

Le "Liber Fratrum Cruciferorum Leodiensium" (1617)
contiendrait-il les premiers
récits de cornet et basses de trompette ?

Le "Livre des Frères Croisiers de Liège" est un manuscrit daté de 1617, réalisé à Liège même et conservé aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Université de Liège (1). Alexandre Guilmant a été un des premiers musicologues à s'intéresser à ce manuscrit dont il réalisa la transcription; elle fut publiée en 1914 (trois ans après sa mort) par André Pirro dans la collection "Les Archives des Maîtres de l'Orgue" (2).

Jusqu'à présent, ce manuscrit n'a guère été étudié; la recherche la plus importante reste sans doute celle que Thurston Dart a publiée en 1963 (3). En 1980, j'ai été amené à reprendre la question dans le cadre de la préparation d'une "Anthologie de l'orgue liégeois", coffret de trois disques consacrés à la musique d'orgue liégeoise du XVe au XVIIIe siècle (4).

A cette occasion, il m'est apparu que certaines pièces anonymes contenues dans ce manuscrit utilisent l'orgue d'une manière encore inconnue à cette époque dans la littérature d'orgue européenne, et plus précisément française. Dans "Le livre de l'Orgue français", Norbert Dufourcq exprime une opinion communément admise en écrivant : "L'orgue pré-classique connaît, de 1580 à 1660, une longue période de maturation (...). Mais cet instrument pré-classique (...) ne suscite pas dans l'immédiat des pages adaptées aux nouveautés qu'il porte en ses flancs". (5). Or, l'examen attentif de certaines œuvres du manuscrit liégeois indique qu'elles précéderaient de plus de trente ans le mouvement de renouveau que l'on situe généralement en France après 1650. C'est dire que la portée de ce manuscrit dépasse, et de loin, l'histoire de la musique d'orgue au Pays de Liège : le nombre de pièces qu'il contient, la diversité des auteurs mentionnés et l'originalité de certaines pièces anonymes lui confèrent un intérêt historique au niveau européen.

Description et contenu du manuscrit.

Le "Liber Fratrum Cruciferorum Leodiensium" est un manuscrit qui mesure 37 cm. en hauteur sur 25,7 cm. en largeur. Il compte 77 folios de papier épais. La page de garde porte la date 30 d'Août et la dernière pièce se termine par la mention 1617. La reliure semble dater de la seconde moitié du XIXe siècle.

Il contient 54 pièces d'orgue copiées sur des doubles portées de 5 lignes (parfois une seule portée de 10 lignes), caractéristiques de l'écriture française pour clavier à cette époque. Le copiste anonyme a mentionné la paternité d'Andrea GABRIELI pour 8 Intonazioni (publiées pour la première fois à Venise en 1593), de Peter PHILIPS pour 2 Fantaisies, de Jan Pieterszoon SWEELINCK pour un écho, de Claudio MERULO pour 3 Fantaisies (Toccate, 1598 et 1604), de Wilhelmo BROWN (William BROWN ?) pour une Fantaisie et d'un certain

Frater Gerardus SCRONX pour une pièce en écho.

En outre, on a pu établir la paternité de J.P. SWEELINCK pour trois autres pièces (deux toccate et un écho) et de C. MERULO pour une 4^e Toccata. Cela donne un total de 20 pièces attribuées à des auteurs connus contre 34 pièces restées jusqu'à présent anonymes.

Parmi ces 54 pièces, aucune ne traite un thème liturgique, ni un sujet profané. La plupart portent le titre de Fantaisie, huit sont intitulées écho et l'une des dernières porte la mention Fantasia per sona Le Cornetto. Onze pièces ne portent pas de titre.

Ce sont surtout les pièces en écho qui retiendront notre attention, car ce sont celles qui présentent le plus d'originalité et d'intérêt historique.

Les échos du manuscrit des Croisiers.

Aux huit pièces portant le titre d'Echo s'en ajoutent cinq autres qui leur sont apparentées. Le tout constitue donc près du quart de l'ensemble des pièces contenues dans le manuscrit. Mais il faut immédiatement distinguer deux types d'Échos : les échos "traditionnels", au nombre de sept, qui répètent des motifs en écho à la manière de Sweelinck; et six autres pièces où il n'y a pas d'écho à proprement parler, mais plutôt l'utilisation de plusieurs claviers, soit pour mettre en valeur une voix "récitante", soit pour produire une sorte de "dialogue".

On peut s'interroger sur la raison qui a conduit le compositeur - ou le copiste - de ces oeuvres à les appeler "échos". Je croirais volontiers que les innovateurs de ce début du XVII^e siècle n'ont pas encore trouvé de nom précis pour désigner ce qu'on appellera plus tard basse de trompette, de tierce ou de cromorne, récit et dialogue.

A une époque où la plupart des oeuvres d'orgue déroulent leur polyphonie sur un seul plan sonore, ces pièces d'un genre nouveau ont en commun avec l'écho une utilisation nouvelle des différents timbres de l'orgue et de ses plans sonores, bref, une nouvelle conception (baroque ?) de l'espace instrumental.

A l'intérieur même du groupe des échos "traditionnels", ce qui frappe de prime abord, c'est la diversité des procédés de notation des échos. Dans les pièces 19, 30, 31 et 42, les motifs répétés à la main droite sont écrits à l'encre rouge, ce qui semble indiquer clairement un changement de clavier. Notons que le n° 19 est intitulé "Echo D. Jean Pierre Swelingk" (sic) et que le n° 30 est signé "Fr. Gerardus Scronx" (6).

Les pièces 48 et 49 rappellent le style des échos n^{os} 30 et 31, mais l'indication "cornet" accompagne chaque motif énoncé, tandis que les motifs répétés ne sont plus écrits en rouge mais surmontés d'une liaison et du mot "écho".

Le pièce n° 27 (sans titre) comporte, après une brève introduction, des séquences de longueur variable (de une à trois mesures), qui se terminent toutes par un signe de fin de liaison qui pourrait impliquer la répétition en écho de chaque motif.

Les sept pièces que je viens de décrire très brièvement comportent donc toutes plus ou moins clairement des répétitions de motifs en écho. Ce ne sera pas le cas des six autres.

Ainsi la pièce n° 24, intitulée "Echo pour trompette" (voir Supplément musical, ci-joint, p.3) comprend des liaisons sur la voix de basse chaque fois que celle-ci devient soliste et que la main droite se charge de l'accompagnement. Ces passages sont séparés par des intermèdes plus contrapuntiques où le soprano redevient la voix prédominante. Il semble donc qu'on se trouve ici en présence d'une basse de trompette, peut-être la plus ancienne connue, qui précéderait de plus de trente ans celles de Louis COUPERIN (7). Les pièces n^{os} 25 et 37 lui sont clairement apparentées.

Toute autre est la pièce n° 16 ("Echo") qui fait alterner des passages où la main droite est soliste et des passages dans lesquels des motifs de quelques mesures sont répétés à deux octaves de distance. Un procédé similaire - qui n'est pas sans rappeler certaines "canzone" pour chœurs d'instruments de GABRIELI - se retrouve dans la grande "Fantasia" n° 13, mais de manière beaucoup plus épisodique.

La Pièce n° 28 (sans titre) est encore plus étonnante. De fréquents changements de clé sur la portée supérieure (les clés d'ut 3e et de fa 3e alternent avec la clé de sol 2e) semblent indiquer des interversions de mains : main gauche et main droite se relayant pour jouer la voix principale qui chante alternativement dans le grave, l'aigu et le medium. Un deuxième clavier apparaît donc indispensable pour mettre en évidence cette voix soliste qui comporte très peu de motifs répétés ou imités mais semble, au contraire, être guidée par une invention mélodique continue.

Le pièce n° 38, Echo, est encore différente : de nombreux passages à deux ou trois voix dans l'aigu (entre le Do 3 et le La 4) sont soulignés par des liaisons qui semblent indiquer un changement de clavier. Souvent un motif confié à des parties extrêmes, voire le fragment tout entier, est répété une ou deux octaves plus bas. Cette pièce, à la fois très originale et en même temps d'inspiration assez médiocre, fait penser, mutatis mutandis, aux dialogues de la musique française classique (voir le Supplément musical ci-joint, p.5)

Il faut mentionner enfin trois courtes pièces qui se trouvent à la fin du manuscrit et qui n'appartiennent pas au genre de l'écho. La pièce 51 porte le curieux titre déjà cité de Fantasia per sona Le Cornetto. Malheureusement, on ne voit guère comment isoler la voix supérieure sur le registre du cornet. Thurston DART (op.cit., p.28) avait émis l'hypothèse que ce titre était placé là par erreur et s'appliquait en fait

aux deux pièces suivantes, où la voix supérieure est bien isolée et récitante. On pourrait aussi penser que l'auteur de cette Fantasia a voulu imiter le jeu caractéristique du cornetto dont le style se retrouve dans les retards et syn-
copes qui abondent dans cette page naïve.

Quant aux pièces n^{os} 52 et 53 (sans titre), elles ressemblent étrangement dans leur structure et leur dynamique, aux récits de cornet qui apparaîtront à Paris dans la seconde moitié du XVII^e siècle.

Le lecteur pourra s'étonner de la comparaison systématique entre ces pièces du manuscrit liégeois et le répertoire de l'École française du XVII^e, alors qu'aucun compositeur français ne figure nommément dans le manuscrit. Il faut cependant tenir compte de la proximité géographique et culturelle - notamment linguistique - de la France. La facture d'orgues en constitue une belle illustration. Il est donc normal que ce soit à l'intérieur de cette aire culturelle homogène que l'on retrouve, après 1650, des œuvres du type de celles que je viens de décrire, arrivées à maturité.

Il faut toutefois prendre en compte d'autres influences musicales. En Angleterre également, c'est dans la seconde moitié du XVII^e siècle que les œuvres à deux claviers commencent à proliférer. Il serait cependant instructif d'étudier en profondeur les rapports entre les pièces du manuscrit liégeois et les premiers voluntaryes for double organ d'Orlando GIBBONS (1583-1625) et de John LUGGE (1587-1647) qui seraient, d'après DART, "probably modelled on such continental examples as those in the Liege manuscript" (op.cit., p.28) (8)

D'autre part, ces œuvres sont contemporaines des premiers tientos de medio registro espagnols qui témoignent de la même préoccupation : extraire du tissu polyphonique une voix (superius ou bassus) et lui conférer un caractère de soliste.

Quant aux Livres d'Orgue français classiques, plus tardifs, ils portent la marque d'une révolution stylistique bien plus considérable, causée notamment par le recul du principe polyphonique et l'influence de l'air de cour et de l'opéra.

Comment percer le mystère du manuscrit des Croisiers ?

On est en droit de se poser de nombreuses questions à propos de ce manuscrit. Qui en fut le copiste ? Qui est ce Frère Gérard SCRONX qui signe un Echo ? Qui sont les auteurs des pièces anonymes ? Ces auteurs ont-ils été influencés par d'autres styles ou pratiques musicales que ceux et celles des maîtres représentés dans le manuscrit : Gabrieli, Merulo, Philipps, Sweelinck ? Enfin, quel est l'instrument auquel ce répertoire est destiné ?

Dans l'état actuel de nos connaissances, il n'est pas possible de répondre avec précision à la plupart de ces questions. Toutefois, certains éléments peuvent être posés à titre d'hypothèse ou de point de départ pour une recherche plus approfondie.

La question du copiste tout d'abord. Nous savons que, de 1610 à 1624, l'organiste en titre du couvent des Frères Croisiers de Liège était un aveugle du nom de William HUET; il n'a donc été ni le copiste ni l'utilisateur du manuscrit. Il est très vraisemblable, par contre, que le copiste soit le Frère Gérard SCRONX, signataire d'un Echo (voir le Supplément musical ci-joint, p.1), dont le nom apparaît dans les livres de comptes du couvent dans les années 1619 à 1621 au moins (DART, op. cit., p.24-26). L'étude des archives liégeoises fait croire à José QUITIN que ce Gérard serait le fils de Rutgerus SCRONX et de Marie N., baptisé en la paroisse Saint-Servais à Liège le 30 juin 1594. Il n'aurait donc eu que vingt-trois ans en 1617, ce qui pourrait expliquer le caractère scolaire et les faiblesses de l'Echo qu'il a composé (9).

Il est fort possible que Gérard SCRONX soit aussi l'auteur d'autres pièces anonymes. C'est très vraisemblable pour la pièce en écho n° 31 qui ressemble beaucoup à l'Echo n° 30 qu'il a signé. On peut également noter la parenté de ces pièces avec les numéros 48 et 49.

En ce qui concerne les autres pièces anonymes, toutes les suppositions sont permises. Il en est de fort bonnes qui voisinent avec d'autres beaucoup plus faibles. Si les œuvres les plus intéressantes du manuscrit sont celles attribuées aux compositeurs nommément désignés, certaines fantaisies anonymes - notamment les numéros 13, 29 et 45 - sont très belles. Les pièces 43 et 45 par exemple, qui font suite aux deux pièces de SWEELINCK (42 et 44) rappellent le style et l'ampleur de l'inspiration du maître d'Amsterdam. Elles ne sont sans doute pas de sa main, mais elles peuvent avoir été écrites par un disciple ou encore par un organiste liégeois - pourquoi pas le copiste lui-même ? - qui aurait pris SWEELINCK comme modèle.

Les pièces en écho restent de loin les plus mystérieuses. Certaines se ressentent visiblement de l'influence de l'école de SWEELINCK, mais sans en avoir l'inspiration. Par ailleurs, on remarquera que les pièces les plus originales (échos pour trompette et récit de cornet) sont parmi les plus faibles. J'y verrais volontiers la marque d'un ou de plusieurs organistes locaux soumis à diverses influences et désireux de mettre en valeur les registres les plus typiques - et les plus modernes - de son instrument. De tout temps, par la nature même de leur fonction, les organistes ont été des improvisateurs. Il est fort possible qu'avant d'écrire les basses de trompette et autres dialogues qui seront si fréquents après 1650, ils aient utilisé les mêmes jeux lors d'improvisations. Dans ce cas, ces pièces anonymes du "Liber Fratrum Cruciferorum Leodiensium" combleraient un vide important dans notre connaissance de l'évolution de la musique d'orgue au XVIIe siècle.

S'il faut en croire une note parue dans les "Publications de la Société historique et archéologique dans le Limbourg à Maestricht", 1903, p.20, note 1, rapportée par M.A. VENTE (op.cit., p.114, note 3), Herman PIETKIN, de l'Ordre des Croisiers, facteur d'orgues à Namur, a construit les orgues des couvents des Frères Croisiers de Düsseldorf, Liège, Namur,

Tournai et Maastricht. Les comptes de l'église Saint-Michel à Liège (VENTE, op.cit., 114) mentionnent, en 1619 : "Payé encore à Frère Herman PIETKIN, Croisier, oultres les cinquantes florins cy devant mis az comptes apparans par quittance 104 fl. - Au XXVI^e du dict mois (d'octobre), payé au scrinier (= menuisier) ayant travaillé allenthour des orgues 15 patards. - Item payé pour (le) vin dispensé avec cognoisseurs et visitateurs du besoing allendroict des orgues. 3 fl."

José QUITIN relève une autre intervention de PIETKIN à la collégiale Saint-Servais à Maastricht, en 1623 (Conclusions capitulaires, R.3). Il y a tout d'abord une proposition faite par D.MATERNE, maître de Fabrique, de réparer les orgues (recès du 10.V.1623), ensuite (recès du 27.VII.1623) une lettre du Frère Herman PIETKIN, Croisier, demandant à être payé du travail qu'il a effectué autour des orgues de la collégiale. Notons que l'organiste de Saint-Servais, Herman PAMEL, avait déjà obtenu en 1615 la réparation des deux orgues, le grand et le petit, par Martin PERCELIUS (ou POSSELIUS) (Concl. capit., R.3, 8.IV, 30.IX et 21.X.1615) et que, d'autre part, Henry DU MONT (Villers-l'Eveque 1610-Paris 1684), enfant de chœur avec son frère Lambert à Saint-Servais depuis 1623 (au moins), a été nommé organiste de cette collégiale le 4.IX.1629. (9 b.)

Il serait évidemment très intéressant d'en savoir davantage sur les instruments construits par le Frère Herman PIETKIN, en particulier sur celui de Liège, ainsi que sur les autres orgues liégeoises de cette époque. Malheureusement, si les splendides buffets des orgues de Saint-Denis (Niehoff, 1589), de Saint-Jacques (v.1600), de Sainte-Croix (Matthieu LANGEDHUL, 1610) ont été conservés, les tuyauteries d'origine ont disparu, sauf les principaux de la façade de Saint-Denis, que M.A.VENTE attribue à Nicolas NIEHOFF (10). Notons que les orgues de Saint-Denis et de Saint-Jacques possédaient certainement deux claviers, car on a conservé les buffets séparés de grand orgue et de positif dorsal.

Nous sommes un peu mieux informés au sujet de l'orgue de Sainte-Croix dont Richard FORGEUR a reconstitué l'histoire (11). Bien que le contrat de Matthieu LANGEDHUL ait été perdu, différents détails permettent de supposer que la composition de cet instrument, relevée en 1716, est, sinon celle d'origine, du moins très proche de celle-ci. Ce serait :

Grand orgue : bourdon 16, (montre 8), bourdon 8, flûte d'Allemagne, octave, quintadenne, flûte traversière, nazrd, flageolet, doublette, mixture, cymballe, cornet, trompette, clairon. Le jeu de montre n'est pas mentionné mais néanmoins très probable.

Positif : bourdon, prestant, flûte; doublette, mixture, cymballe, petite flûte, flageolet, cornet.

Un orgue pourve de ces registres conviendrait parfaitement à l'exécution de l'ensemble des oeuvres contenues dans le manuscrit des Frères Croisiers.

Deux faits méritent encore d'être signalés. Pour des raisons restées inconnues, le procureur du couvent des Croisiers

semble avoir été mêlé au financement de l'orgue de Sainte-Croix (cf. FORGEUR, op. cit., p. 171). Mais c'est surtout la personnalité du facteur d'orgues qui nous intéresse, Matthieu MANGEDHUL, qui est loin d'être le premier venu. Fils d'un célèbre facteur d'orgues flamand, Jan LANGEDHUL, mort en 1592, Mathhieu travaille à Madrid de 1592 à 1599. En 1601, il commence la construction d'un grand orgue à deux claviers manuels (22 jeux) à Saint-Ervais à Paris. Revenu en Flandres, il est à Gand en 1609, puis attaché à la Chapelle royale à Bruxelles à partir de 1612. Il y sera le collègue de Peter PHILIPS, de John BULL, de Peter CORNET ainsi que d'autres organistes italiens (12).

On voit à quel point les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège ont été, au début du 17^e siècle, un centre musical de tout premier plan, surtout si on y ajoute les rencontres entre musiciens à l'occasion de voyages comme celui de MONTEVERDI à Spa et en Flandres avec le duc de Mantoue (1599), de Frescobaldi à Bruxelles avec le nonce BENTEVOGLIO (1607, et peut-être celui de SWEELINCK à Anvers à l'occasion de la publication de certaines de ses oeuvres par Pierre PHALESE (11).

A cet égard, la carrière internationale d'un organiste-organier tel que Matthieu LANGEDHUL est particulièrement significative : elle apporte notamment la preuve de contacts avec des cultures musicales qui ne figurent pas explicitement dans le manuscrit des Croisières, notamment la musique espagnole et la musique française.

Reste à savoir dans quelle mesure de tels contacts ont pu favoriser le développement d'une pratique, puis d'une littérature faisant appel au dialogue de plusieurs claviers et à l'utilisation de jeux coupés, dont la naissance se situerait ainsi près d'un demi-siècle avant leur "consécration" dans les grands Livres d'Orgue français de l'époque classique.

Bernard FOCCROULLE

Notes

1- Liber Fratrum Cruciferorum Leodiensium (1617). Bibliothèque de l'Université de Liège, n° 888, cote 153 D. Le ms. est entré dans cette bibliothèque en 1796, lors de la suppression du couvent des Croisières.

2- A. GUILMANT, Liber Fratrum Cruciferorum Leodiensium dans Archives des Maîtres de l'Orgue des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Vol. 10. Schott, Paris-Mainz, 1914. Reprint: Johnson Reprint Corporation, 11, Fifth Avenue. New-York.

3- Thurston DART, The Organ-Book of the Crutched Friars of Liège dans Revue belge de Musicologie. XVII, 1963(21-28)

4- Bernard FOCCROULLE, Anthologie de l'Orgue liégeois (1980), coffret de trois disques consacrés à la musique d'orgue liégeoise du XV^e au XVIII^e siècle (Réf. RICERCAR RIC 004-6. Rue Trappé 23. B.4000. Liège. Belgique). Deux faces de disque sont

consacrées au "Liber...". L'une est enregistrée à l'orgue de Thorembais-les-Béguines (fin 17e-début 18e siècle), l'autre sur l'orgue Abdré SEVERIN (1652) de la basilique Notre-Dame de Maastricht. Deux textes accompagnent ce coffret : Esquisse historique de la facture d'orgue dans la Principauté de Liège, de Jean-Pierre FELIX et La musique d'orgue à Liège du XVe au XVIIIe siècle, par Jérôme LEJEUNE. Signalons un autre disque intitulé Liber Fratrum Cruciferorum Leodiensium 1617 contenant dix pièces tirées de ce manuscrit plus La chasse de saint Hubert, de Pierre THORETTE (Liège, 1670) enregistré par Hans-Georg REINERTZ à l'orgue THOMAS (1979) du Sanctuaire Sainte-Marie, Mère de Dieu, Châteauneuf-de-Galaure (France) (Réf.: KALKANT 1050. Hostert 16. B.4700 Eupen. Belgique)

5- Norbert DUFOURCQ, Le Livre d'Orgue français (1589-1789), t.IV, La musique. Ed.A.et J. Picard. Paris, 1972 (27)

6- Le n°19 a été publié par G.LEONHARDT dans J.P.Swoelinck Opera omnia, vol.I, fasc.1, n°11. Amstordam, 1968. La pièce 42 est publiée dans le même recueil sous le n°34. Leonhardt émet des réserves quant à la paternité de Swoelinck pour cette pièce.

7- Entre 1650 et 1659, Louis COUPERIN écrit quelque 70 pièces pour l'orgue de Saint-Gervais parmi lesquelles on trouve notamment des basses de trompette ou de cromorne ainsi que des récits de cornet qui sont considérées comme les premiers du genre en France. Toutefois, le premier Livre d'orgue imprimé sera celui de G.G. NIVERS (1665)

8- Voir aussi Guy OLDHAM, Hypothèses sur l'origine du style concertant dans la musique d'orgue française du XVIIe siècle The Consort, n°21, 1964. D'autres articles de G.OLDHAM -actuel propriétaire du ms. contenant les 70 pièces d'orgue de Louis COUPRIN - sont cités par N.DUFOURCQ (op.cit.) qui écrit: "(G.Oldham) voudrait même que (ces basses de trompette de L.Couperin) se ressentent de l'influence des voluntaries anglais de la première moitié du XVIIe siècle (?)" (p.60)

9a- Sur les SCRONX, cf. J.QUITIN, Grove's Dictionary 6.

9b- Communication inédite de J.QUITIN.

10- M.A.VENTE, Proeve van een repertorium van de archivalia betrekking hebbende op het Nederlands Orgel en zijn makers tot omstreeks 1630. Palais des Académies. Bruxelles, 1956 (113)
J.P.FELIX, Rapport historique sur l'orgue de la collégiale Saint-Denis à Liège. Le Pré Frambay, 1978.

11- R.FORGEUR, Notice historique sur l'orgue de la collégiale Sainte-Croix (1609) dans Bulletin de l'Institut archéologique liégeois. T.LXXXVII (1975) (155-175)

12- Sur la famille LANGEDHUL, voir De Schalmei, Gand; juillet et septembre 1946. Sur leurs instruments dans les Pays-Bas, voir VENTE (op.cit.). Sur la musique à la cour de Bruxelles, voir également Mimi ARMSTRONG-FERRARD, Peter CORNET (?-1633), organiste à la cour d'Albert et Isabelle à Bruxelles. Mémoire présenté pour l'obtention du grade de Licencié en Musicologie Université libre de Bruxelles, année académique 1969-1970.

13 - A propos de ces contacts internationaux, voir J.QUITIN, Beziehungen Lütticher Musiker zu den deutschen Landen vom 15. bis 18. Jahrhundert dans Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Aachen II (29-40). Arno Volk Verlag. Köln 1979. IBIDEM, Un âge musical nouveau : XVIIe et XVIIIe siècles début du XIXe dans La Wallonie. Le Pays et les hommes. Direction scientifique Rite LEJEUNE et Jacques STIENNON. T.II (321-347). Bruxelles, 1978.

Séminaire d'orgue de Wallonie

Session 1984

Dans le cadre de l'Académie internationale d'été de Wallonie aura lieu, du 12 au 19 août 1984, à Jodoigne, en Brabant wallon, le 1er Séminaire d'orgue de Wallonie. Les cours quotidiens, assurés par Jean FERRARD et Bernard FOCCROULLE auront lieu sur des instruments anciens ou modernes de la région. Les étudiants disposeront d'orgues d'étude et de clavecins pour travailler sur place.

Des récitals seront donnés par Charles KOENIG et Bob Van ASPEREN qui présenteront une conférence sur un courant musical important. Deux concerts seront donnés en fin de session par les participants.

Oeuvres étudiées au cours de cette première session :

- 1- Liber Fratrum Cruciferorum Leodiensium. 1617
- 2- L'oeuvre de Peeter Cornet
- 3- L'oeuvre d'Abraham Van den Kerckhoven
- 4- L'oeuvre de Lambert Chaumont.

Prix d'inscription - comprenant cours, concerts, excursions, repas, logement (chambres séparées dans un internant de Jodoigne) : 6.000 francs belges. Inscription avant le 31 mai 84. Secrétariat : AIEW. Rue de l'Eglise 15. B.6930 Grupont. tél. 084 / 36 67 19.

Prix de la SLgM 1983

Le Prix annuel de la Société liégeoise de Musicologie réservé au lauréat premier nommé du concours d'Histoire de la Musique du Conservatoire royal de Liège a été attribué, lors de la session de juin 1983, à M. Patrick BATON, élève de M. Jérôme LEJEUNE, 1er Prix avec grande distinction (95%).

Tous nos félicitations à M. BATON et à son Professeur.
