

[473] Sur trois cartouches ornant l'imposant buffet attribué à frère José de Santo António Ferreira Vilaça, on a écrit « en étant le Réverendissime Père Docteur frère José Joaquim de Santa Tereza l'abbé général de cette Congrégation, Dom Francisco Antonio de Solha, vice consul d'Espagne par [l'autorité de] Sa Magesté Catholique, a fait cet orgue ». Traduction de l'auteur *apud*. W. D. Jordan, *Dom Francisco António de Solha*…, *op. cit.*, p. 133 : « sendo D. Abb.ª G.al da Congreg.am o Rev.mo P. M. Dor. Frei José/Joaquim de S.ta Tereza/Fes este Orgão no ano de 1785/D. Francisco António Solha, Vice Consul de Hesp. Por S. Mag.YCath. ». Jordan donne la composition qu'il a pu lire sur la console de l'instrument, plusieurs étiquettes étant ilisibles : deux claviers de 53 touches (C-e'''), main gauche – *Flautado* de 12, *Rabecam*, *Viol d'A*, *Oitava real*, *Tapadilho*, *15ª*, *22ª*, *12ª de eco*, *19ª de eco*, *Nasardos*, *Bajoncilho* [en outre, il y a 12 étiquettes ilisibles] – et main droite – *Flautado* de 24, *8ª real*, *Flauta travessa*, *Voz humana harmónica*, *12ª*, *Pifano*, *15ª e 19ª*, *Subsimbala*, *Resimbala*, *Corneta*, *Trombeta marinha*, *Flautado de ecos*, *Violão de ecos*, *8ª real de ecos*, *Flautim de ecos*, *Corneta Inglesa de Ecos*, [en outre, il y a 7 étiquettes ilisibles].

[474] W. D. Jordan, *Dom Francisco António de Solha*…, *op. cit.*, 123. L'instrument fut reconstruit en 1873 par António José dos Santos, mais le buffet de l'orgue original porte la date 1770. D. de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto : Documentaçao IV, 1751 a 1775* (Porto : Câmara Municipal do Porto, 1987), p. 294. Le style dont le buffet d'orgues et les tuyaux en montre et les anches en artillerie ont été agencés est, ainsi que Jordan le signale, assez proche des instruments érigés par Solla à la même époque, bien que, à cause de l'absence de la documentation concernée, une étude plus approfondie recherchant les anciennes traces de l'instrument original est nécessaire pour que l'on puisse parvenir à une attribution plus solide.

[475] Bien que les étiquettes sur la console de l'orgue se trouvent assez effacées, ce qui empêche d'en retablir la composition à partir de celles-ci, Jordan l'attribue au maître organier galicien. Néanmoins, on ne connait pas de documents concernant l'orgue, son buffet portant la date 1770. W. D. Jordan, *Dom Francisco António de Solha*…, *op. cit.*, p. 130.

[476] Amaro Gonçalo et Luís Coutinho, *Igrejas de Amarante : São Gonçalo, São Pedro, N.º Sr. dos Aflitos* (Amarante : Parróquia de São Gonçalo, 2001), p. 23. Cet orgue imposant fut reconstruit entre 2008 et 2010 selon la facture originale de Solla par le maître organier Pedro Guimarães von Rohden.

de l'église Santa Cruz de Braga[479], de l'église São Vicente de Braga[480], du monastère Santa Maria de Pombeiro[481].

Le 31 mai 1778, Solla passe contrat[482] avec l'abbé du monastère royal Santa Marinha da Costa de Guimarães, frère José da Natividade, concernant la construction d'un nouvel orgue pour l'église abbatiale, dont le prix de trois mille cinq cents *cruzados* et vingt mille réaux avait été convenu outre tout ce qui appartenait à l'orgue vieux. Les caractéristiques techniques de l'instrument contenues dans ce contrat sont celles qui suivent :

---

[477] A. Gonçalo et L. Coutinho, *op. cit*., p. 43. Dans notre visite *in situ*, nous avons constaté que l'orgue attribué à Solla est en fait un *realejo* plus ancien revêtu d'un buffet de style néoclassique, certainement issu de la réforme du chœur-haut de l'église, menée à terme dans les premier tiers du XIX[e] siècle. Sur le nouveau buffet, nous trouvons la composition suivante : main gauche – *Violão*, *Oitava*, *Quinzena*, *Dezanovena*, *Cheio*, *Dulçaina* – et main droite – *Flauta doce*, *Flautado* de 12 empans, *Oitava real*. *Dozena*, *Cheio* de 4 rangs, *Oboé*. L'étendue du clavier, dont les touches sont assez semblables aux touches des orgues de Lamego, est de 54 touches (C-f'''), ce qui signale la construction de l'instrument vers le dernier quart du XVIII[e] siècle, si nous le comparons avec d'autres claviers construits par Solla dont nous avons déjà référés. Il faut aussi remarquer les deux pédales pour appeler/annuler les *Cheios*, qui permetent l'alimentation en vent des registres à partir de la *Quinzena* (m.g.) et de l'*Octava* (m.d.).

[478] Dans notre visite *in situ* de l'instrument, nous avons annoté la composition suivante : main gauche – *Flautado aberto* de 12 empans, *Oitava real*, *Flautado tapado* de 6 empans, *Quinzena*, *Dezanovea*, *Cheio* de 4 rangs, *Clarão*, *Trompeta de batalha*, *Fagote* – et main droite – *Flautado aberto* de 12 empans, *Flautado tapado* de 12 empans, *Oitava real*, *Flauta travessa*, *Voz humana*, *Cheio* de 4 rangs, *Corneta real*, *Clarim*, *oboé*. Clavier de 51 touches (C-d'''). Les 8 pédales qu'on trouve dans le soubassement de l'orgue correspondent à : a) *Tambor* do, b) *Tambor* sol, c) annuler les anches en artillerie (m.g.), d) appeler les anches en artillerie (m.g.), e) annuler les *Cheios*, f) appeler les *Cheios*, g) annuler les anches en artillerie (m.d.), h) appeler les anches en artillerie (m.d.). Il s'agit plûtot d'un instrument de petite envergure, appartenant à la troisième catégorie selon Nassarre et dont la composition est assez cohérente par rapport aux orgues signés par Solla.

[479] Selon Manuel Valença, l'orgue de Santa Cruz de Braga fut construit par Solla vers les annés 1740. M. Valença, *Arte organística em Portugal*…, *op. cit*., v. 2, p. 332. Cependant, ainsi que nous l'avons vu, nous savons qu'en 1760 l'instrument fut reconstruit par Simón Fernandez Coutiño. Ainsi, nous notons que l'intervention de Solla, testifiée par l'actuel plan sonore de l'instrument, a dû être lieu après celle de Fernandez Coutiño. Sur la console de l'instrument, nous lisons : main gauche – *Flautado Maior* de 13 empans, deuxième *Flautado* de 13 empans, *Flautado tapado*, *Oitava real*, *Dozena*, *Quinzena*, *Dezanovena*, *Vintedozena*, *Cimbala*, *Recimbala*, *Nazardo*, *Trombeta real*, *Dulzaina*, *Baixãozilho*, *Chirimia* – et main droite – *Flautado maior*, *Flautado* de 13, *Oitava real*, *Flauta travessa*, *Flauta napolitana*, *Voz humana harmónica*, *Pífano*, *Dozena em quinta*, *Quinzena e Dezanovena*, *Ventidozena*, *Cimbala*, *Recimbala*, *Corneta real*, *Trombeta real*, *Clarim*, *Voz humana bélica* – Clavier, 54 touches (C-f'''), pédales pour appeler/annuler les *Cheios*.

[480] M. Valença, *Arte organística em Portugal*…, *op. cit*., v. 2, p. 332.

[481] *Ibid*., p. 332. Selon Domingos de Pinho Brandão, entre 1770 et 1773 on a doré l'orgue muet (côté épître). Les dessins des buffets d'orgues furent exécutés par frère José de Santo António Ferreira Vilaça – qui a établi une étroite collaboration avec Solla. D. de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada*…, *op. cit*., v. IV, p. 352. La composition actuelle de l'instrument côté évangile, selon les étiquettes des registres, est absolument en accord avec la conception organière de Solla, ne laissant pas de place au doute : a) Orgue principal, clavier supérieur, 47 touches (C-d'''), main gauche – *Flautado maior*, deuxième *Flautado* de 13 empans, *Flautado tapado*, *Oitava real*, *Dozena*, *Quinzena*, *Dezanovena*, *Ventidozena*, *Cimbala*, *Recimbala*, *Nazardos*, *Trombeta real*, *Dulzaina*, *Baixãozilho*, *Chirimia* – et main droite – *Flautado maior*, deuxième *Flautado* de 13 empans, *Oitava real*, *Flauta travessa*, *Flauta napolitana*, *Voz humana harmónica*, *Pífano*, *Dozena em quinta*, *Quinzena e Dezanovena*, *Ventidozena*, *Cimbala*, *Recimbala*, *Corneta real*, *Trombeta real*, *Clarim*, *Bué*, *Voz humana bélica* –, b) Orgue d'*ecos*, clavier inférieur, main gauche – *Flautado*, *Violão*, *Oitava real*, *Quinzena*, *Desazetena*, *Dezanovena*, *Rabecão*, *Dulzaina* – et main droite – *Flautado*, *Violão*, *Oitava real*, *Pífano Nasardo*, *Flautim*, *Quinzena e Dezanovena*, *Corneta inglesa*, *Clarim*.

[482] Le fac-similé de ce contrat a été publié de manière presque illisible par W. D. Jordan, *Dom Francisco António de Solha*…, art. cit., ayant aussi fait l'objet d'une transcription publiée par C. Azevedo, *op. cit*, p. 122.

Mains droite et gauche : registres, voix : [main gauche:] *Flautado* de douze [empans], *Oitava real*, Unissons [de l'*Octava real*], *Tapadillo*, *Dozena*, *Quinzena*, *Dezanovena*, *Vintedozena*, *Címbala*, *Recímbala*, *Nazardos*, [main droite :] *Flautado* de douze [empans], *Flauta travessa*, *Flauta napolitana*, *Oitava real*, *Dozena*, *Quinzena*, *Dezanovena*, *Vintedozena*, *Címbala*, *Recímbala*, *Voz humana harmónica*, *Corneta real*, [*Cheio*], [main gauche :] *Trombeta real*, *Baixãozilho*, *Dulzaina*, [main droite :] *Voz humana bélica*, *Oboé*, *Clarim*. Deuxième clavier, dans les *ecos* : [main gauche :] *Violão*, *Oitava real*, *Quinzena*, *Dozena*, *Dezesetena*, *Vintedozena*, [main droite :] *Flautado* de doze [empans], *Oitava real*, *Pifaro*, *Nazarte*, *Quinzena* e *Dezanovena* deux [rangées], *Vintedozena* trois [rangées], *Corneta inglesa* cinq [rangées], [Cheios], *Dulzaina*, *Clarim*, registre pour faire les *claros* [*contraecos*], en dehors des ecos, pour renforcer [les registres] *Rabecão*, *Violão*, *Flautim*. On y mettra des *Tambores* en Delasolre et en Lamire, ainsi que quatre soufflets de dix empans de longueur pour cinq de largeur. Ainsi, l'orgue aura deux mille seize voix, hormis les *Tambores* avec lesquels on aura deux mille vingt. [L'orgue] aura l'octave étendue dans la main gauche et la main droite s'étendra jusqu'à Lamire [en fait, Delasolre, c'est-à-dire d'''[483]][484].



Fig. 42 – Francisco Antonio de Solla : orgue de l'ancien monastère Santa Marinha da Costa de Guimarães (1778), tel qu'il se trouve aujourd'hui.

[483] Celle-ci est l'étendue des claviers exécutés pour l'instrument, qui nous sont parvenus, pourvus d'ailleurs de tirants pour les accoupler.

[484] Transcription de l'auteur à partir de l'original : « mão esquerda e dereyta:/Registros vozes: Flautado de doze i Flautado de doze, oyta/va Rial, unisonos, Tapadilho, Duzena, Quinzena, de/zanovena, vintedozena, Cimbala, Resimbola, Nazardos/ Flautado de doze, Flauta trabeça, Flauta Napolitana, oytava Rial, Duzena, quinzena, dezanovena, vintedu/zena, Simbala, Rezimbala, vos humana armonica, Corne/ta Rial, [cheio], Trombeta Rial, e baixanzilho, Dulzay/na, Trombeta Rial, vos humana Belica, obué, Clarim,/ Segundo Teclado dentro nos ecos, violaõ, oytava Rial/Quinzena, Dozena, Dezesetena, vinte e duzena, Flautado//[fl.129v] Flautado de doze, oytava Rial, Pifaro nazarte, quin/zena e dezanovena 2. vinteduzena tres, Corneta Yngle/za Sinco, [Cheios], Dulzaina, Clarin, Registro para fa/zer os claros: Fora dos ecos para dar Corpo Rabeçaõ, Vio/lan, Flautim, Levara tambores em deLaSolRe, com/o lamire Levara quatro folles de des palmos de Comprido /e Sinco de Largo: E bem a levar o órgaõ na forma deste/apontamento, duas mil duzentas e dezaSeis vozes, fora/os tambores que Com estas fas duas mil duzentas/e vinte Sera de oytava Larga na maõ esquerda, e na/direyta chegara a Lamiré ». AMAP; Guimarães, notaire Jozé Antonio Hypollito da Rocha (1777-1778), ff. 129r.-129v. *Cf.* Appendice V – Miscellanées – 5.4 – Francisco Antonio de Solla, 5.4.2 – AMAP.

Le maître organier galicien avait l'habitude de laisser des inscriptions, le plus souvent dans la laye des orgues, ce qui nous permet d'identifier de façon précise la paternité de quelques instruments. Cependant, quelques inscriptions ont été irrémédiable ou partiellement perdues, ce que nous avons pu constater au sujet de l'orgue de l'ancien monastère de Tarouca, où l'inscription complète – réalisée à moitié dans la laye correspondant à la main gauche et l'autre dans celle de la main droite – fut transcrite intégralement pour Wesley Jordan dans les années 1980, alors que dans notre visite in *situ* à l'instrument, réalisée en 2010, nous avons trouvé les inscriptions concernant la laye correspondant à la main gauche, tandis que celles correspondant au sommier de la droite ont été effacées, peut-être du fait que cette laye ait été mal refermée après une éventuelle ouverture de celle-ci. L'inscription complète transcrite par Jordan est la suivante : « en l'honneur et à la louange de Dieu, Marie Sanctissime [et tous] les saints, le Révérendissime M. Frei Dom Felix Castel-Branco, en tant qu'abbé de ce monastère, m'a ordonné à moi, Dom Francisco Antonio Solla, de [le] faire »[485].

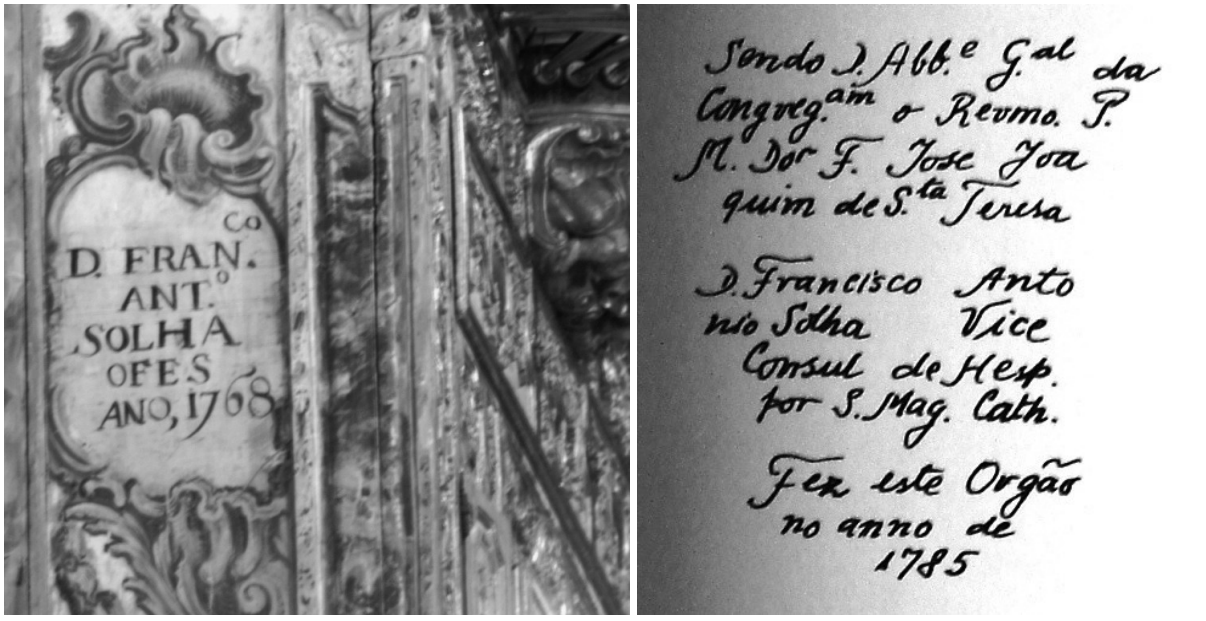


Fig. 43 – Francisco Antonio de Solla : à gauche, inscription existant sur le buffet de l'orgue de l'église Nossa Senhora da Esperança d'Abrunhosa do Ladário, Sátão (1768) ; à droite, inscription de l'orgue du monastère São Martinho de Tibães (1785).

L'orgue de *ecos* de l'instrument de l'évangile de la cathédrale de Lamego – à l'instar de ce que Solha fera en 1767 dans le monastère São João de Tarouca, vers les années 1770 au couvent São Domingos de Guimarães et à São Miguel de Refóios, en 1778 à Santa Marinha da Costa, ainsi qu'à Santa Maria de Pombeiro – est placé au-dessous du sommier de l'orgue

[485] Transcription de l'auteur *apud*. W. D. Jordan, *Dom Francisco António de Solha*…, art. cit., p. 117. « [sommier m.g.] para Honra e Louvor de Deus, Maria Santíssima,/seus Santos mandou fazer por mim Dom/Francisco Antonio Solla. [sommier m.d., inscription perdue] Esta Obra o R.mo Sr. Frei Dom Felix Castel-Branco/sendo Abade deste Mosteiro. Feito no ano de 1767 ».

principal, et garni d'une porte coulissante placée derrière les pilotes solidaires au clavier correspondant, que l'on ouvre ou ferme au moyen d'un étrier, selon que l'on veuille jouer des *ecos* ou des *contraecos*.



Fig. 44 – Francisco Antonio de Solla (1755-1757), orgue de l'évangile de la cathédrale de Lamego : à gauche, croisillon refermant l'orgue d'*ecos* ; à droite, réduction de l'orgue d'*ecos* derrière laquelle se trouve la porte coulissante responsable de la *suspensión de voy y vengo*.



Fig. 45 – Francisco Antonio de Solla : automate sur l'orgue des dominicaines de Guimarães (1780) ; à droite, automate sur la balustrade de l'orgue de São João de Tarouca (1767).

À l'instar des bustes de Maures aux mouchoirs et aux bras articulés qui nous sont parvenus, au-dessous du buffet de la *cadereta* extérieure de l'ancien orgue de la cathédrale de Palence, Solla démontre un certain engouement pour ces figures de pure fantaisie. Inspiré notamment par des figures encadrant les *cadereta*s – fausse et réelle – extérieures des orgues de la cathédrale de Braga, les *batedores de solfa* qui assurent aux chanteurs la mesure de la musique que l'organiste est en train accompagner, dans l'orgue du monastère São João de Tarouca, le facteur d'orgues établi à Guimarães conçoit une remarquable figure qui, sous l'action d'une pédale commandée par l'organiste, est dotée d'un double mécanisme : en même temps que celle-ci marque la mesure avec le bras, elle ouvre et ferme la bouche, imitant le chant, tel les célèbres Maures palentins. Un autre automate qui nous est parvenu du fait de

l'activité du facteur d'orgues galicien se trouve au-dessous de la tribune de l'orgue du couvent des dominicaines de Guimarães : il s'agit d'un vrai pantin, qui bouge gracieusement ses membres comme s'il était en train de danser, ce qui, au contraire de l'automate de Tarouca à une fonction musicale certaine, révèle une conception plutôt ludique, n'étant pas autre chose qu'un joujou qui est là tout simplement pour amuser les spectateurs.

L'art organier de Francisco Antonio de Solla doit être considéré comme un épanouissement de la tradition apprise auprès de son maître, frère Simón de Fontanes. Fondé sur un organisme instrumental bien défini par la superposition des instruments dans le cas de l'existence d'un orgue d'*ecos* outre le majeur, celui-ci est toujours placé dans le soubassement du buffet, avec sa porte coulissante en arrière de l'abrégé de l'instrument concerné. Au sujet des claviers, les orgues construits pendant les années 1760-1770 ont souvent les manuels composés d'une octave courte et de 47 touches (C-d''') – couvent de Tarouca (1767), sanctuaire d'Abrunhosa do Ladário (1768), monastère de Refóios (1770), couvent São Domingos de Guimarães –, les instruments de Lamego (1755-1757) ayant les claviers dotés, exceptionnellement, d'une octave étendue et de 51 touches (C-d'''). Vers les années 1780, nous notons un important élargissement des claviers, alors dotés d'une octave étendue et atteignant le e''' – monastère de Tibães (1785). Ce changement d'orientation est si accentué que l'étendue des claviers doit être considérée comme outil important pour une bonne datation de quelques instruments, dont les caractéristiques techniques témoignent de la facture d'orgues de Solla. Dans cette perspective, nous pouvons situer le relevage de l'orgue de Santa Cruz de Braga, doté de 54 touches (C-f''') vers les années 1780, alors que les instruments de São Gonçalo d'Amarante, 45 touches (C-c'''), et du monastère de Pombeiro, 47 touches (C-d'''), ont dû être construits vers les années 1760-1770, à l'instar de l'orgue de Penajóia, 51 touches (C-d''') qui reproduit l'étendue des instruments *lamecenses*. Il est aussi remarquable que les premiers instruments construits par Solla – Lamego, Tarouca, Pombeiro, São Domingos de Guimarães, peut-être l'instrument de Refóios, à l'origine – conservent l'intonation héritée de la tradition espagnole à 26 ou 13 empans, ce dont témoignent encore les étiquettes originales conservées sur quelques buffets, alors que, vers les années 1780, l'organier assume de manière décisive les 24 ou 12 empans chers au goût des Portugais, ce qui remplit de façon claire le contrat de Santa Marinha da Costa de Guimarães. Avec Solla, l'orgue acquiert une facette concertante certaine, déjà prédite dans une certaine mesure par Fontanes à Braga, qui s'impose davantage sur la fonction polyphonique de l'instrument d'autrefois, soulignée par l'utilisation de registres tels que la *Flauta travessa*, *Flauta napolitana*, *Voz humana harmónica*, *Pifano*, *Clarinete de ecos*. Ce sont des registres de détail, d'éclat d'un instrument qui chante, plus en conformité avec la galanterie entraînée par la

musique moderne, d'influence napolitaine, éminemment vocale[486], très en vogue partout dans le royaume portugais.

3.3 – Juan Fontanes de Maqueixa, lignage et parcours : depuis Compostelle vers Mafra

Entre les années 1730 et 1830, nous trouvons quelques facteurs d'orgues actifs au Portugal ayant le même nom de famille : *Fontanes*. Selon le fameux *Dictionnaire biographique de musiciens portugais* (Lisbonne, 1900) d'Ernesto Vieira : « cette coïncidence de facteurs d'orgues portant le même nom « Fontanes » ou « Fontana » suscite l'idée qu'ils étaient tous membres d'une même famille, laquelle se serait ramifiée durant plus de deux cents ans. Je n'ai pas, pourtant, de base plus solide pour [évoquer] cette hypothèse »[487].

Fondés sur les listes de paiements versés aux apprentis dirigés par frère Simón de Fontanes dans l'entreprise de construction des orgues visuellement jumeaux de la cathédrale primatiale de Braga, nous avons évoqué plus haut l'hypothèse que l'artisan de nom "João" était le jeune Juan Fontanes de Maqueixa. Dans cette perspective, l'acte de baptême d'un autre facteur d'orgues du nom de Fontanes actif au Portugal, Joaquín Antonio Pérez Fontanes[488], annoté dans les livres de la paroisse de Santa María de Conxo (Compostelle) apporte des renseignements d'importance :

---

[486] Au sujet de la musique d'orgue de la deuxième moitié du XVIII[e] siècle, João Vaz écrivit : « l'influence italienne, qui a touché tous les genres musicaux au Portugal, maintenue d'ailleurs après le décès du roi João V survenu en 1750, évolue progressivement vers un langage musical plus "opèratique" de style napolitain ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « la influencia italiana, que afectó todos los géneros musicales de Portugal, mantenida hasta después de la muerte del Rey João V en 1750, cambió gradualmente hacia un idioma musical más "operístico" de estilo de origen napolitano ». J. Vaz, *Sonatas portuguesas para órgano del siglo XVIII tardío* (Zaragoza : Institución Fernando el Católico – Sección de Música Antigua, 2013; « Cuadernos de Daroca »), p. 6. L'intervention de Domenico Scarlatti (Naples, 1685 - Madrid, 1757) en tant que maître de la chapelle royale lisbonnine est décisive au sujet de la musique de clavier au Portugal, son empreinte étant assez présente dans la musique du plus éminent compositeur portugais pour le clavier, José António Carlos Seixas (Coimbre, 1704 -Lisbonne, 1742), qui a développé de façon assez personnelle la forme bipartite napolitaine dans ses *tocatas* et *sonatas*. Pendant la deuxième moitié du siècle, s'impose le nom de João de Souza Carvalho (Estremoz, 1745 - c. 1798), « qui utilise sans excès une virtuosité ornementale typique de son époque et montre dans les phrases en *cantabile* une inspiration mélodique inépuisable ». Il faut aussi souligner les noms de Manuel de Santo Elias, organiste du couvent des paulistes à Lisbonne, tout autant que celui de Francisco Xavier Baptista, qui a publié ses *Dodeci Sonate, Variazioni, Minuetti per Cembalo* en 1770 : « dans le deux cas, nous avons une musique de salon brillante et gaie, faite pour exhiber une technique virtuose de clavier et, d'une façon générale, caractérisée par un parcours harmonique très simple, où la main gauche tend à fournir un accompagnement en figurations régulières du genre *basse d'Alberti* tandis que la main droite dessine une ligne mélodique soliste fortement ornementée ». Rui Vieira Nery et Paulo Ferreira de Castro, *Synthèses de la Culture Portugaise : Histoire de la Musique* (Lisbonne : Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Comisariado para a Europália 91 – Portugal, 1991), p. 110.

[487] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « [esta] coincidencia de organeiros com o mesmo apellido de Fontanes ou Fontana suscita a ideia de que fossem todos membros de uma mesma família, a qual se teria ramificado durante mais de duzentos annos. Não tenho porém mais sólida baze para tal hypothese ». Ernesto Vieira, *Diccionario Biographico de Musicos Portugueses* (Lisboa : Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900), v. 1, *s.v.* « Fontanes (Joaquim Antonio Peres) ».

[488] Selon Ernesto Veira, Jaquín Antonio Pérez Fontanes s'est établi à Lisbonne vers la fin du XVIII[e], début du XIX[e] siècle. Du côté d'António Xavier Machado e Cerveira, le facteur d'orgues royal, Pérez Fontanes a érigé

> Le trois novembre de l'année mille sept cent cinquante, moi, frère Juan de Alfaia Carballido, curé de cette paroisse du couvent Santa María de Conxo, j'ai baptisé solennellement un enfant, qui, selon ce dont j'ai été informé, est né le deuxième jour de ce mois et année, fils légitime du mariage légitime entre Dom Juan Fontanes et Maria Pérez, son épouse, habitants de l'endroit de Crucero dans le ressort de cette paroisse et provenant de la paroisse San Andrés de Jebe, évêché de Saint-Jacques [de Compostelle]. Je lui ai donné le nom de Joaquín Antonio[489].

D'après celui-ci, il est aucun doute que Joaquín Antonio Pérez Fontanes, figure de proue dans le domaine de la facture d'orgues portugaise à cheval entre le XVIII^e^ et le XIX^e^ siècles[490], ne soit pas fils de Juan Fontanes, lequel d'ailleurs habitait une paroisse de l'évêché de Compostelle, dans le couvent franciscain de laquelle Simón de Fontanes était frère oblat[491]. Les coïncidences que nous avons trouvées entre Simón de Fontanes, Juan Fontanes de Maqueixa et Joaquín Antonio Pérez Fontanes sont assez remarquables : a) tous avaient le même nom de famille, b) tous provenaient du même évêché : Saint-Jacques-de-Compostelle, c) tous étaient facteurs d'orgues, d) ils appartenaient chacun à une génération consécutive. De ce que nous venons d'exposer, nous concluons aisément que Fontanes de Maqueixa avait dû apprendre l'art de la facture d'orgues à Saint-Jacques-de-Compostelle, auprès de son oncle religieux oblat, dont il faisait partie de l'équipe jusqu'au décès de celui-ci, où il a pris la relève de la tradition familiale, qu'il enseignera davantage à son fils. Dans cette perspective,

---

trois des six orgues de la basilique de Mafra, ayant aussi construit les orgues de la cathédrale de Lisbonne (basílica de Santa Maria), et ceux des églises de la Madalena et de Nossa Senhora do Loreto, toutes deux également à Lisbonne. « J'ignore quand Joaquim Fontanes est décédé, mais je suppose qu'il n'était pas vivant en 1820 ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « ignoro quando falleceu Joaquim Fontanes, mas supponho que a sua existencia não chegou a 1820 ». E. Vieira, *op. cit*., v. 1, *s.v.* « Fontanes (Joaquim Antonio Peres) ».

[489] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « en tres de Noviembre del año de mil sietez.^tos^ y cincuenta yo/fr. Ju.^n^ de Alfaia Carballido cura en esta Parrochia del/Conu.^to^ de de S.^ta^ M.^a^ de Conxo Bautize Solemnem.^te^/Vn Niño, que dixeron auer nacido el dia dos de//[f. 11r.]dho mes, y año de arriba hijo legitimo y de legitimo matrim.^o^/de D.^n^ Juan Fontanes, y de D.^a^ Maria Perez su mug.^er^ Vez.^nos^/del lug.^r^ del Crucero de esta d.ha Parrochia, y natura/les de la Parrochia de S.^n^ Andres de Jebe Arzob.do de/Santiago: pusele p.^r^ nombre Jõachin Antonio ». ADSC, Conxo – Paroisse Nuestra Señora de la Merced, L.S.4., ff. 110v.-111r. Pour une transcription intégrale du document *Cf.* Appendice V – Miscellanées – 5.5 – Joaquín Antonio Pérez Fontanes (1750). Nous remercions vivement à João Vaz de nous avoir donné les informations qui ont rendu possible localiser l'acte de baptême de Pérez Fontanes à Compostelle.

[490] « Il faut mettre en valeur le rôle de deux facteurs d'orgues appartenant à la génération suivante [à la de Francisco Antonio de Solla et Pascal Gaetano Oldovini, dont nous avons déjà mentionnés] qui ont dépassé leurs contemporains tant au niveau quantitatif que qualitatif. Tous les deux ayant une projection dépassant considérablement Lisbonne, centre de leurs activités, cependant, tous les deux possédant une forte personnalité créative, engendrant des differences nettes et aisément reconnaissables, fondées sur des catactéristiques organologiques contrastantes ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « devemos realçar o papel de dois organeiros da geração seguinte que ultrapassaram os seus contemporâneos em termos quantitativos e qualitativos: António Xavier Machado e Cerveira e Joaquim Antonio Peres Fontanes. Ambos com uma projecção muito para além de Lisboa, centro das suas actividades, no entanto, ambos com uma forte personalidade criativa, originando claras e reconhecíveis diferenças na base de características organológicas contrastantes ». G. Doderer, *El órgano español y Portugal*…, art. cit., p. 172.

[491] Malheureusement, nous n'avons pu retrouver auprès des archives du couvent San Francisco de Compostelle de documents concernant Simón de Fontanes, ce qui peut être expliqué par sa condition de frère oblat.

nous sommes en face d'un vrai lignage de facteurs d'orgues[492], qui a développé son art sur le sol lusitanien durant plus d'un siècle, si nous estimons aussi qu'Antonio Joaquim Fontanes, que nous savons portugais, fils du galicien Pérez Fontanes, était aussi facteur d'orgues, ayant dû notamment se charger de l'entretien des orgues construits par son père[493].

De l'activité de Juan Fontanes de Maqueixa, nous ne connaissons que quatre instruments toujours conservés : les orgues de l'église Nossa Senhora da Apresentação d'Aveiro (1753)[494], de la Misericórdia d'Aveiro (1759-1760)[495], du Séminaire Majeur de Coimbre (1763)[496], de même que son chef-d'œuvre absolu, l'orgue de l'église de l'ancien monastère augustin São Vicente de Fora de Lisbonne.

---

[492] L'ancien modèle corporatif d'apprentissage maître-apprentis, ratifié d'ailleurs par l'écriture notariale correspondante, a dû être abandonné à l'aube du XVIII[e] siècle au profit d'une formation auprès de l'atelier familial. Selon Louis Jambou, « au XVIII[e] siècle, on s'aperçoit du triomphe des lignages et des dynasties familiales, ce qui au-delà d'être d'une nouveauté en est une constante au sujet de la facture d'orgues ainsi que d'autres métiers, mais cette constante devient presque exclusive au cours du XVIII[e] siècle ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « el siglo XVIII presenciará el triunfo de los linajes y dinastias familiares. No es esta ninguna novedad sino una constante tanto de la organería como de otros oficios, pero esta constante se hace casi exclusiva durante el siglo XVIII ». L. Jambou, *Evolución del órgano espanol*…, *op. cit*., v. 1, p. 197. Au Portugal, en revanche, ce modèle n'a pas dû être assez répandu ; outre la dynastie de facteurs d'orgues Fontanes, nous ne connaissons que deux cas isolés d'un apprentissage père/fils au XVIII[e] siècle, celui-ci, par ailleurs, n'allant pas au-delà de la deuxième génération : les cas de Manuel Machado Teixeira et António Xavier Machado e Cerveira – dont nous reparlerons plus bas – et celui de Felipe, père, et João da Cunha, fils, tous les deux actifs à Lisbonne durant la première moitié du XVIII[e] siècle, auxquels sont dus quelques *realejos*, des orgues de petite taille et donc dépourvus d'éclat. M. M. Ferreira, *op. cit.*, p. 49.

[493] Bien que l'activité d'Antonio Joaquim Fontanes n'ait pas été suffisamment étudiée, Vieira nous parle d'un instrument construit par le facteur d'orgues portugais du lignage Fontanes qui nous est parvenu : l'orgue de la paroisse d'Oeiras, qui conserve l'inscription suivante : « Antonio Joaquim Fontanes l'a fait à Lisbonne en l'année 1829 ». Traduction de l'auteur *apud*. E. Vieira, *op. cit*., v. 1, *s.v.* « Fontanes (Joaquim Antonio Peres) » : « Antonio Joaquim Fontanes, o fez em Lisboa no anno de 1829 ». Sur les étiquettes des registres composant cet instrument, restauré en 1999 par Dinarte Machado, nous lisons : main gauche – *Flautado aberto* de 12 empans, *Flautado tapado* de 12 empans, *Oitava real*, *Dozena*, *Quinzena*, *Dezanovena*, *Trompa real*, *Fagote* – et main droite – *Flautado aberto* de 12 empans, *Flautado tapado* de 12 empans, *Flauta travessa*, *Oitava real*, *Flautim*, *Dozena*, *Mistura*, *Vintedozena*, *Clarim*, *Oboe*. Clavier de 54 touches (C-f'''). Il s'agit d'une composition assez typique de Pérez Fontanes pour un instrument de cette envergure, Antonio Joaquim Fontanes ayant certainement poursuivi l'école apprise auprès de son père.

[494] L'inscription conservée à l'intérieur de l'orgue informe qu'il a été construit en 1753 par João Fontana, facteur d'orgues provenant de Pontevedra. Par l'intermédiaire de l'acte de baptême de Joaquín Antonio Pérez Fontanes, nous savons que Juan Fontanes [de Maqueixa] et son épouse, Maria Pérez, provenaient de la paroisse de Jebe, évêché de Compostelle, appartenant précisément à la province de Pontevedra, où leur acte de mariage a été annoté. Ainsi que nous le verrons plus bas, un certain João Fontanas qui travaille dans l'entreprise de construction du deuxième ensemble d'orgues du palais de Mafra (vers les années 1760) et Juan Fontanes de Maqueixa, décédé en 1770 dans la paroisse *mafrense* de Santo André, étaient précisément la même personne.

[495] Selon la documentation de la Misericórdia (SCMA/D/05/3, f.4v.), on trouve l'annotation de dépense suivante, concernant l'instrument que l'on construisit entre 1759-1760 : « j'ai donné 11.250 [réaux] à João Fontana de la somme de l'orgue qu'il est en train de faire [pour cette église] ». Traduction de l'auteur *apud*. http://www.scmaveiro.pt/PageGen.aspx?WMCM_PaginaId=1904 (Consulté le 12 avril 2013) : « dei ao Fontana à conta do órgão que está fazendo 11$250 rs ». Sur la console de l'instrument nous trouvons les registres suivants : main gauche – *Flautado tapado* de 12 empans, *Flautado tapado* de 6 empans, *Oitava real*, *Quizena*, *Dezanovena*, *Cheio* de 4 rangées, *Címbala* de 3 rangées, *Baixão* – et main droite – *Flautado aberto* de 12 empans, *Flautado tapado* de 6 empans, *Flauta romana*, *Oitava real e Quinzena*, *Corneta*, *Cheio* de 4 rangées, *Cimbala* de 3 rangées, *Oboé*. Clavier de 45 touches (C-c'''). Le buffet de l'instrument porte la date 1767, qui pourrait correspondre à la peinture de celui-ci. En 2003, l'orgue a subi une restauration réalisée par le facteur d'orgues Dinarte Machado.

[496] Instrument construit par Fontanes de Maqueixa en 1763, pour lequel il a perçu le montant de 6.000 *cruzados*. L'emplacement de celui-ci, disposé sur toute la partie antérieure d'une petite tribune de chœur-haut, la console



Fig. 46 – Juan Fontanes de Maqueixa : à gauche, orgue de la Misericórdia d'Aveiro (1759-1760) ; à droite, orgue du Séminaire majeur de Coimbre (1763).

Lors des travaux de restauration de l'orgue de l'église São Vicente de Fora à Lisbonne, menés à terme par Claude et Christine Rainolter en 1994, on a trouvé le nom de Juan Fontanes de Maqueixa dans la laye de l'instrument. Face au manque absolu de la documentation concernée, l'étude de l'instrument qui nous est parvenue signale que la réalisation de Fontanes de Maqueixa en 1765 dans le grand instrument placé au fond de la chapelle-majeure de la monumentale église érigée en l'honneur du saint patron de Lisbonne devait plutôt être la reconstruction et l'élargissement d'un orgue préexistant que la construction d'un instrument neuf. En fait, d'après une visite *in situ* de l'instrument, nous notons clairement un matériau sonore issu de mains différentes. Par ailleurs, le vocabulaire ornemental décorant l'imposant buffet d'une structuration architecturale réinterprétant avec beaucoup de licence la façade de Hambourg témoigne de son exécution pendant la période *joanina*[497], correspondant absolument au baroque lisbonnin développé pendant le règne de João V (1706-1750). Néanmoins, il n'y manque pas d'éléments plus modernes, tels que les deux plates-faces courbes encadrant les montants du buffet d'orgues, qui constituent clairement une addition postérieure, étant conçues dans un style ondulant et dotées d'une

étant placée en arrière le buffet d'orgues, est assez singulier. Les étiquettes originales des registres se conservent, l'instrument étant composé de *Flautado aberto*, *Flautado tapado*, *Violão*, *Oitava real*, *Oitava magna*, *Flauta travessa* (m.d.), *Flauta romana* (m.d.), *Quinzena*, *Compostas de Ventidozena*, *Corneta* (m.d.), *Trombeta*. Clavier de 45 touches (C-c'''). C. de Azevedo, *op. cit*., p. 57.

[497] Le style de cette période, connu en tant que *joanino*, se caractérise par une ouverture décisive aux influences italiennes. Le vocabulaire ornemental incorpore largement les nouveaux éléments d'inspiration italienne – « l'acanthe disparaît presque complètement pour laisser place aux festons, aux arabesques, aux volutes et aux cartouches […] ; on sent dans toute l'ornementation la méfiance du décor phytomorphe, la préférence donnée au vocabulaire abstrait ». La dorure intégrale, chère au goût portugais, est néanmoins maintenue. Germain Bazin, *Architecture baroque religieuse au Brésil : étude historique et morphologique* (Paris : Éditions d'Histoire et d'Art Librairie Plon, 1956), v.1, pp. 243-244.

grâce déjà rococo[498] et certainement issues de l'intervention de Fontanes de Maqueixa, qui a dû élargir considérablement l'instrument ancien.



Fig. 47 – Juan Fontanes de Maqueixa : orgue de l'église São Vicente de Fora de Lisbonne (1765).

Sur les étiquettes correspondant aux tirants de registre encadrant les claviers de l'instrument, nous trouvons la composition suivante, que nous avons agencée ici d'un point de vue plus logique pour en faciliter la compression :

Órgão Maior, clavier supérieur, 47 touches (C-d''')

Main gauche	Main droite
Contras de 24 empans	
Flautado de 24 empans	*Flautado* de 24 empans
Flautado de 12 empans	*Flautado* de 12 empans
Flautado tapado de 12 empans	
Oitava Real	*Oitava Real*
Flautado tapado de 6 empans	*Oitava magna*
	Flauta doce
	Flauta travessa
	Voz Humana
Quinta Real	*Quinta em Dozena*

[498] Vers les années 1730, des modèles décoratifs français sont introduits au Portugal grâce à l'action de peintres et des graveurs français Pierre-Antoine Quillard, Guillaume-François-Laurent Debrie, Jean-Baptiste-Michel Le Bouteux, François Harrewijn, Pierre Rochefort, Antoine Mengin qui introduisent le vocabulaire ornemental de style régence. Ces nouvelles influences établissent une forte concurrence avec les modèles italiens, déjà fort assimilés, surtout dans le domaine des arts décoratifs. À partir de 1750, les gravures de genre pittoresque des ornemanistes français – Jacques Lajoue, Nicolas Pineau, François Boucher et Pierre Edme Babel – arrivent nombreuses au Portugal, appartenant soit à l'édition originale française, soit aux contrefactions d'Augsbourg, introduisant ainsi les cadres du rococo. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus* (São Paulo : Cosac & Naify, 2003), pp. 141, 151.

Quinzena	
Requinta	*Quinzena mixta*
Vintedozena	
Mistura imperial	*Mistura imperial*
Címbala	*Címbala*
Subcímbala	*Subcímbala*
Clarão	*Clarãozilho*
	Corneta real
Trombeta real	*Trompa real*
Trompa batalha	*Trombeta marinha*
Baixãozinho	*Clarim*
Dulçaina	*Dulçaina*
Chirimia	*Oboé*

<u>*Cadereta*</u>, clavier inférieur	
Flautado de 12 empans	*Flautado tapado* de 12 empans
Flautado de Violão	*Flautado* de 12 empans *em ecos*
Flautado de 6 empans *em ecos*	*Flautado* de 6 empans
	Oitava
	Flauta napolitana
Quinzena	*Pifaro*
Dezanovena	
Vintedozena	*Vintedozena*
Cheio claro	*Cheio claro*
Nasardo em ecos	*Corneta em ecos*
Tolosana	*Cornetilha*
Sacabuxa	*Clarim em ecos*

<u>Fantaisies</u>: 2 *Timbales, Rouxinol*, actionnées au moyen de pédales.

Les registres en *ecos* sont tous insérés dans une boîte garnie d'une porte mobile dont l'ouverture ou la fermeture correspondante est contrôlée au moyen d'un étrier solidaire au pied droit de l'organiste. Le mécanisme rend une *suspensión* assez graduelle du son, en générant de vrais effets de *crescendo* et de *diminuendo*. Il n'est pas du tout évident que ce système d'*ecos* assez ingénieux ait été engendré par Fontanes de Maqueixa ou, en revanche,

par António Xavier Machado e Cerveira[499], qui a travaillé aux orgues de São Vicente pendant les années 1780. Nous optons plutôt pour la seconde hypothèse[500].

Ainsi que son compatriote Francisco Antonio de Solla, Fontanes de Maqueixa conçoit un instrument répondant à une demande musicale précise où l'on note clairement la suprématie des registres d'éclat sur des jeux usage plus polyphonique, en offrant à l'organiste une riche palette de couleurs qui privilégie davantage les registres solistes de main droite – *Flauta doce, Flauta travessa, Flauta napolitana*,*Voz Humana, Pifaro, Corneta real, Corneta em ecos, Cornetilha* – par rapport à ceux de main gauche – *Tolosana, Clarão, Nasardo em ecos* –, dont le plein-jeu est bien sûr éclairé par l'introduction de certains registres qui ne trouvent pas forcément de correspondance dans le côté aigu du clavier – *Quinzena et Vintedozena* (*órgão maior*), *Dezanovena* (*cadereta*). Cette richesse au niveau de la registration est complétée par une puissante batterie d'anches, imitées en écho lointain par les registres de *Sacabuxa* et *Clarim em ecos*. Malgré l'envergure et la monumentalité de

[499] António Xavier Machado e Cerveira (Tamengos, 1756 – Caxias, 1828) a érigé la plupart des orgues des églises qui jouissaient du patronat royal à l'égard de la musique. En 1780, on lui a commandé un nouvel orgue – fort probablement un positif – pour la chapelle royale patriarcale à l'abri de l'église São Vicente de Fora de Lisbonne à l'époque. En 1792, le facteur d'orgues achève l'instrument du palais royal de Bemposta, étant chargé, la même année, d'un nouvel orgue pour la chapelle royale d'*Ajuda*, où il sollicite un salaire fixe pour en faire l'entretien. Parmi les commandes royales que l'*Organarum Regalium Rector* a reçues, il faut souligner la construction des six orgues de la basilique royale de Mafra – qu'il partagera avec Joaquín Antonio Pérez Fontanes. Cristina Fernandes, *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807* [thèse doctorale en Sciences Musicales] (Évora : Universidade de Évora, 2010), pp. 291-295. Machado e Cervera a poursuivi sa formation auprès de son père, l'organier et sculpteur *bracarense* Manuel Machado Teixeira (1711-1787), notamment dans le chantier de construction du prestigieux instrument de l'église du Mosteiro dos Jerónimos de Lisbonne, vers les années 1780. Facteur d'orgues prolifique, il a acquis du prestige, étant décoré en 1804 de l'habit du Christ. Parmi plus d'une centaine d'instruments qu'il a construits, soixante-sept nous sont parvenus. José Nelson Leonardo Cordeniz, *Os órgãos de tubos de António Xavier Machado e Cerveira nos Açores* [mémoire de master en Sciences Musicales] (Lisboa : Universdade Nova de Lisboa, 2010), pp. 15-19. Encore au sujet de l'activité de Machado e Cerveira, il faut mettre en valeur les orgues des églises des Mártires, São Roque, basílica da Estrela, toutes à Lisbonne, l'orgue du palais royal de Queluz, l'orgue du couvent d'Odivèles, etc. « [Il] a envoyé, également, plusieurs [instruments] au Brésil, quelques-uns de grande taille ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « egualmente mandou muitos para o Brasil, alguns d'elles de grandes dimensões ». E. Vieira, *op. cit*., v. 2, *s.v.* « Machado e Cerveira (António Xavier) ». L'ancien grand orgue de l'ancienne chapelle royale de Rio de Janeiro a dû, fort probablement, être l'un de ses instruments d'envergure que, selon Vieira, l'*Organarum Regalium Rector* a envoyés au Brésil. M. Brescia, « Órgãos e organeiros da Real e Imperial Capela do Rio de Janeiro : de António José de Araújo a Pierre Guigon », *Revista Ictus*, 12, 1 (2011), pp. 64-65, 85-86.

[500] Les possibilités d'une gradation plus effective au sujet de la *suspensión de voy y vengo* se systématisent vers les années 1770-1780, les orgues que le facteur d'orgues *mallorquin* Jordi Bosch construit pour la Chapelle royale de Madrid (1778) et la cathédrale de Séville (1779), dotés d'un système très raffiné, les *arcas de ecos* étant enfermées par des portes basculantes qui ouvraient et se renfermaient au moyen du plus léger mouvement du pied doit de l'organiste : « cela entraîne l'ouverture d'une nouvelle voie pour l'élargissement des *arcas de ecos*, pour un contraste plus intense entre *eco* et *contraeco*, pour une *suspensión* plus perceptible, admettant, alors, un nombre majeur de registres, nouveauté que d'autres organiers ont adopté tout de suite ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « queda así via libre para la ampliación de las arcas de Ecos, para un contraste más fuerte entre el eco y contraeco, para una suspensión más perceptible, y por tanto, admite mayor número de registros, novedad que inmediatamente aprovecharon otros organeros ». J. A. de la Lama, *El órgano Barroco Español…, op. cit*., v.1, p. 327. Bien que l'*arca de ecos* de l'instrument de São Vicente de Fora ne soit pas dotée précisément de ces portes basculantes, mais d'une seule porte frontale qui ouvre vers l'extérieur, celle-ci est plus conforme à cette nouvelle génération d'*arcas de ecos* grâce à la souplesse du mouvement, par rapport aux anciennes boîtes avec leurs lourds couvercles mobiles ou portes coulissantes.

l'instrument, appartenant d'ailleurs à la première catégorie selon Nassarre, c'est plutôt de l'expressivité et du coloris que l'on cherche, l'orgue lisbonnin de Fontanes de Maqueixa devant être considéré comme un remarquable épanouissement de l'art appris auprès de son maître, frère Simón, de même que le chantier familial où son fils, le jeune Joaquín Antonio, a dû poursuivre une formation d'exception, guidé par les mains expertes de son père. Après la réalisation de São Vicente de Fora, nous trouverons Fontanes de Maqueixa travaillant aux orgues du palais-couvent de Mafra, ainsi que nous le verrons par la suite.

La plus importante entreprise du règne de João V, dit *le Magnanime*, est sans doute la construction du colossal couvent royal Nossa Senhora e Santo António de Mafra, dont l'origine plutôt modeste remonte à l'année 1711, où le monarque portugais, en reconnaissance à Dieu de lui avoir donné un héritier – en fait une princesse, Maria Bárbara, future reine d'Espagne, épouse de Fernando VI – a ordonné la fondation votive d'un couvent confié aux franciscains de la province d'Arrábida. Le petit cénobie primitif donnera lieu à un édifice d'envergure, dont la pose de la première pierre, le 17 octobre 1717, jalonne le début de la construction d'un bâtiment complexe en rapport évident avec le célèbre monastère castillan San Lorenzo de El Escorial, étant, par antonomase, un palais-couvent-basilique. Le *Real Edifício* ou l'Escurial portugais, ainsi plus connu au XVIII^{e} siècle, serait édifié d'après le dessin attribué traditionnellement à l'architecte allemand formé à Rome, João Frederico Ludovice (Château de Honhardt, 1673 – Lisbonne, 1752). António Filipe Pimentel synthétise le paradigme du site royal de Mafra de la façon suivante :

> À l'intérieur de la *cidade real* (ville royale), la basilique serait, en vérité, l'axe générateur de tout le programme architectural, le symbole éloquent du discours idéologique que le monarque cherche à transmettre. Celle-ci est, en fait, le centre autour duquel tout le bâtiment s'organise, de même que le pôle qui attire le grand effort ornemental : les marbres lustrés, les statues italiennes, les riches peintures, les bronzes, les parements, les carillons sonores, les orgues assourdissants. Fondamentalement, en revanche, [celle-ci] constitue aussi la scène fastueuse spécialement engendrée pour abriter la liturgie sacralisatrice du pouvoir : la véritable salle du trône du palais où, dans les cérémonies de grande splendeur, les personnages royaux sont considérés comme partie intégrante de la même dévotion qui entoure la divinité, dans leurs tribunes correspondantes encadrant le maître-autel, imitant ainsi, dans un procès certes transcendent, le schéma énoncé par le Bernin du Siège pontifical avec le trône de l'apôtre saint Pierre[501].

[501] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « no interior da *cidade real*, a Basílica constituiria, na verdade, o eixo gerador de todo o programa arquitectónico, símbolo eloquente do discurso ideológico que o monarca procura transmitir. É ela, de facto, o centro em redor do qual se organiza toda a construção e o pólo onde converge o grande esforço ornamental : os mármores lustrosos, as estátuas italianas, as ricas pinturas, os bronzes,

Gerhard Doderer attribue la source inspirant l'intention du roi portugais de doter la basilique du palais-couvent de six orgues aux six *cantorie* (tribunes du chœur) de l'église de la Compagnie de Jésus à Rome : « ainsi, il faut comprendre les directrices de João V, qui ont ordonné que l'on apportât de Rome, avant même la consécration de l'église, quelques orgues de petite taille pour assurer l'actuation de plusieurs instruments lors de cet événement[502] »[503]. Il est évident que l'ouverture aux influences italiennes – et surtout romaines – concernant l'architecture, la peinture et les arts décoratifs – de même que la musique – pendant la période *joanina* a été l'un des signes d'identité du baroque lisbonnin[504], mais nous pensons qu'il ne faut absolument pas oublier le paradigme de San Lorenzo de El Escorial, dont la basilique était dotée de six orgues – quatre fixes et deux *realejos* –, qui, certainement a dû exercer une influence importante si non décisive quant à l'intention de doter la basilique *mafrense* de six instruments, sujet auquel nous reviendrons dans la troisième partie de cette thèse.

---

os paramentos, os sonoros carrilhões, os órgãos retumbantes. Fundamentalmente, porém, é o cenário faustoso, especialmente arquitectado para albergar a liturgia sacralizadora do poder : o verdadeiro Salão do Trono do Palácio onde, nas cerimónias de maior esplendor, as régias personagens surgem englobadas na mesma devoção que envolve a divindade, nas tribunas que lhe são reservadas enquadrando o altar-mor, retomando assim, num processo de inegável transcendência, o esquema enunciado por Bernini, na Sede Pontificia, com o trono do Apóstolo S. Pedro ». António Filipe Pimentel, *Arquitectura e Poder : o Real Edificio de Mafra* (Lisboa : Livros Horizonte, 2002), p. 180.

[502] La correspondance royale envoyée le 22 octobre 1730 par le secrétaire José Correia de Abreu à l'ambassadeur portugais auprès du Saint-Siège informe de ce qui suit : « je me permets de recommander à Votre Révérendissime d'acheter aussitôt et sans en expliquer le propos trois orgues positifs, deux semblables à ceux dont on se sert dans les églises de cette curie et un peu plus grands que d'ordinaire. Dans les trois [orgues] Votre Révérendissime devra pourvoir à ce que quelque maître organier répare le défaut des orgues de là-bas [Rome] qui sont un demi-point plus basses que ceux d'ici ». Traduction de l'auteur *apud*. G. Doderer, « Subsídios novos para a História dos órgãos da Basílica de Mafra », *Revista Portuguesa de Musicologia*, 12 (2002), p. 92 : « ocorreu racomandarlhe q. V. Rma. Compre logo sem dizer pª/donde são, 3 órgãos portáteis, dous como os q costumão servir nas/muzicas das Igras. Dessa Curia e hum, major alguma couza q os/ordinários; em todos 3 procurara V. Rma. Q algum mestre remedee/o defeito de serem os Orgãos de lâ, mejo ponto mais baixo do q os/de câ ».

[503] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « neste sentido devem ser entendidas as directrizes de D. João V que mandou vir de Roma, já antes da consagração da igreja, alguns pequenos órgãos para garantir a actuação de vários instrumentos durante este evento ». G. Doderer, *Subsídios novos para a História dos órgãos*…, art. cit., p. 92. Le rapport des fêtes inaugurales de la basilique, écrit en 1751 par le maître de cérémonie frère João de P. Joseph do Prado, intitulé *Monumento Sacro da Fabrica, e solenissima Sagração da Santa Basilica do Real Convento, que junto á Villa de Mafra dedicou N. Senhora e Santo Antonio a Magestade Augusta do Maximo Rey D. Joaõ V* parle de l'utilisation des instruments, mais sans en préciser le nombre.

[504] Le règne de João V se caractérise par une ouverture décisive aux influences italiennes. Cet engouement était favorisé par des démarches officielles telles que la création d'une académie portugaise à Rome (1717), l'importation massive d'œuvres d'art, de gravures et de traités d'architecture et de décoration d'Italie, notamment la *Perspectiva pictorum et architectorum* d'Andrea Pozzo, de même que de l'action directe, au Portugal, d'artistes provenant d'Italie ou envoyés pour poursuivre leur formation artistique dans ce pays. M. A. R. de Oliveira, *op cit*., pp. 110-111. Au sujet de la musique, le monarque portugais a recruté des musiciens de Rome, « siège de cette chapelle pontificale dont les fastes constituaient le modèle que le souverain s'efforçait avant tout de suivre dans sa réforme liturgique », de même, il a envoyé des boursiers royaux tels que Francisco Antonio de Almeida, João Rodrigues Esteves et Antonio Teixeira, « formés sous l'égide du baroque ecclésiastique romain, dans la tradition de Benevoli, Carissimi et plus récemment du successeur de Scarlatti dans à la Cappella Giulia, Orazio Pittoni ». R. Vieira Nery et P. Ferreira de Castro, *op. cit*., pp. 89, 91.

Vers les années 1740, il y avait sûrement six orgues de 24 empans en montre au sein de la basilique, ce dont témoignent plusieurs rapports descriptifs du temple[505], parmi lesquels il faut souligner celui d'un auteur anonyme intitulé *Principio e fundação do Real convento de Mafra, e sua grandeza, e sustentação e luxo*, conservé dans la bibliothèque du palais : « l'église est aussi ornée de six orgues, de taille de vingt-quatre [empans] ; deux [instruments] se trouvent dans la chapelle-majeure et quatre dans le transept du temple ; les deux plus grands d'envergure sont faits par des maîtres [organiers] espagnols, ayant coûté treize mille *cruzados* chacun, et les autres sont faits par des [facteurs d'orgues] portugais, étant d'envergure mineure et moins coûteux »[506].

Les rapports plus détaillés au sujet des orgues de Mafra, écrits par le voyageur Giuseppe Baretti, remontent aux années 1760, ayant été publiés à Dublin en 1770 – *A Journey from London to Genova through England, Portugal, Spain and France* – et, postérieurement, en langue italienne, en 1837. Selon ceux-ci, les orgues se trouvaient encore inachevés à l'époque où Baretti écrivit ses impressions de voyage : « il y a six orgues environ, trois de chaque côté de l'église, bien qu'aucun parmi eux ne se trouve encore terminé »[507]. Baretti signale au facteur d'orgues irlandais Eugene Nicholas Egan[508], qui a travaillé à Mafra au service de José I : « si on compare ces observations avec celles d'autres auteurs, on conclut que les six instruments décrits par Bandeira vers les années 1740 ne sont pas les mêmes que ceux décrits par Baretti en 1760. Les instruments d'Egan ayant donc remplacé ceux qu'il y avait en 1740 »[509]. Il semble qu'Egan ait dû achever son travail, car les directrices pour

[505] La *Relação do Convento de Santo António de Mafra: de 1730 à 1744* de Guilherme de Carvalho Bandeira, par exemple, décrit les instruments de la façon suivante : « il y a six orgues, deux dans la chapelle-majeure, chacun d'un côté et tous les deux [placés] au milieu de celle-ci. Quatre dans le transept, [en étant] tous de la même envergure, et tous de 24 [empans] ». Traduction de l'auteur *apud*. G. Doderer, *Subsídios novos para a História dos órgãos*…, *op. cit*. , p. 94.

[506] Traduction de l'auteur *apud*. G. Doderer, *Subsídios novos para a História dos órgãos*…, art. cit., p. 94 : « também se orna a Igreja com seis Orgãos, de lote de vinte e quatro; Dous estam em a Capela mor, e os quatro em o cruzeiro da Igreja; os maiores e de mais fabrico são dous feitos por mestres Espanhois, e custarão 13 mil cruzados cada hũ, e os outros sam feitos por Portugueses, e são de menor fabrico e menos despeza ».

[507] Traduction de l'auteur *apud*. G. Doderer, *Subsídios novos para a História dos órgãos*…, art. cit., p. 96 : « there are likewise six organs, three on each side, but none of them as yet finished ».

[508] Selon Baretti, « ce monsieur s'appelle Eugene Nicholas Egan, provenant de l'Irlande. […] Le roi avait appelé huit facteurs d'orgues célèbres pour venir au Portugal, provenant de l'Italie, de l'Allemagne et d'autres pays ; et celui dont l'orgue serait le mieux aurait la place. Mais l'immortel castrat Caffarelli et le fameux compositeur David Pérez, étant commissionnés pour juger les performances se sont décidés unanimement en faveur du petit Egan, et évidemment, il a obtenu la place ». Traduction de l'auteur *apud*. G. Doderer, *Subsídios novos para a História dos órgãos*…, *op. cit*. , p. 97 : « the name of this man is Eugene Nicholas Egan, a native of Ireland. […] The king had caused eight famous organ-makers to come to Portugal from Italy, Germany, and other parts; and he whose organ should prove best, was to have the place. […]. But the imortal Castrato Caffarelli, together with the celebrated composer David Pérez, having been deputed to judge of their several performances, unanimously decided in favour of little Egan's, and of course he had the place ».

[509] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « comparando-se estas observações com afirmações de outros autores, conclui-se que os seis instrumentos descritos por Bandeira pelos idos de 1740 não são os mesmos descritos por Baretti em 1760. Os instrumentos de Egan, portanto, substituíram os que havia em 1740 ». G. Doderer, *Subsídios novos para a História dos órgãos*…, art. cit., p. 97.

l'accompagnement du plain-chant au sein de la basilique *mafrense*, les *Acompanhamentos de Missas, Sequências, Hymnos e mais cantochão, que he uso, e costume acompanharem os Orgãos da Real Basílica de Nossa Senhora, e Santo Antonio*, publiés en 1761 à Lisbonne par frère José de Santo Antonio, préconisent six orgues selon le niveau de solennité des célébrations, ainsi que la façon dont les instruments devaient intervenir par rapport au du chant liturgique. Nous reviendrons à ces directrices dans la troisième partie de cette thèse.

Ce qui n'est pas du tout clair, c'est le rôle joué par le facteur d'orgues Juan Fontanes de Maqueixa dans le chantier de Mafra, sachant que le maître organier galicien y soit décédé en avril 1770, à l'âge de 65 ans. Dans les actes de décès de la paroisse Santo André de Mafra, nous lisons : « le dix-huit avril mille sept cent soixante-dix est décédé avec tous les sacrements João Fontanas, marié avec Maria Pires[510], espagnol de nation et maître organier du couvent royal de cette ville. [Il] n'a pas laissé de testament, ayant été inhumé dans l'église où j'ai fait cet acte, que j'ai signé, *era ut supra*, le vicaire Luiz da Silva »[511].

Bien que l'activité de Fontanes de Maqueixa sur le site royal de Mafra, à laquelle son acte de décès fait clairement mention, reste encore inconnue, entre les années 1792 et 1807, nous trouvons son fils, Pérez Fontanes, érigeant trois des six instruments de ce qui a dû être le troisième ensemble d'orgues fixes que l'on a érigés à l'intérieur de la basilique, lequel nous est parvenu complet.

Des six instruments, deux se trouvent placés sur les murs latéraux de la chapelle-majeure du temple, côté épître et évangile[512], alors que les autres sont placés dans des tribunes

[510] En fait, Maria Pérez, selon l'acte de baptême de Joaquín Antonio Pérez Fontanes dont nous avons déjà référé.

[511] Document donné à connaître par G. Doderer, *Subsídios novos para a História dos órgãos*…, art. cit., p. 100. Traduction de l'auteur à partir de l'original : « aos dezoito de Abril de mil,/e cete centos, e cetenta, faleceo/com todos os Sacramentos, Joaõ/Fontanas, cazado com Maria Pires/de Nacaõ Espanhol, e Organeiro/do Real Convento desta Villa/naõ fes testamento, foi sepultado/na Igreja de q.e fis este acento/que asignei, era ut supra / O Vigario Luiz da Silva ». ANTT – Paroisse de Mafra, livre. 02, boîte. 19 [Microfilm 1362 SGU], f. 87v. *Cf.* Appendice V – Miscellanées – 5.6 – Juan Fontanes de Maqueixa (1770).

[512] L'orgue placé *in cornu Epistolae* a été construit par Pérez Fontanes en 1807. L'instrument présente la composition suivante : a) Premier sommier, clavier de 54 touches (c-f''') : main gauche – *Fautado* de 24 empans, *Flautado* de 12 empans, *Flautado tapado* de 12 empans, *Flautado aberto* de 6 empans, *Clarão* de 5 rangs, *Fagote*, *Trompa de batalha* – et main droite – *Fautado* de 24 empans, *Flautado* de 12 empans, *Flautado tapado* de 12 empans, *Flauta romana*, *Corneta real* de 6 rangs, *Trompa magna*, *Clarim*, *Clarinete* –, b) Deuxième sommier : main gauche – *Dozena*, *Quinzena*, *Composta de Dezanovena* de 3 rangs, *Clarão* de 5 rangs, *Címbala* de 4 rangs, *Recímbala* de 4 rangs – et main droite – *Oitava real*, *Oitava real* de 2 rangs, *Clarãozinho* de 5 rangs, *Composta de Dozena* de 2 rangs, *Composta de Quinzena* de 4 rangs, *Composta de Quinzena* de 4 rangs, *Cheio* de 4 rangs, *Címbala* de 4 rangs. L'orgue est aussi garni de 2 *Tambores*, 1 pédale pour appeler/annuler le deuxième sommier, 1 pédale coulissante pour appeler/annuler les anches, 1 Timbre. L'orgue placé *in cornu Évangelii* a été érigé en 1807 par Machado e Cerveira, étant composé de : a) Sommier principal, clavier de 54 touches (C-f''') : main gauche – *Flautado* de 24 empans, *Flautado aberto* de 12, *Flautado violão*, *Flautado tapado* de 6 empans, *Oitava real*, *Clarão* de 5 rangs, *Fagote*, *Trompa de batalha* – et main droite – *Flautado aberto* de 24 empans, *Flautado aberto* de 12 empans, *Flauta romana*, *Flauta travessa*, *Flautim* de 2 rangs, *Corneta real* de 5 rangs, *Clarim* (intérieur), *Clarim*, *Oboé* –, b) Deuxième sommier : main gauche – *Dozena*, *Quinzena*, *Dezanovena e Ventidozena*, *Composta de Ventidozena* de 3 rangs, *Clarãozinho* de 5 rangs, *Címbala* de 4 rangs, *Recímbala* de 5 rangs – et main droite – *Oitava real*, *Oitava real* de 2 rangs, *Dozena* de 2 rangs, *Cheio* de 5 rangs, *Cheio* de 4 rangs, *Címbala* de 4 rangs, *Recímbala* de 4 rangs. L'instrument est

existant sur les murs est et ouest des transepts nord et sud de l'église, ceux-ci ayant reçu le nom des chapelles sur lesquelles ils ont été installés, à savoir : São Pedro de Alcántara et Santíssimo Sacramento, transept nord, et Santa Bárbara et Nossa Senhora da Conceição, transept sud.



Fig. 48 – Joaquín Antonio Pérez Fontanes et António Xavier Machado e Cerveira : orgues du transept et de l'épître de la basilique de Mafra (1792-1807).

Gerhard Doderer, qui a mené des recherches systématiques sur les archives du palais de Mafra, notamment sur les livres de dépenses réalisées lors de la construction du dernier ensemble de six orgues de la basilique royale[513], affirme que le facteur d'orgues royal, Machado e Cerveira, fut le responsable de la direction du projet de profond relevage des instruments d'Egan, ayant perçu 48.000 réaux entre 1792 et 1807. Selon Doderer :

> Il semble qu'il n'ait pas existé de contrat à proprement parler pour les travaux [menés à terme] dans les instruments de la basilique. Les interventions sur les orgues se poursuivent pendant plusieurs années ; [de sorte qu']une date concrète pour l'achèvement des travaux n'a

aussi garni de 2 *Tambores*, 1 pédale pour appeler/annuler le deuxième sommier, 1 pédale coulissante pour appeler/annuler les anches, Timbre.

[513] *Este livro há de servir para nelle se copiarem as Contas da dispeza feita com os orgãos do Real Convento de Mafra e tem principio em Settembro de 1792* (manuscrit 35768) et *Ponto dos Ofeciaes e mais pessoas ocupadas na Factura das Caixas dos Orgãos do Real Convento de Mafra que se estão fazendo nestes Reaes Armazéns de Lx^a nomes de Julho de 1799* (manuscrit 8080).

probablement pas dû exister. Le fait que les deux maîtres organiers aient construit, entre 1792 et 1807, plusieurs instruments, quelques-uns assez grands, pour diverses églises portugaises, souligne l'idée que le projet de Mafra n'aurait pas été une entreprise avec des délais concrets et déterminés, mais plutôt un ensemble d'interventions fréquentes et continues, intégrées dans un chantier en constante transformation[514].

Le spectaculaire ensemble d'orgues doubles de Mafra, chef d'ouvre éclatant issu d'une surprenante collaboration entre les deux facteurs d'orgues, l'un galicien et l'autre portugais, qui ont d'ailleurs dominé le domaine de la facture d'orgues portugaise dans le centre et dans le sud du continent – ainsi que dans les îles de l'Atlantique portugais – pendant le dernier quart du XVIII^{e} et les trois premières décennies du XIX^{e} siècle, doit être considéré comme une remarquable synthèse du rayonnement de l'école *Echevarría* au Portugal, depuis la Galice. D'un côté, l'ensemble de Mafra est le point d'aboutissement incontestable de cette symétrie visuelle autant que sonore qui avait atteint une si grande faveur dans le sol lusitanien à la suite de la prestigieuse entreprise de Fontanes à Braga – ici il faut parler davantage d'une authentique architecture sonore, où l'espace intérieur de la basilique royale joue un rôle déterminant. De l'autre, cet ensemble d'apparat et de prestige incontestable signe une typologie d'instrument déjà pleinement conforme au goût portugais[515], qui marquera de façon

[514] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « o que parece, não existiu um contrato propriamente dito para os trabalhos nos instrumentos da Basílica. As intervenções nos órgãos arrastaram-se durante muitos anos; também uma data concreta para o termo dos trabalhos não deve ter existido. O facto de que ambos os referidos mestres organeiros chegaram a construir, entre 1792 e 1807, numerosos e às vezes bem grandes instrumentos para muitas igrejas portuguesas, reforça a ideia de que o projecto de Mafra não teria sido um empreendimento com prazos concretos e determinados, mas antes um conjunto de intervenções constantes e contínuas, integradas nas obras ainda em curso ». G. Doderer, *Subsídios novos para a História dos órgãos*…, art. cit., p.103.

[515] En lignes assez générales, nous pensons que la caractéristique la plus remarquable de cette typologie d'instruments que non école – car celle-ci était plus rattachée à l'activité de deux facteurs d'orgues, n'acquérant pas une continuité générationnelle d'importance – est la présence généralisée des pistons pour appeler/annuler des sections du sommier réservées aux *Cheios* ou aux anches – ce qui, d'ailleurs, était déjà présent sur quelques orgues de Solla –, rendant possible une alternance rapide entre plein, grand-jeu et les fonds, réalisée avec une remarquable économie de moyens, surtout dans des instruments de petite taille et, ainsi, étant assez éloignée de la grandiloquence d'un Julián de la Orden à Málaga. Ce modèle instrumental, dont la genèse répondait sûrement à une demande musicale certaine, trouve sa meilleur traduction dans la musique organistique composée par frère José Marques e Silva (Vila Viçosa, 1782 – Lisbonne, 1837), qui présente des alternances rapides de registration originales du compositeur. Selon João Vaz, « le style organistique de frère José Marques e Silva – et, par conséquent, celui des organistes portugais lui contemporains – révèle une complète adaptation aux instruments portugais de l'époque, se servant souvent de quelques caractéristiques novatrices issues de la facture d'orgues portugaise de la fin du XVIII^{e} siècle. Nous pouvons donc affirmer que le Portugal de la fin du XVIII^{e} siècle expérimente, grâce à l'action d'organistes tels que frère José Marques e Silva et de maîtres organiers tels qu'António Xavier Machado e Cerveira ou Joaquim António Peres Fontanes, le développement d'une nouvelle façon de concevoir la musique d'orgue, qui, sans rompre avec une continuité séculière, s'est éloignée des modèles espagnols, en absorbant graduellement des influences italiennes (tant au niveau musical qu'organologique), ayant succombé aux convulsions politiques et sociales entraînées par l'implémentation définitive du libéralisme, par l'élimination des institutions qui promouvaient la musique sacrée durant l'Ancien Régime et par les conséquences opérees désormais sur le goût musical portugais ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « a escrita para órgão de Fr. José Marques e Silva – e, por extensão, a dos organistas portugueses seus contemporâneos – revela uma completa adaptação aos instrumentos portugueses da época, fazendo regularmente uso de algumas características inovadoras da organeria portuguesa de finais do século

prolifique et inexorable la facture d'orgues du pays pendant les deux prochaines décennies, où l'orgue portugais, alors assez éloigné de l'instrument espagnol qui lui avait certes défini l'organisme intérieur et l'agencement des plans sonores, jouira d'une excellente santé, jusqu'au coup mortel reçu dans les années 1830, à savoir le désamortissement des biens de l'église.

XVIII. É lícito, pois, afirmar que Portugal assiste nos finais do século XVIII, através da acção de organistas como Fr. José Marques e Silva e de organeiros como António Xavier Machado e Cerveira ou Joaquim Antonio Peres Fontanes, ao desenvolver de uma forma diferente de conceber a música para órgão que, sem quebrar uma continuidade de séculos, se afastou dos modelos espanhóis ao absorver gradualmente influências italianas (tanto no plano musical como organológico) e que veio a sucumbir às convulsões políticas e sociais provocadas pela implantaçao definitiva do Liberalismo, à eliminação das entidades promotoras da música sacra no Antigo Regime e às consequentes mudanças operadas no gosto musical português ». Frei José Marques e Silva, *Obras completas para órgão*, éd. J. Vaz (Porto : Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, 2011), p. 8.

III^{e} Partie - Symétrie visuelle et sonore

I[er] Chapitre – L'Italie et les *cori spezzati* : au seuil du doublement des orgues ?

La fonction par excellence de l'orgue consistait à répondre *in alternatim* au chœur des séraphins, symboliquement représentés par les clercs qui dialoguaient avec la musique céleste même, incarnée par l'instrument roi[516]. Au sujet de cette pratique, qui, selon la légende, remonte au I[er] siècle, Giuseppe Maria Stella della Mirandola dans ses *Breve instruttione alli giovani per imparare con ogni facilità il canto fermo* (Rome, 1664)[517] écrivit: « l'église a incorporé un des chœurs de ces séraphins, et saint Ignace, martyr, a introduit dans les églises la façon alternée de chanter la psalmodie, car il avait vu les anges louant Dieu de cette manière »[518]. En Italie, Dante Alighieri (Florence, 1265 – Ravenna, 1321) a laissé un remarquable témoignage de cette pratique remontant au moins au XIII[e] siècle, dans le chant IX du Purgatoire de sa *Divina Commedia* :

Je me tournai attentif au premier tonnerre
et *Te Deum laudamus* me semblait entendre
en voix mêlées à un son doux.
Telle impression au juste me donnait
ce que j'entendais, comme celle que l'on reçoit,

[516] « Et nous voyons nettement que, aujourd'hui, parmi les instruments musicaux, on appelle par excellence Orgue celui qui contient en soi tous les autres, c'est-à-dire la vertu de tous les autres instruments, avec lesquels la propriété de la musique inhérente aux voix et aux instruments se dévoile avec souplesse ; grâce à cela, l'orgue est le roi des instruments et, dans cette perspective, existant dans les églises saintes de Dieu pour rendre des odes et des louanges à Sa Majesté : de la même façon qu'au sujet du corps humain, la main est appelée l'organe des organes, cela veut dire qu'elle est l'instrument qui, pour opérer, se sert de tous les instruments engendrés par le génie [humain] ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « et chiaramente veggiamo, che si da oggi agli Istrumenti Musicali, chiamandosi per Eccellenza, Organo quello che racoglie in se tutti gl'altri, cioè la Virtù di tutti gl'altri Istrumenti, con li quali il valore della Musica, ne le voce, & ne' suoni soavemente si scopre; onde l'Organo così chiamato è Rè de gl'Istrumenti ragioneuolmente tenuto nelle Chiese sacre di Dio, per rendere l'ode, & honore a Sua Maestà: con la medesima ragione la mano nel corpo humano è detta Organo de gl'Organi, cioè Istrumento che per operare, si serue di tutti gl'Istrumenti, che appartengono all'operatione dell'artificio ». Girolamo Diruta, *Il Transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi & istromenti da penna* (Venezia : Alessandro Vincenti, 1625), p. 3. Disponible sur : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k51218v/f1.image.r=il%20transilvano%20dialogo.langPT (Consulté le 12 avril 2013).

[517] *Breve instruttione alli giovani per imparare con ogni facilità il canto fermo, divisa in due parti. Nella prima s'assegnano le regole succinte d'esso canto, col vero modo di pratticarle. Il canto Francescano, con una regola al chorista, per ben regger'il choro, ed un'altra all'organista per lasciar in tono con l'organo i canti ch'occorrono in tutto l'anno. Nella seconda si pone tutt'il canto della Settimana Santa con quello per la processione della Purificatione della B. V. e quattro Credi nel fine. Del P. F. Gioseppe Maria Stella Mirandola minor' osservante lettore teologo, predicatore generale, e vicario del choro d'Araceli* (Roma : Jacomo Fei, 1664).

[518] Traduction de l'auteur *apud*. G. Stefani, « L'organo barocco : funzioni materiali e semioticche », in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, IX (Macerata : Università per gli studi di Macerata, 1976), p. 56 : « la Chiesa ha appuro l'uno de' cori da questi serafini : e S. Ignazio martire introdurre il cantar nelle chiese la salmodia alternativamente, perché vidde gli angeli, che loddavano Dio cantando in questo modo ».

quand on vient chanter avec l'orgue,
et ores si ores non s'entendent les paroles[519].

Selon Marco Ruggeri, du point de vue de la cosmologie chrétienne, l'orgue doit être perçu dans une dimension dans laquelle la liturgie terrestre est le reflet de la liturgie céleste. Il faut remarquer que, depuis le V^e^ siècle, la musique, en tant qu'art libéral, appartenait au *quadrivium*, étant donc, aux côtés de la géométrie, de l'arithmétique et de l'astronomie, une discipline basée sur le pouvoir des numéraux : « cela justifiait une spéculation à propos de la musique, entraînant le déclenchement de traités qui, dépassant le côté pratique ou instrumental, se chargent plutôt de sa dimension philosophique et abstraite »[520]. Dans cette perspective, la musique, art divin, provient de Dieu même, l'harmonie humaine n'étant qu'un faible reflet de l'harmonie céleste. Celle-ci se manifestait d'un côté à travers les chœurs angéliques chantant des louanges au créateur, et de l'autre, au moyen du mouvement incessant des corps célestes, les cercles concentriques qui conforment le Paradis – selon la même acception dantesque –, qui tournent avec une vélocité proportionnelle entre eux et alors susceptible d'être rapportée numériquement, « c'est certes dans cette rationalité numérique où la musique a son origine, car celle-ci, selon Pythagore, est issue de rapports numériques (2/1 est l'octave, 3/2 la quinte, 4/3 la quarta, etc.) »[521]. L'église adopte le modèle où les chœurs angéliques sont symboliquement représentés par les clercs médiévaux ou les chapelles de la Renaissance, avec leurs chanteurs professionnels et les *pueri cantores*, alors que l'orgue est le reflet terrestre de l'autre sujet musical céleste, l'harmonie des sphères.

> Le parallélisme est fascinant. Tout d'abord, l'orgue, en tant que machine complexe dans laquelle tout converge dans un seul objectif – c'est-à-dire l'émission du son –, représente cette « variété organisée » qui constitue également la grande machine céleste, selon la cosmologie chrétienne. Deuxièmement, au niveau du détail, le plein-jeu de l'orgue, généré par la

[519] Traduction de Lucienne Portier. Dante Alighieri, *La Divine Comédie* (Paris : Éditions du Cerf, 1987), 9^e^ Chant du Purgatoire. Selon *l'antica vulgata* : « io mi rivolsi attento al primo tuono,/e *Te Deum Laudamus* mi parea/udire in voce mista al dolce suono./Tale imagine a punto mi rendea/ciò ch'io udiva, qual prender si suole/quando a cantar con organi si stea;/ch'or sì, or no s'intendon le parole ». Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata* (Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1994 ; « seconda ristampa riveduta, a cura di Giorgio Petrocchi »), Purgatorio, Canto IX.

[520] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « ciò giustifica una speculazione sulla musica e quindi il fiorire di trattati che si occupano di essa non tanto nella sua dimensione pratico-esecutiva o strumentale, ma piuttosto filosofica ed astratta ». Marco Ruggeri, « Laudate Deum in chordis et organo : l'organo tra Liturgia e Arte », communication faite le 26 janvier 2006, à l'occasion du *Convengo Musica e Liturgia*, promu par le Centro Pastorale Diocesano di Cremona, dont le texte intégral est disponible sur : http://digilander.libero.it/gregduomocremona/relazione_marco_new.htm (Consulté le 12 avril 2013).

[521] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « ed è proprio in questa razionalità numerica che prende origine la musica, poiché essa, secondo Pitagora, è frutto di rapporti numerici (2/1 è l'ottava; 3/2 è la quinta; 4/3 è la quarta; ecc.) ». M. Ruggeri, art. cit.

superposition simultanée et proportionnelle des sons progressivement plus aigus, n'est pas autre chose que l'émulation sonore de l'*harmonia mundi*, engendrée par les vélocités proportionnelles des cieux[522].

Encore au sujet de cette alternance entre chœur angélique et les rotations célestes représentés par l'orgue, Costanzo Antegnati (Brescia, 1549-1624) a un point de vue plus praxéologique dans son importante œuvre *Arte Organica* (1608), traité conçu sous forme d'un dialogue entre lui-même, le père, et son fils, Giovanni Francesco, sur l'art si attaché à son lignage, qu'il se permet de le nommer l'*Arte Antegnata*. Dans celui-ci, Antegnati laisse un important témoignage sur la pratique de l'*alternatim* orgue/chœur, outre donner des conseils à son fils au sujet de la façon dont un bon organiste devait exécuter son travail: « quand on sonne, [il faut] changer le style en sonnant soit [d'une façon] lente au moyenne des *legature*, soit rapidement, soit avec des diminutions, en imitant toujours si possible la musique ou le *cantus firmus*, en répondant d'ailleurs dans le ton [adéquat], celle-ci constituant l'obligation de l'organiste »[523]. Au sujet des versets, le facteur d'orgues et compositeur lombard ajoute encore :

> Il faut éviter n'importe quel coup ou bruit qui puisse déranger les offices divins, auxquels on doit prêter une oreille attentive, non seulement pour suivre le culte de Dieu, mais aussi pour pouvoir répondre immédiatement à partir de l'orgue, car, à ce propos, l'organiste est comme le clerc qui répond au prêtre célébrant, devant faire preuve de diligence, en répondant de façon adéquate, en imitant le *cantus firmus* ou [le chant] figuré, en tant qu'organiste soucieux et expert, qui doit chercher à n'être pas ni trop long, ni trop bref [dans l'exécution des versets], mais toujours proportionnel dans la réponse aux paroles ou versets longs ou brefs, tels que le Kyrie, ou les versets du *Gloria in excelsis*, ou le Credo (bien que [celui-ci] ait très peu sonné), ou d'autres hymnes, tels que le Magnificat etc.[524].

---

[522] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « il parallelismo è affascinante. Innanzitutto, l'organo in quanto macchina complessa nella quale però tutto concorda nell'unico scopo, cioè l'emissione del suono, rappresenta quella "varietà organizzata" che costituisce similmente anche la grande macchina celeste, secondo la cosmologia cristiana. In secondo luogo, più in dettaglio, il ripieno dell'organo, generato dalla sovrapposizione contemporanea e proporzionata di suoni sempre più acuti, non è altro che l'immagine sonora terrena dell'*harmonia mundi*, causata dalle velocità proporzionate dei cieli ». M. Ruggeri, art. cit.

[523] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « nel suonar, cambiar stile suonando hor graue con legature, hor presto, hor con diminutioni, imitando sempre che si può la Musica, ò Canto fermo rispondendo sempre in tuono, che questo è l'obligo principale dell'Organista ». Costanzo Antegnati, *L'Arte Organica* (Brescia : Francesco Tebaldino, 1608), f. 7r.

[524]Traduction de l'auteur à partir de l'original : « sbandirne ogni strepito, ò rumore, che possa impedire gli vfficij diuini; à quelli si deue star con l'orecchie attente, non solo per il culto di Dio, ma per poter sonando lo Organo rispondere à tempo, & à proposito: perche l'Organista è à guisa di Chierico, che risponde al Sacerdote celebrante, e per ciò deue vsar diligenza, come s'è detto di risponder à proposito, imitando il canto fermo, ò figurato, come si ricerca à giudicioso, e perito Organista, cercando di non esser, ne troppo longo, ne troppo breue, ma per quel tempo che solo conuiene alle risposte delle parole, ò versi longhi, ò breui: come Kyrie, ò versetti del Cantico

Du côté de cette pratique plutôt rattachée aux féries, il en existait une autre, réservée aux jours festifs, voire aux solennités, dans laquelle l'orgue sonnait concomitamment avec les voix et les éventuels instruments, jouant clairement un rôle d'accompagnement. Sur celle-ci, Grazioso Uberti da Cesena, dans son *Contrasto Musico* (Rome, 1630) écrivit :

> Ainsi que les jours sont divisés en jours ordinaires et jours de fête, ou solennels, il est également nécessaire que les chants soient de même différents, c'est-à-dire un pour les jours ordinaires, et celui-ci, nous pouvons le dire, est le *cantus firmus* […]. L'autre chant est pour les jours festifs, […] e celui-ci est, si je ne me trompe pas, le chant mesuré des voix […], le dernier est pour les jours solennels, e celui-ci est le son des instruments, […] et pour une majeure solennité des fêtes, il faut coupler les voix et les instruments[525].

Au sujet de la pratique musicale la plus solennelle, la façon de faire la musique à deux chœurs tendait à s'imposer dans les églises de la capitale de la chrétienté au cours du XVI[e] siècle, exigeant alors, outre l'orgue fixe toujours présent, l'installation ponctuelle d'un orgue positif sur la *cantoria* [tribune] mise en face. Avant d'approfondir le sujet des orgues doubles à Rome, la nécessité de chercher les origines de la polychoralité nord-italienne s'impose, ce qui nous conduit encore à l'installation du deuxième instrument égal en magnitude au premier orgue de la cathédrale de San Marco à Venise, la construction de celui-ci, placé *in cornu Evangelii*, remontant aux années 1489-1491.

Au sujet du premier orgue de cet ensemble paradigmatique, selon Renato Lunelli, vers 1464, Bernardo d'Allemagna[526] a construit un nouvel orgue pour la tribune du côté de l'épître de la cathédrale *marciana*[527]. En fait, Gentile Bellini (Venise, 1429 – 1507) a peint vers 1464

Gloria in excelsis; ò Credo (benche in puochi luoghi si suona) ò altri Hinni Magnificat, & simili &c. ». C. Antegnati, *op. cit*., ff. 5v.-6r.

[525] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « si come sono divisi i giorni, tra quali altri sono feriali, altri festivi, & altri solenni; così è necessario, che anco siano diversi i canti, cioè uno per li giorni feriali, e questo potremo dire, che sia il canto fermo […]. L'altro canto è per li giorni festivi, […] e questo è, se non m'inganno, il canto regolato delle voci, […] l'ultimo è per li giorni solenni, e questo è il suono de gl'stromenti, […] e che per maggior solenizatione delle feste, devansi accoppiare le voci, e gl'stromenti ». Grazioso Uberti da Cesena, *Contrasto Musico* (Roma : Lodovico Grignani, 1630), pp. 98-100. Disponible sur : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k51527n/f1.image (Consulté le 12 avril 2013).

[526] Établi à Venise du moins depuis 1445, Bernardo d'Allemagna a construit un orgue neuf pour l'église San Francesco de Padoue cette même année. L'organier était le père du facteur d'orgues Antonio Dilman di Bernardo, qui a développé une activité féconde à Venise depuis 1481, ayant érigé plusieurs orgues en Lombardie et en Vénétie, parmi lesquels il faut souligner les célèbres orgues de la cathédrale de Milan (1487) ou de la basilique Sant'Antonio de Padoue (1490). Corrado Moretti, *L'Organo italiano* (Monza : Casa Musicale Eco, 1987), p. 67.

[527] « À San Marco à Venise, il y avait deux orgues se faisant face au début du XVI[e] siècle. Le plus ancien, *in cornu Epistolae*, a été construit vers 1464 par le fameux [facteur d'orgues] Bernardo d'Allemagna. L'orgue *in cornu Evangelii*, œuvre du célèbre frère Urbano, vénitien, a été érigé en 1489 et on pense qu'il a été inauguré le 20 août 1490 par [l'organiste] Francesco d'Ana ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « in S. Marco a

les quatre toiles qui seraient placées sur les quatre faces des portes renfermant la tuyauterie en montre de l'instrument, représentant les figures de saint Marc et saint Theodore – volets extérieurs – et saint Jérôme et saint François d'Assise – volets intérieurs –[528], ce qui confirme l'hypothèse de datation formulée par Lunelli.

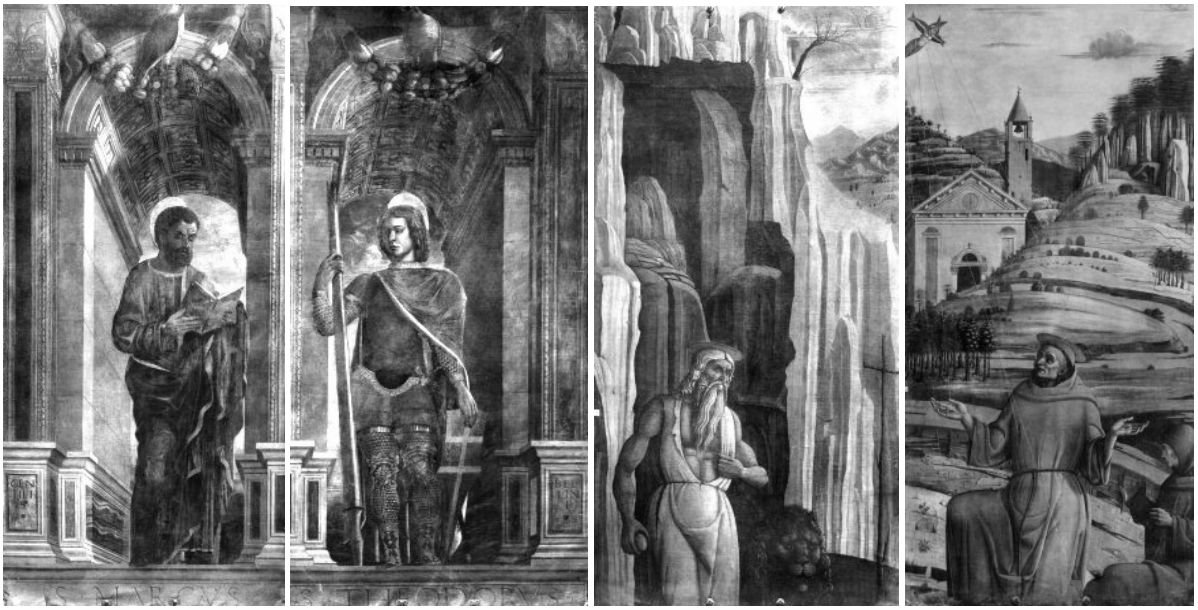


Fig. 49 – Gentile Bellini : saint Marc, saint Theodore, saint Jérôme, saint François d'Assise, respectivement, provenant des volets qui renfermaient l'ancien orgue *in cornu Epistolae* (c. 1464). Venise, Basilique San Marco.

Concernant l'instrument placé *in cornu Evangelii*, entre 1489 et 1491, on trouve diverses dépenses réalisées à propos de sa construction, menée à terme par l'organier vénitien frère Urbano[529], et dans l'œuvre de laquelle ont aussi collaboré Bernardo di Marco et Alvise Bianco, *maestri intagliatori*, et Polidoro, engagé pour la peinture du buffet[530]. Entre 1489 et 1490, plusieurs payements ont aussi été réalisés en faveur de Francesco Tacconi, peintre crémonais (Cremona, c. 1440 – post. 1490), responsable de la peinture des toiles qui

Venezia esistevano al principio del secolo XVI due organi, l'uno di fronte all'altro. Il più vecchio, *in cornu epistolae*, era stato costruito attorno al 1464 dal noto Bernardo d'Allemagna. L'organo *in cornu evangelii*, opera del celebre Frate Urbano veneto, venne eretto nel 1489 et si vuole che sia stato inaugurato il 20 agosto 1490 da Francesco d'Ana ». Renato Lunelli, *L'arte organaria del Rinascimento in Roma e gli organi di S. Pietro in Vaticano: dalle origini a tutto il periodo frescobaldiano* (Firenze : Leo. S. Olschki, 1958), p. 27.

[528] Massimo Bisson, *Meravigliose macchine di giubilo : l'Architettura e l'Arte degli organi a Venezia nel Rinascimento* (Venezia : Fondazione Giorgio Cini, Scripta Edizioni, 2012), pp. 52-53.

[529] Johann Mattheson, dans son traité intitulé *Der volkommene Capellmeister* (Hambourg, 1739), donne la disposition suivante de l'orgue côté épître de San Marco : *Sub-Principale basso* (avec le F en montre mesurant 24 pieds), *Principale* 16 pieds, *Ottava*, *Quintadecima*, *Decimanona*, *Vigesimaseconda*, *Vigesimasesta*, *Vigesimanona*, *Flauto* 8 pieds. Selon Massimo Bisson, les imprécisions concernant la composition de l'instrument sont corrigées en tenant compte du projet de l'orgue de Giovanni Battista Fachetti pour l'église Santa Maria in Vado de Ferrare qui reprend la composition de l'orgue *marciano* de frère Urbano : *Principale contrabbasso* (mis dans le buffet, le premier tuyau mesurant 21 pieds), *Tenori* de 10 pieds en montre, *Duodecima*, *Quintadecima*, *Decimanona*, *Vigesimaseconda*, *Vigesimasesta*, *Vigesimanona* et *Flauti*. M. Bisson, *op. cit*., pp. 58, 73.

[530] *Ibid.*, pp. 57-61.

garnissaient les volets de l'instrument, en représentant les scènes de la Nativité et de l'Adoration des Mages – volets extérieurs – et de la Résurrection et de l'Ascension du Christ – volets intérieurs[531].

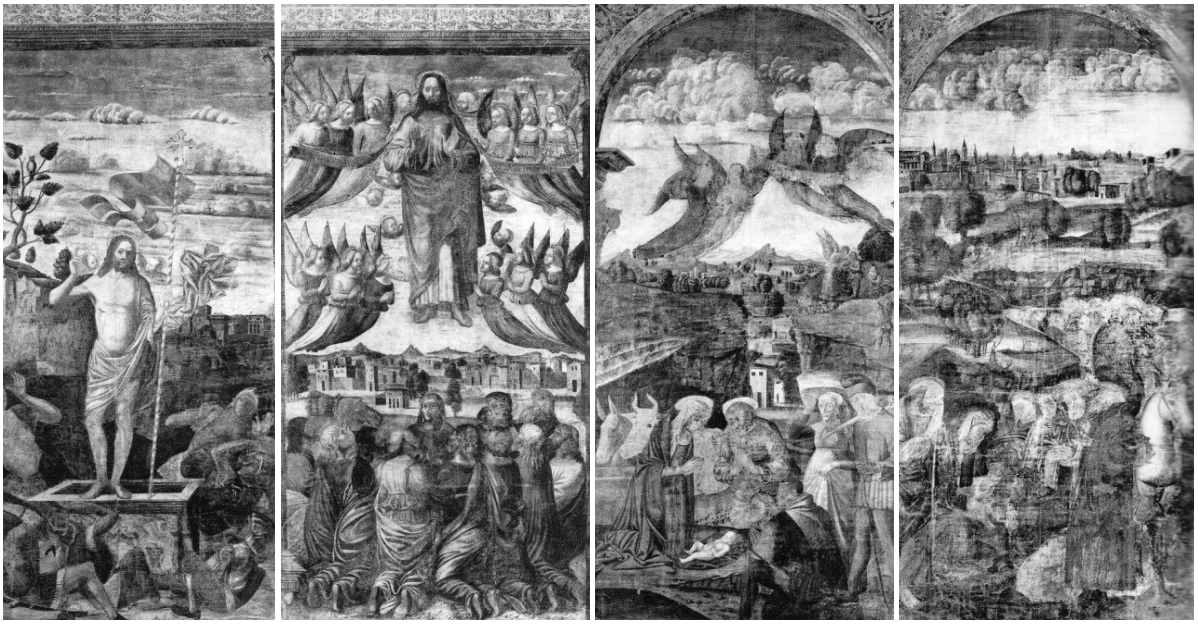


Fig. 50 – Francesco Tacconi : la Résurrection du Christ, l'Ascension de Jésus, la Nativité du Seigneur, l'Adoration des Mages, respectivement, provenant des volets qui renfermaient l'ancien orgue *in cornu Evangelii* de la cathédrale de San Marco à Venise (1489-1490). Venise, Museo di San Marco.

Des gravures de Vincenzo di Santa Maria réalisées à partir des minutieux dessins d'Antonio Visentini (Venise, 1688 – 1782), publiées en 1726 dans un recueil de planches intitulé *Iconografia della ducale basilica dell'evangelista San Marco […] delineate da Antonio Visentini Veneto*, montrent les façades identiques des anciens orgues de la basilique patriarcale, déjà dépourvus des volets qui les garnissaient à l'origine : « les deux façades étaient agencés en cinq plates-faces divisées par des minces colonnes surmontées d'un arc. Couronnant celles-ci se trouvait une architrave volumineuse qui soutenait un ensemble de sculptures indépendantes à corps entier et taille naturelle »[532].

[531] *Ibid*., p. 61.
[532] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « entrambi i prospetti d'organo erano scanditi in cinque campate separate de esili colonne sormontate da arcate. Al disopra di queste si trovava una voluminosa trabeazione che sorreggeva a sua volta un gruppo scultoreo con figure a tutto tondo a grandezza naturale ». M. Bisson, *op. cit.*, p. 53.

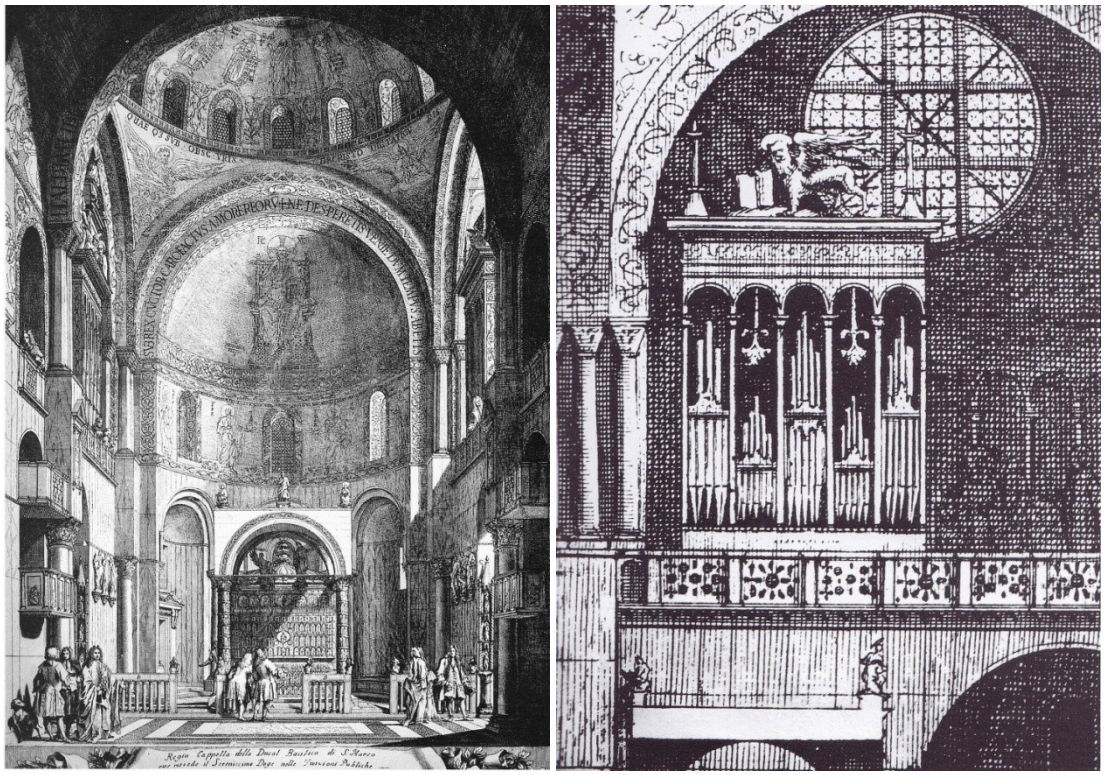


Fig. 51 – Antonio Visentini : à gauche, chapelle-majeure de la basilique de San Marco à Venise ; à droite, *Section longitudinale de la basilique San Marco*, détail de l'orgue *in cornu Epistolae* ; gravures publiées dans le recueil intitulé *Iconografia della ducale basilica dell'evangelista San Marco* (1726).

Ce qui est fort remarquable au sujet des anciens orgues de la basilique apostolique vénitienne pendant la Renaissance, c'est le fait qu'il s'agissait du premier ensemble d'instruments doubles revêtus de buffets de même grandeur, de même structuration architecturale et placés symétriquement dont nous avons trace, ayant ainsi instauré le tout premier modèle concernant l'accomplissement d'une vraie symétrie visuelle et sonore au niveau des orgues. Sur l'impact et la diffusion de ce modèle instrumental, Massimo Bisson écrivit :

> Les instruments renaissance de San Marco ont constitué pendant tout le *Cinquecento* un modèle indispensable pour des facteurs d'orgues, des décorateurs et des théoriciens[533], autant du côté vénitien que du côté italien. L'aura presque mythique les entourant était véritablement suscitée

[533] Ainsi, il faut souligner, parmi d'autres, le témoignage d'Adriano Banchieri sur ces instruments paradigmatiques, extrait de la 4e *Conclusioni – Organi, Organisti, & Organari cellebri, a gli tẽpi moderni* de ses *Conclusioni nel suono dell'organo* : « à San Marco à Venise deux orgues d'une extrême souplesse joués par Giovanni Gabrieli, neveu d'Andrea [Gabrieli], ainsi que par Paolo Giusti ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « in S. Marco a Venezia doi [organi] di somma dolcezza suonati da Gio. Gabrieli nepote fù d'Andrea, & Paolo Giusti ». Adriano Banchieri, *Conclusoni nel suono dell'organo* (Bologna : Heredi di Giovanni Rossi, 1609), p. 12.

par le faste de la chapelle ducale, l'une des institutions le plus prestigieuses de l'âge moderne, dans laquelle ont travaillé quelques-uns des musiciens les plus importants de l'époque[534].

En ce qui concerne le style polychoral cultivé au sein de la basilique *marciana*, le cérémonial de 1564 note plusieurs vêpres solennelles où l'on chantait de la musique à deux chœurs[535]. Dans cette perspective, Gioseffo Zarlino (Chioggia, 1517 – Venise, 1590), théoricien, compositeur disciple d'Adrian Willaert et maître de chapelle de la basilique depuis 1565, dans ses remarquables *Institutioni Armoniche* (Venise, 1558), écrivit : « il arriva plusieurs fois de composer quelques psaumes dans une manière appelée *coro spezzato*, que l'on chante souvent à Venise aux vêpres et pendant les heures sacrées, à l'occasion des fêtes solennelles »[536]. Parmi les œuvres polychorales vénitiennes plus anciennes qui nous sont parvenues, il faut noter les psaumes *spezzati* (1550) d'Adrian Willaert (c. 1490 – Venise, 1562), ainsi que les psaumes pour les complies, (1591), tierce (1596) et vêpres (1597) de Giovanni Croce (Chioggia, 1557 – Venise, 1609). Ces œuvres furent composées dans une alternance stricte entre les deux chœurs, qui dialoguaient verset par verset ou quelques fois à chaque demi-verset. Il ne s'agit pas absolument d'une pratique antiphonée, concernant plutôt le répons, car aux quatre solistes répondaient un chœur composé de neuf (deuxième moitié du XVI^{e} siècle) ou dix-huit chanteurs (à partir du XVII^{e} siècle), le solo étant en charge des meilleurs chanteurs de la chapelle ducale, auxquels le *ripieno* répondait[537].

---

[534] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « gli strumenti rinascimentali di San Marco, per tutto il Cinquecento, costituirono un imprescindibile modello per organari, decoratori e trattatisti, sia in ambito veneto che italiano. L'aura quasi mitica che li circondava era veramente suscitata dal fasto della cappella ducale, una delle istituzione più prestigiose dell'età moderna, nella quale prestarono servizio alcuni dei musicisti più in vista di quei secoli ». M. Bisson, *op. cit.*, p. 69.

[535] DIES IN QUIBIS CANTATUR AD VESPERAS DUOBOS CHORIS : Janvier – Die 1, Circumcisionis Domini, Die 6, Epiphanie Domini –, Février – Die 1 Pridie [c'est-à-dire premières vêpres] Purificationis quando non itur ad ecclesiam S. Mariae Formosae, Die 2, Purificationis B. Mariae –, Mars – Die 24, Pridie Annunciationis B. Mariae, Die 25 – Annunciationis B. Mariae –, Avril – Die 24, Pridie festi S. Marci, Die 25, Festi S. Marci Evangelistae –, Juin – Die 24, S. Ioannis Baptistae Nati, Die 25 – S. Marci Evangelistae Apparrissionis, Die 29, SS. Petri et Pauli Apost. –, Juillet – Die 2, Visitationis S. Mariae –, Août – Die 14, Vigiliae [c'est-à-dire premières vêpres] Assumptionis B. Mariae, Die 15, Assumptionis Vir. Mariae –, Septembre – Die 7, Vig. Nativitatis S. Mariae, Die 8, Nativitatis B. Mariae –, Octobre – Die 8, Dedicationis Ecclesiae S. Marci, Vigiliae Festi Omnium SS. –, Novembre – Die 1, In festo Omnium SS. –, Décembre – Die 8, Conceptionis B. Mariae, Die 24, Vig. Nativitatis, Die 25, Nativitatis Domini, Die 26, S. Stephani Protomartyr, Die 27, S. Joannis Evangelistae, Die 31, Pridie Circumcisionis Domini. IN FESTIS MOBILIBUS VERO : In Die S. Paschalis et duobus sequentibus, In Vig. Ascensionis et in Die, In Vig. Pentecostes et in tribus diebus sequentibus, In feste S.mae Trinitatis. David Bryant, « The 'cori spezzati' of St. Mark's : myth and reality », *Early Music History*, 1 (1981), p.166.

[536] Transcription de l'auteur à partir de l'original : « acaderrà alcune volte di comporre alcuni Salmi in una maniera, che si chiama a Choro Spezzato, i quali spesse volte si sogliono cantare in Vinetia nelle Vesperi, & altre hore delle feste solenni ». Gioseffo Zarlino, *Le Institutioni Armoniche* (Venezia : s.n. d'éditeur, 1558), p. 268. Disponible sur : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58227h/f2.zoom.r=gioseffo%20zarlino.langPT (Consulté le 12 avril 2013).

[537] D. Bryant, art. cit., pp. 167-169.

Au niveau de la spatialité dont cette musique d'apparat était exécutée au coeur de San Marco de Venise à l'aube du XVII[e] siècle, les chanteurs, au contraire de ce que l'on pourrait penser *a priori*, n'étaient pas divisés entre deux chœurs placés sur les tribunes des orgues, mais, au contraire, installés tous ensemble sur le *pergolo* ou *pulpitum magnun cantorum* – une tribune hexagonale placée entre la nef et le transept sud de l'église, du côté de l'*iconostasis* –, où l'on installait jusqu'à treize chanteurs – le chanteur principal, Baldassare Donato, deux chanteurs identifiés en tant que *sopranos*, trois contre-ténors, trois ténors, trois basses et un chanteur dont la tessiture vocale devait être celle d'un soprano[538]. Dans les occasions où le *pergolo* était occupé par le doge, les chanteurs se plaçaient sur le *pulpitum novum lectionum*, opposé à celui-ci, vers le transept nord. Par ailleurs, dans le cérémonial détaillé de 1564, on ne trouve aucune occasion où les chanteurs étaient spatialement séparés en deux chœurs : « le vrai besoin d'une séparation spatiale en tant qu'aide à une différenciation auditive entre les deux groupes de chanteurs serait pourvu en fait par l'alternance des réponses entre solistes et *ripieno*, ce qui constituait le centre de la façon d'exécuter les *salmi spezzati* au niveau liturgique »[539].



Fig. 52 – Carlo Naya (1816-1882) : *Venezia, interno S. Marco* ; où l'on voit du côté droit de l'*iconostasis* le *pergolo* ou *pulpitum magnun cantorum.* Collection numérique de l'auteur.

[538] *Ibid*., pp. 171-172.
[539] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « indeed, the whole need for spatial separation, as an aid to distinguishing aurally between the two groups of singers would surely have been obviated by the responsorial alternations of soloists and *ripieno* choir so central to the liturgically prescribed manner of performing *salmi spezzati* ». D. Bryant, art cit., p. 175.

De son côté, Gioseffo Zarlino, en décrivant la pratique des *cori spezzati* caractéristiques des solennités chez San Marco, parle d'une séparation spatiale plutôt occasionnelle entre ceux-ci[540] :

> [Les *cori spezzati*] sont ordonnés et divisés en deux chœurs, voire trois, chacun composé de quatre voix. Ces chœurs chantent, l'un ou l'autre en alternance, et quelques fois (selon la finalité) tous ensemble, surtout à la fin, ce qui me semble très bien. Et du fait que ces chœurs sont placés exceptionnellement éloignés l'un de l'autre, le compositeur doit veiller (outre que l'on n'entende pas de dissonance entres les parties composant ceux-ci) à faire sa composition de sorte que chaque chœur soit consonant[541].

Quant à l'utilisation des orgues et la présence d'autres instruments, le cérémonial de 1564 précise que deux organistes étaient présents dans les vêpres de presque toutes les fêtes importantes : « cependant, ils ne sont jamais mentionnés au sujet de l'accompagnement des psaumes dans les descriptions assez détaillées »[542]. Bien que les deux livres de motets (1594 et 1595), ainsi que les messes à huit voix (1596) de Giovanni Croce, ont été publiés par Giacomo Vincenti avec une partie séparée de la basse pour l'orgue, les versets que nous avons mentionnés, en revanche, furent publiés par le même Vincenti (1591, 1596 et 1597, respectivement) mais sans la basse réservée à l'orgue[543].

Contrairement aux psaumes de Willaert et de Croce, le style polychoral cultivé dans la basilique *marciana* va être façonné d'une autre manière par Andrea Gabrieli (1532/33 – Venise, 1585), par son neveu Giovanni (Venise, 1555/1557 – 1612), de même que par Giovanni Bassano (c. 1558 – Venise, 1617), dans leurs *concerti* et *sacrae symphoniae*[544], assez utilisés dans des événements occasionnels, la rigoureuse alternance verset par verset

---

[540] Par ailleurs, en dehors des cadres spatial et temporel concernant la basilique *marciana* pendant le dernier tiers du XVI^e^ siècle et début du XVII^e^, on trouve d'autres témoignages de la pratique des *cori spezzati* éloignés spatialement. Les funérailles de l'éminent organiste Claudio Merulo, par exemple, qui eurent lieu dans la cathédrale de Parma en 1694, furent célébrés selon le témoignage d'un disciple du compositeur, avec de la musique réalisée à deux chœurs, l'un placé du côté de l'orgue, et l'autre de l'autre côté. Denis Arnold, « *The significance of 'cori spezzati'* », *Music and Letters*, 40, 1 (1959), p. 9.

[541] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « sono ordinati, & divisi in due Chori, over in tre ; ne i quali cantano quattro voce, & li Chori si cantano hora uno, hora l'altro a vicenda ; & alcune volte (secondo il proposito) tutti inssieme ; massimamente nel fine : il che stà molto bene. E perchè co tali Chori si pongono alquanto lontani l'un dall'altro; però avertirà il Compositore (acciò non si odi dissonanza in alcuno di loro tra le parti) di fare in tal maniera la compositione ; che ogni Choro sia Consonante ». G. Zarlino, *op. cit.*, p. 268.

[542] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « never, howerver, in the detailed descriptions of the various individual ceremonies are they mentionned specifically in connection with the accompaniment of the psalms ». D. Bryant, art. cit., p. 176.

[543] *Ibid*., *loc. cit*.

[544] Le *concerti* d'Andrea et Giovanni Gabrieli (1587) exigeait un minium de six et un maximum de seize chateurs. Giovanni Gabrieli, dans ses deux livres di *Sacrae symphoniae* (1597 et 1615) prévoit un minimum de six et un maximum de dix-neuf chanteurs.

étant ici remplacée par un dialogue dynamique entre les deux chœurs, selon une orientation purement musicale[545].

À propos de la façon solennelle de faire de la musique avec des voix et des instruments dont nous avons parlée plus haut, le *Ragguaglio delle allegrezze, solennità, e feste fatte in Venetia per la felice vittoria*[546] décrit la musique exécutée dans une messe occasionnelle célébrée à San Marco :

> Le Prince et la *Signoria*, ainsi qu'une grande partie de la noblesse vêtue en rouge, se sont dirigés le dimanche vers l'église, où l'on a célébré une messe du Saint-Esprit fort solennelle, chantée par l'illustrissime M. Diego Gusman de Silva, ambassadeur de Sa Majesté le Roi catholique, dans laquelle on a fait des concerts divins, car on sonnait ou l'un, ou l'autre orgue avec tous les genres d'instruments et de voix, qui ont tous coïncidé dans un tonnerre, qui a rassemblé véritablement l'ouverture des cascades de l'harmonie céleste, qui ruisselait depuis les chœurs angéliques[547].

Concernant le placement du maître de chapelle, celui-ci a dû diriger depuis le sol du chœur (chapelle-majeure) et proche du chœur *ripieno* les instrumentistes installés sur les tribunes des orgues, où deux musiciens étaient chargés de leur transmettre le temps[548].

Sous l'influence de l'architecture de la chapelle-majeure de la basilique ducale vénitienne, et de l'emplacement conséquent des orgues concernant la conception et l'exécution de ces *cori spezzati* si rattachés aux compositeurs d'éclat qui ont développé leur art à l'abri de celle-ci, Davit Bryant écrivit : « bien que, au sujet des *salmi*, les caractéristiques architecturales de [la basilique] San Marco n'ont absolument pas influencé le style de la musique, en ce qui concerne les *concerti* et *sacrae symphoniae* , en revanche, celles-ci ont dû exercer une certaine influence »[549]. Cela nous évoque l'hypothèse d'une prépondérance de

---

[545] D. Bryant, art. cit., p. 178.

[546] Rapport panégyrique écrit par Rocco dei Benedetti en 1571 en commémoration de la victoire des escadres chrétiennes – vénitiennes et espagnoles, renforcés aussi des galères génoises, pontificales, maltaises et savoyardes – contre la marine ottomane dans le golfe de Lépante.

[547] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « il Principe con la Signoria, & molta nobiltà vestita di rosso andò la Dominica in Chiesa, ove fu celebrata una Messa solennissima del Spirito Santo cãtata dall'Illustriss. Sig. Diego Gusman de Silva, Ambasciator della Maestà del Rè Catholico nella qualle si fecero concerti divinissimi, perque sonandosi quando l'uno, e quando l'altro organo con ogni sorte di stromenti, e di voci, cospirarono ambi a un tempo in un tuono, che veramente pareva, che s'aprissero le cattaratte dell'harmonia celeste, & ella diluviasse da i chori angelici ». Rocco Benedetti, *Ragguallio di allegrezze, sollenità e feste fatte in Venetia per la felice vittoria* (Venezia : Grazioso Perchattino, 1571), *s./n*. de page. Disponible sur : http://books.google.pt/books?id=i6VNAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Consulté le 12 avril 2013).

[548] D. Bryant, art. cit., pp. 181-183.

[549] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « although, then, in the case of the *salmi* the architectural characteristics of St. Mark's clearly did not influenced the style of the music, in the *concerti* and *sacrae symphoniae* they do seem to have had a certain definite significance ». D. Bryant, art. cit., p. 185.

l'aspect visuel sur le musical dans la conception de la symétrie visuelle ou sonore des orgues de San Marco, celle-ci ayant largement précédé l'implémentation, voire la systématisation d'une pratique polychorale de la part de Willaert[550], les *concerti* et *symphoniae* sacrées des Gabrieli étant plutôt une conséquence de l'emplacement des orgues, mais en aucun cas une cause.

À partir de la deuxième moitié du XVI^e^ siècle, le style polychoral obtient aussi une immense faveur de la part d'autres compositeurs que non les disciples immédiats d'Adrian Willaert, établis d'ailleurs en dehors du ressort vénitien, « les *cori spezzati* de Venise et sa région, en quelque sorte, étant plus importants concernant le développement de la musique que le contre-point de Palestrina »[551]. Parmi les compositeurs responsables de la diffusion de cette pratique musicale d'apparat et de prestige indiscutable, il faut souligner les noms d'Orlando de Lassus (Mons, 1530/32 – Munich, 1594), Giovanni Pierluigi da Palestrina (Palestrina, 1525 – Rome, 1594) et Tomás Luis de Victoria (Ávila, 1548 – Madrid, 1611)[552].

---

[550] La pratique de faire de la musique à deux chœurs en Italie précède considérablement l'activité du célèbre musicien flamand dans la basilique *marciana*, le mariage de Costanzo Sforza et Camilla d'Aragona, par exemple, ayant été célébré en 1475 à Pesaro avec des *cori spezzati*. Au début du XVI^e^ siècle, la confrérie du Santissimo Sacramento de Trévise a célébré des vêpres en l'honneur de ses membres défunts avec des psaumes chantés à deux chœurs, tandis que l'ordre des Crosachieri de Bergame a admis un membre distingué au son des psaumes *spezzati*. Les vrais précurseurs du genre ont été des compositeurs assez peu connus, actifs dans le Nord et d'ailleurs dans le centre péninsulaire. Ainsi, nous devons souligner les noms de Francesco Patavino Santacroce (Padova, c. 1487 – Loreto ?, 1556) ou frère Ruffino (maître de chapelle de la cathédrale de Padoue entre 1510 et 1520). D. Arnold, art. cit., pp. 4-5.

[551] *Ibid*., p. 4.

[552] Il est difficile d'attribuer à un seul compositeur l'introduction de la polychoralité en Espagne, cependant, dans le panorama du dernier quart du XVI^e^ siècle il faut mettre en avant la figure de proue Philippe Rogier (Arras, c. 1561 – Madrid, 1596), qui fut *niño cantor* au service de Philippe II, ayant été nommé maître de sa chapelle flamande en 1588, poste où il demeura jusqu'à sa mort. Rogier a composé plusieurs œuvres pour huit à seize voix, accompagnées de la harpe et de deux ou trois orgues, dont la plupart est disparue de nos jours, détruite lors des incendies de l'ancien *alcázar* de Madrid (1734) et de la fameuse bibliothèque du roi portugais João IV (Vila Viçosa, 1604-1656) suite au tremblement de terre de Lisbonne (1755). « L'influence de F. Rogier sur les musiciens espagnols, notamment sur ceux appartenant à la Chapelle royale, a été remarquable. Son successeur, Mateo Romero, appelé le "Maestro Capitán" "car il triomphe sur tous" a aussi composé de façon prolifique en style polychoral. Mais il semble que l'influence qu'il a exercée sur Juan Bautista Comes (1582-1642), le fondateur de la grande école valencienne, qui avait été [maître] adjoint du maître de la Chapelle royale, Mateo Romero "Capitán", fut plus transcendante. Nous connaissons plus de 300 œuvres de Comes, dans leur plupart [composées] pour plusieurs chœurs, et parmi lesquelles plusieurs à 15 ou 16 voix ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « el influjo de F. Rogier fue inmenso en los músicos españoles, particularmente en los de la Capilla Real. Su sucesor, Mateo Romero, llamado el "Maestro Capitán" "porque sobre todos triunfa", también compuso mucho en estilo policoral. Pero quizá más trascendente fue el influjo que, a lo que parece, ejerció sobre Juan-Bautista Comes (1582-1643), quien sería luego el iniciador de la gran Escuela Valenciana, después de haber sido diez años teniente del Maestro de la Capilla Real, Mateo Romero "Capitán". Conocemos de Comes más de 300 obras, en su mayor parte para varios coros, y muchas de ellas a 15 y 16 voces ». Ricardo Rodríguez Palacios, *La Policoralidad en el Barroco Español* (Sevilla : Publicaciones del Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo, 1992; « Série Lecciones Magistrales, n. 1»), pp. 22-23. Concernant l'activité de Tomás Luis de Victoria – sur lequel nous reparlerons plus bas –, l'insigne maître de chapelle des *Descalzas Reales* de Madrid a publié, en totalité, une vingtaine de messes dont la paternité est certifiée : sept à quatre ou cinq voix, quatre à six, trois à huit, une à neuf et une à douze. « Le fait de neuf des vingt messes de Victoria être pour six voix ou plus contraste de manière surprenante avec le nombre d'œuvres de Guerrero [dont seule une de ses dix-huit messes est à six voix] et de Palestrina [qui composa vingt-deux messes à six voix et quatre a huit, les autres soixante dix-huit pour quatre ou cinq voix] ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « el hecho de que nueve de las veinte misas de Victoria contengan seis o más voces, contrasta de modo sorprendente con el porcentaje de las de

Dans le panorama des grandes églises de Rome, les origines du concept d'orgues multipliés remontent aux travaux de construction de la basilique San Pietro in Vaticano – le nouveau San Pietro qui devait remplacer le vieux, c'est-à-dire l'ancienne basilique dont la construction fut commencée par Constantin – sous le projet initié par Michel Ange Buonarroti (Caprese, 1475 – Rome, 1564) à partir de 1546.

En ce qui concerne la vieille basilique, celle-ci avait deux orgues à la fin du XV^{e} siècle : un instrument sans aucun éclat décrit comme *organa parva* et l'orgue le plus grand, qui était connu en tant qu'orgue d'Alexandre VI. Au sujet de ce dernier, en 1495, on enregistre des dépenses concernant la construction d'un nouvel instrument, œuvre du maître organier Domenico di Lorenzo da Lucca[553], dont le buffet fut peint et décoré en 1496 par le peintre bolognais Giovanni Aspertini. L'instrument « a toujours été considéré comme [un orgue] prestigieux, mais, ayant subi plusieurs déplacements, fut irrémédiablement perdu ; de cette œuvre, il ne s'est conservé aujourd'hui que le dessin de son aspect extérieur »[554]. Pendant le pillage de Rome par les troupes de l'empereur Charles V, la basilique constantine a été convertie en écurie pour les chevaux, ce qui a entraîné la rénovation de l'orgue d'Alexandre VI, qui a donc été transféré de son emplacement primitif, depuis le côté droit de la nef du temple auprès de l'arc triomphal, vers la moitié de celle-ci, auprès des neuvième et dixième colonnes à partir de l'entrée du temple, alors qu'un mur divisant l'ancienne église et la partie qui serait démolie pour donner lieu à la nouvelle allait être érigé à partir de la onzième colonne du vieux temple. Ce nouvel emplacement est retenu dans un dessin du Hollandais Marten van Heemskerck, qui séjourna à Rome entre 1532 et 1535.

Guerrero y de Palestrina ». Robert Stevenson, *La Música en las catedrales españolas del Siglo de Oro* (Madrid : Alianza Editorial, 1993), pp. 435-436.

[553] Le facteur d'orgues toscan a érigé, entre autres, les instruments de la basilique Sant'Antonio à Padoue (1479), des Carmes de Padoue (1480), de San Martino et San Michele à Lucca (1481-1484), de la cathédrale de Sienne (1508), de la basilica dell'Annunziata à Florence (1523). C. Moretti, *op. cit.*, p. 66.

[554] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « fu sempre tenuto in gran pregio ma, sottoposto a numerosi spostamenti, finì coll'andare irridibilmente perduto, sicchè di qull'opera non resta oggi che il disegno del suo aspetto esteriore ». R. Lunelli, *op. cit.*, p. 44.

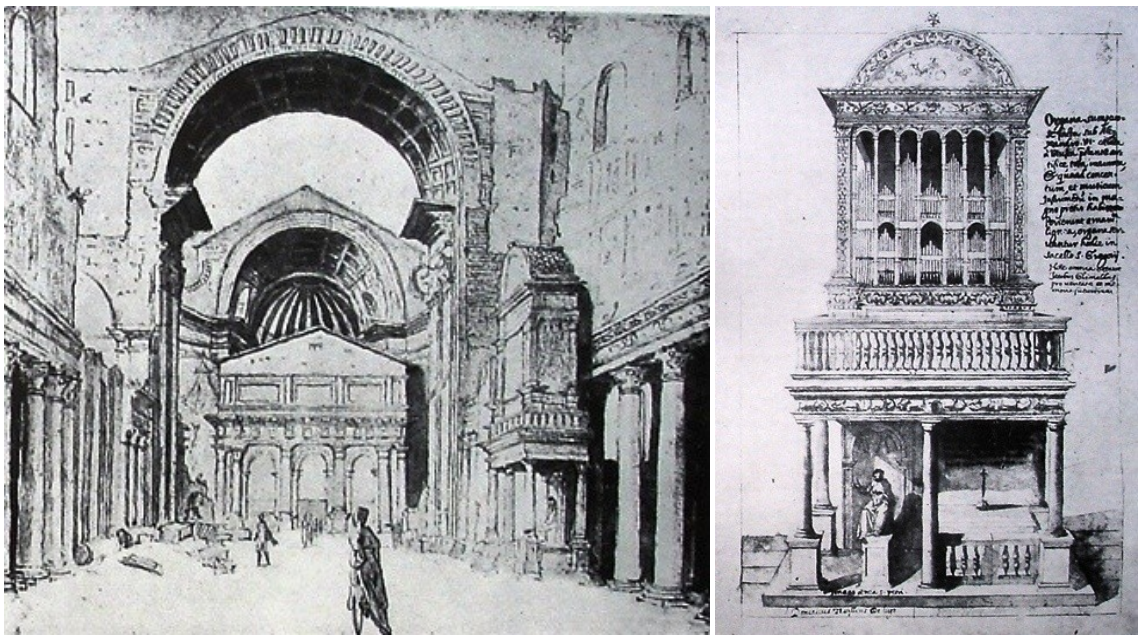


Fig. 53 – À gauche, Maerten Van Heemskerck : chantier de la nouvelle basilique San Pietro vers 1530 (Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz), où l'on voit l'ancien orgue d'Alexandre VI dans son emplacement original ; à droite, frontispice de l'ancien orgue d'Alexandre VI (Vatican, Archives capitulaires).

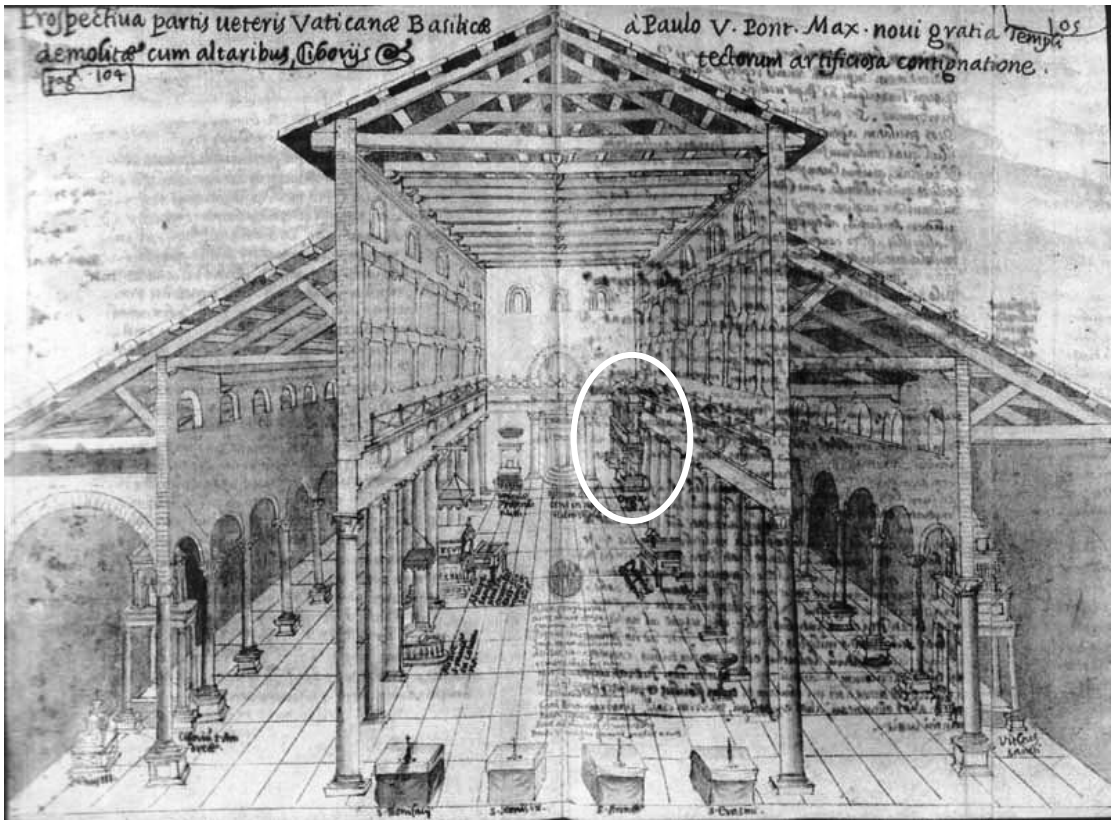


Fig. 54 – Giacomo Grimaldi (1568-1623), *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano*, Bibliothèque Vaticane, Codex Barberini Latino 2733 ; où l'on voit l'emplacement primitif de l'ancien orgue d'Alexandre VI dans la nef de l'ancienne basilique constantine, côté droit, auprès de l'arc triomphal.

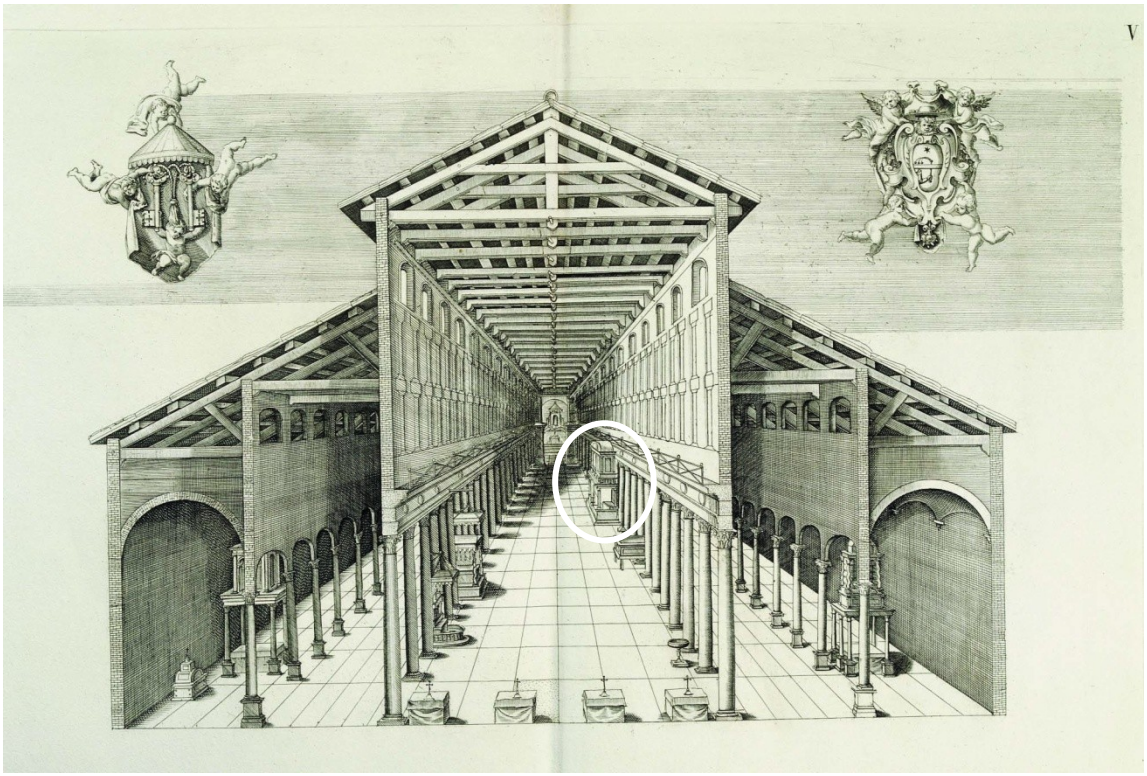


Fig. 55 – Martino Ferrabosco : *Architettura della Basilica di San Pietro in Vaticano* (Rome, 1684) ; ancienne basilique San Pietro au temps du pape Paul V, où l'on s'aperçoit de l'ancien orgue d'Alexandre VI, déplacé vers 1530 au milieu de la nef de l'église, côté droit.

À propos des orgues de la nouvelle basilique, après le décès de Michel-Ange, Giacomo della Porta (Porlezza, 1532 – Rome, 1602) réussit à achever en 1583 la chapelle dite grégorienne, placée du côté droit du grand dôme qui serait achevé en 1590 par le même Della Porta en collaboration avec Carlo Fontana (Brusato, 1634/38 – Rome, 1714), à partir du projet de Buonarroti. La nouvelle chapelle était pourvue d'un orgue érigé en 1580 par les facteurs d'orgues Marino e Vincenzo da Sulmona[555], instrument installé au-dessus de l'entrée de la porte d'accès à l'escalier qui conduisait au sommet du temple[556].

L'année 1608 marque un événement de première importance au sujet de la musique produite au sein de San Pietro, la nomination du célèbre compositeur Girolamo Frescobaldi (Ferrare, 1583 – Rome, 1643) pour le poste d'organiste de la basilique vaticane. L'année suivante, l'orgue existant dans la vieille basilique constantine en démolition est démonté et installé dans la chapelle clémentine, homologue de la grégorienne, placée symétriquement de l'autre côté du dôme, l'instrument ayant ainsi trouvé un emplacement analogue à celui de l'orgue Sulmona. Selon Renato Lunelli, « les travaux [de construction de l'orgue] furent sans doute suivis avec un intérêt particulier par Frescobaldi, qui venait d'être engagé comme

[555] Outre l'orgue de la chapelle grégorienne, Vincenzo, fils de Marino da Sulmona, érigea également l'orgue de l'église San Pietro in Montorio, l'année de son decès, en 1590. Furio Luccichenti, « Menabò per una storia organaria romana ossia l'autorità dell'Ipse dixit », *Amici dell'organo di Roma*, II, 1 (1982), p. 14.
[556] Lunelli, *op. cit.*, p. 53.

organiste de la basilique »[557]. Pour le relevage de l'ancien orgue d'Alexandre VI et son installation dans la chapelle clémentine, le facteur d'orgues Armodio Maccioni[558] a été engagé. Les travaux concernés s'achevèrent en août 1609.

> Ainsi que nous l'avons mentionné auparavant, l'emplacement de l'orgue dans la chapelle clémentine était en tout analogue à celui de l'orgue de la chapelle grégorienne. Cela est dû à un plan préétabli qui prévoyait la construction de quatre orgues pour le nouveau temple de San Pietro, placés symétriquement dans quatre emplacements divers de l'église, plus précisément dans les chapelles [placées] aux angles du mur extérieur, en arrière des grands piliers de sustentation de la coupole de Michel-Ange. Les orgues devaient être placés au-dessus de la porte d'accès des quatre escaliers, appelés *lumache*, qui menaient au sommet du temple[559].

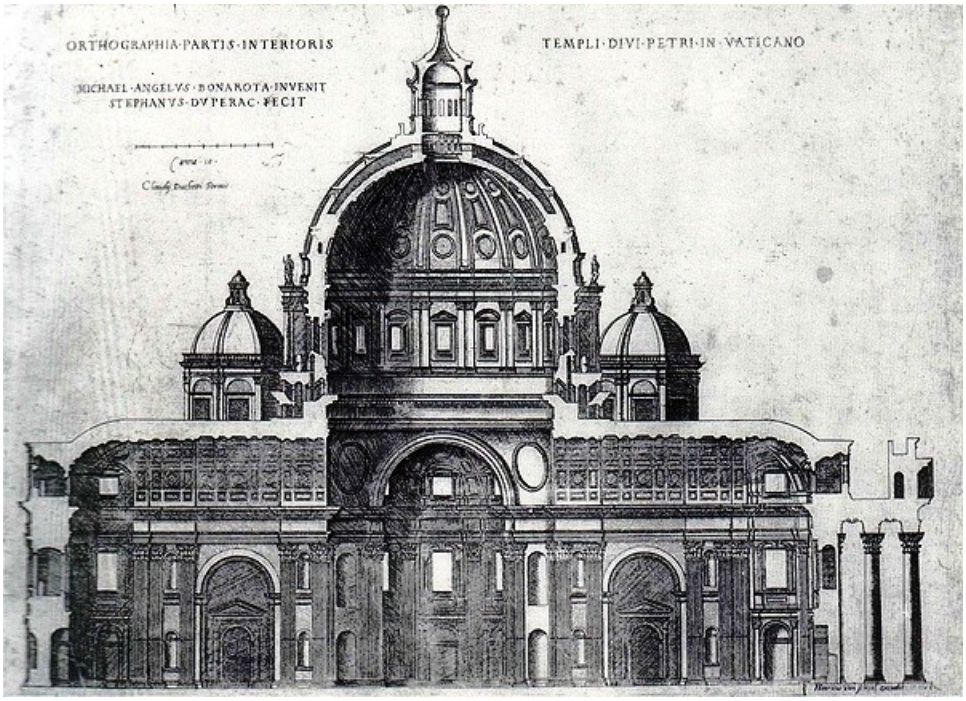


Fig. 56 – Étienne Duperac : *Ortographia partis interioris templi divi Petri in Vaticano* (1569), qui reproduit une section longitudinale de la basilique vaticane selon le plan de Miguel Ange.

[557] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « i lavori furono senza dubbio seguiti con particolare interesse dal Frescobaldi, che da pochi mesi aveva assunto l'ufficcio di organista della Basilica ». R. Lunelli, *op. cit.*, p. 79.

[558] Né à Cerreto [probablement Cerreto di Spoleto, Umbria] vers 1576, actif à Rome jusqu'en 1628 et encore en vie en 1640, Armodio Maccioni était l'oncle du facteur d'orgues Enio Bonnifazi – responsable de la construction d'un des orgues doubles de l'église romaine San Lorenzo in Damaso, tel que nous le verrons plus bas. F. Luccichenti, art. cit., p. 15.

[559] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « si era prima accennato che la collocazione dell'organo nella Cappella Clementina era in tutto analoga a quella dell'organo della Cappella Gregoriana. Cio avenne secondo un piano prestabilito, che prevedeva la costruzione di quattro organi per il nuovo Tempio di San Pietro, disposti con ordine simmetrico, in quattro punti diversi della Chiesa, e precisamente nelle Cappelle d'angolo, nel muro perimetrale, di fronti ai grandi pilieri di sostegno della cupola michelangiolesca. Gli organi dovevano essere collocati sopra la porta d'accesso alle quattro scale, dette lumache, che portavano alla cima del tempio ». R. Lunelli, *op. cit.*, p. 81.

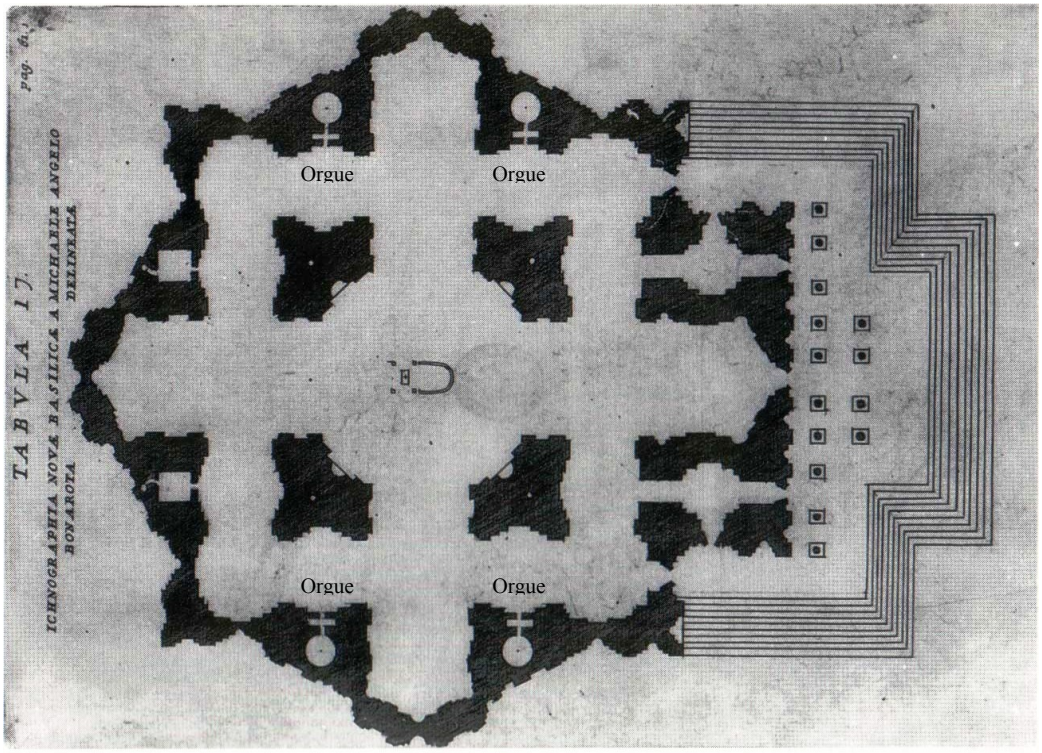


Fig. 57 - Filippo Bonanni : *Numismata Pontificum Romanorum Templi Vaticani Fabbricam indicantia*, (Rome, 1715); où l'on aperçoit les quatre *lumache*, c'est-à-dire les quatre niches où se trouvaient les escaliers qui menaient au sommet du temple, placés vers les transepts sud et nord de la basilique à l'arrière des quatre gros piliers centraux de sustentation du dôme, sur les portes d'accès, on placerait les quatre orgues, selon le plan de Michel-Ange.

Dans l'*Architettura della Basilica di San Pietro in Vaticano* (Rome, 1684)[560], le cardinal Giovanni Battista Costagusti Iuniore décrit le corps du bâtiment qui entoure le grand dôme: « dans cette enceinte carrée, il y a quarante-huit colonnes, dont vingt-huit ornant quatorze autels, et huit encadrant quatre orgues au-dessous desquels on accède aux quatre niches où s'articulent les grands escaliers qui montent vers le sommet du temple, et qui servent à d'autres ornements »[561]. Cependant, une note nous informe qu'« actuellement, les

[560] Vers 1617 Maderno ordonne la démolition de ce qui restait de l'ancienne basilique, alors qu'il se trouvait en train d'achever la façade principale du nouveau temple. Ces travaux entraîneraient la démolition des quelques chambres du palais apostolique utilisées par le pape Paul V. Le majordome papal, cardinal Giovanni Battista Costagusti, a donc commandé à l'architecte ticinais Martino Ferrabosco (Capolago, ? – Rome, 1623) de dessiner un plan complet du complexe vatican, en envisageant la reconstruction des chambres disparues. Face au travail présenté par Ferrabosco, le cardinal Costagusti lui demande d'autres dessins représentant la basilique que l'on était en train d'achever. L'extrême qualité de ceux-ci pousse le pape à lui commander des dessins illustrant l'étape finale de la fabrique du temple, dont les gravures dotées d'un niveau de complexité jusque-là inouï, seraient publiés en recueil en 1620. Ce travail exceptionnel a fait l'objet de trois éditions : la première de 1620, intitulée *Libro de l'Architettura di San Pietro nel Vaticano*, la deuxième de 1648, sous le nom d'*Architettura della Basilica di San Pietro in Vaticano*, garnie d'ailleurs d'un texte explicatif du cardinal Giovanni Battista Costagusti et publiée par son neveu, le cardinal Costagusti *junior*, et celle de 1812, la dernière, ayant pour titre *Architettura della Basilica Vaticana*. Francisco Martínez Mindeguía, « Martino Ferrabosco : el *Libro di Architettura di San Pietro nel Vaticano* entre el límite y la maravilla », *Annali di Architettura – Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, 23 (2011), s./n. de page. Disponible sur : http://www.cisapalladio.org/annali/pdf/a23_06_martinez.pdf (Consulté le 12 avril 2013).

[561] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « sono in questa ambulazione quadrata quarantotto colonne cioè ventotto in ornamento di quattordici altari, otto parimenti in ornamento di quattro organi sotto dei quali si entra

orgues sont seulement au nombre de deux, dont l'un du côté de la chapelle clémentine, et l'autre du côté de la chapelle grégorienne »[562], ce qui dénote clairement un projet commun pour doter la basilique de quatre instruments à emplacements symétriques.

Vers 1620, Carlo Maderno se trouvait en train d'achever le temple définitif, qui serait inauguré six années après. L'architecte, se penchant vers un parti à croix latine[563], a ajouté trois chapelles de chaque côté de la nef, les deux plus grandes placées aux extrémités vers le transept appelées sacristie nouvelle et chapelle du chœur neuf. Cette dernière s'est convertie en l'endroit le plus utilisé par les fonctions liturgiques, ce qui a exigé l'installation d'un orgue adéquat à cette finalité.

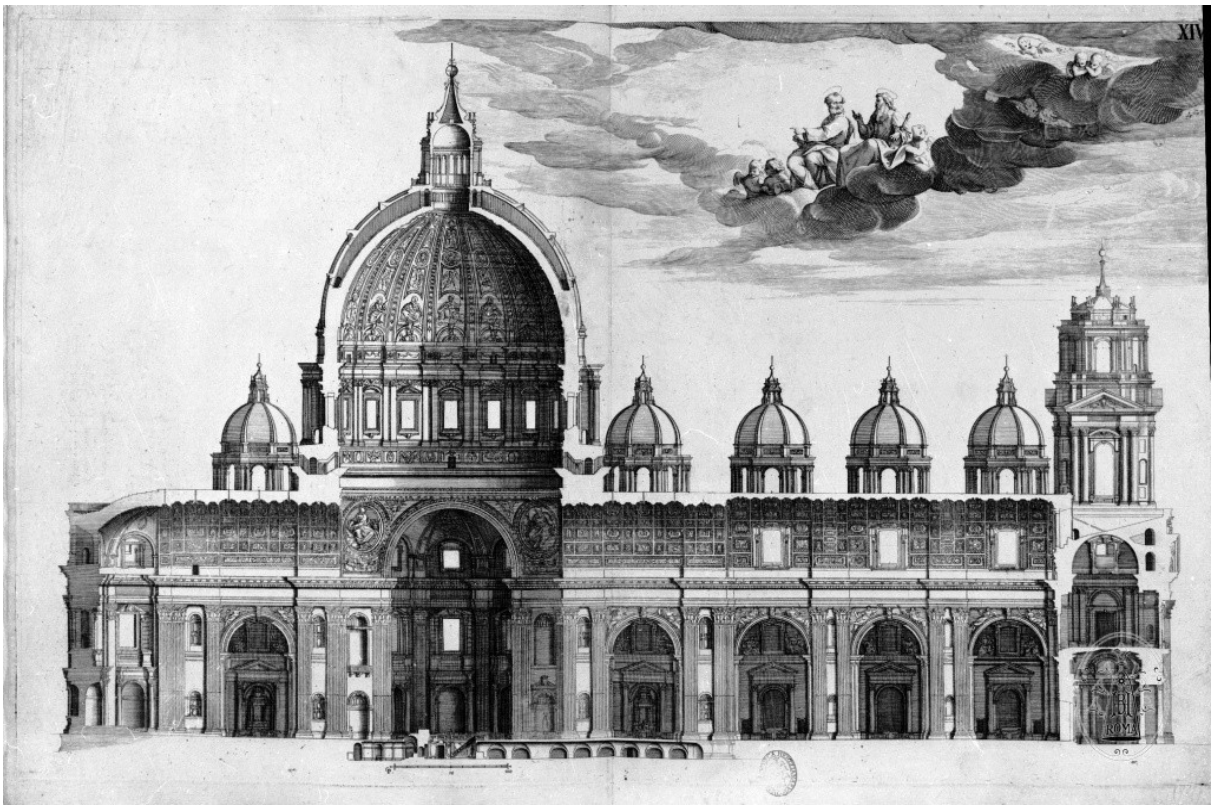


Fig. 58 – Martino Ferrabosco : *Architettura della Basilica di San Pietro in Vaticano* (Rome, 1684), section longitudinale de la basilique selon le plan accompli par Carlo Maderno.

nelle quattro lumache piane, cioè le scale maggiori, che sagliono alla cima del tempio, e che servono ad altri ornamenti ». R. Lunelli, *op. cit.*, p. 81.

[562] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « gli organi al presente sono due soli, esistenti uno al lato della Cappella Clementina, e l'altro al lato della Cappella Gregoriana ». R. Lunelli, *op. cit.*, p. 81.

[563] Quand apparaît l'idée de prolonger le temple à croix latine – ce qui entraîne forcément la perte de la centralité conçue tout d'abord dans le projet original de Donato Bramante – le projet des quatre orgues fut nécessairement abandonné, car les nécessités liturgiques exigeaient alors la présence d'autres orgues dans d'autres endroits de la basilique. R. Lunelli, *op. cit.*, pp. 81-82.

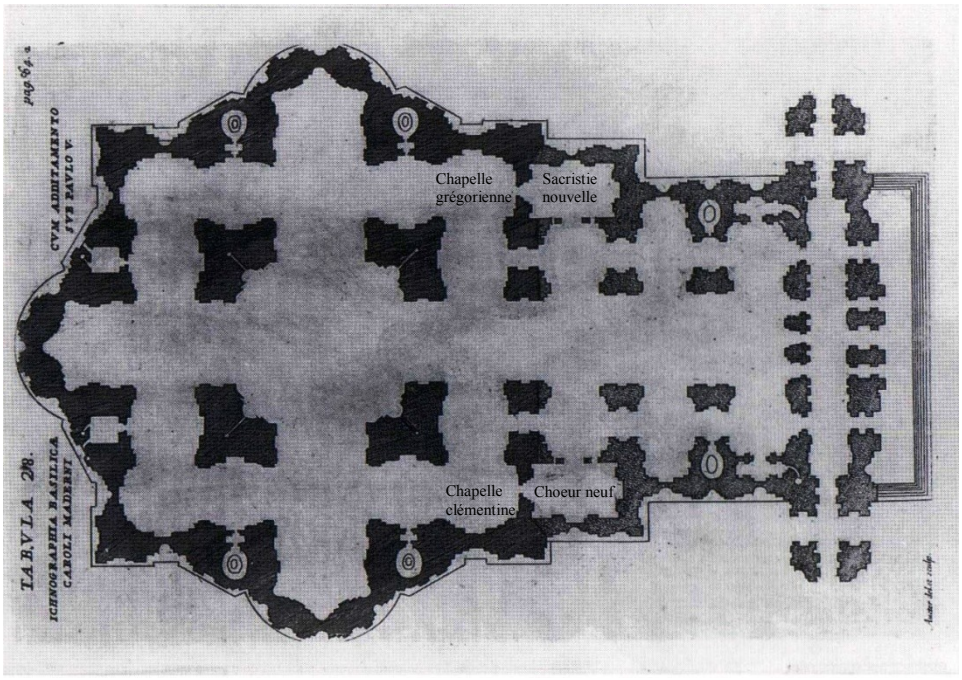


Fig. 59 - Filippo Bonanni : *Numismata Pontificum Romanorum Templi Vaticani Fabbricam indicantia*, (Rome, 1715); plan de la basilique San Pietro accompli par Carlo Maderno, où l'on voit la chapelle grégorienne solidaire à la sacristie nouvelle et la chapelle clémentine solidaire à la chapelle du chœur neuf.

Du fait que la chapelle du chœur neuf partage une paroi avec la chapelle Clémentine, on obtient une systématisation à propos, en permettant à un seul instrument de servir à deux enceintes différentes du temple grâce à l'ouverture d'une archée solide mettant les deux chapelles en contact, sous laquelle le maître organier Ennio Bonifazi a installé l'orgue rénové quelques années auparavant par son oncle[564], Armodio Maccioni. Selon Renato Lunelli, « cette démarche a enfui à jamais le projet de construction des quatre orgues [...] correspondant aux quatre piliers soutenant le dôme »[565]. La façade de l'orgue qui donnait à la chapelle clémentine a été conçue selon un nouveau prospect, alors que dans celle donnant vers le chœur neuf – ou se trouvait la console de l'orgue -, on a réutilisé l'ancienne, aménagée à son nouvel emplacement. Au sujet de la sacristie nouvelle, on réalise une systématisation pareille, sauf par le fait qu'ici la façade ancienne se tournait vers la nouvelle chapelle, alors que l'on en ajoutait une nouvelle donnant à la chapelle grégorienne, où se trouvait le clavier de l'instrument[566]. De cette façon, c'est-à-dire « au moyen de la systématisation des deux

[564] D'après le projet d'une réfection de cet instrument envisagé en 1720, il nous est possible de connaître la composition, plutôt l'originale, de l'orgue : *Principale* en montre donnant vers la chapelle du chœur-neuf, *Ottava*, neuf registres appartenant au *Ripieno*, deux *Flauti*, un registre de *Tromboni*. Un clavier, cinq soufflets, *Principale* et *Ottava* redoublés dans le côté aigu du clavier. R. Lunelli, *op. cit.*, p. 87.

[565] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « questo lavoro fece accantonare per sempre il progetto dei quattro organi da erigersi [...] in corrispondenza ai quattro pilieri di sostegno della cupola ». R. Lunelli, *op. cit.*, p. 86.

[566] Celui-ci était plus grand que l'orgue de la chapelle clémentine, composé de seize registres selon un document daté 1751 concernant une réfection de l'instrument réalisée par Giovanni Battista Testa, qui n'a pas ajouté des nouveaux registres à l'instrument : deux *Principali* en montre, l'un donnant à la chapelle grégorienne et l'autre à la sacristie nouvelle, in autre *Principale*, deux registres d'*Ottava*, un registre non spécifié (probablement,

instruments à double usage on a trouvé une solution cohérente au problème de l'orgue dans la basilique vaticane, mais certes assez éloignée de la grandeur et de l'éclat exigés par le nouveau temple »[567].

Au sujet de l'intention de doter le temple majeur de la chrétienté d'orgues multipliés placés symétriquement, Lunelli écrivit: « il n'est pas improbable que l'idée des quatre orgues vaticans ait été entraînée par cette polychoralité qui était en train de s'imposer avec le mouvement baroque, lequel a atteint le développement maximal avec Orazio Benevoli »[568]. De toute façon, étant donné que le projet de Michel-Ange semble déjà préconiser un emplacement symétrique taillé pour l'installation des quatre orgues nous croyons que des orientations de caractère architectural-spatial et, quand même, fonctionnel – car l'emplacement envisagé distribuait les orgues d'une façon équilibrée à l'intérieur du temple au niveau de la diffusion de leur son dans toutes les enceintes composant la basilique alors conçue dans un parti architectural centralisé à croix grecque – ont dû s'imposer à une orientation purement musicale.

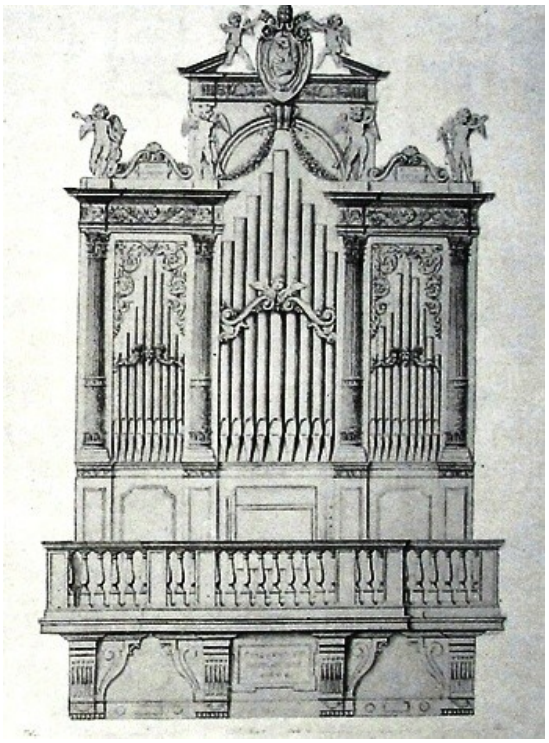


Fig. 60 – Agostino Valentini : *La Patriarcale Basilica Romana* (1885) ; orgue de a chapelle grégorienne.

Duodecima), *Quintadecima*, *Decimanona*, d'autres six registres appartenant au *Ripieno*, *Flauto in ottava bassa*, *Flauto in quinta*. R. Lunelli, *op. cit.*, p. 92.

[567] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « colla sistemazione dei due strumenti a doppio uso si era trovata una soluzione coerente del problema dell'organo nella Basilica Vaticana, ma certamente molto lontana da quella grandiosità ed imponenza che avrebbe richiesto il nuovo Tempio ». R. Lunelli, *op. cit.*, p. 89.

[568] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « non è improbabile che l'idea dei quattro organi vaticani vada messa in relazione al concetto di quella policoralità che andava sviluppandosi con il movimento barocco, e che raggiunse il massimo sviluppo com Orazio Benevoli ». R. Lunelli, *op. cit.*, p. 82.

Toujours à Rome, dans l'église de la Congrégation de l'Oratoire, Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova), le facteur d'orgues Giovanni Guglielmi[569] est chargé en 1591 de déplacer l'orgue fixe, placé depuis la nef de l'église, côté évangile, vers le transept droit du temple : « ces travaux, fort probablement, on entraîné […] un renouvellement et un élargissement de l'instrument »[570]. Outre l'orgue stable, l'église disposait d'un positif dont on se servait pour les services ordinaires, « lequel, occasionnellement, était porté sur la tribune du transept gauche, encore privée d'un orgue fixe, pour que l'on pût faire de la musique à deux chœurs »[571].

Il n'est pas clair quand on a érigé le deuxième orgue fixe sur la tribune du transept gauche, la première référence documentaire sur l'instrument que l'on connait étant une *scriptura attinentes ad organum factum in ecclesia S[anctae] Mariae in Vallicella*, datée 1612 et, malheureusement, égarée de nos jours et citée dans un index des documents préservés aux archives de la congrégation oratorienne copiée en 1727 par le père Caballini. Plusieurs faits contribuent à la véracité de l'hypothèse que cet orgue mentionné dans l'écriture perdue s'agissait du deuxième orgue fixe à fonction de pendant du premier instrument, déplacé et rénové en 1591.

À partir de l'année 1612, on ne trouve aucun payement concernant le placement du positif sur la tribune du transept gauche. En 1612-1613 on décide de communiquer, au moyen d'un couloir passant derrière la tribune, les deux instruments du transept. En 1616 on délibère de mettre « deux supports de marbre sous les orgues parce que ceux-là en fer ne suffisent pas à en soulever le poids »[572]. Par ailleurs, les mémoires du père Oratorien Pompeo Patteri mentionnent la donation de 25 *scudi* qu'il avait faite en 1611 au sujet des travaux de construction du deuxième orgue, ce qui confirme l'hypothèse que celui-ci ait été achevé vers 1612 outre d'expliquer l'absence de comptes concernant la fabrication de l'instrument dans les livres de dépenses de la congrégation, celui-ci ayant été financé par de bienfaiteurs. Selon Arnaldo Morelli :

[569] Giovanni Guglielmi est chargé de l'entretien des orgues de la Chiesa Nuova en 1595. En 1608-1609, le facteur d'orgues construit un nouvel orgue postif pour la congrégation oratorienne. Arnaldo Morelli, « Gli organi della chiesa e dell'Oratotio di Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova) a Roma », *Amici dell'Organo di Roma*, II, 5 (1986), p. 122.

[570] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « colla sistemazione dei due strumenti a doppio uso si era trovata una soluzione coerente del problema dell'organo nella Basilica Vaticana, ma certamente molto lontana da quella grandiosità ed imponenza che avrebbe richiesto il nuovo Tempio ». R. Lunelli, *op. cit.*, p. 89.

[571] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « che, occasionalmente, veniva portato nella cantoria del transetto sinistro, ancora priva di un organo stabile, per poter concertare le musiche a due cori ». A. Morelli, *Gli organi della chiesa e dell'Oratorio*..., art. cit., p. 122.

[572] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « due modiglioni di marmo sotto li organi perchè quei di ferro non bastano a sostenere il peso ». A. Morelli, *Gli organi della chiesa e dell'Oratorio*..., art. cit., p. 123.

Pour confirmer des hypothèses que j'ai évoquées, j'ajoute que le noyau de tuyaux de l'orgue toujours existant sur la tribune du transept gauche semble dater des premières années du XVII[e] siècle. On peut déduire enfin que l'auteur de l'instrument ait été Giovanni Guglielmi, depuis longtemps facteur d'orgues de la *Chiesa Nuova*. Dans cette perspective, Santa Maria in Vallicella a été la première église de Rome – à partir de ce dont nous avons notice – dotée d'une paire d'orgues fixes, placés symétriquement, où l'on pouvait faire de la musique à deux choeurs qui était en train de s'imposer en tant que pratique courante dans les églises plus importantes de la ville[573].



Fig. 61 – Rome, Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova) : à gauche, nef de l'église ; à droite, orgue du transept droit.

Les orgues oratoriens de Rome ont subi un nouveau relevage, de la main du même Giovanni Guglielmi en 1624, où la congrégation de saint Philippe Néri accepte la donation de quelques bienfaiteurs pour « faire [à nouveau] l'ornement des orgues et les perfectionner[574]

[573] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « a riprova di quanto ipotizzato aggiungo che il nucleo di canne dell'organo ancor oggi esistente nella cantoria del transetto sinistro, sembra potersi datare entro i primissimi anni del Seicento. Si può infine ipotizzare che l'autore dello strumento sia stato Giovanni Guglielmi, ormai da molti anni organaro della Chiesa Nuova. Valendo dunque questa congettura, Santa Maria in Vallicella fu la prima chiesa di Roma – per quanto è emerso fino ad oggi – ad essere dotata di una coppia di organi stabili, posti simmetricamente, onde concertare musica a due cori che si andava ormai imponendo nella pratica ordinaria delle maggiori chiese della città ». A. Morelli, *Gli organi della chiesa e dell'Oratorio...,* art. cit., pp. 123-124.

[574] Outre le registre de *Tromboni* que Guglielmi avait ajouté au premier orgue en 1595, la documentation concernant les orgues de la Chiesa Nuova ne nous informe pas beaucoup sur leurs compositions. Seulement en 1649, occasion où les orgues seraient répares par Girolamo Borghese – sur lequel nous reparlerons par la suite – nous trouvons quelques informations sur les registres composant les instruments, décrits comme des orgues fondés sur une base sonore de 16' – « organi grosse a l'octava bassa » – ayant les deux ensemble 22 registres, ainsi qu'un registre de Tromboni « all'ottava bassa ». Pour occasion des travaux sur les orgues menés à terme en 1674 par Giuseppe Catarinozzi, on est informé que l'orgue de l'épître avait 12 registres. Les orgues ont aussi subi plusieurs réparations postérieures, parmi lesquels sont à retenir la rénovation de 1697 – pour occasion de la construction des buffets actuels – et celui de 1895, date du troisième centenaire de la mort du saint-patron dell'Oratoire, où Nicola Morettini di Perugia a remplacé complètement l'orgue de l'épître, ayant aussi fait des réparations dans celui de l'évangile qui, cependant, conserve encore un important noyau de tuyaux originaux de Guglielmi. A. Morelli, *Gli organi della chiesa e dell'Oratorio*..., art. cit., pp. 124-126.

ainsi que faire [à nouveau] leurs tribunes, du fait que le maître organier Giovanni [Guglielmi] avait offert des bonnes conditions au sujet d'attendre le temps convenable pour le payement »[575]. Une peinture d'Andrea Sacchi (Nettuno, 1599 – Rome, 1661) représentant la cérémonie de canonisation de saint Philippe Nèri (1622), a retenu l'aspect des instruments avant le renouvellement de leurs buffets, conservant encore la structure maniériste divisée en plates-faces couronnées chacune de son fronton correspondant. L'actuel aspect des orgues de Santa Maria in Vallicella est issu du nouveau programme décoratif implémenté à l'intérieur de celle-ci en 1697, sous projet de l'architecte Felice Delino, qui décide de doter les instruments de buffets plus en accord avec le nouveau décor du temple. Les ornements garnissant ces buffets exceptionnels, « conçus dans un style baroque fantastique, éloigné des rigides et stéréotypés modèles à trois plate-faces de goût maniériste »[576], furent exécutés par *l'intagliatore* Francesco Maglia, sous dessin du sculpteur Camillo Rusconi.



Fig. 62 – Andrea Sacchi (1599-1661): Cérémonie de canonisation de saint Philippe Néri à Santa Maria in Vallicella (vers 1622), Rome, Collection Descuffi ; où l'on s'aperçoit des orgues Guglielmi (1595-1612) avant du renouvellement de leurs buffets (1624).

[575] Traduction de l'auteur *apud*. A. Morelli, *Gli organi della chiesa e dell'Oratorio...,* art. cit., p. 124 : « fare l'ornamento agl'organi e perfettionarli e fare li loro chori, sante che mastro Giovanni [Guglielmi] organista offeriva bone conditioni d'aspettare per qualche tempo i pagamenti ».

[576] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « concepiti in uno stile barocco fantasioso, lontano dai rigidi e stereotipati modelli a tre fornici di gusto manierista ». A. Morelli, *Gli organi della chiesa e dell'Oratorio...,* art. cit., p. 124.

Au *Seicento* romain, nous devons aussi estimer les fameux orgues doubles à buffets identiques de l'abside de l'église San Lorenzo in Damaso, de même que ceux de l'Ospedale degli incurabili di San Giacomo.

Une importante documentation au sujet des anciens orgues de la basilique San Lorenzo, adscrite au palais de la Chancellerie apostolique, nous est parvenue. Celle-ci nous informe que l'ancien orgue du temple avait été supprimé en 1637, pour occasion des travaux de restructuration de l'église, financés par le cardinal Francesco Barberini, ayant été remplacé par deux instruments nouveaux, construits, chacun par un facteur d'orgues différent – Giulio Cesare Burzi et Ennio Bonifazi –, dans la splendide abside érigée sous dessin de Gian Lorenzo Bernini (Naples, 1598 – Rome, 1680), qui en a aussi dirigé les travaux. Une toile de Giuseppe Valeriani présente la célèbre abside du Bernin vers 1730, où l'on s'aperçoit des montres des orgues disparus de nos jours, qui nous reproduisons par la suite, à partir de la couverture de la revue *Amici dell'organo di Roma*, série II, 3 (1984).



Fig. 63 - Giuseppe Valeriani (c. 1708 - 1762) : *San Lorenzo in Damaso* (1737) ; Rome, Musée Braschi ; couverture de la revue *Amici dell'organo di Roma*, série II, 3 (1984) ; où l'on s'aperçoit des anciens orgues Burzi, côté épître, et Bonifazi, côté évangile.



Fig. 64 – Abside de la basilique San Lorenzo in Damaso, telle qu'elle se trouve actuellement.

Bien que les instruments fussent vêtus d'une même architecture, au niveau de la facture instrumentale, ils étaient différents. L'instrument placé *in cornu Epistolae*, œuvre de Giulio Cesare Burzi étant doté de deux claviers[577], alors que l'orgue érigé par Ennio Bonifazi, côté évangile, n'en avait plus qu'un seul[578]. Les maîtres organiers travaillèrent sur les orgues de San Lorenzo entre 1638 et 1642[579]. L'orgue Burzi fut inauguré le 10 août 1640 avec une messe solennelle à quatre chœurs, « distribués évidemment sur les quatre tribunes artistiques »[580] de l'abside berninesque.

Giovanni Battista Bovio dans son ouvrage *La pietà trionfante su le distrutte grandezze del gentilesimo nella magnifica fondazione dell'insigne Basilica di S. Lorenzo in Damaso di Roma* (Rome, 1729) met en valeur l'empreinte laissée par cet ensemble d'orgues de même aspect extérieur et emplacement. Même en tenant compte qu'il s'agit du langage exalté cher aux rapports panégyriques, les impressions de Bovio doivent être hautement estimées, surtout si nous considérons que son œuvre fut écrite presque un siècle après la construction des

[577] L'orgue Burzi avait deux claviers – « per fare il piano e forte » – et des touches de pédal, un clavier commandant 12 registres, alors que le deuxième commandait un seul « Flauto a cannello in ottava bassa », placé sur son registre mis à par du principal, 14 *Contrabassi*, 6 soufflets. Patrizio Barbieri, « I "doi bellissimi organi" di San Lorenzo in Damaso, Roma », *Amici dell'organo di Roma*, II, 3 (1984), p. 47.

[578] L'orgue Bonifazi disposait de 15 registres commandés par un seul clavier, possédant aussi des touches de pédale. Il s'agissait d'une composition assez courante : deux *Principali*, suivis de quelques rangs redoubles conformant le *Ripieno* ; l'instrument avait 5 soufflets. P. Barbieri, *I "doi bellissimi organi"*..., art.cit., p. 47.

[579] Les orgues ont survécu plus de deux siècles, ayant, évidemment subi plusieurs réparations au cours du temps, ayant été, fort probablement éliminés lors des travaux de restauration de l'église menées à terme à partir de 1868, qui ont conféré aux quatre tribunes de l'abside berninesque leur aspect actuel. P. Barbieri, *I "doi bellissimi organi"*..., art.cit., pp. 47-51.

[580] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « evidentemente distribuiti sulle quattro artistique logge ». P. Barbieri, « Ancora sugli organi di S. Lorenzo in Damaso, Roma : con un elenco di organisti e maestri di cappella dal sec. XV al XIX », *Amici dell'organo di Roma*, II, 4 (1985), p. 91.

instruments, en témoignant aussi de la bonne réputation acquise par Bonifazi et Burzi dans le panorama de la facture d'orgues romaine :

> Deux orgues très fameux ont été placés dans les flancs [de l'abside], lesquels, construits par les plus célèbres organiers dont l'art s'en pouvait vanter à l'époque, peuvent être comptés parmi les plus prestigieux du monde. La dispute menée entre ces deux experts, qui cherchaient à se surpasser l'un à l'autre grâce à la singularité de leurs œuvres, a converti tous les deux [instruments] dans des vrais prodiges[581].



Fig. 65 – À gauche, nef de l'église de l'église San Giacomo in Augusta ; à droite, buffet de l'orgue *in cornu Epistolae*, dépourvu des draperies qui occultaient auparavant la partie supérieure des tuyaux.

En ce qui concerne l'église de l'Ospedale di San Giacomo, actuelle église San Giacomo in Augusta, le 19 août 1655, la congrégation décide d'y ériger deux nouveaux instruments, poussée, fort probablement par un souci plus architectural que musical, ce qu'Arnaldo Morelli a inféré depuis la capitulation correspondante :

> Dans cette congrégation, étant donné que l'orgue de notre église ne se trouve pas dans un endroit adéquat, en troublant d'une certaine façon notre temple plutôt bien dessiné, on a décidé de le démonter et de le remplacer par deux [instruments] plus petits, que l'on placera sur les deux tribunes encadrant l'autel-majeure, qui, on le voit, dès le début de la construction de

[581] Traduction de l'auteur *apud.* P. Barbieri, *I "doi bellissimi organi"...*, art.cit., p. 47 : « due famosissimi organi furono collocati ne' fianchi, che composti da' più celebri Artefici, che vantasse l'Arte a quel tempo, ponno stare del pari con qualsivoglia del mondo. La gara passata tra que' due periti per potersi superare l'un l'altro nella singolarità de' lavori, cagionò, ch'ambedue son riusciti un prodigio ».

l'église ont été destinées à ce propos. Et on a déjà ordonné la mise en œuvre des travaux concernés[582].

Les deux instruments, en tout identiques, soit au niveau de la facture instrumentale – deux *Principali* 8', six rangs de *Ripieno*, *Flauti* en *Ottava* et en *Duodecima* – et du buffet, ont été construits par Girolamo Borghese[583], facteur d'orgues de l'église depuis quelques années, ayant été achevés vers 1658.

De ce que nous venons d'exposer, il nous reste encore de répondre à la demande que nous avons formulée dans le titre de ce chapitre. Les *cori spezzati* étaient-ils ou non au seuil du doublement des orgues stables en Italie ? Évidemment, la réponse nous reporte à Venise, où la première manifestation du concept de symétrie visuelle et sonore au sujet des instruments a dû être fort probablement engendrée. C'est clair que l'accomplissement du deuxième orgue *marciano*, placé *in cornu Evangelii*, entre 1489-1491, précède considérablement la datation des premiers spécimens musicaux des psaumes *spezzati* dus au savoir-faire de Willaert – si no le créateur de cette façon de concevoir la musique, certainement son plus important diffuseur pendant la deuxième moitié du XVI^{e} siècle, grâce à l'excellence acquise par son art, son importante activité pédagogique[584], de même qu'au prestige du poste qu'il occupait au sein de la basilique ducale vénitienne, dont la chapelle a été longtemps une institution fondamentale pour la l'histoire de la musique occidentale. Dans cette perspective, les orgues doubles de l'apôtre évangéliste, pensés à la perfection dans leur aspect visuel – tant au niveau de l'emplacement que de la structuration du buffet d'orgues –, ont été engendrés à priori dans un remarquable souci esthétique, la symétrie, l'équilibre au niveau de la composition architecturale et de leur insertion dans l'enceinte de la chapelle-majeure du temple s'imposant, à notre avis, sur des questions plus rattachées à leur utilisation au sujet de l'activité musicale, qui, dans un deuxième moment – notamment à propos des

[582] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « in Congregatione essendosi più volte considerato che l'organo della nostra chiesa non stia in sito a proposito, et che offuschi in parte la nostra chiesa peraltro di buon disegno si è resoluto removerlo e invece di quello farne due più piccoli, et collocarlo nelle due siti vicini all'altare maggiore, quali anco dal principio della fondatione della chiesa, si vede che furono destinati a tale effetto. Et già si è dato ordine metterne mano ». A. Morelli, « Un organaro del seicento romano: Girolamo Borghese », *Amici dell'organo di Roma*, II, 2 (1983), p. 35.

[583] Girolamo Borghese a été l'un des facteurs d'orgues le plus éminents dans les cadres de la facture d'orgues à Rome au XVII^{e} siècle. Parmi ses travaux, il faut souligner ceux qui suivent : 1633 – il est nomme facteur d'orgues responsable de l'entretien des orgues de l'église et de l'oratoire de la Trinità dei Pellegrini, 1642 – il assume l'entretien des orgues de l'église Sant'Apollinare, 1642-1646 – travaux de déplacement de l'orgue grand de Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova) depuis l'église vers le nouveau oratoire édifié par Borromini, 1653 – il est nommé facteur d'orgues de l'église San Lorenzo in Damaso. Le maître organier a dû mourir entre 1661 et 1662, où son fils, Giacomo, assume l'entretien des orgues dont son père était le responsable. A. Morelli, *Un organaro del seicento romano*..., art.cit., p. 35.

[584] Il faut remarquer que parmi ses disciples directs on trouve des compositeurs tels que Cipriano de Rore, Costanzo Porta, Gioseffo Zarlino ou Andrea Gabrieli.

concerti et *sacrae symphoniae* – en exercera une influence certaine, dans une dimension d'appropriation par le biais de la musique d'une spatialité autant physique que sonore, certes préexistante.

Sur le projet de doter la nouvelle basilique San Pietro in Vaticano d'un ensemble d'orgues quadruples à disposition symétrique sous projet de Bramante/Michel-Ange, la recherche de l'emplacement des sources sonores capables de remplir les diverses enceintes générées par l'articulation d'un espace puissamment centralisé autour du grand dôme traduit un souci architectural assez évident en dirigeant le concept. La transformation de la croix grecque en latine sous l'égide de Maderno entraîna une nouvelle articulation spatiale de l'édifice, en poussant la nécessité d'une nouvelle solution concernant les foyers d'émission de la musique les plus convenables au propos. Dans la dynamique inhérente à ce procès en mutation, il est hors de doute que l'architecture était toujours au command, l'hypothèse d'une influence éventuelle de la polychoralité, un phénomène en ascension dans le panorama baroque romain à l'epoque, évoquée par Lunelli, restant, à notre avis, dérisoire par rapport à celui-ci.

Dans les autres occurrences de la symétrie visuelle et sonore concernant les orgues romains que nous avons approchées, dans les deux cas, San Lorenzo in Damaso et Ospedale di San Giacomo, la prépondérance d'un influence architecturale est assez évidente, en étant d'ailleurs remarquable l'existence d'une symétrie absolue, tant au niveau musical que visuel au sujet des orgues de l'Ospedale degli incurabili. Par revanche, la construction du deuxième orgue fixe de Santa Maria in Vallicella, a dû être poussée par une nécessité plutôt musicale, l'aspect esthétique n'y pouvant être néanmoins mésestimé.

Pour finir, nous revenons à la demande évoquée dans le titre de ce chapitre : au seuil du redoublement des orgues fixes en Italie il n'était d'autre chose que l'harmonie même, la recherche inexorable de l'équilibre, d'une symétrie divine, d'une perfection doublement reflétée : une architecture d'abord physique favorisant une spatialité éminemment sonore.

II[e] Chapitre – L'Espagne et le Portugal : les orgues jacobins et le déclenchement de la symétrie visuelle et sonore

La première notice que nous avons sur l'accomplissement du concept de symétrie visuelle autant que sonore au sujet des orgues en Espagne remonte à la construction du monastère San Lorenzo de El Escorial, un complexe architectonique iconique projeté par les architectes Juan Bautista de Toledo (Tolède, c. 1515 – Madrid, 1567) et Juan de Herrera (Movellán, 1530 – Madrid, 1597) pour abriter une multiplicité imbriquée de fonctions – palais, couvent, basilique, panthéon, bibliothèque, collège – que l'empereur Philippe II, son idéalisateur, a doté de huit orgues :

> Au-delà d'une idée d'architecture, l'Escurial montre en fait l'architecture d'une idée – une idée de pouvoir, évidemment, tel que celui-ci serait façonné par les monarques espagnols de la maison d'Autriche : un pouvoir absolu, exercé par droit divin et intimement rattaché à la divinité. Ce concept presque abstract de royauté, intangible dans sa posture hiératique, qui gouvernait ses territoires depuis l'intérieur inaccessible de son monastère, trouverait d'ailleurs son image la plus parfaite dans cette architecture cristallisée imposée par Herrera sur le bâtiment philippin ; mais c'est surtout au niveau du plan que celui-ci se montre avec une clarté jusque-là inouïe, entraînée par des dizaines d'années d'expérience autour du sujet antique du palais-bloc de configuration quadrangulaire, où, dans le plein ressort de l'Humanisme, se fondent sur [le paradigme de] la ville impériale de Dioclétien[585], les héritages hispaniques de l'*alcazar* fortifié et du palais-monastère[586].

[585] Le palais de Dioclétien à Split réunissait dans un seul complexe architectonique carré émulant la forme des campements militaires romains des structures de caractère palatin, religieux et funéraire : « son apparence fortifiée, issue des nécessités défensives subies par l'empire [romain] dans sa phase terminale, justifierait la célébrité qu'il avait acquis au Moyen-âge, ayant inspiré d'autres bâtiments érigés également autour de l'idée impériale, tels que le palais sacrée de Constantin à Byzance, le palais de Charles Magne à Aix-la-Chapelle ou le projet élaborée en 1488 par Giuliano da Sangallo d'un palais pour Fernando II d'Aragon, roi de Naples, à Poggio Reale, de sorte que tout signale que Juan Bautista de Toledo et Juan de Herrera, lesquels Philippe II met, successivement, en charge la construction de l'Escurial, ont dû connaître le palais de Split ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « a sua aparência fortificada, que decorre das necessidades defensivas sentidas pelo Império na sua fase terminal, justificaria a fama de que gozou na Idade Média, servindo de base a outras construções, erguidas igualmente em torno à ideia imperial, como o palácio sagrado de Constantino em Bizâncio, o palácio de Carlos Magno em Aix-la-Chapelle ou o projeto elaborado em 1488, por Giuliano da Sangallo, de um palácio para Fernando II, Rei de Nápoles, em Poggio Reale, e tudo leva a crer que Juan Bautista de Toledo e Juan de Herrera, a quem Filipe II sucessivamente confia a erecção do Escorial, tivessem conhecimento do palácio de Split ». A. F. Pimentel, *op. cit.*, pp. 161-162.

[586] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « mais do que uma ideia de arquitectura, o Escorial exprime, de facto, *a arquitetura de uma ideia* – ideia de poder, evidentemente, tal como ele seria encarnado pelos monarcas espanhóis da Casa de Áustria: poder absoluto, exercido por direito divino e em íntima união mística com a divindade. Esta noção quase abstracta de realeza, intangível na sua postura hierática, governando os seus territórios do interior inacessível do seu paço monástico, encontraria, de facto, a sua imagem perfeita nessa arquitectura *congelada* imposta por Herrera ao edifício filipino; mas é, sobretudo, ao nível do plano que se manifesta com uma clareza nunca até então alcançada e que é o resultado de dezenas de anos de experiências em torno do tema antiquíssimo do palácio-bloco de configuração quadrangular, onde, em pleno ambiente humanista,

La basilique, au centre du complexe, en fut le dernier édifice à être érigé, les moines hiéronymites ayant occupé le monastère depuis le 14 juin 1471, quinze années avant de l'inauguration du temple. Sept instruments furent construits par le célèbre facteur d'orgues flamand Gilles Brebos, provenant d'Anvers, qui a passé le contrat concerné le 26 février 1578, celui-ci ayant été confirmé le 1er mars par un brevet royal. « À l'instar de l'église, leurs buffets furent conçus par Juan de Herrera, architecte et mathématicien qui a su matérialiser dans ses œuvres la pensée austère de Philippe II »[587]. Dans cette entreprise paradigmatique ont aussi travaillé les fils de Brebos, Gaspar, Michel et Jean. Gilles Brebos est décédé le 6 juillet 1584, laissant achevés, mais pas tous accordés, les quatre orgues plus grands de la basilique escurialense. Son fils Gaspar en assumera les travaux, les frères Brebos étant dorénavant chargés de l'entretien des orgues.

Le premier des sept orgues que nous avons mentionné fut placé dans l'*iglesia vieja*, un espace spécialement aménagé afin de célébrer les offices tandis que la basilique se trouvait encore en train d'être édifiée. Six orgues ont été installés dans la nouvelle église[588]: les deux plus grands se faisant face dans le transept, les moyens trouvant un emplacement pareil sur la tribune du chœur-haut, et deux *realejos*, posés, selon le témoignage de frère José de Siguenza dans sa *Tercera parte de la historia de la Orden de San Jerónimo* (Madrid, 1605), « sur des tribunes ou niches placées sur deux autels »[589]. Il y avait aussi un huitième instrument, le mythique positif de table doté d'un buffet richement labouré en argent dorée rechaussé de grenades, ayant tous les tuyaux construits en argent, les touches en bois revêtus de plaques de ce métal et les soufflets recouverts de satin cramoisi, de même que des plaques d'argent travaillées à la mauresque[590]. Cet instrument précieux à tous égards, arraché au monastère par la razzia des troupes napoléoniennes, a été imortalisé par le peintre Claudio Coello (Madrid,

---

se fundem, sobre a cidade imperial de Diocleciano, os legados hispânicos do *alcazar* fortificado e do palácio-mosteiro ». A. F. Pimentel, *op. cit.*, p. 163.

[587] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « como la iglesia, sus cajas fueron concebidas por Juan de Herrera, arquitecto y matemático que en sus obras supo expresar el austero pensamiento de Felipe II ». A. Bonet Correa, art. cit., p. 270.

[588] Dans cette mesure nous nous approprions de la demande de R. Rodríguez Palacios, *op. cit.*, p. 21 : « quel autre objectif ne pourrait avoir l'existence de six orgues stables dans l'église, aussi bien que le fait de réunir deux ou trois chapelles polyphoniques à la même fois [Philippe II ayant apporté au monastère de San Lorenzo la chapelle royale au moins durant cinq occasions diverses, renforcée des chapelles de la cathédrale de Tolède, du monastère de Guadaloupe ou de celle de l'Escurial], que non l'interprétation de la musique polychorale ? ». Traduction de l'auteur à partir de l'original: « ¿qué otro objeto podía tener la existencia de seis órganos fijos en la iglesia y el hecho de reunir dos o tres capillas polifónicas a la vez, sino la interpretación de música policoral? ».

[589] Traduction de l'auteur *apud*. Samuel Rubio, « Los órganos del Monasterio del Escorial », *Tesoro Sacro Musical*, 3 (1971), p. 87 : « en dos balcones o nichos que responden en cima de dos altares ».

[590] S. Rubio, « Los órganos del Monasterio del Escorial », *Tesoro Sacro Musical*, 2 (1972), p. 54.

1642-1693), dans le célèbre tableau intitulé *La Sagrada Forma*, destiné à l'ornement de la sacristie de la basilique royale.



Fig. 66 – Claudio Coello (Madrid, 1642-1693) : *La Sagrada Forma*, Monastère San Lorenzo de El Escorial ; où l'on voit l'ancien positif de table connu en tant qu'orgue d'argent.

Les buffets des quatre orgues fixes, reflétés deux à deux sur les côtés de l'épître et de l'évangile de la basilique furent exécutés dans un sévère ordre corinthien[591] par le sculpteur italien José Flecha. Selon Samuel Rubio :

[591] « De structure architecturale accorde avec la loi intérieure du temple, [les buffets des quatre orgues fixes du monastère San Lorenzo de El Escorial] sont en bois de sapin de Cuenca, poli et doré. […] Ceux du chœur-haut, garnis de leur positif [de dos] correspondant, qui en répète en proportion mineure la même structure, sont comme un portique [composé] de quatre colonnes striées appartenant à l'ordre corinthien et soutenant un fronton triangulaire dont le tympan est brisé par l'arc romain de la plate-face centrale, contrastant ainsi avec celles latérales, droites par rapport à l'entablement. Sur les extrémités du fronton on s'aperçoit de trois acrotères en forme de boule, caractéristiques du style herrerien. Dans les orgues du transept, la même structure se répète, sauf par la décoration du frise, où nous voyons des guirlandes au lieu des enroulements présents sur celles du chœur. Par ailleurs, en étant plus larges, occupant donc plus d'espace, ils ont cinq plates-faces pour les tuyaux, ceux-ci placés de façon pyramidale et pas surmontés des claires-voies leurs occultant les vides ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « de estructura arquitectónica de acuerdo con la ley del interior del templo, son de madera de pino de Cuenca, bruñida y dorada. [...]. Los del coro alto, con su correspondiente positivo, que repite en proporciones menores, la misma estructura, son como un pórtico de cuatro columnas estriadas de orden corintio sosteniendo un frontón recto cuyo tímpano está partido por el arco de medio punto del claro central, que así contrasta con los laterales rectos con su correspondiente entablamento. Sobre los ángulos del frontón vemos tres acroteras con bolas, características del arte herreriano. En los órganos del crucero se repite la misma estructura,

> [Les instruments] sont symétriques deux à deux : les plus grands [placés] dans les extrémités du transept et les moyens sur les murs latéraux du chœur. Mais ce qui est curieux ce que cette symétrie extérieure répond à une autre, intérieure, si parfaite que le première, c'est-à-dire que les orgues du transept ont le même nombre de jeux, de secrets, de tuyaux, de claviers, la même distribution intérieure, etc.[592], le même se donnant au sujet des orgues placées dans le chœur. Chaque deux dans un côté sont une réplique exacte des autres du côté opposé[593]

L'inauguration des orgues plus grands a coïncidé avec celle de la basilique, qui a eu lieu le 9 août 1586, quand on a transféré le saint Sacrement de l'*iglesia vieja* au nouveau temple. L'*Historia de varios sucesos*, insérée dans la collection intitulée *Documentos para la historia del monasterio de San Lorenzo*, tome IV (Madrid, 1924) en présente un témoignage digne de mention : « la musique [a été] si belle et si accordée, et sonnait si joliment qu'elle ne semblait pas d'autre chose que non une vision céleste, particulièrement les orgues que l'on venait

---

cambiando sólo la decoración del friso, en el que vemos guirnaldas, en vez de los roleos de las del coro. También por ser más anchos, al tener más espacio, son de cinco claros o platabandas para los tubos, colocados piramidalmente, dejándolos al aire, sin hacer claraboyas que oculten los vacíos ». A. Bonet Correa, art. cit., p. 271.

[592] Au sujet des caractéristiques techniques des instruments, le manuscrit attribué à Diego del Castillo, organiste de Philippe II à l'époque où les instruments ont été construits, est fort remarquable, car il décrit avec un grand soin de détails l'œuvre monumentale menée à terme par les Brebos. Celui-ci, conservé dans les archives du monastère royal de l'Escurial s'intitule *Declaración de los órganos que ay en el Monasterio de Sant Lorencio el Real por la cual se da ynstrución y claridad perpertua, a los afinadores, de los Secretos, largitorias y Reducciones y órdenes, de toda cañutería, y cómo, y en qué lugares, están los Repartimientos dellas para que con facilidad los afinen y limpien, y para que los tañedores, sepan de qué mixturas deban vsar y conozcan los Registros como se dirá adelante, y ansi mesmo por donde se an de tañer los tonos de todos los oficios del año*. Les orgues du transept étaient composés de la façon suivante : clavier supérieur ou *juego alto – Flautas gordas*, *Flauta o pífano*, *Flautas tapadas*, *Cascabelado*, *Lleno menor*, *Lleno mayor*, *Quintas*, *Quincenas*, *Chiflete*, *Orlos*, *Cornetas*, *Dulzainas* –, clavier inférieur ou *juego bajo – Flautado mayor*, *Flautado*, *Flautas tapadas* (à l'unisson du *Flautado*), *Flautas* (*octavas del Flautado*), *Flautas abiertas*, *Flautas requintas* (en forme de fuseau), *Flautas tapadas* appelées *quintas*, *Bordón*, *Lleno menor*, *Lleno mayor*, *Churumbela* de main droite et *Flautas* de main gauche, *Bombarda*, *Trompeta*, *Chirimía* –, pédalier ou *juego de los pies – Flautado grande*, *Flautado*, *Bordón*, *Octava*, *Lleno*, *Trompetas*, *Orlos*, *Chirimía* – et Fantaisies – *Temblantes* des claviers supérieur et inférieur, *Quitaviento*, *Tambor*, *Ruiseñor*, *Gaita*. Orgues du choeur-haut : clavier supérieur – *Flautas octava en bajo*, *Pífano* (à l'unisson des *Flautas*), *Flautas tapadas*, *Cascabelados*, *Lleno menor*, *Lleno mayor*, *Quintas* (en forme de fuseau), *Quincenas*, *Chifletes*, *Orlos*, *Cornetas*, *Dulzainas* –, clavier inférieur – *Flautado mayor*, *Flautado* (une octave au-dessus du *Mayor*), *Flautas tapadas* (à l'unisson du *Flautado*), *Flautas abiertas octava en bajo*, *Chiflete*, *Requintas*, *Bordón*, *Octavas*, *Lleno menor*, *Lleno mayor*, *Churumbela* (trois tuyaux par touche dans les vingt touches supérieures dont le registre se compose), *Bombardas*, *Trompetas*, *Chirimías* –, pédalier – *Flautado mayor*, *Flautado* (une octave au-dessus du *Mayor*), *Bordón*, *Flautas abiertas*, *Lleno*, *Trompetas*, *Orlos*, *Chirimías* – et fantaisies – *Tambor*, *Burlador*, *Temblantes* pour les deux claviers, *Ruiseñor*. S. Rubio, « Los órganos del Monasterio del Escorial II », *Tesoro Sacro Musical*, 4 (1971), pp. 118-119. Au sujet des deux *realejos*, ceux-ci se composaient de : main gauche – *Dulzainas bajas*, *Trompetas reales bajas*, *Bajoncillo*, *Lleno bajo*, *Quincena*, *Flautadillo* – et main droite – *Dulzainas altas*, *Trompetas reales altas*, *Corneta real*, *Lleno alto*, *Docena y Quincena*, *Octava alta*, *Flautado*. S. Rubio, art. cit., 2 (1972), p. 51.

[593] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « son simétricos dos a dos : los más grandes en los extremos del crucero y los medianos en los lienzos laterales del coro. Pero lo más curioso del caso es que a esta simetría externa responde otra interna tan perfecta como la primera, es decir, que los órganos del crucero tienen el mismo número de juegos, de secretos, de tubos, de teclados, la misma distribución interior, etc., debiendo decirse lo propio de los situados en el coro. Los dos de un lado son réplica exacta de los dos del lado opuesto ». S. Rubio, « Los órganos del Monasterio del Escorial », *Tesoro Sacro Musical*, 4 (1971), p.117.

d'achever et qui sonnait très bien, et très accordés [entre eux], lesquels on a joués ensemble, en assourdissant l'église »[594].



Fig. 67 – À gauche, buffet de l'ancien orgue Brebos placé dans le transept de la basilique de San Lorenzo de El Escorial, *in cornu Epistolae* ; à droite, buffets des anciens orgues Brebos placés dans le chœur-haut e a basilique escurialense.

De ce que nous venons de lire, nous trouvons fort remarquable le fait que les orgues *escurialenses* des Brebos[595], notamment les quatre instruments fixes, étaient engendrés chaque deux dans un concept de symétrie visuelle autant que sonore totale, se correspondant de façon parfaite, ce qui n'avait été pas accompli ni à Venise, dont les orgues de la basilique ducale ne furent pas issus d'un même procès constructif, ayant été d'ailleurs exécutes par des facteurs d'orgues différents, ni à San Pietro in Vaticano où, si on préconisait une symétrie totale, extérieure autant qu'intérieure, au niveau du projet rattaché à l'activité de Michel-Ange/Bramante – ce qui n'et pas du tout renseigné –, celle-ci ne fut jamais réussite au niveau de son exécution. Dans cette perspective, les instruments de la basilique de San Lorenzo de El Escorial, un complexe construit aussi pour éblouir le monde, qui doit être compris d'ailleurs en tant que point d'aboutissement plutôt que point de départ[596], semble s'agir du tout premier site où une symétrie absolue à l'égard des orgues ait été engendrée.

Malgré l'importance et la nouveauté absolue de la réalisation, tant au niveau panhispanique qu'européen, celle-ci ne resterait qu'une réalisation ponctuelle[597]. Ce concept

[594] Traduction de l'auteur *apud*. S. Rubio, art. cit., 3 (1971), p. 88 : « tan linda y tan acordada música, y sonaba tan lindamente que no parecía sino un retrato del cielo, particularmente los órganos que se acababan de hacer y sonaban muy bien, y muy acordadamente, y tañeronse entrambos y atronaban la iglesia ».

[595] Il semble que les quatre instruments fixes ont été restaurés en 1704 par Pedro Liborna Echevarría, bien que les chroniqueurs du monastère n'en parlent que d'une importante réparation menée à terme par Joseph Verdalonga dans l'orgue du chœur, côté épître, dans les premières années du XIX^{e} siècle. Lors de la remise du monastère en mains des augustins en 1885, par ordre d'Alphonse VI, tout seulement les instruments du chœur se trouvaient opératifs, malgré leur mauvais état, les orgues *escurialenses*, tous muets depuis 1915, seraient remplacés par des nouveaux instruments à traction électrique lors du IV^{e} centenaire de la fondation du monastère. S. Rubio, art. cit., 2 (1972), pp. 52-54.

[596] A. F. Pimentel, *op. cit*. , p. 160.

[597] Dans la collégiale de Lerma (Burgos), le facteur d'orgues Diego Quijano, gendre de Gilles Brebos, a érigé en 1616-1618 deux orgues identiques, fort probablement inspirés du modèle engendré par Brebos dans la basilique

de symétrie visuelle et sonore ne trouvant une systématisation effective en Espagne que dans la construction des deux paradigmatiques orgues jacobins de De la Viña.

2.1 – Le courant espagnol

Ainsi que nous l'avons vu dans la deuxième partie de cette thèse, les orgues de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle ont instauré un modèle instrumental qui sera désormais imité dans les principales églises de Galice et du Nord du Portugal. Ce modèle, évidemment, dépasse l'aspect auditif, s'imposant d'ailleurs en tant que symétrie visuelle autant que sonore. Selon Antonio Bonet Correa, « la totalité des nombreux buffets d'orgues que l'on érige en Galice durant la première moitié du XVIII[e] siècle provient de l'orgue de la cathédrale de Saint-Jacques, bien qu'aucun n'atteigne la même splendeur »[598]. Ce modèle, rayonnant toujours depuis Compostelle au début du XVIII[e] siècle, ne se limite pas au ressort de la cathédrale jacobine, se diffusant davantage à d'autres cathédrales espagnoles – soit dans la péninsule, soit dans les territoires outre-mer hispaniques –, ce qui fera l'objet de la présente section de cette thèse.

Andrés Cea Galán a réalisé une étude assez solide sur la symétrie visuelle et sonore au sujet des orgues espagnols, ayant reconnu dans les orgues redoublés des organiers Brebos de l'Escurial la source du concept. Selon lui, la position des chœurs-bas au centre de la nef centrale des grandes églises castillanes « a favorisé le développement d'une forme de symétrie visuelle et sonore des orgues qui se réussissait grâce à l'emplacement face à face de chœurs et orgues »[599].

En ce qui concerne la dissémination du modèle d'orgues doubles à buffets identiques, en 1708,[600] le chapitre de Burgos montre son intention de commander un deuxième instrument à Joseph d'Echevarría – le neveu, provenant d'Oñate – suite à l'achèvement du premier orgue (1704-1706), proposition que le facteur d'orgues déclinera en se déclarant trop vieux. À Séville, en 1723, on a voulu renouveler l'orgue de l'épître, et trouvé dans la figure de l'évêque, le compostellain Dom Luis Salcedo, le bienfaiteur qui financerait l'entreprise concernée, commandée à Domingo de Aguirre, alors que le dessin du buffet était en charge de Luis de Vilches. Il semble qu'il s'agissait déjà d'un projet pour doter la cathédrale *hispalense*

---

escurialense. De toute façon, « celui de Lerma es, peut-être, un témoignage rare de la construction d'orgues jumeaux au début du XVII[e] siècle ». Traduction de l'auteur à partir de l'original. A. Cea Galán, art. cit., p. 62.

[598] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « del órgano de la catedral de Santiago se derivan la totalidad de las numerosas cajas de órganos que se hacen en Galicia durante la primera mitad del siglo XVIIII, aunque ninguno alcance su esplendor ». A. Bonet Correa, art. cit., p. 280.

[599] A. Cea Galán, art. cit., p. 58.

[600] Concomitamment à l'achèvement du deuxième instrument de Lugo et, donc, précédant l'accomplissement du deuxième de Compostelle.

de deux orgues jumeaux[601], ce qui ne serait pleinement accompli avant 1739, de la main de Francisco Ortíguez. Entre 1744 et 1749, Leonardo Fernández Dávila érige deux orgues jumeaux – que nous avons déjà mentionnés dans la première partie de cette thèse – au centre de la cathédrale de Grenade. De même, Julián de la Orden fera, tout d'abord à Cuenca (1768-1770), l'essai de la réalisation majeure de Málaga (1783), point d'aboutissement absolu de ce processus, où une symétrie totale engendre une architecture sonore complexe, fondée sur une multiplicité jamais surpassée au niveau des plans sonores dont l'axe de symétrie se trouvait au centre de l'enceinte du chœur-bas de la cathédrale *malagueña*, ainsi que nous l'avons vu dans la première partie de cette thèse.

Encore concernant la diffusion du concept de symétrie visuelle et sonore au sujet des orgues, le maître organier aragonais José Nassarre, fort probablement ressortissant de Séville, prendra la route de la Nouvelle-Espagne, y apportant le concept aux cathédrales de Guadalajara (1728-1730) et du Mexique, où il érige le deuxième instrument (1734-1736), *in cornu Evangelii*, ayant aussi rénové le premier, construit auparavant en Espagne (1688-1693) par José de Sesma, également aragonais, et son atelier[602] : « cet ensemble mexicain nous est parvenu, étant si semblable au modèle d'orgues jumeaux projeté à Séville, d'ailleurs au niveau du dessin des buffets, qu'il faudrait en reconnaître une origine commune »[603].

[601] « Il s'agit, donc, d'un nouveau plan prévu pour la construction de deux orgues jumeaux [placés] sur les deux côtés du chœur, bien que, d'abord, l'on construira celui correspondant au chapitre, côté épître, puis celui financé par l'évêque. Il ne fait aucun doute que la figure clef dans le procès de Séville est celle de Dom Luis Salcedo, l'archevêque qui arrive à Séville en 1722, provenant, précisément, du siège de Saint-Jacques-de-Compostelle ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « se trata, por tanto, de un nuevo plan premeditado para la construcción de dos órganos gemelos a ambos lados del coro, aunque primero se construirá el que corresponde al cabildo, el del lado de la Epístola, y luego el que va a cuenta del señor arzobispo. No me cabe la menor duda de que la figura clave en el proceso sevillano es la de don Luis Salcedo, arzobispo que llega a Sevilla en 1722, procedente, precisamente, de la sede de Santiago de Compostela ». A. Cea Galán, art. cit., pp. 64-66.

[602] Le facteur d'orgues a été mis en charge de la construction de l'orgue *in cornu Épistolae* de la cathédrale du Mexique en 1688, ayant été décédé à Madrid en 1690, avant de voir son travail accompli. L'instrument ne serait installé dans son endroit de destin qu'en 1695. Gustavo Delgado Parra, « Los órganos históricos de la catedral de México », *Anuario Musical*, 60 (2005), pp. 41-42.

[603] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « este conjunto mexicano aún se conserva, y se pliega de tal modo al modelo de órganos gemelos planificado en Sevilla, incluso en el diseño de las cajas, que habría que reconocerles un origen común ». A. Cea Galán, art. cit., p. 66.



Fig. 68 – José Nassarre : orgues visuellement jumeaux de la cathédrale du Mexique (1734-36) ; l'instrument de l'évangile construit entièrement au Mexique par José Nassarre et celui de l'épître construit auparavant en Espagne par José de Sesma et son atelier (1688-1693) et puis rénové et élargi par Nassarre, qui les a conféré leur aspect identique.

Cea Galán évoque une hypothèse assez pertinente sur l'origine du déclenchement des orgues doublés, reflétés au niveau sonore et visuellement, qu'il attribue à la construction de l'emblématique orgue de Palence, dernière œuvre de frère Joseph d'Echevarría (1688-1691). En fait, plusieurs facteurs d'orgues qui dorénavant concevront des orgues symétriques au niveau de la facture instrumentale et du buffet concernant le parcours approché dans cette thèse sont directement ou indirectement rattachés à cette entreprise : a) Domingo de Aguirre, qui, d'ailleurs, a dirigé l'achèvement des orgues palentins à la suite du décès d'Echevarría et qui semble être en tête du doublement identique des orgues sévillans, b) Manuel de la Viña, de façon indirecte, étant disciple d'Aguirre a réalisé le premier ensemble d'instruments jumeaux à l'aube du XVIII^{e} siècle, c) José de Arteaga, qui a travaillé directement sous la direction d'Echevarría à Palence, avant de prendre la route de Lugo, où il érige les deux nouveaux orgues, certes majeure et mineur tant au niveau instrumental que visuel , d) dans une certaine mesure, Antonio del Pino y Velasco, dont l'éventuel lien avec frère Joseph d'Échevarría n'est pas du tout clair, excepté sa provenance de Palence :

> À partir de ces données, on entrevoit une possible origine de la conception de deux orgues jumeaux se faisant face autour de la figure du grand créateur de la facture d'orgues ibérique de la fin du XVII^{e} siècle : frère Joseph d'Echevarría. Il est décédé à Palence en mai 1691, dont il était presque en train d'achever l'orgue célèbre de la cathédrale que l'on construisait. Bien qu'aucune de ses œuvres concernant des orgues jumeaux n'ait été documentée, nous nous demandons si l'idée n'était pas sur le point d'être accomplie à Palence. Ce qui ne fait aucun

doute, c'est que ses disciples directs ont bien noté la façon dont ce genre de projets devrait se réaliser désormais[604].

Juste après l'achèvement des orgues de la cathédrale de Tuy (1714-1716), il semble que le concept de symétrie visuelle et sonore au sujet des orgues, disséminé partout en Galice par l'activité de Manuel de la Viña (Saint-Jacques-de-Compostelle et Mondoñedo), José de Arteaga (Lugo), Antonio del Pino y Velasco (Tuy et Ourense) et Simón de Fontanes (Ourense), pénètre enfin le sol portugais.

Avant d'approcher les occurrences de la symétrie visuelle et sonore à propos des instruments portugais, il faut encore mentionner trois paires d'orgues doubles de même aspect extérieur construits en Galice. Dans l'église abbatiale du monastère San Martín Pinario les frères Antonio et Manuel Rodríguez Carvajal[605] ont érigé vers les années 1720 deux instruments éclatants se reflétant parfaitement par l'intermédiaire de buffets luxueux dessinés par Fernando Casas Novoa et exécutés par Miguel de Romay, sur les côtés de l'évangile et de l'épître du chœur-bas, placé derrière le maître-autel du temple[606]. L'instrument *in cornu Epistolae* nous est parvenu, conservant 34 des 54 registres coupés dont il se composait, alors que celui qui lui faisant face a été spolié lors de l'invasion des troupes napoléoniennes[607].

Entre 1762-1765, le facteur d'orgues compostellain Alberto de la Peña a construit deux instruments jumeaux dans leur aspect visuel – l'orgue de l'évangile étant plus petit par rapport à l'instrument de l'épître – pour l'église de l'ancien monastère bénédictin San Salvador de Lourenzá (Mondoñedo), actuelle paroisse de Villanova de Lourenzá[608]. Probablement vers la moitié du XVIII^{e} siècle on a doté le monastère bénédictin San Julián de Samos (Lugo) de

[604] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « a partir de estos datos, parece atisbarse un posible origen de la idea de los dos órganos gemelos enfrentados en torno a la figura del gran inventor de la organería ibérica de finales del siglo XVII : fray Joseph de Echevarría. Éste fallece en Palencia en mayo de 1691, a punto de acabar el célebre órgano que construía en aquella catedral. Aunque no esté documentada ninguna obra suya referida a órganos gemelos, me pregunto si la idea no estaba completamente a punto para ser realizada ya en Palencia. De lo que no cabe duda es de que sus discípulos tomaron buena nota del modo en que tales proyectos habían de desarrollarse en el futuro ». A. Cea Galán, art. cit., pp. 63-64.

[605] Ainsi que nous l'avons vu dans la deuxième partie de cette thèse, deuxième chapitre, 2.3 – *Ourense : échec et rénovation* – ce dernier, bénédictin oblat séculier du couvent de Compostelle, avait examiné en 1720 les orgues construits par Antonio del Pino y Velasco pour la cathédrale d'Ourense. Selon Andrés Cea Galán, les frères Rodríguez Carvajal sont disciples de Manuel de la Viña. A. Cea Galán, art. cit., p. 64.

[606] Sur cet emplacement inusuel des orgues des frères Rodríguez Carvajal, Bonet Correa écrivit: « à San Martín Pinario de Saint-Jacques-de-Compostelle, le retable-majeur, dessiné par Fernando de Cazas y Novoa et exécuté par Miguel de Romay, sculpteur des buffets des orgues de la cathédrale, demeure un obstacle qui occulte les orgues qui, placés sur les deux cotés des stalles, conservent le caractère traditionnel des chœurs-bas espagnols ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « en San Martín Pinario de Santiago de Compostela el retablo mayor, de traza de Fernando de Cazas y Novoa, realizado por Miguel de Romay, el entallador de los órganos de la catedral, resulta una mampara que oculta los órganos que, colocados a cada lado de la sillería, conservan el sentido tradicional de los coros bajos españoles ». A. Bonet Correa, art. cit., p. 251.

[607] E. Jiménez Goméz, *op. cit.*, pp. 88-90.

[608] M. S. Mendive *et al*., *Trabajo de Catalogación de los Órganos de Galicia…, op. cit.*, fiches MO1 – église San Salvador de Lourenzá, orgue de l'épître ; MO2 – église San Salvador de Lourenzá, orgue de l'évangile.

deux orgues revêtus de buffets identiques, placés sur les côtés de l'épître et de l'évangile du chœur-haut de l'église abbatiale, qui nous sont à peu près parvenus. Ceux-ci ont été évidés par Organería Española qui a construit un instrument placé au centre de la tribune du chœur vers la moitié du XX^{e} siècle, ayant logé une partie de la tuyauterie du nouvel orgue dans les buffets des anciens instruments[609].

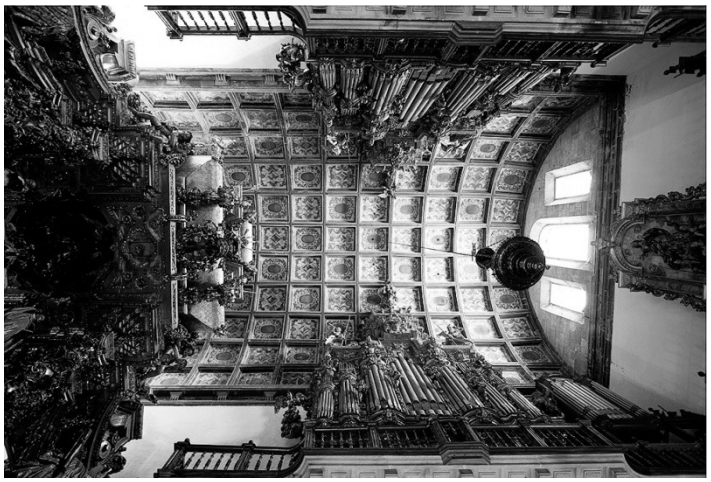


Fig. 69 - Frères Rodríguez Carvajal : orgues de l'ancien monastère San Martín Pinario de Compostelle (vers 1720).



Fig. 70 – Alberto de la Peña : orgues doubles de l'église San Salvador de Lourenzá (1762-1765).

Dans le contexte portugais, le concept de symétrie visuelle et sonore au sujet des orgues apparaît d'abord dans l'église abbatiale São Bento da Vitória de Porto, dans laquelle le facteur d'orgues frère Manuel de São Bento érige un instrument majestueux, côté épître, doté d'un instrument postiche pour en assurer la symétrie (c. 1616 - c.1622)[610]. Quelques années après, le facteur d'orgues père Manuel Lourenço da Conceição fera de même, avec bien sûr moins

[609] M. S. Mendive *et al*., *Trabajo de Catalogación de los Órganos de Galicia…, op. cit.*, fiches LU10 – monastère de Samos, orgue de l'évangile ; LU11 – monastère de Samos, orgue central; LU12 – monastère de Samos, orgue de l'épître .
[610] *Cf*. la deuxième partie de cette thèse, troisième chapitre.

d'éclat, dans l'église de la Misericórdia de Viana do Castelo, dans le chœur-haut de laquelle il érige deux instruments – réel (1721), côté épître, et postiche (1726)[611], côté évangile –, placés chacun dans une des extrémités de la tribune concernée et ayant les façades principales tournées vers la nef de l'église, emplacement fort inusuel. Il faut aussi retenir que la décision de la Misericórdia de construire l'orgue postiche, datée du 3 septembre 1721, a dû être prise après l'achèvement de l'orgue réel, que le facteur d'orgues devait livrer pour la fête de sainte Isabelle, c'est-à-dire le 2 juillet 1721[612]. Conceição dotera aussi, la cathédrale de Porto de deux instruments réels, encadrés dans les murs latéraux de la chapelle-majeure, si bien qu'ici, l'orientation dirigeant la conception et l'emplacement des buffets est plutôt italienne, ainsi que nous le verrons par la suite.



Fig. 71 – À gauche, Manuel de São Bento : orgue réel placé du côté de l'épître de l'église São Bento da Vitória de Porto (c. 1716 - c. 1722) ; à droite, Manuel Lourenço da Conceição : orgues réels, côté épître, et postiche, côté évangile, de l'église de la Misericórdia de Viana do Castelo(1721).

Mais pour une systématisation effective du concept d'orgues jumeaux au Portugal, il faudra attendre l'entreprise dirigée par frère Simón de Fontanes à Braga, où les paradigmatiques buffets jumeaux de Marceliano de Araújo s'imposeraient en tant que

[611] Selon la capitulation correspondante, *Acordão q. se mandou fazer sobre a Cayxa do Orgão p.ª correspondência do verda.rº*, datée 3 septembre 1721, « en envisageant la perfection de l'église et une bonne régularité de ses œuvres, on a jugé convenable et proposé de faire un buffet pour la correspondance de l'orgue réel pour l'autre côté du chœur, en rendant disponible un bon artisan sculpteur [Pedro Salgado] qui pourrait le faire aisément, tout autant que perfectionner le buffet de l'orgue réel assez dépourvu d'ornements ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « foi proposto parecera mui conveniente à perfeição da Igreja e boa regularid.ª das suas obras se fizesse por correspondência hũa Caixa prespectiva do órgão verdadr.º p.ª a outra p.te do Coro p.ª a qual tinha hũ bom oficial esculptor q. se ofrecia a fazella com mt.º cómodo e augmentar alguas perfeiçoins ao órgão verdad.º e dita Cayxa do q. mt.º carecia nos seus fundam.tos por ter ficado mt.º liza e sem obra algũa ». J. Rosa de Araújo, *op. cit.*, p. 64.

[612] *Ibid.*, p. 62.

réalisation la plus spectaculaire du baroque jamais surpassée. Ainsi, il faut mettre en valeur les instruments majeur et mineur concernant leur facture instrumentale revêtus de buffets identiques érigés par son disciple, Francisco Antonio de Solla, dans la cathédrale de Lamego (1753-1757), ainsi que les orgues – réel et postiche – du monastère São Miguel de Refóios, Cabeceiras de Basto (1770), de l'église de la Misericórdia de Guimarães (1780)[613] et du monastère Santa Maria de Pombeiro (c. 1770). Concernant leur typologie, les orgues de Lamego appartiennent à une autre influence, que nous approcherons très bientôt.

Dans le panorama de Porto, il faut encore souligner les anciens orgues réels – majeur et mineur dans l'instrumental, revêtus de buffets identiques érigés dans l'ancien couvent São Domingos (1726-1728)[614], ainsi que les instruments du monastère Santa Cara de Porto – réel et postiche –, dont on ignore le nom du constructeur, encastrés dans les murs encadrant la grille du chœur-clos de l'église conventuelle et érigés sûrement pendant le deuxième quart du XVIII^{e} siècle.

Le facteur d'orgues d'origine galicienne, Joaquín Antonio Pérez Fontanes, fils de Juan Fontanes de Maqueixa, disciple et éventuel neveu de frère Simón de Fontanes – ainsi que nous l'avons déjà mentionné dans la deuxième partie de cette thèse –, érige deux orgues réels à buffets identiques dans la basilique Santa Maria de Lisbonne (dernier quart du XVIII^{e} siècle) et dans l'église Santo André e Santa Marinha de Lisbonne (dernier quart du XVIII^{e} siècle), avant d'entreprendre la construction des orgues sextuples de la basilique du couvent-palais de Mafra (1792-1807), qu'il partagera avec António Xavier Machado e Cerveira. Cet ensemble est le point d'aboutissement absolu en ce qui concerne le phénomène des orgues doubles à buffets identiques au Portugal, étant aussi une réalisation fort remarquable au niveau péninsulaire, le site royal du palais-monastère portugais imitant dans une grande mesure le paradigme engendré chez San Lorenzo de El Escorial par Gilles Brebos et fils, le point de départ du concept de symétrie visuelle et sonore au sujet des orgues dans la Péninsule

[613] Aujourd'hui, il n'existe que la bassine qui soutenait l'orgue postiche, celui-ci se trouvant démonté dans une pièce de l'église. T. Alves de Araújo, *op. cit*., p. 27.

[614] « Des deux côtés du chœur, sur les tribunes rattachées aux deux extrémités [de celui-ci] vers les deux piliers référés, on a mis 2 orgues correspondants au niveau du buffet et de la tuyauterie en montre avec leurs *trombetas* en artillerie, mais différents entre eux en grandeur, c'est-à-dire sur le côté droit [épître] un orgue [composé] de 12 registres que le père frère Antonio de N. Senhora do Rosário, chantre de ce couvent, a ordonné de faire tout neuf l'année 1726 dont le coût était de 700 000 réaux et sur le côté gauche [évangile] autre orgue de six registres reconstruit en 1728 à partir de celui que l'on utilisait dans le couvent avec de l'aumône de 12 000 réaux donnés par le père lecteur frère Francisco de Melo ». Traduction de l'auteur *apud*. D. de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada*…, *op. cit*., v. III, p. 80 : « aos lados do dito coro, nas sacadas que fazia em ambos os lados até os ditos 2 pilares, se colocaram 2 órgãos correspondentes na talha e canaria aparente com suas trombetas lançadas fora, porém distintos entre si na grandeza, a saber, da parte direita um órgão de 12 registos que no ano de 1726 mandou fazer de novo, todo, o Padre Frei António de N. Senhora do Rosário, sendo cantor deste Convento, com o custo de 700$000 réis, e, da parte esquerda, o outro órgão de seis registos que foi reformado do antigo de que usava o Convento, com a esmola do Padre Leitor Frei Francisco de Melo, de 120$000 réis, no ano de 1728 ».

Ibérique, ce qui confère une dimension cyclique et symbolique certaine à cet ensemble d'exception.

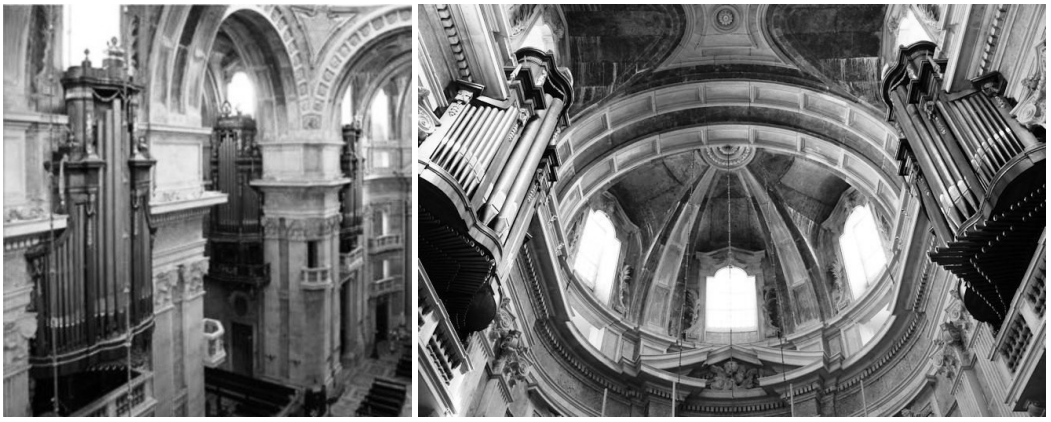


Fig. 72 – Joaquín Antonio Pérez Fontanes et António Xavier Machado e Cerveira (1792-1807) : à gauche, orgues du palais-monastère de Mafra, transept et chapelle-majeure ; à droite, orgues de la chapelle-majeure de la basilique de Mafra, côtés évangile et épître.



Fig. 73 – Francisco Antonio de Solla : à gauche, orgues doubles réels de la cathédrale de Lamego (1752-1757); à droite, orgues – réel et postiche – du monastère São Miguel de Refóios, Cabeceiras de Basto (1770).

De ce que nous venons d'exposer, il faut remarquer que la symétrie visuelle et sonore des orgues plus prestigieux concernés dans ce parcours, certes issue de Saint-Jacques-de-Compostelle, a été disséminée par les facteurs d'orgues mêmes. Il semble que la construction des buffets d'orgues – traditionnellement commandés à des artisans appartenant à la corporation des graveurs sur bois, tendance qui se maintient au cours du XVIII[e] siècle[615] –,

[615] L. Jambou, *Evolución del órgano español*…, *op. cit*., v.1, p. 207. Sur la commande des buffets d'orgues, Bonet Correa écrivit: « dans les archives espagnoles, les références documentaires appartiennent à des ordres différents : dans le cas où la construction du buffet était en charge du facteur d'orgues, on ne mentionnait pas le

était conditionnée selon l'avis des facteurs d'orgues, qui, d'ailleurs, devaient superviser les travaux. À ce sujet, il faut estimer que dans la construction des buffets des orgues de Lugo – même en tenant compte que les buffets *lucenses* étaient proportionnels à la magnitude de chaque instrument, ne s'agissant pas d'une occurrence canonique de symétrie visuelle –, l'écriture concernant la construction des buffets d'orgues nous informe que le maître d'architecture Alonso González devait les construire à la satisfaction du chapitre et du maître organier[616]. À Tuy, l'intervention du facteur d'orgues au sujet du buffet d'orgue est assez évidente, Antonio del Pino y Velasco devant fournir les plans, de même que diriger d'ailleurs les travaux de peinture et de dorure[617]. Dans la même perspective, il est encore remarquable que, dans la rénovation des orgues de Mondoñedo (1862-1865), Mariano Tafall fournit le dessin des façades collatérales qu'il ajoute aux instruments[618]. Malgré l'importance incontestable de la symétrie visuelle, ce parcours révèle une orientation éminemment organologique, étant dirigée par l'implémentation d'une typologie instrumentale précise, la facture d'orgues s'imposant sur l'architecture et le décor, qu'elle façonne davantage.

2.2 – Le courant italien

Au sujet de la symétrie visuelle et sonore des orgues au Portugal, parallèlement à la pénétration en sol lusitanien du courant galicien, nous avons identifié un important courant italien, jusqu'ici complètement ignoré, rattaché directement à l'activité développée au nord du pays par Niccolò Nasoni (San Giovanni Valdarno, 1691 – Porto, 1773), architecte et peintre toscan. Nasoni a poursuit sa formation dans sa ville natale, auprès de Vincenzo Ferrati. À Sienne, il collabore avec Giuseppe Nicola Nasini, peintre réputé, dans le décor pictural du Palais Cennini (1714). Avec Nasini, il travaille aussi à Rome, dans le palais de la Chancellerie apostolique, abritant la basilique San Lorenzo in Damaso (1716-1719), dotée de deux orgues à buffets identiques depuis 1642, ainsi que nous l'avons vu auparavant. Par la suite, le peintre

---

nom de l'artiste engagé pour l'exécuter ; en revanche, si cela était en charge de la cathédrale ou du monastère, les dépenses [concernées] étaient annotées dans les livres contenant des paiements que l'on faisait aux architectes, sculpteurs, charpentiers, doreurs et artisans qui percevaient des salaires de façon permanente pour exécuter tous les genres de travaux dans la fabrique [du temple]. C'est pour cela que plusieurs fois nous ne sommes pas informés sur l'identité des artisans responsables des magnifiques buffets des orgues espagnols ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « en los archivos españoles las noticias documentales pertenecen a órdenes diferentes, pues en el caso de que el organero corriese con la construcción de la caja, no mencionaba en el contrato al artista al que se le encomendaba el trabajo o si era la catedral o el monasterio lo que incluía los gastos en los libros de salarios que corrientemente se daban a los arquitectos, escultores, carpinteros, doradores y obreros que permanentemente estaban a sueldo para toda clase de trabajos en la fábrica. De ahí que muchas veces quedemos ayunos de quiénes fueron los artífices de las magníficas cajas de órganos españoles ». A. Bonet Correa, art. cit., pp. 243-244.

[616] *Cf*. la deuxième partie de cette thèse, deuxième chapitre.

[617] *Ibid*.

[618] *Ibid*.

toscan se partage entre Rome et Bologne où il maîtrise l'art de la quadrature qui le rendra dorénavant célèbre auprès du fameux quadraturiste Émilien Stefano Orlandi. En 1723, Nasoni est chargé par le grand-maître de l'Ordre de Malte, le Portugais Antonio Manoel de Vilhena, de la décoration picturale de quelques chambres du palais du Grand maître de l'Ordre des chevaliers de Malte à Valetta, travail qu'il était encore en train d'accomplir quand, en novembre 1725, il est engagé par Jerónimo de Távora e Noronha, doyen du chapitre de la cathédrale de Porto et cousin de Vilhena, en tant que peintre décorateur dans l'entreprise de renouvellement des éléments artistiques de la cathédrale *portuense* :

> Le transfert à la ville portugaise est arrivé subitement et sans aucune planification, Nasoni se trouvera sur le site où il se convertira dans une des figures les plus illustres du baroque portugais. Durant quarante ans et jusqu'à sa mort, Nasoni dessine, projette et construit, en laissant une empreinte considérée encore aujourd'hui dans plusieurs villes du nord du Portugal, et ayant réussi à employer le langage formel plastique acquis en Italie à la faible malléabilité des roches granitiques provenant des carrières brésiliennes[619].

La première référence sur la présence de Nasoni à Porto est la célèbre écriture qu'il même a peint sur l'intrados de la première fenêtre du côté droit du mur latéral de la chapelle-majeure de la cathédrale, nous renseignant que le peintre a commencé à travailler en qualité de peintre-décorateur dans l'implémentation du nouveau programma décoratif du temple le 9 décembre 1725. Le dernier document attestant de sa collaboration à l'égard de celle-ci est un registre de paiement daté du 28 septembre 1737 et concernant le montant que l'on lui devait de la peinture des fresques exécutées sur le plafond de l'église[620].

[619] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « il trasferimento nella città portoghese avviene in breve tempo e, senza nemmeno immaginarlo, Nasoni si trova nel luogo che lo vedrà diventare uno degli esponenti pià illustri del Barocco Portoghese. Per quarantotto anni e fino al giorno della sua morte Nasoni dipinge, progetta e costruisce, lasciando il suo segno ancora oggi visibile in numerose città del nord del Portogallo, riuscendo ad applicare il linguaggio plastico delle forme acquisito in Italia alla scarsa malleabilità delle rocce granitiche provenienti dalle cave brasiliane ».Giovanni Battista Tedesco, « Niccolò Nasoni: studi sugli affreschi della *Capela-mor* nella *Sé Catedral* di Oporto », *Ciências e Técnicas do Património*, I, V-VI (2006-2007), p. 588. Disponible sur: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6645.pdf (Consulté le 12 avril 2013).
[620] *Ibid*., p. 590.



Fig. 74 – Niccolò Nasoni : à gauche, peintures à la fresque du palais du grand-maître de l'Ordre de Malta ; à droite, peintures décoratives sur les pilastres de la chapelle-majeure de la cathédrale de Porto.

Ces importants travaux, commandés par le chapitre de Porto pendant la période de siège vacant (1717-1741) entraînée par la nomination de Dom Tomás de Almeida, évêque de la ville, comme patriarche de Lisbonne, changèrent de façon profonde l'ancienne physionomie de la cathédrale *portuense*, où l'on a dégagé l'espace intérieur assez surchargé de retables adossés aux piliers de la nef, ainsi qu'amélioré l'illumination considérée comme lugubre, y introduisant ainsi le style en vogue, ce baroque *joanino* qui avait déjà obtenu une grande faveur à Lisbonne, dans l'ancien temple médiéval. Selon Natália Marinho Ferreira Alves :

> Outre les artistes portugais et ceux provenant de Lisbonne, il faut estimer la figure de Nicolau Nasoni, arrivé à Porto avec le titre de « peintre de perspective », qui implémentera dans la chapelle-majeure de la *Sé* [cathédrale de Porto] un programme pictural jusque-là inconnu, ayant causé un grand impact. Une fois établi à Porto, sa formation dans l'architecture éphémère[621] créera les dessins des façades baroques les plus importantes du point de vue de la scénographie – les frontispices des églises Dos Clérigos et de la Santa Casa de Misericórdia –, de même que des dessins pour la *talha* [boiseries] qui jalonneront la période *joanina* de Porto[622].

[621] Pendant la période où Nasoni habite Sienne, il réalise plusieurs travaux pour les Zondadari, une des familles les plus influentes de la ville, parmi lesquels il faut souligner l'arc de triomphe qu'il érige en 1715 à l' occasion de l'entrée solennelle du nouveau archevêque, Alessandro Zondadari, de même que les deux chars allégoriques représentant Mars et Minerve que l'architecte arentin projette lors des fêtes organisées pour la nomination de Marc'Antonio Zondadari en tant que grand maître de l'*Ordo Hospitalis sancti Johannis Ierosolimitani*. G. B. Tedesco, art. cit., p. 589.

[622] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « para além dos artistas portuenses e daqueles que vieram de Lisboa ; temos que considerar ainda a figura do italiano Nicolau Nasoni chegado ao Porto com o título de 'pintor de perspectiva' e que vai desenvolver na capela mor da Sé um esquema pictórico desconhecido na cidade, causando um grande impacto. Uma vez radicado no Porto, a sua formação da arquitectura efémera irá permitir-lhe fazer o risco de duas das fachadas barrocas mais importantes em termos cenográficos – as fachadas das igrejas dos Clérigos e a da Santa Casa de Misericórdia -, bem como desenhos para talha que marcarão de forma significativa o período joanino portuense ». Natália Marinho Ferreira Alves, *A Escola de Talha Portuense e sua influência no Norte de Portugal* (Lisboa : Edições INAPA, 2001), pp. 77-78.

Les travaux menés à terme dans la cathédrale de Porto furent les principaux responsables de l'introduction au Portugal de la technique de la quadrature, Nasoni étant intervenu activement dans le nouveau décor de l'église, qu'il conciliait d'ailleurs avec d'autres travaux[623]. L'artiste toscan a fort probablement dû dessiner les deux buffets identiques revêtant les orgues construits par Lourenço da Conceição et dont l'exécution fut commandée en 1727 à Luís Pereira da Costa.

Après 1737, Nasoni travaille dans la réalisation de la restructuration de la cathédrale de Lamego, dont l'intérieur a subi une transformation assez profonde, y réalisant d'exceptionnelles peintures en quadrature sur les voûtes de la nef principale. Dans la chapelle-majeure de l'église, on construit deux orgues reflétés visuellement, œuvre du facteur d'orgues Francisco Antonio de Solla, dont les buffets sont sûrement issus de l'activité de l'architecte d'Arezzo. Parallèlement aux travaux menés à terme à Lamego, Nasoni dirige la construction de son chef-d'œuvre absolu, l'église Dos Clérigos de Porto, où sont érigés deux buffets d'orgues dans la chapelle-majeure en tout correspondants, le premier instrument n'étant achevé qu'en 1779[624], c'est-à-dire six ans après le décès de l'architecte-peintre toscan, survenu le 30 août 1773. La délibération de l'Irmandade dos Clérigos, *Termo por onde a Meza mandou faze os organos da capella-mor*, datée du 13 août 1773 – peu avant le décès de Nasoni –, apporte un renseignement d'importance : « on devait faire l'orgue référé en ouvrant à ce propos une archée proportionnelle dans le mur de la chapelle-majeure où l'on installerait l'orgue, de même qu'une autre archée correspondante pour l'ornement et pour ce que l'on voulait faire à l'avenir »[625]– ce qui est certainement issu de l'influence de l'architecte-peintre arentin. Ce qui est remarquable, c'est le soin apporté par la fraternité pour assurer la correspondance visuelle de l'orgue que l'on voulait faire, en laissant d'ailleurs de la place pour y installer l'éventuel pendant sonore de l'instrument, ce qui évoque l'hypothèse que dans d'autres occurrences d'un orgue postiche, s'il se trouve, évidemment, de la place, on a dû aussi envisager la construction du deuxième instrument dans un deuxième moment où il fût possible, ce qui, dans la plupart des cas, n'a pas été accompli fort probablement par des raisons d'ordre financier. Ces buffets postiches pouvaient éventuellement cacher un *realejo*, à

[623] Après 1731, outre l'escalier construit dans le cloître gothique de l'église et les peintures réalisées sur le plafond de celle-ci, l'architecte projette de palais de São João Novo, la Quinta dos Cônegos et, notamment, l'église et la tour Dos Clérigos de Porto, des commandes qui entraînent un retard des les travaux de décor de la chapelle-majeure de la cathédrale *portuense*. G. M . Tedesco, art. cit., p. 590.

[624] Le 26 avril 1774, le facteur d'orgues espagnol Sebastián Ciais Ferraz de Acuña (?, - Vila Nova de Gaia ?, 1787) passe contrat avec l'Irmandade dos Clérigos pour la construction de l'orgue de l'épître de son église, instrument achevé en 1779. L'instrument correspondant au côté de l'évangile ne serait construit qu'en 1859. M. Valença, *Arte Organística em Portugal…, op. cit.*, v.2, p. 338.

[625] Traduction de l'auteur *apud*. D. de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada*.., *op. cit*., v. IV, p. 361 : « se devia mandar fazer o dito órgão, abrindo para isso um arco proporcionado na parede da capela-mor onde se havia de assentar o órgão, e outro arco em correspondência para ornato e para o que se quizesse fazer para o futuro ».

l'instar de ce qui a été façonné de manière exceptionnelle vers les années 1730 dans la chapelle de saint Vincent, donnant au cloître de la cathédrale de Porto, derrière la fausse façade duquel, pur délire scénographique, on a occulté un positif[626], artifice au moyen duquel on suscitait chez le spectateur la sensation d'être en face d'un instrument plus imposant que celui que l'on entendait en réalité, dans une dimension d'illusionnisme éminemment baroque.



Fig. 75 – Niccolò Nasoni : peintures en quadrature réalisées à la fresque sur le plafond de la cathédrale de Lamego.



Fig. 76 – À gauche, Niccolò Nasoni : chapelle-majeure de l'église Dos Clérigos de Porto ; à droite, auteur anonyme : façade scénographique cachant un *realejo* érigé vers les années 1730 dans la chapelle de saint Vincent de la cathédrale de Porto.

[626] D. de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada*.., *op. cit*., v. III, p. 204.

Dans les projets de renouvellement des cathédrales de Porto et, surtout, de Lamego, de même que dans celui de construction de l'église Dos Clérigos de Porto, Niccolò Nasoni laisse un témoignage incontournable d'un savoir-faire fort secondé par les arts de l'éphémère et par le caractère scénographique de la quadrature émilienne. En ce qui concerne la structuration architecturale des buffets d'orgues rattachés à l'activité de l'artiste toscan, celle-ci n'est pas du tout éloignée du modèle classique italien à *tempietto*, bien que leur décor éminemment baroque en allège et presque dissimule les principales lignes structurales. Au sujet de l'emplacement des instruments doubles dus au à l'activité de l'architecte arentin, celui-ci se fait toujours à la manière italienne courante, dans l'enceinte de la chapelle-majeure du temple et jamais sur ou attaché à la tribune du chœur-haut. Cette orientation fondamentale a dû naître dans le séjour du peintre à Rome, où des églises importantes telles que San Lorenzo in Damaso – où, dans le palais de la Chancellerie, il avait d'ailleurs travaillé avec Nasini – avaient pris très vite le modèle d'orgues doubles à buffets identiques instauré à Santa Maria in Vallicella (bien qu'ici les orgues se plaçaient dans le transept et non dans la chapelle-majeure de l'église).

Par rapport aux instruments doubles portugais conçus selon le modèle espagnol apporté par des facteurs d'orgues galiciens, les buffets d'orgues de style nasonien se caractérisent toujours comme des éléments encastrés et donc intégrant l'architecture de la chapelle dans laquelle ils s'insèrent, et jamais en tant que meuble ou élément indépendant ou autonome posé sur l'architecture du temple – structure du chœur-haut ou du chœur-bas. Celle-ci est, à notre avis, une caractéristique fondamentale pour que l'on puisse comprendre pleinement ces deux conceptions si diverses du même concept de symétrie visuelle et sonore. La tradition espagnole, effectivement systématisée d'abord en Galice, puis diffusée dans la plupart de la péninsule Ibérique – et, ainsi, vers l'outre-mer hispanique –, ayant été implémentée par les facteurs d'orgues mêmes, alors que l'introduction du courant italien au Portugal est due à l'activité d'un architecte-peintre, se rattachant, dans cette perspective, à une conception d'ordre architectural-décoratif. Ainsi que nous l'avons déjà souligné, le concept d'instruments doubles reflétés visuellement à Rome partage toutes les deux influences, étant issu des demandes de caractère tant fonctionnel que spatial. Dans le cas exceptionnel des six orgues de la basilique du palais-couvent de Mafra, nous sommes face à une sorte de compromis ou goûts réunis, alors que les buffets sont plutôt des meubles indépendants encastrés dans des niches creusées dans les murs du temple à ces propos, les instruments, en tout cas, préservant leur indépendance par rapport à l'architecture basilicale, s'agissant plus d'éléments intégrés que d'éléments structurant celle-ci. Ce qu'il faut aussi retenir, c'est le fait que le concept de symétrie visuelle et sonore au sujet des orgues portugais du XVIII^{e} siècle a favorisé depuis le

dernier quart du siècle la composition d'un répertoire pour deux, quatre ou six orgues, dont nous nous occuperons dans le chapitre suivant.



Fig. 77 – Joaquín Antonio Pérez Fontanes et António Xavier Machado e Cerveira : orgues de la basilique de Mafra (1792-1807).

III[e] Chapitre – Les *Versets d'Ourense* : les orgues dialoguent dans la solennité de l'Ascension du Christ

À propos d'une étude systématique sur la pratique de la musique ibérique sacrée accompagnée de deux orgues ou plus pendant le XVIII[e] siècle, nous trouvons une lacune très importante. Cependant, ce manque général des travaux est à peu près minimisé par la parution des études plutôt récentes, qui nous apportent des subsides pour parvenir à une approche du sujet. Dans cette perspective, il faut remarquer l'article d'Andrés Cea Galán, intitulé *La eclosión de la simetría : el repertorio para los órganos de Julián de la Orden de Cuenca y de Málaga* (Cuenca, 2009) – que nous avons déjà mentionné – qui, au niveau du répertoire original pour deux orgues du XVIII[e] et XIX[e] siècle, reste toujours la source la plus importante. La thèse doctorale de Paulo Estudante Moreira, intitulée *Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique. XVIe-XVIIe siècles : le ms. 1 du fond Manuel Joaquim (Coimbra)* (Université d'Évora et Université Sorbonne-Paris IV, 2007), doit être également hautement estimée, car, même en tenant compte d'un changement important au niveau du goût et du style compositionnel, de même que du remplacement de quelques instruments anciens par d'autres plus en faveur au XVIII[e] siècle, les cadres où la pratique de la musique sacrée était réglementée – notamment l'organisation et les attributions au niveau des chanteurs, de l'actuation des *ministriles*[627], qui graduellement cèdent la place aux chapelles instrumentales[628] et des organistes – ne changent pas considérablement, étant touchés du même esprit tridentin.

À propos des délibérations du Concile de Trente (1545-1563) au niveau de la pratique musicale, celles-ci restent plutôt vagues, les décisions plus concrètes étant de la responsabilité

[627] Ensemble d'instrumentistes au service des cathédrales ibériques dès le XV[e] siècle, soit pour les processions ou célébrations à l'extérieur de celles-ci, soit aussi à l'intérieur du temple. À partir du XVI[e] siècle, les *ministriles* vont être engagés de façon permanente par les chapitres concernés, à l'effectif primitif de saqueboutes et chalemies s'incorporant alors le cornet à bouquin, le *bajón*, les flûtes, le cromorne. L'ensemble instrumental d'une cathédrale ou collégiale pendant la Renaissance ibérique pourrait aussi se compléter par l'addition des violes de gambe ou de la *vihuela*. Le XVII[e] siècle jalonne l'engagement permanent du *fagote*, de la harpe et des instruments appartenant à la famille du violon. Selon la nécessité de remplacer les voix manquantes de la chapelle, les *ministriles* pourraient aussi les substituer partiellement ou intégralement, de même que jouer encore *colla parte* : « le manque de chanteurs, notamment dans le registre le plus grave, motive de même l'engagement ou l'élargissement des fonctions des *ministriles* dans d'autres institutions. Les autres tessitures de l'ensemble vocal sont également l'objet de remplacement ou de renforcement instrumental. Les saqueboutes remplacent ponctuellement les ténors et les altos, mais le jeu le plus fréquent est celui de la *corneta* avec ou à la place du soprano ». P. Estudante Moreira, *op. cit*., pp. 256-257.

[628] « Lorsque le XVIII[e] siècle avance on aboutit graduellement à une orchestre presque "classique", à travers le remplacement des anciens instruments à vent tels que les chalumeaux, les saqueboutes, par des hautbois, des flûtes, des cors et finalement des violes à bras ou actuelles, outre l'indispensable basse des contrebasses et *bajones* ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « avanzado el siglo XVIII se va llegando gradualmente a una cuasi orquesta "clásica", abandonándose los instrumentos antiguos de viento tipo chirimías, sacabuches, e incorporándose gradualmente dos oboes, dos flautas, dos trompas y finalmente las violas de brazo o actuales, más el imprescindible bajo de violones y bajones ». R. Rodríguez Palacios, *op. cit.*, p. 18.

des synodes et des autorités épiscopales locales[629]. D'une façon générale, les déterminations concernent plus l'interdiction des éléments à caractère séculier dans la musique instrumentale ou vocale, comme la suppression des ténors profanes, le souci de l'intelligibilité du texte mis en musique à travers un style syllabique note contre note, le traitement de celui-ci par des blocs de voix allégeant la polyphonie ou par l'alternance stricte entre deux chœurs, le respect à l'accentuation du texte et la lutte contre la superposition de textes attirant davantage l'attention[630] :

> Ainsi, pour évaluer les conséquences éventuelles du Concile de Trente sur la pratique musicale, en particulier instrumentale, il faut regarder l'interprétation que chaque synode ou autorité locale a apportée aux très vagues délibérations rappelées plus haut. Au Portugal, dès 1564, une petite publication en portugais est distribuée par les diocèses, présentant une synthèse des décisions tridentines. En ce qui concerne la musique, seule l'interdiction du répertoire séculier est reprise. D'une façon générale, les constitutions synodales des diocèses portugais ne sont guère différentes, insistant sur cette interdiction de toute musique profane dans l'église. Les constitutions de l'archevêché de Braga présentent, toutefois, un souci avec l'intégralité du texte sacré. Peut-être une amplification de la directive sur l'intelligibilité du texte, les constitutions demandent que le célébrant dise le texte de façon claire et audible, lorsque le moment liturgique est accompli avec de la musique. Les chapitres espagnols tenteront aussi de s'assurer que le texte liturgique ne soit pas interrompu lorsqu'il est remplacé, partiellement ou intégralement, par l'exécution d'une pièce instrumentale, soit par l'orgue soit par les *ministriles*[631].

Outre l'interdiction de la musique de caractère profane au Portugal, dans le monastère Santa Cruz de Coimbre, par exemple, on interdit aussi en 1572 (résolution réitérée d'ailleurs en 1575 et en 1576) l'utilisation des instruments qui ne sont pas à clavier, à l'instar de quelques évêchés italiens tels que ceux de Milan (1565), Luni et Sarzana (1568), Ravenne

---

[629] La Bulle du pape à l'Espagne entraîne la réponse de Charles V, qui s'engage à veiller à l'application des décisions conciliaires dans son royaume. « Philippe II ordonne le maintien des dispositions du Concile de Trente mais le problème musical sera encore discuté lors des Conciles provinciaux de Tolède, en 1565 et en 1582. Il est indiqué que le "chant d'orgue " […] ne doit pas obscurcir le texte chanté. […] Fernando de las Infantas (1534-1609), qui s'est occupé de la révision du *Graduel*, s'est opposé à certaines modifications et révisions. Il a éclairé le Roi Philippe II ; la transformation que G. P. da Palestrina devait entreprendre, à la demande du Pape Grégoire XIII, a échoué. Palestrina lui-même estimait cette révision inutile ». Edith Weber, *Le Concile de Trente (1545-1563) et la Musique : de la Réforme à la Contre-Réforme* (Paris : Librairie Honoré Champion, 2008 ; « deuxième édition révisée et mise à jour »), pp. 103-104.

[630] Selon Edith Weber, les compositeurs espagnols – parmi lesquels Francisco Guerrero (1528-1595), Cristóbal Morales (1512-1553) et Tomás Luís de Victoria (1548-1611) –, « ont composé des messes sur des thèmes de chansons profanes, sur de thèmes grégoriens dont les célèbre *Pange lingua gloriosi Corporis mysterium*… "*more hispanico*", des motets, magnificat, *cantiones sacrae*. Ils ont été les ardents défenseurs de la polyphonie pendant le Concile. Par la suite, ils ont quelque peu réagi contre la nouvelle esthétique. Leurs œuvres frappent par leur profond mysticisme et par leur intériorité ». E. Weber, *op. cit.*, pp. 192-193.

[631] P. Estudante Moreira, *op. cit*., pp. 240-241.

(1568), Plaisance (1570), Castellaneta (1595) qui, en faisant une interprétation plus stricte du fait que l'orgue est le seul instrument mentionné par les délibérations tridentines[632], n'autorisaient pas l'usage d'autre instrument. Malgré la détermination du chapitre de l'ordre augustin au Portugal, celle-ci « n'a pas dû être vraiment mise en pratique, car le monastère de Santa Cruz de Coimbra a continué de connaître une forte activité instrumentale […]. D'une façon générale, les pratiques instrumentales des institutions ibériques ne semblent pas avoir été guère touchées par Trente »[633].

Au sujet de la pratique de l'*alternatim* orgue/chœur des chanoines dans le chant des psaumes, des hymnes et des cantiques, Gerhard Doderer rattache directement l'origine des orgues doubles à celle-ci :

> L'emplacement de l'orgue correspond aux nécessités du service liturgique ; ainsi, l'instrument se place assez près du chœur, lieu où les chapitres ou communautés monastiques officiaient les heures canoniques ou assistaient à la messe [assis] sur leurs stalles qui, parfois, étaient placées auprès du maître-autel et, d'autres fois, sur un « coro alto » opposé à celui-ci, au fond de la nef de l'église. La pratique « alternatim » de certains services liturgiques fut la principale origine de [la constriction de] deux orgues, [installés] l'un en face de l'autre, dans les chœurs postérieurs ou antérieurs, tel est le cas de plusieurs églises portugaises (cathédrales de Braga, Porto, Coimbre, Lisbonne, parmi d'autres)[634].

C'est qui reste encore sans réponse est la façon dont les deux orgues répondaient aux deux chœurs mis face à face : à un chœur déterminé lui répondait-il l'orgue juste en face ou son instrument solidaire ? Il y avait toujours deux organistes en service ou parfois seulement un instrument – le plus petit – répondait aux deux chœurs lors des célébrations ordinaires ?

---

[632] Malgré cette mention à l'instrument, l'influence du Concile de Trente au sujet de la musique d'orgue reste plutôt dérisoire, celui-ci ayant déploré une longueur excessive des pièces d'orgue qui détournaient ainsi l'assistance et critiqué notamment l'exécution de danses. « Le fonds mélodique ayant été révisé (*cf.* diverses éditions) et la pratique alternée (*alternatim*) ayant été très réglementée, les organistes sont obligés d'en tenir compte, encore plus que de l'interdiction de toute "*musique lascive et impure*" ». E. Weber, *op. cit*., p. 171.

[633] P. Estudante Moreira, *op. cit*., pp. 242-243.

[634] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « a colocação do órgão corresponde às necessidades do serviço litúrgico; assim, o instrumento encontra-se muito perto do coro, sítio onde os cabidos ou comunidades monásticas rezavam o ofício ou assistiam à missa nos seus cadeirais que estavam por vezes instalados junto ao altar-mor, e outras vezes num "coro alto" oposto ao altar-mor, ao fundo da nave da igreja. A prática "alternatim" de certos serviços litúrgicos foi a principal origem da instalação de dois órgãos, face a face, nos coros posteriores ou anteriores, como é o caso em várias igrejas portuguesas (Sé de Braga, Sé do Porto, Sé de Coimbra, Sé de Lisboa e outras) ». G. Doderer, *Instrumentos de tecla portugueses no Século XVIII* (Braga : Livraria Cruz, 1974; « extrait de la revue *Braccara Augusta*, v. XXVIII »), p. 6.

De toute façon, nous savons que dans les célébrations les plus fastueuses, cet *alternatim* lors de l'interprétation des psaumes et des hymnes[635] ne se limitait guère au chœur et à l'orgue, étant traité davantage comme une alternance de plusieurs éléments composant l'effectif musical, « le chant des versets des psaumes ou des cantiques est depuis longtemps partagé, soit entre les deux moitiés du chœur, soit entre le chœur et l'orgue. L'incorporation des chanteurs et, plus tard, des *ministriles* ne vient qu'élargir les possibilités de ce jeu d'alternance »[636]. Les chanteurs, de leur côté, pouvaient être autant accompagnés d'instrumentistes – des flûtes, de tout l'ensemble de *ministriles*, de la harpe – que de l'orgue. À ce sujet, Paulo Estudante ajoute : « certains directoires ibériques signalent également le jeu simultané de chanteur(s) et/ou de l'orgue et/ou d'instrumentistes, dans une concurrence de forces musicales qui peut être rapprochée du *stile concertato* »[637]. Le style polychoral ne vient que mettre en valeur le jeu *concertato* entre chanteur(s) et instrumentiste(s). Ceux-ci, à partir de la pratique du *basso seguente* se fondent graduellement aux chanteurs : « cette fusion des forces musicales de la cathédrale – l'orgue, les chanteurs et les *ministriles* – jadis distinctes, entraîne, durant le XVIIe siècle, au fonctionnement de l'effectif musical de l'institution comme une seule unité, en *concertato* »[638].

Au sujet de l'utilisation de deux orgues dans le répertoire polychoral et malgré la rareté des sources ibériques contenant des parties instrumentales, il est fort remarquable la publication des *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi & alia quam plurima quae partim Octonis, alia Nonis, alia Duodenis vocibus concinuntur* de Tomás Luis de Victoria (Madrid, 1600) avec un chœur entier réduit pour un orgue, ce que le célèbre compositeur *abulense* souligne dans une lettre envoyée au chapitre de la cathédrale de Jaén en 1601, où la participation de l'orgue et des *ministriles* dans l'exécution de certaines œuvres est aussi prescrite[639]. La publication de cette réduction d'un chœur pour l'orgue – comme Victoria le souligne, un fait inédit en Espagne et en Italie[640]–, traduit une pratique musicale certes courante, mais non systématisée au niveau des publications, l'orgue pouvant être perçu tant

[635] « Les processions, notamment lors de l'exécution des hymnes *Te Deum laudamus* ou *Pange lingua*, ainsi que quelques moments durant la messe (les Kyries et éventuellement l'Agnus Dei) peuvent également s'interpréter en *alternatim* avec la participation de l'ensemble instrumental ». P. Estudante Moreira, op. cit., p. 266.
[636] *Ibid*., p. 265.
[637] *Ibid*., p. 268.
[638] *Ibid*., p. 271.
[639] *Ibid*., p. 306.
[640] « [Victoria] est le premier compositeur polyphonique d'envergure à publier des accompagnements pour des orgues parallèles » ; « toutes les messes polychorales de Victoria ont été publiés avec une partie d'orgue qui redoublait le chœur I, hormis les passages où les voix inférieures ou intermédiaires se mouvaient avec beaucoup de vitesse, ce qui était extrêmement difficile à reproduire avec les deux mains ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « es el primer compositor de envergadura que publicó acompañamientos de órganos paralelos »; « todas las misas policorales de Victoria fueron publicadas con una parte de órgano que duplicaba el chorus I, excepto cuando las voces inferiores o medias se movían con tanta rapidez como para conseguir un versión exacta, extremamente difícil para las dos manos ». R. Stevenson, *op. cit*., pp. 436, 467.

comme élément de renforcement des voix respectives qu'ayant une fonction de remplacement de celles-ci. Cela doit être considéré comme un fait de grande transcendance, révélant la façon dont les orgues, chacun accompagnant – ou d'ailleurs plus exceptionnellement remplaçant – un chœur, doublé aussi d'autres instruments, pouvaient être utilisés dans l'interprétation du répertoire polychoral, d'où la nécessité de l'utilisation de deux instruments, un pour chaque chœur.

En ce qui concerne l'utilisation d'un ou plus instruments, les directoires de la basilique royale de Mafra nous apportent aussi des renseignements remarquables sur la façon dont les six orgues qu'elle contenait devaient être utilisés en fonction d'une solennité majeure ou mineure à l'égard des célébrations. Dans les avertissements des ses *Acompanhamentos de missas, sequencias, himnos, e mais cantochaõ, que he uso, e costume acompanharem os Orgaõs da Real Basilica de Nossa Senhora, e Santo Antonio junto á Villa de Mafra* (Lisbonne, 1761) – que nous avons déjà mentionnés dans la deuxième partie de cette thèse –, frère José de Santo António réglemente de façon assez précise l'usage d'une à six orgues selon les rubriques contenues dans le *Missel* et le *Bréviaire romain*[641]. Ainsi, dans des solennités telles que la Nativité du Christ, l'Épiphanie, saint Vincent – patron de Lisbonne –, Jeudi saint, dimanche de Pâques, la Pentecôte, *Corpus Christi* et son octave, saint Antoine – patron de la basilique royale –, l'Assomption et la Nativité de Marie, saint François, la dédicace de la basilique de Mafra, l'Immaculée Conception : « dans tous ces jours, le prélat majeur officie [les célébrations], accompagné de six orgues, qui sonnent dans les entrées avant les première et deuxième vêpres, les matines et la messe ; [ceux-ci] accompagnent aussi l'hymne de matines et la messe double des premières classes majeures »[642]. Au sujet des fêtes telles que la Purification de la Vierge, le Samedi saint, l'Ascension de Jésus-Christ, Saint-Pierre apôtre, sainte Claire, Saint-François de Borgia, la Toussaint : « ces jours-là, le prélat

[641] « Selon les rubriques, la musique est au service de la solennité. Si dans la perspective globale de la fête la solennité est un synonyme de la fête même dans toute la polyvalence du sens, pour les rubriques ce sens se réduit à une simple fonction de signalétique, que l'on peut exprimer par la formule : "plus de musique, plus de solennité". Cette formule est à tous les niveaux, si pour une festivité quelconque il suffit un hymne ou un cantique, les fêtes les plus importantes demandent une partie plus grande du rite mise en musique, ou encore l'exécution musicale intégrale de tous les offices ».Traduction de l'auteur à partir de l'original: « secondo le rubriche, la musica è al servizio della solennità. Se nella prospettiva globale della festa la solennità […] è un sinonimo stesso della festa in tutta la polivalenza del suo significato, per le rubriche, questo significato si raggrinzisce a una semplice funzione di segnaletica, che si può esprimere con la formula: "più música, più solennità". Questa formula vale a tutti i livelli, se un inno o un cantico può bastare a segnalare una festività, le feste maggiori vogliono una musicalizzazione di parti più ampie del rito, e le massime una esecuzione integralmente musicale di tutti gli uffici ». G. Stefani, *Musica barocca*…, *op. cit*., pp. 69-70.

[642] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « em todos estes dias officîa o Prelado Mayor, e acompanhaõ o Côro seis Orgaõs : tocaõ entradas antes das primeiras, e segundas Vesperas, Matinas, e Missa : acompanhaõ tambem o *Hymno* de Matinas, e a Missa Duples das Primeiras Classes Mayores ». Frère José de Santo António, *Acompanhamentos de missas, sequencias, himnos, e mais cantochaõ, que he uso, e costume acompanharem os Orgaõs da Real Basilica de Nossa Senhora, e Santo Antonio junto á Villa de Mafra* (Lisboa : Mosteiro de S. Vicente de Fora, Câmara de Sua Magestade Fidelissima, 1761), s/n de page. Disponible sur : http://purl.pt/741 (Consulté le 12 avril 2013).

local officie [les célébrations], et les six orgues accompagnent le chœur, [ceux-ci] jouent les entrées avant les première et deuxième vêpres, matines et la messe, et on accompagne les doubles des premières et deuxième classes, l'orgue ne devant pas sonner lors de l'hymne des matines »[643].

L'utilisation de quatre orgues était prévue pour les fêtes de la circoncision du Christ, la première octave de Pâques, la première octave de la fête du Saint-Esprit, la fête de la Sainte-Trinité, la Saint-Jean Baptiste : « ces jours-là, l'actuel custode officie [les célébrations], et les quatre orgues accompagnent le chœur, tout se fait en outre comme les jours où le prélat local officie »[644]. Dans des fêtes telles que le Très saint nom de Jésus, la Dimanche des quarante heures, le troisième jour de la messe du saint Sacrement, l'Annonciation à la Vierge, la deuxième octave de Pâques, la deuxième octave de la fête du Saint-Esprit, Sainte-Isabelle reine de Portugal, saint Bonaventure, l'Ange custode du royaume, les plaies de saint François, Saint-Pierre d'Alcántara, la première, deuxième et troisième octave de Noël : « ces jours-là, les définisseurs actuels officient [les célébrations] et les quatre orgues accompagnent le chœur, tout se fait en outre comme les jours où le prélat local officie »[645]. L'utilisation de deux orgues était recommandée pour les autres jours de deuxième classe, ainsi que pour les messes doubles et de deuxième classe mineure, pour les jours doubles n'étant prévue que l'utilisation d'un seul orgue. Les jours semidoubles on ne devait pas sonner l'orgue ni aux vêpres ni aux matines, mais tout simplement dans la messe qui s'accompagne comme semidouble. Concernant les messes simples, celles-ci n'étaient accompagnées de l'orgue que la veille de l'Ascension de Jésus-Christ.

Outre l'utilisation des orgues selon cette l'hiérarchie entraînant le niveau de solennité des célébrations, le directoire de frère José de Santo António précise aussi la façon dont les orgues *mafrenses* devaient être joués dans celles-ci. Dans cette perspective, nous trouvons des recommandations telles que : « dans toutes les processions du saint Sacrement, les orgues prévues le jour concerné doivent accompagner l'hymne *Pange lingua* lorsque la procession déambule dans l'église, et lorsque la communauté est toute agenouillée, on accompagne le *Tantum ergo* et de même, l'on garde toujours le saint Sacrement lorsque l'on bénit le peuple

[643] Traduction de l'auteur à partir de l'original: « nestes dias officîa o Prelado local, e acompahaõ o Côro seis Orgaõs : tócaõ as entradas antes das primeiras, e segundas Vesperas, Matinas, e Missa ; e se acompanha a Duples das Primeiras, e Segundas Classes; e naõ tem Orgaõ o Hymno de Matinas ». Frère J. de Santo António, *op. cit.*, s/n de page.

[644] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « nestes dias officia o Custodio actual, e acompanhaõ o Côro quatro Orgaõs : e tudo mais como nos dias em que officîa o Prelado Local ». Frère J. de Santo António, *op. cit.*, s/n de page.

[645] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « nestes dias officiaõ os Definidores actuaes, e acompanhaõ o Côro quatro Orgaõs : e tudo mais como nos dias em que officîa o Prelado Local ». Frère J. de Santo António, *op. cit.*, s/n de page.

»[646]. Ou bien: « lors de la treizaine de saint Antoine, deux orgues accompagnent les litanies *Sub tuum praesidium* et le répons *Si quaeris miracula* »[647]. La Toussaint, « en action de grâce et en mémoire du tremblement de terre [de 1755, survenu le 1er novembre], après la messe diurne, on chante le *Te Deum* accompagné de six orgues»[648]. Au sujet du répertoire purement instrumental, nous trouvons qu'à Noël, « les matines terminées, lorsque la messe n'a pas commencé, les orgues joueront quelque concert »[649]. La fête de saint Silvestre, après les complies, « on joue les six orgues lorsque la communauté se réunit, et après l'exposition du saint Sacrement, on accompagne le *Tantum ergo*, le *Te Deum laudamus* et *O Salutaris Hostia* et lorsque l'on bénit le peule avec le saint Sacrement, un seul orgue joue [un morceau] »[650]

Bien que la musique pour deux, quatre ou six orgues toujours conservée dans les archives du palais de Mafra soit totalement postérieure au directoire de frère José de Santo Antonio – et d'ailleurs rattachée à l'ensemble des six orgues de Pérez Fontanes et Machado e Cerveira (1792-1807)[651] –, il est évident que celui-ci systématise une pratique ou une demande musicale certaine, témoignant d'un remarquable souci d'accumulation et de

[646] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « em todas as Procissoẽs que se fizerem do Sacramento, os Orgaõs que tocarem naquelle dia, segundo a Classe, acompanharaõ o Hymno *Pange lingua*, em quanto a Procissaõ der volta pela Igreja; e depois que a Communidade estiver de joelhos, se acompanha o *Tantum ergo*; e todas as vezes que se Encerrar o Sacramento dando-se a Bençaõ ao Pôvo, se faz o mesmo ». Frère J. de Santo António, *op. cit.*, s/n de page.

[647] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « na Trezena de Santo Antonio acompanhaõ dous Orgaõs a Ladainha, *Sub tuum praesidium*, e *Responsorio Si quaeris miracula* ». Frère J. de Santo António, *op. cit.*, s/n de page.

[648] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « em Acçaõ de Graças. E memoria do Terramoto, que houve neste dia, se canta depois da Missa do dia o *Te Deum*, e tócaõ seis Orgaõs ». Frère J. de Santo António, *op. cit.*, s/n de page.

[649] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « acabadas as Matinas. O tempo que restar até sahir a Missa, tocaraõ os Orgaõs algum concerto ». Frère J. de Santo António, *op cit.*, s/n de page.

[650] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « tócaõ seis Orgaõs em quanto se ajunta a Communidade; e depois do Sacramento Expôsto, se acompanha o *Tantum ergo*, *Te Deum laudamus*, e *O' Salutaris Hostia*; e depois em quanto se dá a Bençaõ com o Sacramento ao Pôvo, toca hum Orgaõ só ». Frère J. de Santo António, *op cit.*, s/n de page.

[651] Parmi plusieurs œuvres pour deux, quatre ou six orgues de compositeurs tels que João José Baldi (1770-1816), João de Souza Carvalho (1745-1798), frère Bernardo José da Conceição, Vincenzo Fioravanti (1799-1877), João Jordani (1793-1890), Eleutério Franco Leal, Fortunato Maziotti, Antonio Leal Moreira (1758-1819), Marcos António da Fonseca Portugal (1767-1830), António de Pádua Puzzi, José Joaquim dos Santos, frère José de Santa Rita Marques e Silva (1780-1837), Antonio José Soares (1783-1865), João da Soledade (? – 1832), nous y trouvons de la musique pour les célébrations liturgiques les plus importantes – Messes (*Kyrie* et *Gloria*, *Credo*), *Magnificat*, Hymnes, Psaumes, Matines (Vendredi saint, Samedi saint, saint Antoine, Noël, Défunts), Vêpres (de la Vierge), Repons (Jeudi saint, Pâques, Noël), Office de Défunts, *Te Deum laudamus*, Litanies – ainsi que des Symphonies. *Cf.* João Manuel Borges de Azevedo*, Biblioteca do Palácio de Mafra: Catálogo dos Fundos Musicais* (Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1985). Quelques œuvres conservées dans les archives de Mafra – plus précisément une symphonie à six orgues d'António Leal Moreira et un *Gloria in excelsis* pour des chanteurs, chœur et six orgues de João José Baldi – ont fait l'objet d'un enregistrement chez la Radiotélévision Portugaise. *Cf.* João Vaz *et al*, *Os seis órgãos da Basílica de Mafra* [DVD et livre] (Lisboa : RTP edições, 2012). Au sujet de la musique instrumentale pour deux ou plus orgues qui nous est parvenue au Portugal, il faut aussi remarquer une sonate pour plusieurs orgues de João José Baldi – dont il ne se conserve que la partie correspondante au quatrième instrument –, et une symphonie pour des orgues doublés de Soares – probablement António José Soares – appartenant au fonds du Séminaire Patriarcal de Santarém, conservé aux ACLis, cotes SPS – 93/11 y5 et SPS – 93/12b y5, respectivement. Il faut aussi mentionner une sonate pour deux orgues d'António Joaquim Nunes (*fl.* 1790-1826), conservée dans la section de musique de la BNP, cote M.M. 4186//1-5.

stéréophonie sonore : à une plus grande solennité correspondant toujours un plus grand apparat sonore et une plus grande complexité dialectique entraînée par la séparation entre les foyers d'émission sonore distribués à l'intérieur de la basilique royale. Selon Andrés Cea Galán, « Mafra et l'Escurial constituent deux modèles à grande échelle de ce qu'a dû être une pratique généralisée entre le XVI[e] et le XIX[e] siècle : l'utilisation de deux orgues ou plus de façon simultanée dans des moments liturgiques précis »[652].

En ce qui concerne la musique instrumentale pour deux orgues en Espagne, hormis les célèbres concerts pour deux orgues *obbligati* composés vers 1775 par Antonio Soler pour l'amusement du prince Dom Gabriel de Bourbon et destinés davantage à l'*órgano de dos órdenes de nueva invención* de José Casas y Soler, pourvu de deux claviers de 61 notes (G-g''') placés en vis à vis[653], on trouve des œuvres composés pour deux orgues placés face à face dans les archives des cathédrales de Ciudad Rodrigo et, principalement de Cuenca et de Málaga, outre deux jeux de versets conservés dans les archives de la cathédrale d'Ourense.

La construction des orgues De la Orden de la cathédrale de Cuenca (1768-1770) entraîne la parution de plusieurs œuvres liturgiques où l'un des orgues est toujours traité comme *obbligato* alors que l'autre est chargé de la basse continue[654]. À côté de ces œuvres éminemment liturgiques, on trouve un remarquable répertoire de musique à usage paraliturgique, des versets, des sonates ou des concerts composés pour des moments précis lors des célébrations[655] : « le phénomène se répète après la construction des orgues jumeaux

[652] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « Mafra y El Escorial constituyen dos modelos a larga escala de lo que debió de ser una práctica generalizada durante los siglos XVI al XIX: el uso de dos o más órganos de forma simultánea en concretos momentos litúrgicos ». A. Cea Galán, art. cit., p. 58.

[653] Instrument exceptionnel construit en 1773 par le facteur d'orgues catalan, organier du monastère royal San Lorenzo de El Escorial depuis 1771, pour le divertissement du prince Dom Gabriel de Bourbon. Sur ces claviers d'orgues de 61 touches dont la construction fut certainement poussée par le milieu musical autour de la figure du père Antonio Soler où le clavecin jouissait d'une immense faveur, Louis Jambou écrivit : « ces claviers d'orgue, exceptionnels pour leur époque, sont entraînés par la concurrence, équivoquée dans son fondement, entre les deux instruments. De celle-ci, cependant, sont issus ces joyaux qui sont les *Seis conciertos de dos órganos obligados* d'Antonio Soler écrits, fort probablement, pour l'*órgano de dos ordenes de nueva invención* et non pour l'orgue du prieur [chœur-haut] du temple ». Traduction de l'auteur à partir de l'original : « estos teclados del órgano, excepción en la época, nacieron de la competencia, errónea en su fundamento, entre los dos instrumentos. De ella surgieron, sin embargo, estas joyas que son les *Seis conciertos de dos órganos obligados* de Antonio Soler escritos, con toda probabilidad, para el *órgano de dos ordenes de nueva invención* y no para el órgano prioral del templo ». L. Jambou, *Evolución del órgano español*…, *op. cit*., v. 1, p. 304.

[654] Dans le cas des orgues doubles de Julián de la Orden de la cathédrale de Cuenca (1768-1770), Cea Galán parle de leur usage conjoint dans l'accompagnement de la chapelle notamment au sujet des œuvres à deux chœurs, selon une pratique habituelle, les archives de la cathédrale *conquense* conservant plusieurs œuvres de ce type de compositeurs tels que Suárez, Nebra, Julián Martínez, Ripa, parmi d'autres, mais il se penche plutôt sur le répertoire purement instrumental. A. Cea Galán, art. cit., pp. 69-70.

[655] Au sujet de la musique composée autour des orgues Julián de la Orden de Cuenca, il faut souligner les œuvres suivantes : a) Pedro Felipe Aranaz y Vives (1740-1820) – *Sacris Solemnis* à huit voix avec des violons, cors et orgue, outre plusieurs motets datés entre 1782 et 1793 et de 1800, b) Juan Manuel del Barrio (1719-1794) et José Barrera (1728-1788), organistes qui ont dû composer des versets pour deux orgues lors de l'achèvement des instruments doubles *conquenses*, qui ne nous sont pas parvenus, c) Julián Pajarón, disciple d'Aranaz et deuxième organiste de la cathédrale – une œuvre à des orgues doubles, d) Francisco Olivares (1779-1854), disciple d'Aranaz, d'Olivares et de Barrera, organiste de la cathédrale de Salamanque à partir de 1801 – onze œuvres

de Málaga, que Julián de la Orden achève en 1783, mais ne peut pas être retrouvé ailleurs, d'où son exceptionnalité, soulignée dans le cas de Málaga par l'existence dans son archive [de la cathédrale] d'une collection de "concerts pour des orgues et des instruments", absolument uniques dans le domaine ibérique[656] »[657].

Au sujet des archives des cathédrales galiciennes – excepté Lugo[658] – , bien que nous trouvons des recueils remarquables pour orgue dans la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle – notamment un cahier de musique de Joaquín Sanchez (1759), un livre d'orgues anonyme contenant des compositions de Joseph Elies [659] et le livre d'orgue de Melchor López (1781)[660] –, nous notons une remarquable lacune au sujet d'œuvres instrumentales pour

---

pour deux orgues conservés dans les archives de la cathédrale de Ciudad Rodrigo, parmi lesquelles trois sont aussi conservés dans la cathédrale de Cuenca, e) Pedro José Blanco, également disciple d'Aranaz, deuxième organiste de la cathédrale de Cuenca à partir de 1797 et premier entre 1805 et 1811, date de sa mort – deux concerts pour deux orgues, f) Nicolas Sabas Gallardo – vingt concerts composés entre 1830 et 1847, g) les œuvres de José Ramón Bricquet (1852), Gregorio Bueno (1852), Macelino Sempere (1865) et Pedro Martínez (1879) furent composés par les orgues De la Orden réparés par Manuel Cisneros (1849), où les claviers furent élargis jusqu'au g'''. A. Cea Galán, art. cit., pp. 70-71. Quelques œuvres ont fait l'objet d'un enregistrement paru chez la Société Espagnole de Musicologie, à savoir : deux concerts de Pedro José Blanco, des versets de Francisco José Olivares, un concert de Julián Paxarón, un concert et deux versets de Nicolas Sabas Gallardo. *Cf.* Heinrich Walter et Michael Fuerst, *Música para dos órganos en la catedral de Cuenca* (Madrid: Sociedad Española de Musicología; « colección El patrimonio musical hispánico, n.º 8 », 2002).

[656] Concernant les formidables orgues jumeaux De la Orden de Málaga, les archives de la cathédrale conservent un verset pour deux orgues attribué à Juan del Barrio, (décédé en 1794), ainsi que des œuvres à orgues doubles de : a) José Barrera – une ouverture et un verset pour deux orgues (datés 1783) et quatre sonates pour deux orgues, dont deux portent la date 1778 et 1783, Barrera ayant aussi composé des œuvres pour orgue obligé et des instruments – le plus souvent des violons et des cors – datées de 1784, de même que cinq offertoires datés de 1784 et 1787, outre un *Ofertorio con violines, oboeses, y órgano obligado de don Joseph Varrera* daté de 1787 conservé dans les archives de la cathédrale de Ciudad Rodrigo, b) Esteban Redondo, deuxième organiste de la cathédrale entre 1785 et 1815 – onze concerts pour orgue obligé, c) Joaquín Tadeo Murguía (1759-1836), successeur de Barrera en tant que premier organiste après 1788 – on trouve la partie de violon d'un deuxième offertoire et un dix-septième offertoire, *Andante con variaciones*, daté de 1797, outre un concert d'orgue avec des violons, viole, fagot et cor (1790), œuvre également incomplète, d) Diego Gallardo, disciple de Tadeo Murguía, organiste suppléant à partir de 1835 et deuxième organiste à partir de 1852 – un offertoire à deux orgues, un offertoire à deux orgues obligés avec des violons, clairons, cors et trombones et une symphonie de Rossini mise à deux orgues datée de 1851, e) Juan Vicente Cuevas Perales (1782-1855), valencien, maître de chapelle de la cathédrale de façon ponctuelle – une symphonie ou sonate d'orchestre et orgue (1827). A. Cea Galán, art. cit., p. 76.

[657] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « el fenómeno se repite tras la construcción de los órganos gemelos de Málaga, que Julián de la Orden concluye en 1783, pero apenas puede detectarse en otros lugares. De ahí su excepcionalidad, que se acentúa en el caso de Málaga con la presencia en su archivo de una colección de "conciertos para órgano e instrumentos", absolutamente únicos dentro del panorama ibérico ». A. Cea Galán, art. cit., p. 70.

[658] Où un catalogue d'œuvres musicales conservées dans les archives de la cathédrale n'a pas encore fait l'objet d'une parution, ce qui ne nous permet pas d'établir une idée précise sur les éventuels fonds contenant de la musique pour orgue.

[659] Águeda Pedrero-Encabo a identifié ce libre anonyme comme étant une copie du manuscrit M2999 du monastère de Montserrat de Barcelone, composé d'œuvres du fameux compositeur Josep Elies. Josep Elies*, 24 Obres per a Orgue – Peces y Tocates*, ed. A. Pedrero-Encabo (Barcelona : Tritó, 2008).

[660] Le manuscrit autographe intitulé *Este Libro de Obras de Órgano es d.n Melchor Lopez/Colegial en el R.l Colegio de Niños Cantores de S. M./Año de 1781/Melchor Lopez* est composé d'œuvres de grande qualité, soient originales de Melchor López, maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle entre 1784 et 1822, soient des copies d'œuvres de José Lidón, son professeur de style italien à Madrid, et du fameux organiste José de Nebra. Les œuvres de jeunesse, portant les dates 1773 et 1783 furent composés au sein de la chapelle royale de Madrid, où López était enfant du chœur, alors que les œuvres de maturité furent fort probablement composées pour les instruments que le composteur a trouvés lors de son arrivé à Compostelle : les anciens

l'instrument[661]: « malheureusement la production organistique […] conservée à Mondoñedo et, en général, dans nos cathédrales [de Galice] est assez maigre, face au manque de l'obligation [des organistes] de composer et de conserver davantage leurs compositions dans l'archive de musique. Parfois, on exige de lui [l'organiste] qu'il laisse une œuvre écrite chaque année, mais cette consigne n'a pas dû être observée »[662].

Cependant, les archives de la cathédrale d'Ourense conservent deux jeux de versets[663] : cinq *Versos a dos organos para la nona de la Ascensión*, composés en 1814 par Joaquín Pedrosa Gil[664], de même que sept *Versos a dos organos p.ª la Festib.d de la Ascension*, composés en 1821. Selon Garbayo Montabes, « la partition semble être un autographe de Pedrosa, bien que son nom n'y figure pas. L'attribution à Pedrosa vient du portefeuille de la classification antérieure [c'est-à-dire les *Versos a dos organos para la nona de la Ascensión*][665]. Sur la couverture, on trouve plusieurs fois le nom d'Antonio Villarino,

---

orgues De la Viña reconstruits par Manuel Sanz et Gregorio González en 1777. M. Brescia, *Libro de órgano de Melchor López (1781)* (Santiago de Compostela : Consorcio de Santiago, 800 aniversario de la catedral de Santiago de Compostela, 2011). Lors de la publication du livre d'orgue de López il est paru un disque contenant quelques œuvres d'orgue du compositeur. *Cf.* Bruno Forst, *Obras de órgano de Don Melchor López (1759-1822)* [CD] (Santiago de Compostela : Consorcio de Santiago, Catedral de Santiago de Compostela, Boanerges, 2011).

[661] *Cf.* José López Calo, *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago* (Cuenca : Ediciones del Instituto de Música Religiosa, 1972) v. I; Joám Trillo et Carlos Villanueva, *El Archivo de Música de la Catedral de Mondoñedo* (Mondoñedo : Publicaciones de Estudios Mindonienses Número X, 1993); Joám Trillo et CarlosVillanueva, *La Música en la Catedral de Tui* (La Coruña : Diputación de La Coruña, 1987); Javier Garbayo Montabes, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ourense* (Santiago de Compostela : Xunta de Galicia, 2004).

[662] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « lamentablemente es muy escasa la producción organística […] que se conserva en Mondoñedo, y en general en nuestras catedrales, ante la falta de obligatoriedad de componer y menos de dejar sus producciones en el archivo de música. En ocasiones se le exige dejar una obra escrita al año, pero no debió de cumplirse este requisito ». J. Trillo et C. Villanueva, *El Archivo de Música de la Catedral de Mondoñedo…, op. cit*., p. 34..

[663] A.C.O. – Joaquín Pedrosa XII : *obra para órgano.*

[664] La biographie de Pedrosa est assez lacunaire, son activité étant plutôt repérée par la documentation appartenant à la cathédrale de León, Astorga et Calahorra. Provenant de Castrojeriz (Burgos) Pedrosa était alto dans la cathédrale de León. Suite au décès du maître de chapelle de la cathédrale léonaise, José Ramón Gargallo (1794), le chapitre sollicite un avis sur les qualités de Pedrosa Gil au sein de la chapelle en envisageant son éventuel nomination pour succéder à Gargallo – néanmoins, le poste est attribué à Juan Ezequiel Fernández –. Pedrosa se candidate aussi au poste de maître de chapelle de la cathédrale de Calahorra (1796), ayant pourtant réussi la maîtrise de la chapelle de la cathédrale de Santander. Sa production musicale comprend aussi quelques *œuvres* à deux chœurs : une messe à huit voix (violons, hautbois, cors et basse continue), musique pour des complies à 8 voix – *Cum invocare* (violons, hautbois, cors et accompagnement, 1803) et des psaumes à huit voix – *Credidi* (violons, cors, orgue obligé, basse continue) et *Miserere* (violons, viole, flûtes, clarinettes, piano, basse continue). Emilio Casares Rodicio (éd), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid : Sociedad General de Autores e Editores, 2001), vv. 5, 8, *s.v.* « Pedrosa, Joaquín », « Gargalo, José Ramón ». Les versets d'Ourense ne figurent pas dans la liste d'œuvres de Joaquín Pedrosa contenue dans le *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Néanmoins, nous trouvons dans le même volume 8, dans l'entrée correspondant à la cathédrale d'Ourense, une mention à Pedrosa comme « organiste du temple durant la première moitié du XIX[e] siècle duquel on conserve un bon nombre d'œuvres ». Traduction de l'auteur à partir de l'original « organista do templo en la primera mitad del s. XIX, de quien se guarda un buen número de obras ». E. Casares Rodicio, *op. cit*., v. 8, *s.v.* « Ourense [Orense] ».

[665] Bien que ce jeu de versets portant le nom de Pedrosa soit conçu dans un style assez proche du jeu attribué par Garbayo Montabes au compositeur, celui de 1721, les versets de 1714 sont remplis d'erreurs, ce qui compromet considérablement leur compréhension, quelques versets s'avérant, malheureusement, presque inintelligibles.

organiste de la cathédrale »[666]. Parmi ceux-ci, nous avons choisi les versets de 1821, composés aussi pour la none de l'Ascension, comme objet d'une transcription et étude[667], car, outre leur intérêt musicologique certain, ceux-ci illustrent la façon dont un ensemble d'orgues doubles directement concernés par le parcours approché dans cette thèse pourrait être utilisé dans une solennité de première classe, étant d'ailleurs contemporains de plusieurs œuvres utilisant des orgues doubles conservés à Cuenca, Málaga ou Mafra. Par ailleurs, il s'agit d'une œuvre dont l'existence même est assez méconnue, de sorte que nous espérons que cette étude davantage orientée vers l'utilisation des instruments et de leurs possibilités dynamiques et spatiales que constituant une analyse musicale exhaustive puisse apporter de nouveaux subsides à une compréhension plus élargie du répertoire instrumental ibérique pour des orgues doubles.

La solennité de la montée de Jésus au ciel après sa résurrection marque la fin de sa présence sur Terre, s'agissant donc d'une des fêtes les plus importantes du calendrier liturgique – à Mafra, par exemple, celle-ci était accompagnée de six orgues, ainsi que nous l'avons vu plus haut –, célébrée quarante jours après Pâques et, donc, tombant un jeudi. Comme fête double de première classe, la célébration de l'office de cette solennité universelle commençait la veille par les premières vêpres : « du point de vue musical, les deux moments principaux des fêtes liturgiques sont les premières vêpres et la grande messe du jour, en général après la tierce. C'est lors de ces cérémonies, dans les jours les plus solennels, que les institutions déploient tout leur effectif musical comprenant le chœur, l'orgue, les chanteurs et les instrumentistes »[668]. Cependant, cela ne veut pas forcément dire que les autres heures liturgiques, dont d'ailleurs quelques unes sont mineures, ne pouvaient recevoir un traitement spécial lors d'événements solennels, ce qui, à Venise, par exemple, était chose assez courante, ainsi que nous l'avons vu plus haut.

Il faut remarquer qu'à l'époque où le jeu de versets de 1821 fut composé, la cathédrale d'Ourense comportait l'orgue construit par frère Simón de Fontanes entre 1731 et 1734, côté évangile, ainsi que l'orgue Antonio del Pino y Velasco (1717-1721), côté épître, déjà centenaire et ayant certes connu quelques réparations[669]. L'orgue principal, que nous avons identifié dans la transcription des versets de Pedrosa comme « orgue I » correspondait à l'orgue Fontanes, celui identifié comme « orgue II » étant donc l'instrument Del Pino y Velasco.

---

[666] Traduction de l'auteur à partir de l'original : « la partitura parece autógrafa de Pedrosa, aunque no figure su nombre. La atribución a Pedrosa viene de la carpetilla de la clasificación anterior. Figura en la portada varias veces el nombre de Antonio Villarino, organista de la catedral ». J. Garbayo Montabes*, op cit.*, p. 161.
[667] *Cf.* Appendice VI – Joaquín Pedrosa : *Jeu de versets pour la none de l'Ascension*.
[668] P. Estudante Moreira, *op. cit*., p. 219.
[669] *Cf.* la deuxième partie de cette thèse, deuxième chapitre, 2.3 –*Ourense : échec et rénovation*.

Le premier verset[670], qui porte l'indication de registration *Leng.ria* (batterie extérieure d'anches) est composé de trois sections. Dans la première (mesures 1-33 : sol majeur), l'orgue II se limite à accompagner ainsi qu'à commenter au moyen de figurations courtes en doubles croches ou parfois à renforcer en tierces supérieures ou inférieures la mélodie principale toujours réservée à l'orgue I. La deuxième (mesures 34-68 : ré majeur) commence par une figuration en tierces réservée à la *cadereta* de l'orgue I (et certainement exécutée avec le *Clarín de ecos*, si nous estimons la composition de l'ancien orgue Fontanes de la cathédrale *auriense*[671]), dont le caractère clairement martial est souligné par les pédales *requintados* de ré et la du *Tambor* de l'orgue II, alors qu'a partir de l'anacruse de la mesure 45, où l'on trouve l'indication *Org.no*, on revient à l'orgue principal. Dans la troisième section (mesures 69-89 : ré majeur), l'orgue II assume le rôle principal, exécutant des gammes en doubles croches avec la main droite, qui font le commentaire sur les notes de la première strophe du *Pange lingua* maure-hispanique réservées à la main gauche, accompagné d'arpèges brisés en croches exécutés par l'orgue I. L'instrument de l'évangile en reprend la proéminence, exécutant avec la main gauche la deuxième strophe du *Pange Lingua* mozarabe accompagné des figurations rapides en arpèges brisés de septième de la main droite, dont le rythme est gracieusement ponctué par l'orgue II[672], qui, par la suite, attire une autre fois l'attention en exécutant la troisième et dernière strophe du *cantus firmus* commentée des mêmes figurations du début. Ici, nous notons la volonté de créer un effet de *tutti* perçant émis par les batteries d'anches dans la première partie du verset, qui donne lieu à une section intermédiaire en *piano*, aperçue lointaine depuis les anches dans l'arrière plan de la *cadereta* intérieure de l'orgue principal accompagnées des fantaisies de l'orgue II, alors qu'à partir de l'anacruse de la mesure45, le son s'approche de nouveau. La dernière section revient au tout premier plan du début, mais dans une texture un peu plus diaphane, mettant ainsi en valeur le *cantus firmus* du célèbre *Pange Lingua* maure-hispanique.

[670] Pour une transcription intégrale du verset *Cf.* Appendice VI – Joaquín Pedrosa – *Jeu de versets pour la none de l'Ascension* – Verset I.
[671] *Cf.* la deuxième partie de cette thèse, deuxième chapitre, 2.3 –*Ourense : échec et rénovation*.
[672] Ici traité, exceptionnellement comme basse chiffrée, ce qui témoigne d'une pratique d'accompagnement vocal à l'exemple de ce que l'on faisait à Cuenca, où l'un des orgues était traité comme *obbligato* alors que l'autre s'occuppait de la basse continue dans l'exécution de la musique à deux choeurs. *Cf.* la note 654.
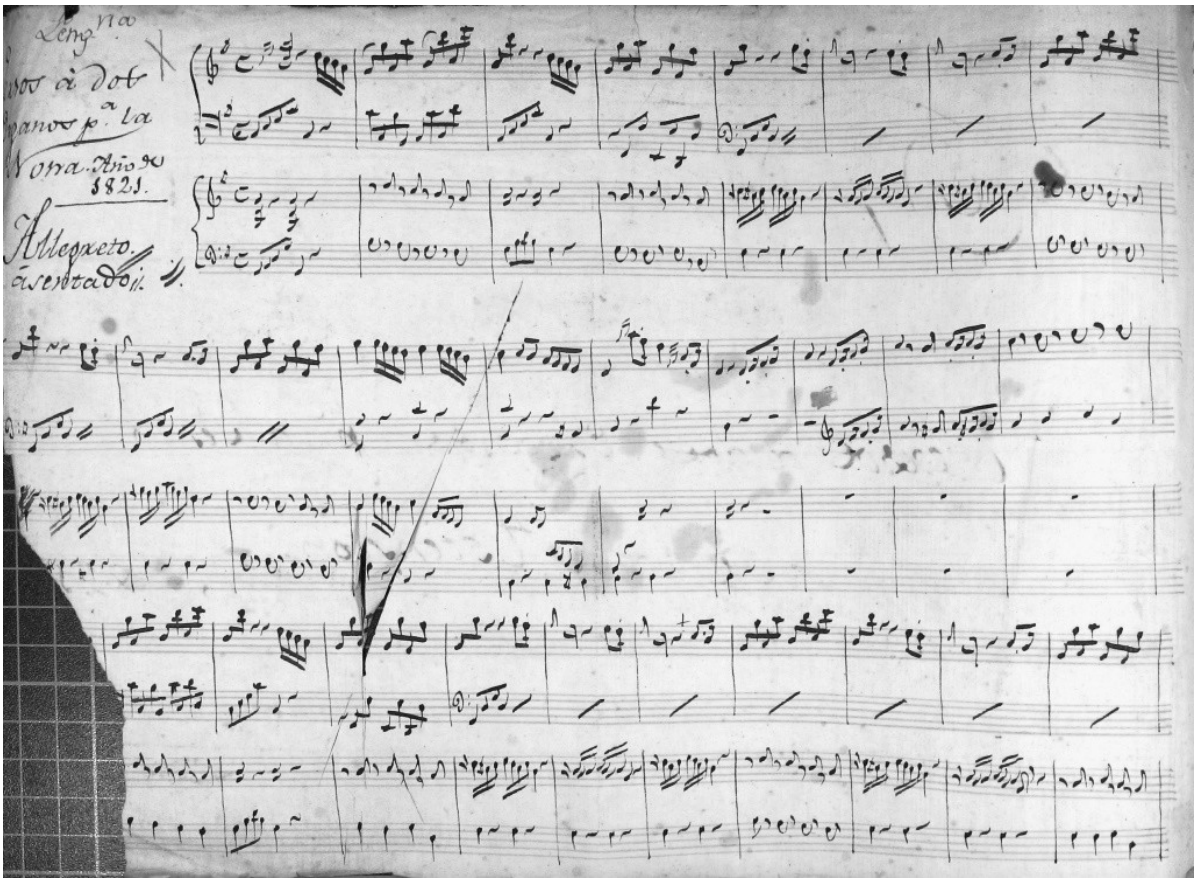


Fig. 78 – Joaquín Pedrosa : premier verset pour la none de l'Ascension (1821), ACO.

Le deuxième verset[673], qui préconise l'utilisation des registres de *Corneta* de m.d. et de *Nasardos* de m.g. (c'est-à-dire *Lleno de Nasartes*) se structure dans la forme A-B-A'-B'. La section A (mesures 1-22 : sol majeur) consiste en un solo de l'orgue I accompagné de l'orgue II au moyen des figurations en tierces brisées, celui-ci ayant parfois une fonction certaine de renforcement à l'unisson de la mélodie tenue par l'orgue I ; à partir de la mesure 9, l'orgue I reste seul dans l'exécution d'une progression entraînant une cadence de dominante, dans laquelle l'orgue II se rejoint à son reflet visuel et musical mis en face. La section B (mesures 23-41 : ré majeur) présente une sorte de dialogue entre les instruments, dont la mélodie principale est exposée d'abord en majeur par l'orgue I, puis reprise en mineur par l'orgue II. La section A' (mesures 42-54 : mi bémol majeur) reprend le matériau thématique de la section A étant l'exclusivité de l'orgue I, alors que dans la section B' (mesure 55-65 : sol majeur) l'orgue I reprend la mélodie exécutée par son homologue dans la section B. Au niveau des plans sonores, nous y trouvons les sections A et B en *tutti*, c'est-à-dire au tout premier plan, alors que la section A' sonne comme l'écho de celle qu'elle reprend, le verset étant achevé par le *tutti* de la dernière section.

[673] Pour une transcription intégrale du verset *Cf.* Appendice VI – Joaquín Pedrosa – *Jeu de versets pour la none de l'Ascension* – Verset II.
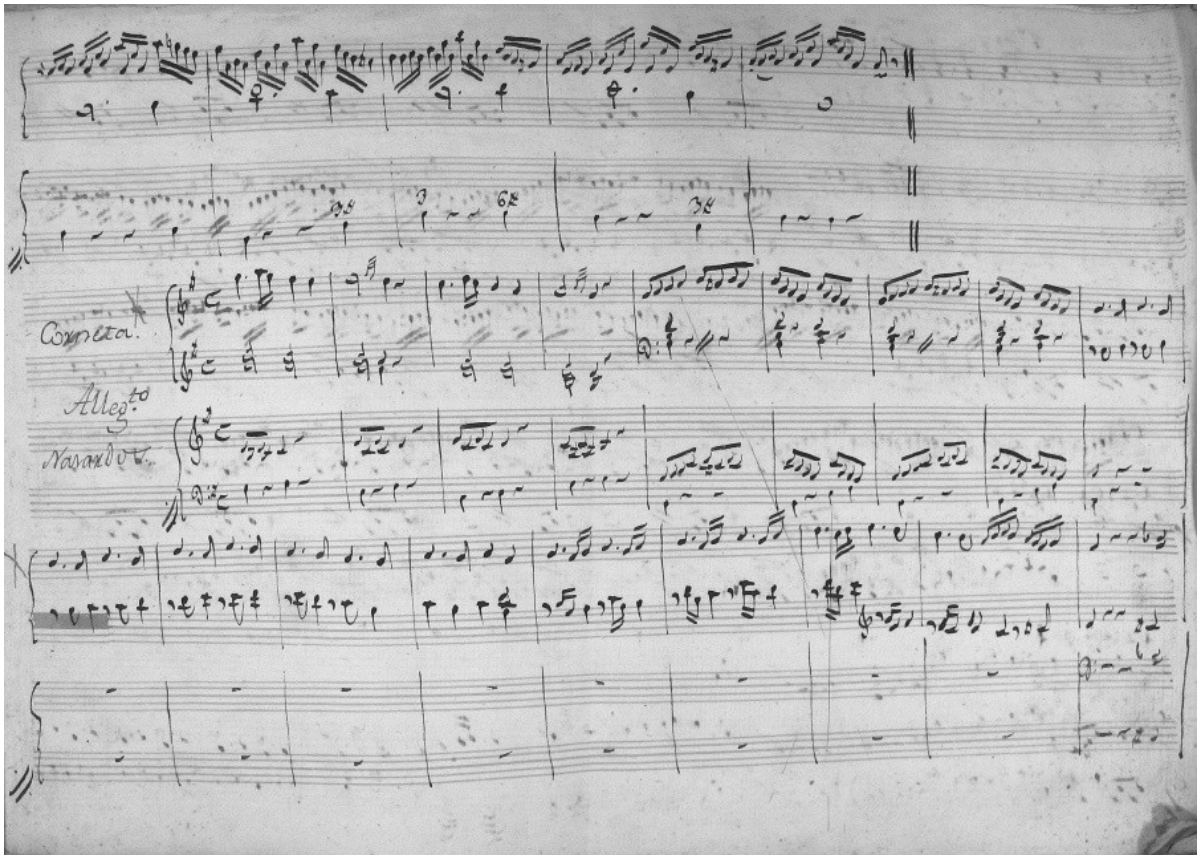


Fig. 79 - Joaquín Pedrosa : deuxième verset pour la none de l'Ascension (1821), ACO.

Le troisième verset[674] est également articulé dans la forme A-B-A'-B' : dans la section A (mesures 1-59 : sol majeur), l'orgue II expose seul le premier thème, alors que l'orgue I est chargé du deuxième thème, suivi d'une sorte de développement en *tutti* parfois surchargé d'ornements par l'orgue I où les deux instruments se renforcent mutuellement, conduisant à la tonalité de si mineur qui domine la section B (mesures 60-93). Celle-ci est un vrai dialogue où l'orgue II répond à l'orgue I. La section A' (mesures 94-140 : sol majeur) reprend la section A en *tutti*, alors que la section B' (mesures 141-166 : mi mineur) présente de nouveau l'alternance des deux orgues caractéristique de la section B, se terminant par une *codetta* en *tutti* dans la tonalité originale (mesures 167-175) qui réinterprète le matériau thématique de la section A, finissant dans la dominante, ré majeur. Ici, il faut retenir l'alternance entre les deux orgues, de même que le contraste entre le *tutti* général et le *piano* partagé de chaque côté du chœur, tantôt par l'un, tantôt par l'autre instrument, ce qui apporte une remarquable dynamique à l'ensemble.

[674] Pour une transcription intégrale du verset *Cf.* Appendice VI – Joaquín Pedrosa – *Jeu de versets pour la none de l'Ascension* – Verset III.
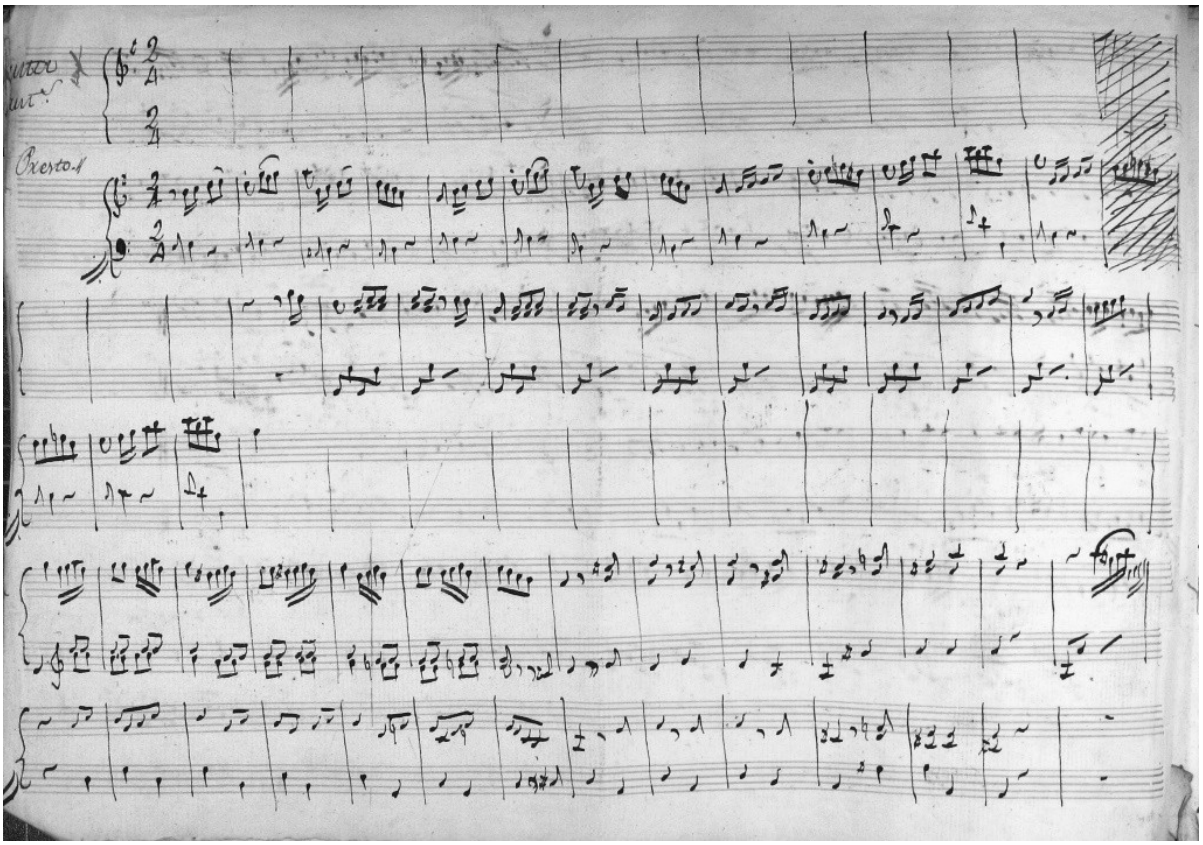


Fig. 80 – Joaquín Pedrosa : troisième verset pour la None de l'Ascension (1821), ACO.

Le quatrième verset[675], qui propose l'utilisation de la *Trompeta magna* (en fait anches en artillerie[676]), *Corneta* et *Nasardos* (c'est-à-dire *Lleno de Nasartes*)[677], présente la forme A-B-A'. La section A (mesures 1-13 : sol majeur), très courte, est une sorte d'introduction où l'orgue I expose seul une mélodie assez simple, alors que la section B (anacruse de la mesure 14 – mesure 59 : mi bémol majeur) est introduite par l'orgue II, au moyen de figures rapides en fuses dans un style opératique incisif qui donne lieu à un épisode (mesures 60-70 : do majeur) joué en arrière plan, par la *cadereta* de l'orgue I, accompagnée de suite par l'orgue II et conduisant à la tonalité de sol majeur. Dans la section A' (anacruse de la mesure 71 – mesure 82), en *tutti*, l'orgue II reprend le matériau thématique de la section A, commenté de figurations rapides en doubles croches par l'orgue I. À partir des annotations de registres

[675] Pour une transcription intégrale du verset *Cf.* Appendice VI – Joaquín Pedrosa – *Jeu de versets pour la none de l'Ascension* – Verset IV.

[676] Il faut retenir que celui-ci est un manuscrit destiné à un usage certain, de sorte que le compositeur, qui connait bien les instruments dont il dispose, n'a pas le soin de tout préciser, mais se limite néanmoins à repérer quelques annotations qui sont là pour lui rappeler d'un coup d'œil des couleurs qu'il avait choisies pour communiquer sa pensée musicale. Quand Pedrosa annote *Trompeta magna* il faut considérer qu'il pense à un timbre précis pour une structure musicale déterminée – qui, dans le cas du présent verset, si nous analysons la partition dans son ensemble, n'est pas du tout coupé –, nécessitant évidemment un registre d'accompagnement pour la main gauche qui appartient à son répertoire personnel de registration – fort probablement le *Clarín de bajos* solidaire à la *Trompeta magna* –, n'ayant donc aucun besoin de l'expliciter davantage.

[677] À autre main, on a annoté aussi *Clarines*.

faites d'autre main sur la partition[678], nous déduisons que le verset pourrait bien être fondé sur quatre plans sonores contrastés : a) la sonorité perçante, produite de façon alternée par les anches en artillerie des orgues I et II, b) le plan un peu plus éloigné du *Lleno de Nasartes* qui domine la section intermédiaire, c) le plan plus éloigné de l'épisode introduit par la *cadereta* de l'orgue I, d) le premier plan absolu du *tutti* des anches en façade qui achève l'œuvre.

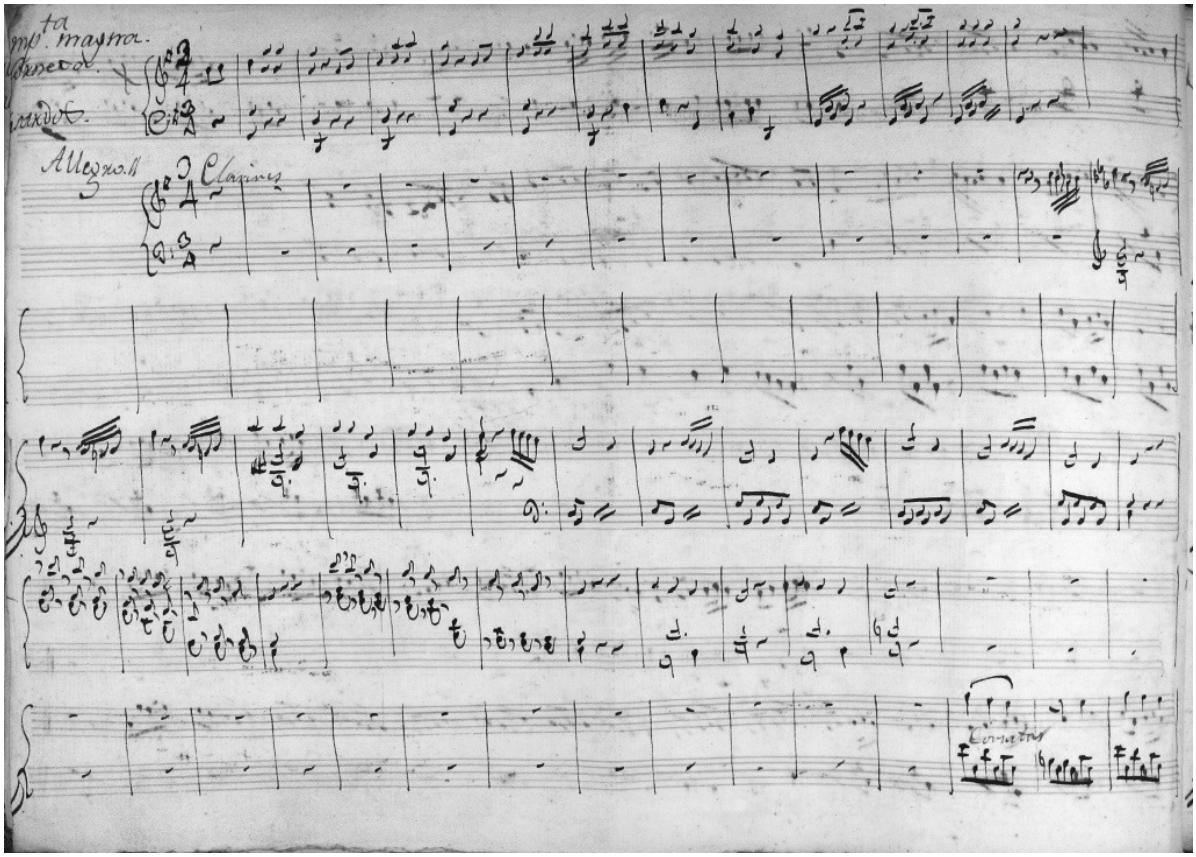


Fig. 81 - Joaquín Pedrosa : quatrième verset pour la none de l'Ascension (1821), ACO.

Le cinquième verset[679], qui préconise l'utilisation des *Dulzainas*[680], se compose de deux sections : dans la première (mesures 1-34), en sol majeur, puis mineur (à partir de la mesure 12), l'orgue I expose un thème très énergique qui l'orgue II reprend, pour donner lieu à un *tutti* qui achève la section, alors que la deuxième section (mesures 34-73), commencée en sol majeur, présente une sorte de développement dialectique du matériau thématique de la section précédente à caractère assez modulant qui ne conduit pas forcément à la réexposition formelle de la première section mais, en revanche, à un *tutti* qui achève brusquement le verset en sol

[678] Qui préconise l'utilisation des anches en artillerie dans la première section et des *Cornetas* pour une partie de la deuxième (à partir de la mesure 41), bien qu'il prévoit l'emploi des *Clarines* déjà dans l'épisode réservé à la *cadereta* de l'orgue I, ce qui suppose un premier plan au niveau de l'intensité du son par rapport au plan éloigné de la registration originale de Pedrosa. *Cf.* Appendice VI – Joaquín Pedrosa – *Jeu de versets pour la none de l'Ascension* – Verset IV.
[679] Pour une transcription intégrale du verset *Cf.* Appendice VI – Joaquín Pedrosa – *Jeu de versets pour la none de l'Ascension* – Verset V.
[680] À autre main, on a annoté aussi *Clarines*.

mineur. Au sujet des plans sonores, on trouve un dialogue en *piano* entre les deux orgues contrasté par le *tutti* final.
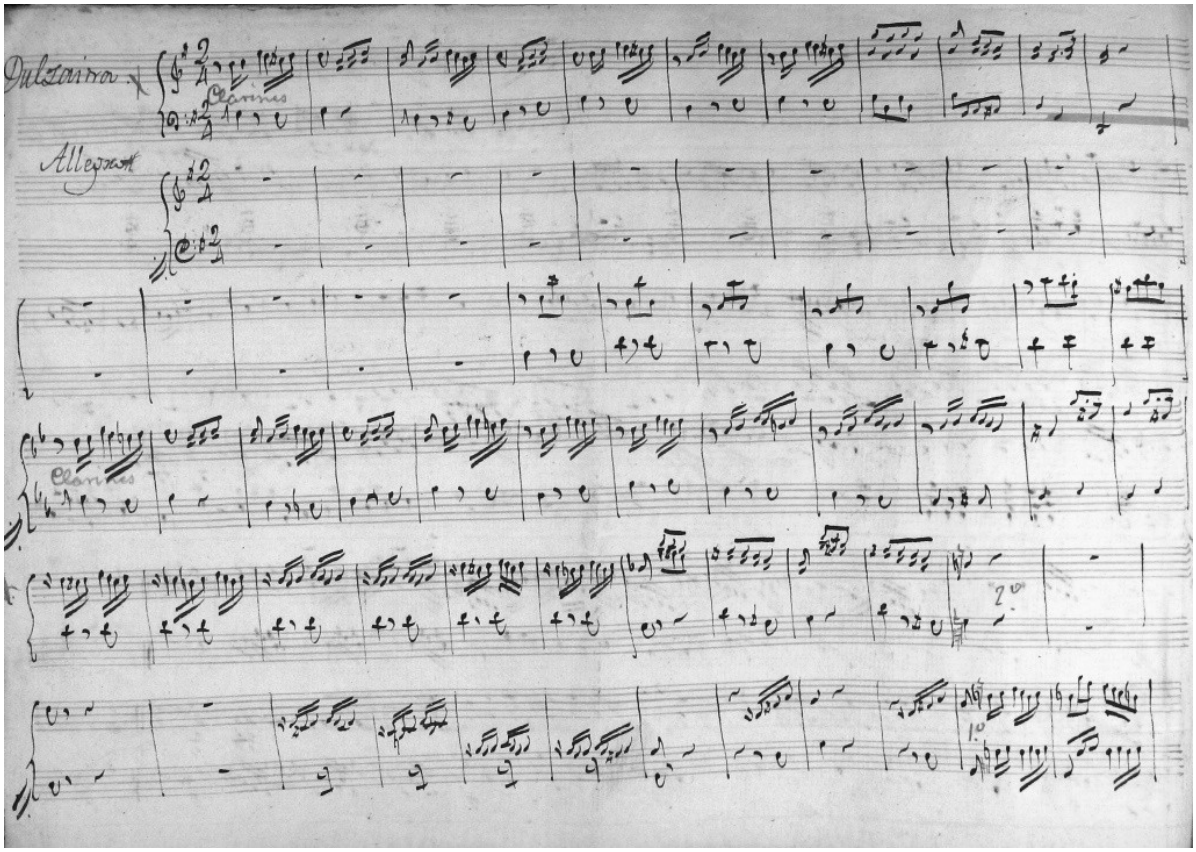


Fig. 82 - Joaquín Pedrosa : cinquième verset pour la none de l'Ascension (1821), ACO.

Le sixième verset[681], qui laisse à l'origine l'utilisation de la *Trompeta magna* (en fait les anches en artillerie, telles que nous l'avons vu pour le verset précédant) et de la *Corneta* (à partir de la tessiture de l'écriture de chaque instrument, celle-ci doit être davantage considérée comme *Lleno de Nasartes*, procédure d'ailleurs commune dans d'autres versets)[682] dans le choix et le goût des organistes, est une espèce d'improvisation en sol majeur conçue d'une façon assez libre. L'orgue II propose un thème simple en tierces que l'orgue I reprend et développe en y ajoutant des gammes descendantes et des arpèges brisés. Les deux instruments dialoguent toujours en alternance en ajoutant des petites variations sur le matériau thématique proposé, qu'ils achèveront dans une *codetta* en *tutti* (mesures 56-60).

[681] Pour une transcription intégrale du verset *Cf.* Appendice VI – Joaquín Pedrosa – *Jeu de versets pour la none de l'Ascension* – Verset VI.
[682] On y trouve aussi d'autres indications de registration mises à autre main : *Leng.ª* et *Bajoncillo*.
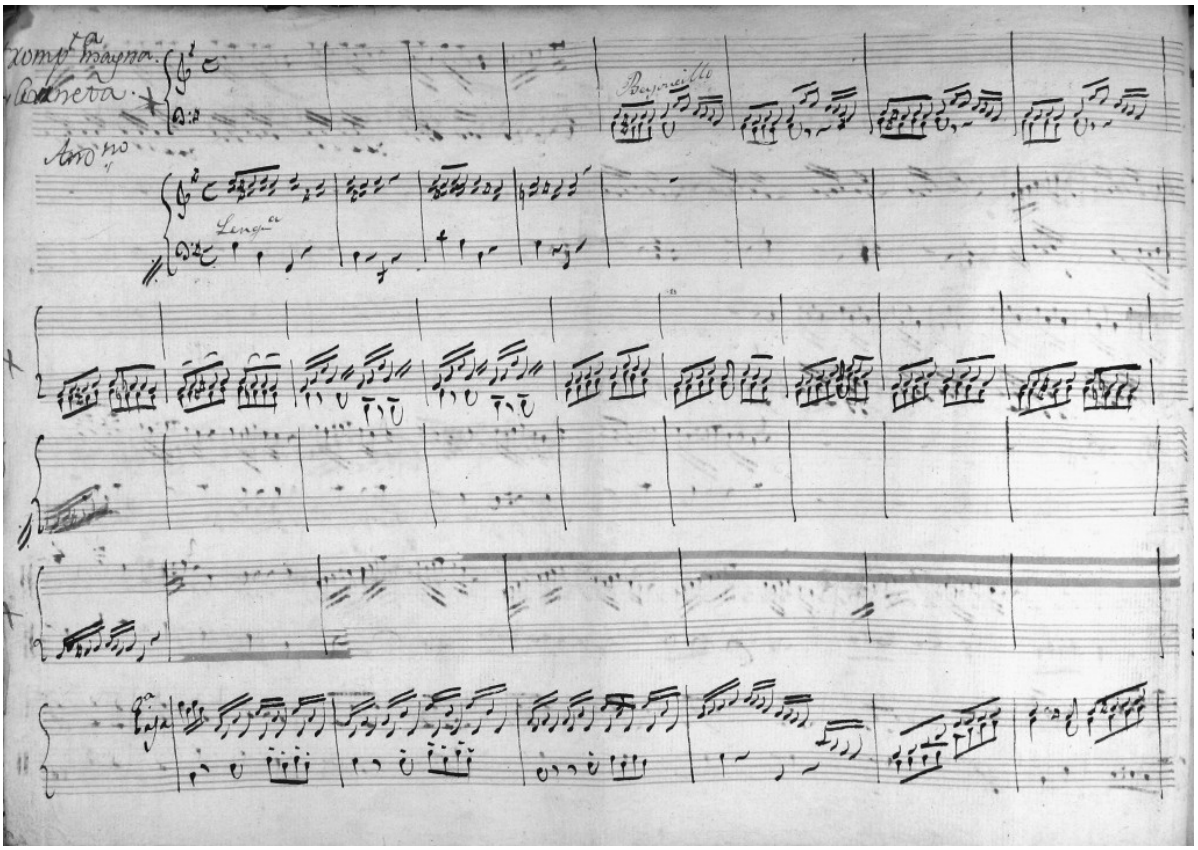


Fig. 83 - Joaquín Pedrosa : sixième verset pour la none de l'Ascension (1821), ACO.

Le septième et dernier verset[683] prévoit à l'origine l'utilisation des *Clarins* et des *Dulzainas*. Il est composé en sol majeur, commençant par un grand solo[684], assez ponctué rythmiquement, exposé par l'orgue II et accompagné de figurations nerveuses en double croche (mesures 1-14), qui apportent un certain dynamisme malgré leur étanchéité entraînée par un traitement modulaire assez prévisible. Le thème principal sera repris par l'orgue I (anacruse de la mesure 15 – mesure 26), faisant une inflexion assez brève à la tonalité de sol mineur, puis do mineur pour arriver à la dominante où l'on suit un épisode où les deux orgues se renforcent mutuellement en tierces (mesures 26-32) conduisant à une réexposition du thème principal en *tutti* en mi mineur (mesures 33-63), qui, après un bref développement conduisant à la dominante principale, revient à la tonalité d'origine pour clôturer le jeu. Au niveau des plans sonores, nous sommes face à une structure assez simple, un dialogue initial entre les deux orgues qui se réunissent puis en *tutti*, se renforçant mutuellement. Il faut aussi noter d'autres indications de registrations à autre main présentes sur la partition – à l'instar des quelques autres versets que nous avons vus plus haut – ici, notamment, un remplacement

[683] Pour une transcription intégrale du verset *Cf.* Appendice VI – Joaquín Pedrosa – *Jeu de versets pour la none de l'Ascension* – Verset VII.

[684] Dont la coupure du clavier du début est seulement rompue dans la mesure 26, ce qui entraîne l'utilisation d'une nouvelle registration, égale pour les deux moitiés du clavier, maintenue jusqu'à l'achèvement de cette section, l'égalité de la registration au niveau de chacun des deux claviers étant aussi utilisée dans la réexposition du thème principal en *tutti* (à partir de la mesure 33 jusqu'à la fin), mais ici, certainement, avec plus d'éclat.

du *Clarín* par la *Corneta* et de la *Dulzaina* par le *Clarín*, ce qui témoigne de l'utilisation de la partition par d'autres organistes – fort probablement Villarino – et dans des époques différentes.
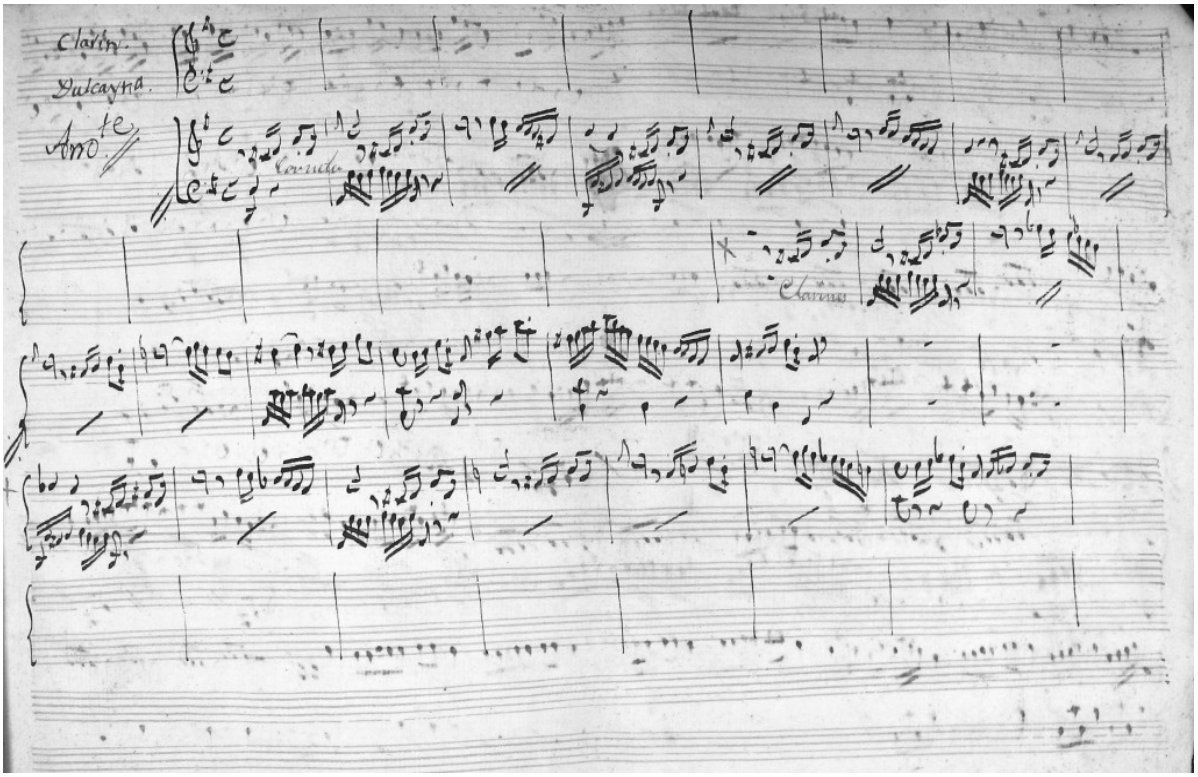


Fig. 84 - Joaquín Pedrosa : septième verset pour la none de l'Ascension (1821), ACO.

Les versets d'Ourense, d'un coup d'œil dépourvus de complexité majeure, voire même d'un grand intérêt musical ou artistique, à cause de la simplicité des lignes mélodiques et d'une certaine prévisibilité du traitement harmonique et des procédures d'accompagnement et d'imitation (entre les instruments), sont, en revanche, fort remarquables du point de vue du doublement des orgues, car ils nous informent de façon assez claire de la manière dont deux foyers d'émission sonore, majeur et mineur au niveau instrumental, visuellement jumeaux et placés face à face, pourraient être utilisés dans la création d'un répertoire propre qui se sert de l'espace de séparation entre les instruments en tant qu'élément expressif par excellence. Ces versets doivent être considérés comme une traduction instrumentale du vieux schéma polychoral fondé sur la dynamique engendrée par l'alternance entre chanteurs et *ripieno* – surtout dans la manière plus liée à des demandes musicales intrinsèques des *concerti* et *sacrae symphoniae* –, chez San Marco de Venise, ce qui renforce l'idée selon laquelle cette polychoralité si rattachée à un style souvent appelé *antico* a été intimement liée au doublement des orgues. Cependant, dans le premier quart du XIX^{e} siècle, il n'est pas d'autre esprit que les orgues *aurienses* tentent d'émuler, le matérialisant, évidemment, à travers un

langage secondé par le goût musical de leur époque. C'est la même recherche de nouveaux plans ou spatialités sonores contrastées qui avait poussé à l'origine Joseph de Echevarría à placer son *Clarín en forma de tiros* et à insérer des timbres déterminés dans leurs *arcas de ecos* correspondantes celle qui se montre ici, mais dans une dimension encore plus étendue : a) les *tutti* perçants des batteries d'anches en artillerie joués tantôt ensemble, tantôt alternés entre côté épître et côté évangile, b) les *tutti* en deuxième plan émis depuis les montres des *órganos mayores* et en alternance tantôt ici, tantôt là, c) les échos perçus comme lointains depuis le panneautage du soubassement des orgues cachant les *caderetas* intérieures, dont la *ida y venida del sonido* ne se restreint pas plus à l'ouverture ou à la fermeture des *arcas de ecos*, étant plutôt une *suspensión* engendrée par le parcours même du son à travers l'air entre source et source sonore ; l'apparente simplicité de la musique évoquée sur la partition de Pedrosa se convertissant alors en un jeu d'une richesse et d'une complexité dialectique inimaginable de nos jours, si nous cherchons à la comprendre dans sa juste dimension : celle d'une véritable architecture sonore.

Dernières réflexions

Frère Joseph de Echevarría est le maître incontestable de l'école qui, intimement liée à la célèbre expansion de facteurs d'orgues basque-navarrais vers le centre de la Péninsule Ibérique à partir du dernier quart du XVII^{e} siècle, puis ramifiée en plusieurs branches, dominera la facture d'orgues ibérique au cours du XVIII^{e} et cela jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle. Le franciscain d'Eibar a créé toutes les innovations techniques qui, par la main de ses disciples directs ou indirects, conquerront leur zénith dans le dernier quart du XVIII^{e} siècle.

Le placement en façade du mythique *Clarín* en artillerie d'Alcalá de Henares (après 1673 et avant 1677) partage le même principe ou la même volonté de privilégier un son déterminé – un registre d'éclat ou de détail – par rapport à son registre ou bloc de registres opposés qui motiva la coupure du clavier ou l'installation surélevée de certains jeux sur leur sommier, mis à part du principal. Cette démarche décisive fut probablement une conséquence de l'évolution intrinsèque de la *Trompeta real* et manifesta une audace jusque-là inconnue, ouvrant la voie au placement des jeux d'anches à corps réel en façade. Le *medio registro alto de Clarines* de Vitoria (1665), mis dans le buffet avec son écho correspondant, doit être perçu comme un maillon important de ce processus. Les batteries d'anches en artillerie frapperaient les sens d'un personnage comme Guillaume Manier dans la Compostelle du tout début du XVIII^{e} siècle, ce qui témoigne de leur exceptionnalité, devenant ensuite la caractéristique la plus éclatante, voire la signature par excellence de l'orgue baroque ibérique.

Ce souci du franciscain eibarrais de doter un instrument relativement simple au niveau de son organisme intérieur – réussissant un maximum d'expressivité avec relativement peu de moyens – d'une multiplicité et richesse de plans sonores alors inimaginable créera les *arcas de ecos* avec leur ingénieux et à la fois simple mécanisme rendant la *ida y venida* du son, plus conceptuelle que matérielle au début et effectivement perceptible à partir du dernier quart du XVIII^{e} siècle (ici on ne peut mésestimer le rôle protagoniste joué par Jordi Bosch). À propos des *arcas de ecos* d'Echevarría, qui n'incluaient que quelques jeux de dessus, il faut estimer hautement la nouvelle voie ouverte par Andueza aux trinitaires de Madrid (1683), qui installa un instrument entier en *arca de ecos*, ce qui s'imposera en tant qu'authentique nécessité dans les orgues de deux ou plus claviers érigés dans la seconde moitié du XVIII^{e} siècle (Solla, Fontanes de Maqueixa, De la Orden) : des *caderetas* intérieures ou *de ecos* placées sous le sommier principal dans le soubassement de l'orgue avec quelques registres renfermés dans leur *arcas de ecos*, ce qui, d'une certaine manière, revient au concept original d'Echevarría. Cette *cadereta* dont le son, l'écho, est entendu lointain, derrière le massif du buffet, ne privilégie que certains registres – soient de main droite soient de main gauche – qui, placés dans leur *arca de ecos* seront les seuls en *suspensión*. Il s'agit donc d'une sorte de compromis entre les réalisations conceptuellement éloignées d'Andueza et celles d'Echevarría.

Le clavier enharmonique ou plutôt semi-enharmonique, l'une des innovations qui démontre le mieux l'esprit de chercheur du frère organier, est plus issu d'un souci pratique que théorique – favorisant l'exécution parfaite des modes les plus en usage –, étant exclusivement pensé pour les instruments les plus éclatants. Cependant ces innovations n'ont pas fait école (sauf pour Mendoza), car elles étaient certainement plus liées à une pratique musicale conçue pour le genre diatonique du XVI^{e}-XVII^{e} siècle dans un moment où le genre chromatique qui annonçait déjà la tonalité s'imposait de façon graduelle et inexorable, entraînant d'autres nécessités d'accord où les doubles-feintes – procédure par ailleurs coûteuse et difficile de maîtriser par les organistes – devenaient à peu près superflues.

En revanche, le *Lleno de Nasartes* – dont l'évolution est marqué par le registre de *Clarón*, complément solidaire de la *Corneta* –, outre de doter l'orgue ibérique d'un nouveau plan, flûté et extraordinaire – selon son propre créateur –, jouirait d'un grand succès, trouvant sa place définitive sur le sommier principal et aussi à la console de l'instrument, les registres de cette nouvelle famille tendant à être regroupés sur un même tiroir. Ce nouveau plan sonore ouvra des possibilités d'un contraste plus colorée par rapport à l'omniprésent *Lleno de Flautados*, alors enrichi et éclairé par Echevarría de la *Sobrecímbala* lui rendant une luminosité fort contrastée à la bâtardise des nouvelles voix.

La façade idéale du frère organier, dépouillée de boiseries et d'ornements qu'il jugeait pernicieux, préconisée à Mondragón (1677) et cristallisé avec éloquence à Zenarruza (1686), n'a dû s'imposer que dans les instruments de deuxième catégorie selon Nassarre, les cathédrales exigeant davantage des buffets plus en accord avec une somptuosité que l'on cherchait tant au niveau visuel que sonore. Les têtes de séraphins – chœur angélique si associé à l'ordre franciscain – embouchant des trompettes figuraient déjà soutenant les *Dulzainas* à Vergara (1672). Ces figures, qui simulaient de jouer les basses de *Bajoncillo* à Tolosa (1683), nous sont complètement parvenues dans la façade de l'ancien orgue de Palence (1688-1691). Bien qu'elles soient des réalisations plutôt ponctuelles, elles rattachent, d'autre part, certains instruments dont la paternité ou la filiation est inconnue au courant esthétique engendré par le franciscain eibarrais. Ainsi, les anges trompettistes de Santa Cruz de Coimbre, certainement ajoutés par Don Benito Gomez de Herrera (1719-1724), doivent être particulièrement estimés.

Un parcours double et imbriqué établira les bases d'une véritable architecture sonore : d'une part la conquête de la dimension sonore de la façade collatérale, dont José Bertrán et Roque Blasco en furent les précurseurs (Cuenca, 1696) ; et d'autre part, le doublement visuel et sonore de l'instrument, reflété alors sur l'autre côté de la nef de l'église. Dans ces deux perspectives, Manuel de la Viña assume un rôle prépondérant : à Salamanque (1701-1702) il est l'un des tous premiers facteurs d'orgues à tenter l'aventure d'une façade collatérale

chantante – en annonçant d'ailleurs ce que Pedro Manuel Liborna Echevarría fera quatre décennies après dans l'orgue mis en face, « ce que l'on voit sur une façade, on doit le voir sur l'autre » –; à Compostelle (1704-1712), il instaurera le modèle définitif d'une symétrie visuelle et sonore qui façonnera dorénavant les instruments les plus prestigieux.

Cette réalisation monumentale du maître organier salmantin, comme le phare de la Tour de l'Horloge guidant les pas des pèlerins au tabernacle du nouveau Temple de Salomon surmontant les reliques de l'apôtre, rayonnera à travers le royaume élu, l'ancienne Galice, pour rejoindre les territoires bénis par le seul patron de toutes les Espagnes, le côté portugais du Minho, l'outremer hispanique… Deux orgues, deux buffets d'une richesse stupéfiante se reflétant comme un miroir colossal sur les deux côtés de la nef de l'ancienne église romanesque, deux batteries d'anches perçantes, deux façades sonores, deux *caderetas de ecos.* Puis le doublement du doublement, les frontispices qui se reflètent de façon parfaite, en avant et en arrière, quatre *batallas* prêtes à jeter leur coups d'artillerie, quatre façades éminemment chantantes, quatre *caderetas* extérieures, deux *caderetas* intérieures en *suspensión de voy y vengo* ; cette remarquable symétrie visuelle et sonore de l'apôtre aboutissant à l'inimitable architecture sonore de De la Orden à Málaga.

Il est évident que dans le contexte de la facture d'orgues en Galice du début du XVIII^{e} siècle, Manuel de la Viña est la figure de proue incontestable et l'authentique introducteur de l'école *Echevarría*. Bien que nous savons que cette voie de pénétration de l'avant-garde de l'orgue ibérique ne soit pas la seule, celle ouverte par Artega à Lugo, de façon d'ailleurs concomitante, n'aura jamais le même essor, pour des raisons autant hiérarchiques que symboliques, Compostelle étant toujours le foyer établissant les modèles à suivre.

Nous notons le même phénomène au sujet du maître organier et théoricien Mariano Tafall y Miguel qui, depuis le poste de facteur d'orgues de la cathédrale jacobine, façonnera la facture d'orgues en Galice au cours de la seconde moitié du XIX^{e} siècle. Bien qu'il connaisse parfaitement les nouveaux courants esthétiques de la facture d'orgues internationale dont l'orgue Merklin-Schütze de Murcie (1855-1856) est une réalisation fondamentale en Espagne, cela qu'il cherche dans ses réalisations est un remarquable compromis entre l'héritage du passé et le goût qui s'imposait sur les instruments les plus prestigieux, caractérisant une orientation propre, voire visionnaire, à notre regard contemporain.

Les interventions de Tafall dans les orgues *aurienses* et *mindonienses* – à l'instar de celle d'Antonio de Madrid à Coria (1818) – nous apprennent quelques caractéristiques des anciens instruments, ce qui complémente les lacunes de la documentation du XVIII^{e} siècle. Elles informent aussi, de façon minutieuse, les principales démarches à suivre pour le relevage ou mis-à-jour d'un orgue imposant en Espagne vers les années 1860 : a)

l'implémentation d'une soufflerie « selon la méthode moderne », c'est-à-dire des réservoirs à lanterne favorisant une production de vent plus uniforme et souple, b) l'élargissement des claviers (54 touches, C-f''') et la conséquente reconstruction des sommiers, c) l'incorporation d'un troisième clavier manuel et de sa façade collatérale correspondante, d) l'addition de quelques « registres selon le goût moderne » – *Salicional*, *Clarinete*, *Fagote*, *Voz humana*, *Voz celeste* –, e) l'implémentation du « diapason haut d'orchestre » et d'un tempérament tendant à l'égalité.

Au Portugal du premier tiers du XVIII[e] siècle, où une facture d'orgues assez conservatrice partageait des influences nord-européenne et ibérique plus liées aux expériences du XVII[e] siècle, l'école *Echevarría* aura deux voies de pénétration : d'une part l'importante activité développée par le vallisoletain Dom Benito Gómez de Herrera, qui dans des instruments exceptionnels tels que ceux de Santa Cruz (1719-1724) et de l'Université de Coimbre (1732-1733), ainsi que dans celui du couvent d'Arouca (1741), façonnera un art éclatant et jusque-là inouï, inspiré certainement du paradigmatique instrument de Palence. D'autre part, le courant apporté par frère Simón de Fontanes et par son équipe d'artisans galiciens à la cathédrale de Braga rayonnera avec puissance par l'intermédiaire de l'activité menée à terme par les pontevedrins Francisco Antonio de Solla et Juan Fontanes de Maqueixa.

En ce qui concerne le savoir-faire du frère franciscain compostellain, si admiré par Mariano Taffal, l'ancien orgue côté Épître de la cathédrale d'Ourense doit être compris comme l'essai de son chef-d'œuvre *bracarense*. À propos des deux aspects conformant cette symétrie visuelle et sonore d'exception, à Braga l'importance en est partagée, ce que Simón de Fontanes et Marceliano de Araújo évoquent à travers les questions posées de façon énigmatique par les aigles qui surmontent cet ensemble d'une magnificence inépuisable : *Quis audivit unquam tale* ? *Quis vidit huic simile* ?

Francisco Antonio de Solla est l'un des plus importants et prolifiques facteurs d'orgues actifs au Portugal pendant les deux derniers tiers du XVIII[e] siècle et la figure de proue dans le nord du pays. Il fut le principal responsable de l'acclimatation de la nouvelle école au goût local, qu'il saura plaire basculant vers l'intonation portugaise de 12 empans et vers l'engouement pour certains registres de détail d'inspiration italienne – *Voz humana harmónica*, *Flauta napolitana*, *Pifano*. Cela souligne l'usage plutôt mélodique que polyphonique donné aux instruments – à l'instar de ce que fera aussi Fontanes de Maqueixa –, selon les exigences intrinsèques du répertoire instrumental d'influence italienne, éminemment vocal, requérant un élargissement des claviers qui, vers les années 1780, atteindraient les 54 touches (C-f''').

Juan Fontanes de Maqueixa et son fils, le compostellain Joaquín Antonio Pérez Fontanes, poursuivront l'excellence innovatrice caractéristique du lignage lié à leur nom, dotant le Portugal de quelques des spécimens les plus éminents à jamais construits : outre les orgues de la cathédrale de Braga, les instruments de São Vicente de Fora de Lisbonne (1765) – chantier où Pérez Fontanes a dû poursuivre sa formation auprès de son père –, ou encore le palais de Mafra (1792-1807) – réalisation partagée avec le portugais António Xavier Machado e Cerveira. Mafra n'est pas moins que le point d'aboutissement absolu du parcours commencé par De la Viña à Plasencia et rayonné depuis Compostelle vers le Portugal voie Braga. Les six sources sonores disposées dans le transept et la chapelle-majeure de la basilique royale conforment une architecture sonore dont la complexité dialectique ne trouve aucun parangon au monde, caractérisant une facture d'orgues prolifique à caractère propre qui, loin de constituer une école – dont l'éventuelle continuité recevra un coup mortel lors du désamortissement des biens de l'église –, s'éloignera alors de façon décisive des modèles espagnols qui l'avait indubitablement générée.

Quant aux racines du doublement des orgues, le style polychoral cultivé chez San Marco de Venise en est, à l'origine, plus la conséquence que la cause, provoquant, dans un deuxième moment, où la polychoralité dépasse les murs de basilique vénitienne et devient une authentique nécessité pour la célébration des solennités de l'Église, la construction d'orgues stables revêtus d'écrins jumeaux au niveau de leur architecture, décor ou emplacement. Dans cette perspective, il faut hautement estimer l'ensemble de trois orgues doubles – à 16, 8 et 4 pieds respectivement – érigé par Gille Brebos et fils, revêtus avec des buffets dessinés par le fidèle traducteur des idées de Philippe II, Juan de Herrera, dans la basilique du monastère San Lorenzo de El Escorial, plus qu'un bâtiment, un authentique paradigme d'architecture créé pour éblouir le monde. Ici, une symétrie visuelle et sonore totale – où les instruments se correspondaient complètement, deux à deux, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur des buffets –, fut accomplie pour la toute première fois. Malgré l'éclat et la nouveauté absolue de l'œuvre, il semble être une réalisation ponctuelle. De toute façon, le même concept que De la Viña façonnera de manière alors inexorable à Compostelle au début du XVIII^{e} siècle y avait été lancé, grâce à l'exceptionnelle association entre Brebos et Herrera.

À différence des orgues *escurialenses*, la plupart des instruments doubles construits en Espagne – hormis les orgues de Fernández Dávila de Grenade (1744-1749) et le chef-d'œuvre absolu de Julián de la Orden de Málaga (1781-1783) –, sera majeure et mineure concernant l'aspect instrumental, ce qui a dû entraîner une véritable hiérarchie au sujet de l'utilisation des instruments : l'orgue le plus grand, surmonté en Galice par la sculpture ou par l'effigie du saint patron de l'église, y était réservé pour les fêtes et solennités, alors que le plus petit,

consacré au patron de l'Espagne, devait sonner tous les jours de l'année – renforçant d'ailleurs l'orgue le plus grand lors des célébrations solennelles –, émulation éloquente de l'omniprésence temporelle et spatiale de l'apôtre.

Au Portugal l'on perçoit deux courants favorisant la construction de deux orgues placés face à face et vêtus d'une même architecture et décor. L'italien, lié à l'activité développée par l'architecte et peintre de quadrature toscan Niccolò Nasoni, a entraîné la construction d'orgues intégrant l'architecture du temple, encastrés dans les murs des chapelles-majeures des églises, contrairement au modèle espagnol instauré par Fontanes à Braga, où les buffets étaient toujours des éléments indépendants, posés sur l'architecture du temple – soit sur les tribunes rattachées au chœur-haut ou directement sur celui-ci. Le courant nasonien révèle un soin architectural-décoratif certain, alors que l'espagnol, apporté par les facteurs d'orgues eux-mêmes – auquel avis les maîtres d'architecture ou graveurs sur bois étaient conditionnés –, est plus axé vers un concept de symétrie sonore, l'aspect visuel en étant davantage une conséquence. Il faut encore observer le fait que, surtout après la systématisation du concept après l'achèvement des instruments Fontanes de Braga, les cas où on trouve deux orgues réelles au Portugal – cathédrale de Porto (1727-1733), cathédrale de Lamego (1757-1759), anciens orgues du couvent São Domingos de Porto (1726-1728) , basilique Santa Maria de Lisbonne (dernier quart du XVIII^{e} siècle) – sont plutôt rares. Dans plusieurs réalisations, on ne trouve qu'un seul instrument doublé visuellement par son pendant postiche lui assurant ainsi la symétrie. Dans quelques cas – Clérigos de Porto (1769), par exemple – attendant le moment où on pût y installer son pendant sonore.

En ce qui concerne la pratique musicale dans les temples dotées d'orgues doubles et plus précisément au sujet de l'*alternatim* nous nous demandons encore s'il s'agissait de l'utilisation de deux orgues, chacun alternant avec son chœur respectif ou plutôt d'une réponse croisée, c'est-à-dire, l'orgue de l'Évangile répondant au chœur placé en face et vice et versa avec l'orgue de l'Epître. Ou l'on n'utiliserait que le plus petit des orgues les jours ordinaires pour répondre aux deux chœurs séparés entre côté et côté du chœur-bas, réservant tout l'apparat aux fêtes et aux solennités ? Dans les célébrations de première classe on utilisait les deux orgues dialoguant entre eux, alternés avec les chœurs de chanoines, tel on le faisait à Ourense ? En ce cas, les *ministriles* ne participeraient-ils aussi dans cette alternance, avec les chœurs et peut-être quelques chanteurs ? Il s'agit, évidemment, d'une problématique qui reste encore sans une réponse tout à fait satisfaisante, mais qu'il faut du moins estimer, ouvrant la voie d'une étude future.

De toute façon, les jeux de versets d'Ourense y jettent un peu de lumière, témoignant d'une pratique musicale précise, pour un office et pour une fête liturgique concrète et pour des

instruments – bien que disparus de nos jours – dont les caractéristiques nous sont parvenues de façon assez fiable. L'apparente simplicité de la musique façonnée sur la partition attribuée à Joaquín Pedrosa manifestant en revanche une remarquable complexité dialectique au sujet des spatialités sonores qu'elle évoque, où le propre espace devient matériel compositionnel par excellence, favorisant un jeu dynamique de timbres et plans sonores contrastés, tantôt croisés tantôt mutuellement renforcés, où le vieil esprit de la polychoralité *marciana* se manifeste, renouvelé et inépuisable, animant une architecture sonore certes surprenante, à jamais dépassée.

Références Bibliographiques

Archives

Cáceres – Archives Historiques Diocésaines

. Paroisse de Santa María, Fabrique – livre 87.

Coria – Archives de la cathédrale

. Actes capitulaires, 1699.

. Fond Orgues.

Guimarães – Archives Municipales Alfredo Pimenta

. Guimarães, notaire Jozé Antonio Hypollito da Rocha (1777-1778).

Lisbonne – Archives de la cathédrale

. Fond Séminaire Patriarcal de Santarém : SPS – 93/11 y5, SPS – 93/12b y5.

Lisbonne – Archives Nationales Torre do Tombo

. Evêché de Lamego, livre 42 [Microfilm 4280].

. Paroisse de Mafra, livre 2, boîte 19 [Microfilm 1362 SGU].

Lisbonne – Bibliothèque Nationale

. Section de Musique : António Joaquim Nunes – Sonate pour deux orgues, M.M. 4186//1-5.

Logroño – Archives Historiques Provinciales

. Logroño, dossier 928 (1684).

Lugo – Archives de la cathédrale

. Actes capitulaires : 1703-1708, 1735-1744, 1801-1806.

. Livres de Fabrique – Majordomes (1695-1769), livre 15.

Lugo – Archives Historiques Provinciales

. Lugo, notaire Andrés Dineros Pillado (1703).

. Mondoñedo, notaire Antonio Fernández de Parga (1715).

Madrid – Bibliothèque Nationale

Section de Musique: *Modo de Templar El Organo, Clavicordio, y Arpa* (1709), manuscrit M/2267 [Microfilm Música 429].

Mondoñedo – Archives de la cathédrale

. Actes Capitulaires : 1700-1716, livre 15.

. Armoire 2, Étagère 4, Dossier 3 : relevage des orgues par Mariano Tafall (1862-1865).

Oñate – Archives Historiques des Protocoles de Guipúzcoa

. Mondragón, notaire Francisco de Arescurenaga (1677).

. Vergara, notaire Juan de Olariaga (1672).

Ourense – Archives de la cathédrale

. Actes capitulaires : 1713-1723, 1734.

. Fond Musique : Joaquín Pedrosa XII : *obra para órgano.*

. *Libro de Quentas/de la Capilla del/Santo Christo/que Se hizo el Año de/1691 y Se renobo el/de1702.*

. *Reparación órgano/M. Tafall/Inventario obras música – Reparaciones/Organo XIX-XX/Inventarios Obras/Capilla de Música/ss. XVIII-XIX*.

Plasencia – Archives de la cathédrale

. Actes capitulaires : livres 36, 38, 39, 40, 41.

Saint-Jacques-de-Compostelle – Archives de la cathédrale

. Actes capitulaires: IG 490, IG 491.

. *Capilla de Musica – Organistas 1629-1875*.

. *Libro de Fabrica de la Catedral nº535,* IG 907.

. *1704/Contrato con el organero D. Ma-/nuel de la Viña para hacer un organo/en la Catedral*, IG 718/487.

Saint-Jacques-de-Compostelle – Archives Diocésaines

. Conxo – Paroisse Nuestra Señora de la Merced, L.S.4.

Saint-Jacques-de-Compostelle – Archives de l'Université

. Saint-Jacques-de-Compostelle, notaire Domingo Antonio de Caamaño (1705).

. Saint-Jacques-de-Compostelle, notaire Antonio Vidal y Adoufe (1713).

Salamanque – Archives de la cathédrale

. Actes capitulaires : livres 45 et 46.

. *Expedientes de Fábrica*: G 3010, n.8, G. 3017 n. 2, G. 3018 n. 1.

. *Libro de Fabrica Antigua* (1690-1705).

. *Libro de Fabrica Antigua*, caisse 65, dossier. 4, n. 5.

. *Libro de Fabrica Antigua*, caisse 66 bis, dossier 2, n. 3.

Salamanque – Archives Historiques Provinciales

. Ledesma, notaire Joseph Ramos Gil (1702/1703).

. Salamanque, notaire Joseph García (1700/1703).

. Salamanque, notaire Lorenzo de Parada (1700).

Tolosa – Archives Générales de Guipúzkoa

. Tolosa, notaire Juan de Astorquiza (1687).

Tuy – Archives de la cathédrale

. Actes capitulaires, 1712- 1722, tome 42.

. Tuy, notaire Juan de Insua y Valdivieso (1714-1716).

Inventaires

Maria Soledad Mendive, Belén Bermejo et Andres Díaz (coord.), *Trabajo de Catalogación de los Órganos de Galicia* [1.ère phase – évêchés de Lugo, Ourense et Mondoñedo] (Santiago de Compostela : Consellería de Cultura de la Junta de Galicia; « à parure ») :

LU2 – église de Régua, Monforte.

LU3 – cathédrale de Lugo, orgue de l'évangile.

LU4 – cathédrale de Lugo, orgue de l'épître.

LU5 – cathédrale de Lugo, Capela da Virxe dos Ollos Grandes.

LU10 – monastère de Samos, orgue de l'évangile.

LU11 – monastère de Samos, orgue central.

LU12 – monastère de Samos, orgue de l'épître.

MO1 – église San Salvador de Lourenzá, orgue de l'épître.

MO2 – église San Salvador de Lourenzá, orgue de l'évangile.

MO5 – cathédrale de Mondoñedo, orgue de l'épître.

MO6 – cathédrale de Mondoñedo, orgue de l'évangile.

OU1 – monastère royal Santa Clara, Allariz.

OU6 – cathédrale d'Ourense, Capela do Santo Cristo.

OU14 – église San Rosendo, Celanova.

Traités et dictionnaires historiques

Antegnati, Costanzo. *L'Arte Organica* (Brescia : Francesco Tebaldino, 1608).

Banchieri, Adriano. *Conclusoni nel suono dell'organo* (Bologna : Heredi di Giovanni Rossi, 1609).

Bedos de Celles, François. *L'Art du facteur d'orgues* (Paris : Leonce Laget ; « fac-similé de l'édition de 1766 »).

Bermudo, Juan. *Declaración de Instrumentos Musicales* (Osuna : Juan de León, 1555).

Cerone, Pietro. *El Melopeo y el Maestro* (Nápoles : Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613).

Correa de Arauxo, Francisco. *Libro de Tientos y Discursos de Musica Practica y Theorica de Organo, intitulado Facultad Organica* (Alcalá de Henares : Antonio Arnao, 1626).

Da Cesena, Grazioso Uberti. *Contrasto Musico* (Rome : Lodovico Grignani, 1630). Disponible sur: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k51527n/f1.image (Consulté le 12 avril 2013).

De Covarrubias, Sebastián. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (Madrid : Melchor Sanchez, 1674). Disponible sur: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-

principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el--0/html/ (Consulté le 12 avril 2013).

De Santa María, Tomás. *Libro llamado El Arte de tañer fantasía* (Valladolid : Francisco Fernández de Córdoba, 1565).

Diruta, Girolamo. *Il Transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi & istromenti da penna* (Venezia : Alessandro Vincenti, 1625). Disponible sur: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k51218v/f1.image.r=il%20transilvano%20dialogo.langPT (Consulté le 12 avril 2013).

Mersenne, Marin. *Harmonie Universelle, contenant la théorie et la pratique de la Musique* (Paris : Sebastien Cramoisy, 1636). Disponible sur : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5471093v.r=airs+bataille.langEN (Consulté le 12 avril 2013).

Nassarre, Pablo. *Escuela Música, segun la práctica moderna* (Zaragoza : Institución Fernando el Católico, 1980, « fac-similé de l'édition de 1724 »), 2v.

Soler, Antonio. *Theorica y Practica del Temple para los Organos y Claves* (Madrid : Sociedad Española de Musicología, 1983, « facsimilé du manuscrit autographe dedié au prince Gabriel de Bourbon »).

Tafall y Miguel, Mariano. *Arte Completo del constructor de órganos ó sea Guía Manual del Organero* (Saint-Jacques-de-Compostelle : Establecimiento Tipográfico de El Diario, 1876), 4v.

Zarlino, Gioseffo. *Le Institutioni Armoniche* (Venezia : s.n. d'éditeur, 1558). Disponible sur : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58227h/f2.zoom.r=gioseffo%20zarlino.langPT (Consulté le 12 avril 2013).

Opuscules et relations historiques

Benedetti, Rocco. *Ragguallio di allegrezze, sollenità e feste fatte in Venetia per la felice vittoria* (Venezia : Grazioso Perchattino, 1571). Disponible sur : http://books.google.pt/books?id=i6VNAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Consulté le 12 avril 2013).

De la Orden, Julián. *Relación de lo que contienen los órganos de la S.ta Iglesia Catedral* (Málaga : Oficina del Impresor dea la Dignidad Episcopal, 1783).

De Santo António, Frère José. *Acompanhamentos de missas, sequencias, himnos, e mais cantochaõ, que he uso, e costume acompanharem os Orgaõs da Real Basilica de Nossa Senhora, e Santo Antonio junto á Villa de Mafra* (Lisbonne : Mosteiro de S. Vicente de Fora, Câmara de Sua Magestade Fidelissima, 1761). Disponible sur : http://purl.pt/741 (Consulté le 12 avril 2013).

Fernández Dávila, Leonardo. *Memoria y nominación de los registros del organo de la Santa Metropolitana Iglesia de Granada* (Granada : Joseph de la Puerta, 1746).

Manier, Guillaume. *Pèlerinage d'un paysan picard a S.t Jacques de Compostelle au commencement du XVIIIe siècle publié et annoté par le Baron de Bonnault d'Houët archiviste paléographe* (Montidier : Imprimerie Abel Radenez, 1890).

Ouvrages

Alighieri, Dante. *La Divine Comédie* (Paris : Éditions du Cerf, 1987).

Alighieri, Dante. *La Commedia secondo l'antica vulgata* (Firenze : Casa Editrice Le Lettere, 1994 ; « seconda ristampa riveduta, a cura di Giorgio Petrocchi»).

Alves, Natália Marinho Ferreira. *A Escola de Talha Portuense e sua influência no Norte de Portugal* (Lisboa : Edições INAPA, 2001).

Araújo, José Rosa de. *A Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo* (Viana do Castelo : Edição da Santa Casa de Misericórdia, 1983).

Asselin, Pierre-Yves. *Musique et tempérament* (Paris : éditions Jobert, 2000).

Azevedo, Carlos de. *Baroque organ cases in Portugal* (Amsterdam : Frits Knuff, 1972).

Azevedo, João Manuel Borges de. *Biblioteca do Palácio de Mafra : Catálogo dos Fundos Musicais* (Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1985).

Barrios Manzano, María del Pilar. *La Música en la Catedral de Coria : 1590-1755* (Cáceres : Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1999).

Bazin, Germain. *Architecture baroque religieuse au Brésil : étude historique et morphologique* (Paris : Éditions d'Histoire et d'Art Librairie Plon, 1956), 2v.

Bisson, Massimo. *Meravigliose macchine di giubilo : l'Architettura e l'Arte degli organi a Venezia nel Rinascimento* (Venezia : Fondazione Giorgio Cini, Scripta Edizioni, 2012).

Brandão, Domingos de Pinho *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e diocese do Porto* : Documentação I, séculos XV a XVIII (Porto: Câmara Municipal do Porto, 1984-1987), 4v.

Cal Pardo, Enrique. *La música en la Catedral de Mondoñedo* (Lugo : Alvarellos Editora Técnica, 1996).

Canhão, Joel. *O Órgão Barroco da Capela da Universidade de Coimbra* (Coimbra : Imprensa da Universidade, 2005).

Casares Rodicio, Emilio (éd). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid : Sociedad General de Autores e Editores, 2001), vv. 5 et 8.

De Castro Matía, Santiago, Luis García Moro, Luis Arranz Adrados, Francis Chapelet et Rosalía Miranda Hidalgo. *Inventario de los órganos de la provincia de Palencia* (Palencia : Grupo Araduey-Campos, 2008).

Couselo Bouzas, José. *Galicia Artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX* (Santiago de Compostela : Instituto Teológico Compostelano, 2005 [1.ère édition – Santiago de Compostela

: Imprenta Librería y Enc. del Seminario, MCMXXXIII]; « Collectanea Scientifica Compostellana 18 »).

Del Campo Olaso, Sergio. *El órgano en la villa de Ochandiano* (San Sebastián : Eusko Ikaskuntza, 2000).

Del Campo Olaso, Sergio, María de los Ángeles Couto Anido, Martin Goetze et María E. Iglesias. *El Órgano del Real Monasterio de Santa Clara de Santiago* (Santiago de Compostela : Goetze & Gwynn, Real Monasterio de Santa Clara, 2005).

De Donostia, José Antonio. *Música y Músicos del País Vasco* (San Sebastián : Biblioteca Vascongada de Amigos del País, 1951).

De Graaf, Gerard A. C. et José María Barrero Baladrón. *El órgano de Santa Maria la Real de León y la familia de Echevarría, organeros del Rey* (León : Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Léon, 2004).

De la Lama, Jesús Ángel. *El órgano Barroco Español* (Valladolid : Junta de Castilla y León, 1995), 3v.

De la Lama, Jesús Ángel. *El órgano en Valladolid y su provincia : catalogación y estudio* (Valladolid : Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1982).

De San Martín Payo, Jesús. *Como se hizo el órgano de la Santa Iglesia Catedral de Palencia* (Palencia : Diputación Provincial, 1987).

Doderer, Gerhard. *Os órgãos da Sé catedral de Braga* (Lisboa : Barclays Bank, 1992).

Duro Peña, Emilio. *La Música en la Catedral de Orense* (Ourense : Caixa Ourense, 1996).

Garbayo Montabes, Javier. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ourense* (Santiago de Compostela : Xunta de Galicia, 2004).

Gómez Guillén, Román. *Los Órganos de la Catedral de Plasencia : datos para un estudio histórico* (Cáceres : Editorial Extremadura – La Madrila, 1980).

Gonçalo, Amaro et Luís Coutinho. *Igrejas de Amarante : São Gonçalo, São Pedro, N.º Sr. dos Aflitos* (Amarante : Parróquia de São Gonçalo, 2001).

Grenzing, Gerhard, Manuel Pedro Ferreira et Manuel Joaquim Ferreira da Rocha. *O órgão do Mosteiro de Arouca* (Vila Real : Direcção Regional de Cultura do Norte, Câmara Municipal de Arouca, 2009).

Jambou, Louis. *Evolución del órgano español: siglos XVI-XVIII* (Oviedo : Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1988), 2v.

Jiménez Gómez, Enrique. *Acordes en sol e lua : os quince órganos do noso Santiago vello* (Santiago de Compostela : Consello da Cultura Galega, 1999).

Le Cerf, Georges (éd.). *Les traités d'Henri-Arnaut de Zwolle et de divers anonymes (Ms. B.N. Latin 7295)* (Paris : Éditions Auguste Picard, 1932).

López-Calo, José. *La Música en la Catedral de Palencia* (Palencia : Diputación Provincial, 1981), v. II.

López Ferreiro, Antonio. *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela* (Santiago de Compostela : Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, 1907-1908), vv. IX et X.

Lunelli, Renato. *L'arte organaria del Rinascimento in Roma e gli organi di S. Pietro in Vaticano: dalle origini a tutto il periodo frescobaldiano* (Firenze : Leo. S. Olschki, 1958).

Miranda, Pedro de, Pedro Guimarães von Rohden, Célia Ramos et Marco Lopes Ginja. *O grande órgão de tubos, Igreja de Santa Cruz, Coimbra : restauro 2004 a 2008* (Coimbra : Igreja de Santa Cruz, 2008).

Moretti, Corrado. *L'Organo italiano* (Monza : Casa Musicale Eco, 1987).

Nery, Rui Vieira et Paulo Ferreira de Castro. *Synthèses de la Culture Portugaise : Histoire de la Musique* (Lisbonne : Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Comisariado para a Europália 91 – Portugal, 1991).

Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus* (São Paulo : Cosac & Naify, 2003).

Oliveira, Samuel de Bastos. *Fr. Manuel de S. Bento : famoso organeiro das Terras da Feira* (Oliveira de Azeméis : édition de l'auteur, 1982).

Pereira, Luís Augusto Esteves. *Sé de Lamego : Órgão do Evangelho* (Lamego : Gráfica de Lamego, 1975).

Pimentel, António Filipe. *Arquitectura e Poder : o Real Edifício de Mafra* (Lisboa : Livros Horizonte, 2002).

Rodríguez Blanco, Ricardo. *Apuntes Históricos de la Santa Iglesia Catedral, Ciudad y Antigua Diócesis de Tuy* (Santiago de Compostela : Imprenta del Boletín Eclesiástico, 1879).

Rodríguez Palacios, Ricardo. *La Policoralidad en el Barroco Español* (Sevilla : Publicaciones del Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo, 1992; « Série Lecciones Magistrales, n. 1»).

Rodríguez Pazos, Manuel. *El Convento de San Francisco de Santiago y sus dos iglesias, la actual y la derruida en 1741 (1528-1862)* (Santiago de Compostela : Imprenta El Eco Franciscano, 1979; « Estudios Compostelanos num. 6 »).

Rosende Valdés, Andrés A. et José Suárez Otero. *El coro lígneo de la catedral de Santiago de Compostela : memoria histórica, recuperación y restaración* (Santiago de Compostela : Fundación Caixa Galicia, Catedral de Santiago de Compostela, 2004).

Saura Buil, Joaquín. *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España* (Barcelona : Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 2001).

Smith, Robert C. *Marceliano de Araújo : escultor bracarense* (Porto : Nelita Editora, 1970).

Stefani, Gino. *Musica Barocca 2 : Angeli e Sirene* (Milano : Grupo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, 1988; « Studi Bompiani »)

Stevenson, Robert. *La Música en las catedrales españolas del Siglo de Oro* (Madrid : Alianza Editorial, 1993).

Trillo, Joám et Carlos Villanueva. *La Música en la Catedral de Tui* (La Coruña : Diputación de La Coruña, 1987).

Valença, Manuel. *Arte Organística em Portugal : c. 1326-1750* (Montariol : Editorial Franciscana, 1990), 2v.

Valença, Manuel. *Organística e Liturgia* (Braga : Editorial Franciscana, 2006).

Vieira, Ernesto. *Diccionario Biographico de Musicos Portugueses* (Lisboa : Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900), 2v.

Weber, Edith. *Le Concile de Trente (1545-1563) et la Musique : de la Réforme à la Contre-Réforme* (Paris : Librairie Honoré Champion, 2008 ; « deuxième édition révisée et mise à jour »).

Articles et chapitres d'ouvrages colléctifs

Arnold, Denis. « The significance of 'cori spezzati' », *Music and Letters*, 40, 1 (1959), pp. 4-14.

Barbieri, Patrizio. « Ancora sugli organi di S. Lorenzo in Damaso, Roma : con un elenco di organisti e maestri di cappella dal sec. XV al XIX », *Amici dell'organo di Roma*, II, 4 (1985), pp. 91-100.

Barbieri, Patrizio. « I "doi bellissimi organi" di San Lorenzo in Damaso, Roma », *Amici dell'organo di Roma*, II, 3 (1984), pp. 46-53.

Brescia, Marco. « Órgãos e organeiros da Real e Imperial Capela do Rio de Janeiro : de António José de Araújo a Pierre Guigon », *Revista Ictus*, 12, 1 (2011), pp. 62-99.

Bryant, David. « The "cori spezzati" of St. Mark's : myth and reality », *Early Music History*, 1 (1981), p.165-186.

Cea Galán, Andrés. « La eclosión de la simetría: el repertorio para los órganos de Julián de la Orden de Cuenca y de Málaga », in *El Libro de la 48ª Semana de Música Religiosa de Cuenca: 5 artículos* (Cuenca : Fundación Patronato Semana de Música Religiosa de Cuenca, 2009), pp. 56-87.

De Donostia, José Antonio. « El órgano de Tolosa – 1686 », in *Obras Completas del P. Donostia* (Bilbao : Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, 1983), v. 2, pp. 463-484.

Delgado Parra, Gustavo. « Los órganos históricos de la catedral de México », *Anuario Musical*, 60 (2005), pp. 41-60.

Doderer, Gerhard. « Culto e Cultura: o caso da organaria portuguesa (sécs. XV a XIX) », *Comunio – Revista Internacional Católica*, 1 (2001), pp. 58-66.

Doderer, Gerhard. *Instrumentos de tecla portugueses no Século XVIII* (Braga : Livraria Cruz, 1974; « extrait de la revue *Braccara Augusta*, v. XXVIII »).

Doderer, Gerhard. « Subsídios novos para a História dos órgãos da Basílica de Mafra », *Revista Portuguesa de Musicologia*, 12 (2002), pp. 87-127.

Garbayo Montabes, Javier. « Notas sobre la historia del órgano en la catedral de Ourense », *Porta da Aira*, 9 (2002), pp. 327-333.

García Pérez, Amaya Sara. « El temperamento en las teorías musicales de Salinas y Zarlino: uso y aplicación del *mesolabio* », *Revista de Musicología*, XXV, 2 (2002), pp. 347-361.

Grenzing, Gerhard. « Jordi Bosch – le maître méconnu », *ISO Yearbook* (1993), pp. 114-143.

Jambou, Louis. « La dinámica en la organería y en las obras organísticas de los años 1700: alabanza de la caja expresiva en el órgano ibérico », *Revista de Musicología*, XXXV, 1 (2011), pp. 59-96.

Janeiro, João Paulo. « Pascoal Caetano Oldovini: a actividade de um organeiro genovês no Sul de Portugal, no século XVIII », *Organi Liguri – Rivista Annuale di Informazione e Documentazione Organistica e Organaria* (2003), s/n de page.

Jordan, Wesley D. « Dom Francisco Antonio de Solha, organeiro de Guimarães », *Boletim de Trabalhos Históricos,* 35 (1984), pp. 116-136.

Jordan, Wesley D. « Manoel de S. Bento Gomes, *Magister Aenigmaticus* : notes about an eighteenth century organ builder of Valladolid, his work and his importance to organography », *Revista de Musicologia*, 16, 6 (1993), pp. 3278-3292.

Kastner, Macario Santiago. « Órganos antiguos en España y en Portugal (siglos XVI-XVIII) », in *Miscelánea en Homenaje a Mons. Higinio Anglés* (Barcelona : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958-1961), pp. 433-451.

Kastner, Macario Santiago. « Notas sobre la música en la catedral de Tuy », *Anuario Musical*, XIII (1958), pp. 195-200.

Luccichenti, Furio. « Menabò per una storia organaria romana ossia l'autorità dell'Ipse dixit », *Amici dell'organo di Roma*, II, 1 (1982), pp. 12-17.

Martínez Mindeguía, Francisco. « Martino Ferrabosco : el *Libro di Architettura di San Pietro nel Vaticano* entre el límite y la maravilla », *Annali di Architettura – Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, 23 (2011), s/n. de page. Disponible sur : http://www.cisapalladio.org/annali/pdf/a23_06_martinez.pdf (Consulté le 12 avril 2013).

Morelli, Arnaldo. « Gli organi della chiesa e dell'Oratotio di Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova) a Roma », *Amici dell'Organo di Roma*, II, 5 (1986), pp. 122-129.

Morelli, Arnaldo. « Un organaro del seicento romano: Girolamo Borghese », *Amici dell'organo di Roma*, II, 2 (1983), pp. 35-40.

Ramos, Célia. « As caixas de órgão da igreja do Mosteiro de São Bento da Vitória – Porto », *Património – Estudos*, 2 (2002), pp. 156-159.

Rubio, Samuel. « Los órganos del Monasterio del Escorial », *Tesoro Sacro Musical*, 3 (1971), pp. 86-88.

Rubio, Samuel. « Los órganos del Monasterio del Escorial II », *Tesoro Sacro Musical*, 4 (1971), pp. 117-120.

Rubio, Samuel. « Los órganos del Monasterio del Escorial III », *Tesoro Sacro Musical*, 2 (1972), pp. 51-54.

Tedesco, Giovanni Battista. « Niccolò Nasoni: studi sugli affreschi della *Capela-mor* nella *Sé Catedral* di Oporto », *Ciências e Técnicas do Património*, I, V-VI (2006-2007), pp. 587-600. Disponible sur: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6645.pdf (Consulté le 12 avril 2013).

Vega Blanco, José. *La Catedral de Lugo: descripción histórica y arqueológica* (Coruña : Litografía e Imprenta Roel, 1919; « extrait du *Boletín de la Real Academia Gallega*, numéros 125, 126 y 127 »).

Vigo Trasancos, Alfredo. « La invención de la Arquitectura Jacobea (1670-1712) », *Quintana*, 5 (2006), pp. 51-84.

Von Rohden, Pedro Guimarães. « O órgão de tubos da igreja de São Bento da Vitória no Porto e o seu restauro », *Património – Estudos*, 2 (2002), pp. 160-163.

Conférences et actes de colloques

Bonet Correa, Antonio. « La evolución de la caja de órgano en España y Portugal », in A. Bonet Correa (éd.), *El órgano español : actas del primer congreso* (Madrid : Universidad Complutense, 1983), pp. 241-354.

Cruz Rodríguez, Javier. « Nuevos acercamientos a la historia de los antiguos órganos de la Universidad y de la Catedral de Salamanca », in M. Brescia (éd.), *Actas do I Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos: por uma Musicologia criativa…* (Lisboa : Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2011), pp. 509-520.

De Graaf, Gerhard A. C. « Afinaciones antiguas en España », in A. Bonet Correa (éd.), *El órgano español: actas del primer congreso* (Madrid : Universidad Complutense, 1983), pp. 59-75.

Doderer, Gerhard. « El órgano español y Portugal en los siglos XVI al XIX », in *El órgano español: actas del III Congreso Nacional del Órgano Español* (Sevilla : Fundación Focus-Abengoa, 2000), pp. 169-178.

Jambou, Louis. « Plan de investigación sobre órganos (siglos XVI-XVIII) », in A. Bonet Correa (éd.), *El órgano español: actas del primer congreso* (Madrid : Universidad Complutense, 1983), pp. 365-367.

Ruggeri, Marco. « Laudate Deum in chordis et organo : l'organo tra Liturgia e Arte », exposé fait le 26 janvier 2006, à l'occasion du *Convengo Musica e Liturgia*, promu par le Centro Pastorale Diocesano di Cremona, dont le texte intégral est disponible sur : http://digilander.libero.it/gregduomocremona/relazione_marco_new.htm (Consulté le 12 avril 2013).

Stefani, Gino. « L'organo barocco : funzioni materiali e semioticche », in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, IX (Macerata : Università per gli studi di Macerata, 1976), pp. 53-78.

Thèses et mémoires

Araújo, Teresa Alves de. *A Tipologia do Órgão na obra de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça* [mémoire de master d'Histoire de l'Art] (Porto : Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1996), 3v.

Brescia, Marco. *Catalogue des orgues baroques au Brésil : Architecture et Décoration* [mémoire de master II d'Histoire de l'Art] (Paris : Université Sorbonne-Paris IV – UFR d'Histoire de l'Art, 2008).

Cordeniz, José Nelson Leonardo. *Os órgãos de tubos de António Xavier Machado e Cerveira nos Açores* [mémoire de master en Sciences Musicales] (Lisboa : Universidade Nova de Lisboa, 2010).

Fernandes, Cristina. *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime : a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807* [thèse doctorale en Sciences Musicales] (Évora : Universidade de Évora, 2010).

Ferreira, Marcelo Martiniano. *Arp Schnitger : dois órgãos congéneres de 1701* [thèse doctorale soutenue le 18 avril 1985 dans l'Instituto Pontificio de Música Sacra de Roma] (Rio de Janeiro: édition de l'auteur, 1991).

Moreira, Paulo Estudante. *Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique. XVIe-XVIIe siècles : le ms. 1 du fond Manuel Joaquim (Coimbra)* [thèse doctorale en Histoire de la Musique et Musicologie] (Paris : Université Sorbonne-Paris IV – École Doctorale V, Concepts et Langages, 2007).

Éditions musicales

Elies, Josep. *24 Obres per a Orgue – Peces y Tocates*, éd. A. Pedrero-Encabo (Barcelona : Tritó, 2008).

López, Melchor. *Libro de órgano de Melchor López (1781)*, éd. M. Brescia (Santiago de Compostela : Consocio de Santiago, 800 aniversario de la catedral de Santiago de Compostela, 2011).

Marques e Silva, Frei José. *Obras completas para órgão*, éd. J. Vaz (Porto : Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, 2011).

Vaz, João (éd.). *Sonatas portuguesas para órgano del siglo XVIII tardío* (Zaragoza : Institución Fernando el Católico – Sección de Música Antigua, 2013; « Cuadernos de Daroca »).

Discographie

Forst, Bruno. *Obras de órgano de Don Melchor López (1759-1822)* [CD] (Santiago de Compostela : Consorcio de Santiago, Catedral de Santiago de Compostela, Boanerges, 2011).

Vaz, João, Rui Paiva, António Esteireiro, António Duarte, Sergio Silva et Isabel Albergaria. *Os seis órgãos da Basílica de Mafra* [DVD et livre] (Lisboa : RTP edições, 2012).

Walter, Heinrich et Michael Fuerst. *Música para dos órganos en la catedral de Cuenca* [CD] (Madrid : Sociedad Española de Musicología; « colección *El patrimonio musical hispánico*, n.º 8 », 2002).

Sources consultées en ligne

Ateneo de Madrid, Collection digitale : plaques de verre : http://www.ateneodemadrid.com/index.php/esl/Biblioteca/Coleccion-digital/Placas-de-cristal# (Consulté le 12 avril 2013).

Santa Casa da Misericórdia de Aveiro : http://www.scmaveiro.pt/PageGen.aspx?WMCM_PaginaId=1904 (Consulté le 12 avril 2013).

Glossaire

Aberto : voire *Flautado*.

Arca de ecos : boîte d'écho.

Atabales : voire *Timbales*.

Bajoncillo/Baixãozinho : Clairon ; jeu d'anche à tuyaux coniques, 4', basses.

Batalla : voire *Lleno de Lengüetería*.

Bordón/Bordão/Bordone : Bourdon ; jeu bouché de grosse taille.

Bordones de la Gaita Zamorana : fantaisie à l'imitation des bourdons d'une cornemuse.

Cadereta : positif de dos.

Cadereta interior : positif.

Cadereta de ecos/Órgano de ecos/Órgão de ecos : écho.

Cascabelada en ruedas : roue tournante garnie de grelots.

Cascabeles/Guizos : grelots.

Castillos : plates-faces.

Cheio de vozes : voire *Lleno*.

Cheio de Palhetas : voire *Lleno de Lengüetería*.

Chiflete : Sifflet ; jeu de grosse taille chantant en Dix-neuvième, (Gilles Brebos, orgues de l'Escurial).

Chirimía/Clarín en quincena/Chirimía : Clairon ; jeu d'anche à tuyaux coniques, en artillerie, 2', basses.

Churumbela : voire *Tolosana*.

Címbala/Cimbalo : Cymbale ; jeu composée et de mutation, de menue taille, 2 à 5 rangs.

Clarón/Clarão : jeu composé et de mutation, de grosse taille, normalement 4 rangs, basses.

Clarãozinho : jeu composé et de mutation, de grosse taille, dessus.

Clarín/Clarim : Trompette ; jeu d'anche à tuyaux coniques, en artillerie, 8', dessus.

Clarín de bajos : voire *Trompeta de batalla*.

Clarín de campaña : Trompette ; jeu d'anche à tuyaux coniques, 8', dessus.

Clarín en ecos : Trompette ; jeu d'anche à tuyaux coniques, en *arcas de ecos*, 8', dessus.

Clarín en quincena : voire *Chirimía*.

Clarín de bajos : voire *Trompeta de batalla*.

Compuestas/Compostas : jeu composé et de mutation.

Contras/Contrabassi : Bourdon 16’ ; 8’ pieds bouché parlant à l’unisson du 16’ ouvert.

Corneta clara : voire *Corneta real*.

Corneta de ecos : Cornet ; jeu composé et de mutation, de grosse taille, en *arcas de ecos*, dessus.

Corneta inglesa : Cornet ; jeu composé et de mutation, de grosse taille, où il manque le rang sonnant 8’, normalement 4 rangs, dessus.

Corneta real/Corneta clara : Cornet ; jeu composé et de mutation, de grosse taille, 5, 6 ou 7 rangs, surélevée du sommier principal, dessus.

Cornetilla : Cornet ; jeu composé et de mutation, de grosse taille, 3 rangs, dessus.

Decinovena/Dezanovena/Requinta/Decimanona : Dix-neuvième.

Decisetena/Dezessetena/Decimasettima : Dix-septième.

Docena/Dozena/Quinta/Duodecima : Douzième.

Dulzaina/Dulçaina/Donsanaina/Dolçaina : jeu d’anche à tuyaux courts souvent coniques, en artillerie, basses et dessus, 8’.

En forma de tiros : en artillerie, en chamade.

Flauta/Flauto : Flûte.

Flauta alemana: Flûte ; 8’, de taille étroite, en métal, 2 rangs, dessus.

Flauta doce : Flûte ; 8’, registre d’octave, ondulant, de grosse taille, en bois, 2 rangs, dessus.

Flauta travessa : Flûte traversière ; 8’, dessus.

Flautado/Aberto/Principale : Principal ; jeux de moyenne taille de 16’, 8’, 4’, ouvert, en montre.

Flautado abierto: Flûte ouverte.

Flautado tapado : Flûte bouchée.

Flautim : Flûte ; 4’ ou 2’, dessus.

Guizos : voire *Cascabeles*.

Imperfecta : rang de tuyaux normalement composant la Cymbale et parlant en intervalle de tierce majeure.

Jilgueros : voire *Pájaros*.

Lleno/Repiano/Cheio de vozes/Fornitura : Fourniture ; jeu composée et de mutation, de menue taille, 2 à 6 rangs.

Lleno de Lengüetería/Batalla/Cheio de Palhetas : Grand-jeu.

Lleno de Nasartes/Nasardos : registres bâtards ; jeu composée et de mutation, de grosse taille.

Lleno mayor : Fourniture ; jeu composée et de mutation, de menue taille, jusqu'à 10 rangs, (Gilles Brebos, orgues de l'Escurial).

Lleno menor : Cymbale ; jeu composée et de mutation, de menue taille, jusqu'à 10 rangs, (Gilles Brebos, orgues de l'Escurial).

Oboé/Obue : Hautbois ; jeu d'anche à tuyaux coniques, en artillerie, 8', dessus.

Octava/Oitava/Ottava : Octave.

Octava real/Oitava real : Prestant ; jeu de moyenne taille, 4', ouvert.

Octavin : Flûte ; 2', dessus.

Orlos : jeu d'anche à corps raccourci, en artillerie, 8', basse et dessus.

Pájaros/Jilgueros/Passarinhos/Rouxinol : Rossignol.

Peañas/Pisas : touches de pédale actionnant les *Contras*, normalement reliées aux huit premières touches du clavier – C-B/H.

Pifano : Flûte ; normalement 2', parfois 4', dessus.

Quincena/Quinzena/Superoitava/Quintadecima : Quinzième, Doublette; jeu d'octave et ouvert, de moyenne taille.

Quinta : voire *Docena*.

Realejo : Positif ; instrument composé de tuyaux bouchés de 2' sonnant 4'.

Recímbala : voire *Sobrecímbala*.

Registos Bastardos : voire *Lleno de Nasartes*.

Repiano : voire *Lleno*.

Requinta : voire *Decinovena*.

Retentín de Címbala : voire *Sobrecímbala*.

Ripieno : Plein-jeu.

Rouxinol : voire *Pájaros*.

Sesquialtera : jeu composé et de mutation, de grosse taille, 2 rangs, normalement Douzième et Dix-septième.

Sobrecímbala/Retentín de Címbala/Recímbala : Cymbale aigue ; jeu composée et de mutation, de menue taille, 3 à 4 rangs.

Superoitava : voire *Quincena*.

Suspensión : expression.

Tambor : tuyaux graves ondulants à l'imitation du tambour ; voire aussi *Timbales*

Tapadillo : Bourdon, 4' ; 2' pieds bouché parlant à l'unisson du 4' ouvert.

Temblante : Trémulant.

Timbales/Tambores/Atabales : tuyaux ouverts en bois à l'imitation des timbales, normalement deux tuyaux chantant à distance de quinte, normalement ré et la, parfois ut et sol.

Tolosana/Churumbela : jeu composée et de mutation, de grosse taille, normalement 3 rangs, parmi lesquels la Dix-septième, basses et dessus.

Tono de capilla : c. 415 Hz.

Trompeta/Trombeta/Tromba/Trompeto : Trompette ; jeu d'anche à tuyaux coniques, 8'.

Trompeta bastarda : Trompette ; jeu d'anche à tuyaux coniques, normalement à corps raccourci, intérieur, 8', basses et dessus.

Trompeta de batalla/Clarín de bajos/Tromba de batalha : Trompette ; jeu d'anche à tuyaux coniques, en artillerie, 8', basses.

Trompeta magna : Trompette ; jeu d'anche à tuyaux coniques, en artillerie, 16', dessus.

Trompeta real/Tromba real : Trompette ; jeu d'anche à tuyaux coniques, intérieur, 8' basses et dessus.

Veintedocena/Vintedozena/Vigesimaseconda : Vingt-deuxième.

Violeta : voire *Chirimía*.

Violón/Violão : Bourdon 8' ; 4' pieds bouché parlant à l'unisson du 8' ouvert.

Voz humana harmónica/Voce umana/Fiffaro : Voix humaine ; jeu d'octave, ondulant, 2 rangs, 8', dessus.

Voz humana bélica : jeu d'anche, 8', dessus.