

LA MUSIQUE DE PIANO

Des origines à Ravel

Du même auteur

Verlaine

(Éditions L'Harmattan, coll. « Les Introuvables »)

Baudelaire

(Éditions du Cerf, épuisé)

*Le texte de la présente réédition est conforme à celui
des Éditions Albin Michel, 1954.*

© L'Harmattan, 1999
ISBN : 2-7384-8141-8

Louis AGUETTANT

LA MUSIQUE DE PIANO

Des origines à Ravel

*Préface de
Henri RAMBAUD*

*avec une lettre de
Paul VALÉRY*

L'Harmattan
5-7, rue de l'École Polytechnique
75005 Paris - FRANCE

L'Harmattan Inc.
55, rue Saint-Jacques
Montréal (Qc) - CANADA H2Y 1K9

Ce volume recueille les conférences sur la musique de piano que Louis Aguettant fit pour les élèves du Conservatoire de Lyon, en marge de l'enseignement officiel, à partir de 1924. Aucune n'a été mise au point par l'auteur en vue d'une publication, et on ne saurait donc juger de ses qualités d'écrivain sur ce livre. Tous ces textes ont cependant été rédigés, les uns (de Mozart à Brahms) presque complètement, les autres plus sommairement. Notre rôle s'est borné à rassembler ces cours, parfois à les reclasser, enfin à écrire certains paragraphes jetés rapidement sur le papier sous forme de notes, mais dont le sens n'est pas douteux. Ces retouches destinées à faciliter la lecture sont d'ailleurs peu importantes.

JACQUES LONCHAMPT.

Note de 1999 :

Le lecteur d'aujourd'hui devra tenir compte des progrès considérables réalisés par la musicologie et des nombreuses découvertes faites depuis plus de cinquante ans, notamment pour le XVIII^e siècle, ainsi que du propos de l'auteur qui s'adressait à des étudiants et non à des spécialistes.

On n'oubliera pas également qu'il s'est produit entre temps d'importantes évolutions dans le goût musical ; Louis Aguettant ne sera guère pris en défaut sur ce point, si ce n'est dans son estime modérée de Brahms et de Tchaïkovsky ; on s'étonnera peut-être de la place un peu restreinte qu'il accorde aux sonates de Schubert, si prisées aujourd'hui, mais alors complètement délaissées.

J.L.

PRÉFACE

La douleur est dure à porter, le doute est lent à éclaircir,

Chaque patient dit son mot, son thème de bonheur ou de souffrance :

Mais Dieu a quelques-uns d'entre nous à qui il chuchote à l'oreille;

Les autres peuvent raisonner et admettre : c'est nous, musiciens, qui savons.

ROBERT BROWNING, *Abt Vogler*
(traduit par Louis Aguetant).

C'ÉTAIT à l'automne de 1915, et je venais de m'inscrire, pour la préparation de la licence ès lettres, à la Faculté catholique de Lyon. J'avais eu peu de part à ce choix : sans autre désir que de poursuivre des études où je ne savais pas trouver de l'ennui, sans l'ombre d'expérience, je ne cherchais non plus des maîtres que je ne visais à une carrière, et m'étais laissé conduire. Je n'affirmerais pas que mes guides vissent beaucoup plus loin. Nos actions les plus heureuses échappent à notre conseil; ni eux ni moi ne nous doutions que celle-là m'allait faire présent d'une de ces clartés qui durent plus que la vie.

J'avais seulement ouï dire par le prêtre qui l'année précédente nous avait enseigné la philosophie, qu'une des chaires de français, sur cette rive-là du Rhône, était occupée par un homme éminent, passionné de poésie et de musique; un artiste-né, m'était-il assuré, sans qu'aucune restriction tempérât l'éloge; je ne manquerais pas d'en recevoir beaucoup.

De fait, la leçon d'ouverture, sur le Hugo de l'exil, m'éblouit : deux fois magistrale, par l'intelligence des fulgurations du visionnaire et par l'intégrité des exigences du goût. Je me sentis aussitôt devant la perfection même de l'esprit de discernement dans ce qu'il a de plus exquis

et de plus ferme. Quelques jours plus tard, une après-midi de fin novembre, je me dirigeai vers l'élégante piazzetta (car on la jurerait italienne) qui sur l'une de nos deux collines, à mi-hauteur, sert de parvis à l'église dédiée Macchabaeis primo, deinde sancto Justo. Il n'y a pour y conduire que deux pentes étroites et rudes; mais j'avais l'âme ailée. Quand je redescendis, je la savais ensemencée de trésors.

Trente-huit ans ont passé sur cette première conversation, sans en ternir le ravissement, qui fut celui des heures natales de l'esprit. L'étudiant, le professeur n'y avaient paru qu'autant qu'il était nécessaire, l'entretien ayant promptement dérivé vers mes récentes lectures sans plus laisser subsister dans l'échange d'autre inégalité que celle d'un adolescent plein d'ignorances avec la persistante jeunesse du savoir, et déjà d'un disciple avec son maître. Certaines de ces lectures étaient naïves, il n'eut pas l'air de s'en apercevoir; mais il y avait dans le nombre Jules Lemaitre, qu'il avait rencontré un soir dans une maison amie, et qu'il goûtait avec nuance, mettant hors de pair, parmi ses récits, les contes En marge de l'Odyssée; il y avait Henri Heine, dont il préférait, comme je faisais dès ce temps, la Mer du Nord à l'Intermezzo, et qui lui fut occasion de passer de la poésie allemande à l'anglaise, incommensurable, m'assura-t-il, à toute autre, singulièrement à la française, et qu'il faudrait que je pratiquasse; puis l'Intermezzo nous conduisit à Schumann, Schumann à son Pleyel. Même l'existence des Amours du poète m'était inconnue : sur l'instant, il m'en réduisit au piano trois mélodies, sans plus d'efforts que si le pupitre eût soutenu les deux portées de l'Album de la jeunesse, les commentant à mesure, et finalement me pressant d'emporter le volume, encore que mes doigts fussent bien incapables, à cette date, d'en éveiller le plus confusément la chanson. Je ne cite que ce qu'a conservé ma mémoire; jamais je n'avais approché si vaste culture, ni si légèrement portée; il me semblait qu'il eût tout lu, tout entendu, et partout trouvé de la vie.

Mais j'ai tort de m'attarder sur l'émerveillement de la découverte. La vraie merveille, c'est que l'éblouissement du jeune homme n'ait fait que croître et se fortifier avec l'âge, à ce point que les plus illustres esprits, approchés en un quart de siècle de vie littéraire, ne jettent pas une ombre sur sa supériorité. Je ne dis pas qu'ils ne l'emportent dans leur ordre; qu'il eût été capable, s'il eût daigné, d'écrire, poésie ou roman, des œuvres d'un génie comparable. A chacun sa vocation, et les dons

qu'il faut pour créer dans ces voies, il le savait mieux que personne, lui manquaient. Mais je continue à trouver plus d'universalité, plus de sûreté, de délicatesse, dans l'insigne, l'exemplaire ferveur qu'il apportait à l'intelligence des œuvres d'autrui. Car c'était là son ordre, à lui, où j'attends encore de rencontrer son égal.

J'aimerais à modérer l'éloge pour ne pas paraître céder à la piété. Je ne puis. Et je veux bien que ce degré d'admiration, touchant un homme obscur, laisse incrédule. Mais on verra tout à l'heure quelle tête entre toutes lucide ne pensait pas autrement, et c'est bien assez, je suppose, d'un répondant comme Paul Valéry, pour que je n'aie pas à farder ma sincérité de lâches prudences.

* * *

Réellement, Louis Aguetant comprenait tout, goûtait tout, ne se trompait jamais. Cette universalité était le premier trait de sa faculté critique, le plus apparent tout au moins, qui, sitôt le contact établi, vous frappait comme un prodige, tant l'ouverture de l'esprit et du goût passait chez lui les mesures ordinaires.

Familier avec les littératures anciennes, sachant admirablement l'anglais, convenablement l'allemand et l'italien, il n'y avait guère d'auteur de quelque importance qu'il n'eût pratiqué dans le texte, les Espagnols et les Russes exceptés. Mais c'était surtout dans un sens moins littéral qu'il était l'homme de plusieurs langages avec le bénéfice incalculable qu'il lui suffisait de s'abandonner au jeu de sa pensée pour voir spontanément surgir de leur incessante confrontation des clartés imprévisibles que les spécialistes ignorent. Pas un art qui lui fût fermé, et s'il est vrai que c'est chose devenue commune que de s'intéresser à tous, cette diversité des intérêts entraînait dans son cas une surprenante étendue des compétences : pas un art, pas une discipline de la pensée spéculative ou créatrice qu'il n'abordât avec une connaissance précise de ses méthodes et de ses moyens fort au-dessus des notions d'un esprit simplement cultivé.

Ce n'était pas pourtant qu'il n'y eût des degrés entre ses ferveurs. Au plus bas, je situerai sa curiosité des sciences, encore qu'elle fût bien réelle, même mathématiques, avec un goût prononcé des grandes hypothèses explicatives. Viendrait ensuite, beaucoup plus profond, son attrait

pour les vastes synthèses de la philosophie, soit qu'elles visent à dégager la signification essentielle d'une époque et, pour ainsi parler, ses génératrices (car l'histoire l'intéressait), soit qu'elles dressent dans l'éther métaphysique ces diaphanes architectures de concepts sans lesquelles l'intellect de l'homme ne saurait prendre idée de celle de l'univers. Mais il va de soi que les arts, tous les arts, occupaient le premier plan de sa scène intérieure : arts plastiques; littérature, et singulièrement la poésie; au sommet de l'édifice enfin, et je ne dirai pas pourtant au-dessus de la poésie, mais elle-même poésie d'égale dignité (comme le Parnasse a deux cimes), la toute-puissante et secrète Musique, personnellement pratiquée, mais surtout, chose infiniment plus précieuse, véritablement pour lui « l'art des muses », sur tous les autres versant le reflet de sa grandiose et fluide magie pour les révéler à eux-mêmes et, dans l'épiphanie du chant, délivrer le plus intime de leur essence.

Encore une fois, je ne dirai pas qu'il tint la musique pour l'art suprême et souverain; et même, la plus grande de ses passions, j'hésiterais à l'affirmer, pensant à son amour de la poésie, qui n'avait pas en lui de moins fortes et naturelles racines; mais, en tout cas, passion si profonde que tout portrait de lui où elle ne figurerait pas serait plus qu'incomplet, radicalement faux; passion séminale et vitale, et comme l'ample et secrète respiration de son être. Elle ne lui faisait oublier aucune des lumières de notre exil; mais à celle-là, il revenait toujours, et bien plus qu'en amateur assidu : en connaisseur et en maître.

Que de fois après cette première visite que je viens de conter n'aurait-il pas ouvert son piano devant moi! C'était parfois à l'improviste, au détour d'une conversation, pour illustrer son propos de l'exemple précis qu'il avait dans l'oreille; plus souvent pour me faire part d'une récente découverte, œuvre nouvelle ou dont il venait nouvellement de s'éprendre, — c'était pour lui tout un, — car il avait la joie généreuse et trouvait plaisir double à rompre avec l'amitié le pain de l'esprit; et d'autres fois simplement pour combler mon ignorance, satisfaire ma curiosité de telle page, inopinément demandée et aussitôt fournie, sauf de bien rares exceptions : il était toujours prêt.

Il est vrai qu'il était servi, devant l'instrument, par des facilités peu communes : une main exceptionnellement grande (je lui ai vu tenir la douzième sans plus d'extension qu'une main normale la dixième); une constante souplesse, l'endurance à triller sans fatigue de tous les doigts,

une aisance naturelle à superposer les rythmes; en outre, une oreille divinement absolue. Au reste, le travail du mécanisme lui plaisait pour lui-même, comme un sport, triomphe de la patience et de l'ingéniosité; et je l'entends encore, l'une de ses dernières années, me confier l'amusement qu'il prenait à se composer des exercices, notamment de doubles notes. L'exagération n'en serait pas moins sensible à lui prêter la technique d'un professionnel, surtout de ceux d'aujourd'hui; encore avait-il depuis longtemps franchi le stade des amateurs, même fort brillants; l'œuvre « sortait » toujours, et, maintes fois, il avait affronté l'audition publique. Sans compter qu'il y avait bien une épreuve — et de beaucoup, pour un curieux comme lui, la plus intéressante — où il rendait des points à nombre de professionnels : la lecture à vue. Si noire ou de si complexe polyphonie que fût la page, il la débrouillait en perfection sans traîner. Et quant à son style, un chef-d'œuvre de souplesse dans la dignité préservée, avec une justesse continue de l'inflexion sur la plus vaste échelle, de la drôlerie au pathétique : le style même.

L'avouerais-je? J'ai parfois regretté qu'avec de pareils dons, il n'ait pas fait de la musique sa carrière, comme son adolescence en avait eu la pensée : il fût certainement devenu un grand interprète. Paderewsky, qui l'entendit à vingt ans, était prêt à l'y encourager, jusqu'à s'offrir à faire en sa faveur une exception à son refus de donner des leçons. Mais lui-même en tout cas n'avait pas ce regret, et je ne doute plus aujourd'hui qu'il n'eût raison, comme toujours. Né avec la passion de l'universalité, jamais les dévorantes exigences du métier de virtuose ne lui eussent concédé de belvédère aussi propice que sa chaire de professeur à parcourir du regard les mêmes immenses perspectives sur la secrète unité de tous les arts dans leur poursuite de l'indicible.

J'irai même un peu plus loin dans ce sens : je ne pense pas que la musique elle-même eût tant à se plaindre, tout bien calculé, de n'avoir pas régné seule sur sa vie; je croirais bien plutôt que la perte ne fût qu'apparente, ou, pour user d'un langage plus exact, que le sacrifice se compensât d'un gain proprement incommensurable avec lui.

C'est que Louis Aguetant, au piano, s'en tenait rarement, entre amis, au seul rôle d'exécutant. Voyant dans la musique un langage — « à la fois transparent et secret » — elle le conduisait spontanément à la parole, comme une traduction de l'idiome des dieux en langue vulgaire; et ces paroles-là n'étaient pas de la littérature; c'était, au passage précis,

sans interrompre son jeu, de telle mesure, de tel accord, l'image illuminatrice¹, toujours alliant à miracle l'analyse et la poésie dans une égale conscience des pouvoirs et des impuissances du discours devant le mystère du chant. Car il avait l'oreille bien trop musicienne, comme aussi l'esprit trop philosophique pour oublier l'insurmontable distance du plus pénétrant commentaire à la chair palpitante des sons et méconnaître que ce qu'a la musique à nous dire ne se peut dire que par la musique même. Mais il pensait aussi que si elle nous dit réellement quelque chose, cette chose-là ne saurait être totalement hors de la prise de la parole, si grossière toujours, si souvent hasardeuse que reste la plus délicate approximation : comme il n'est pas vain de cerner l'ineffable avec des mots, encore qu'il échappe nécessairement et doive échapper; ou comme le sens d'un poème, sans être jamais par lui-même poésie, puisqu'il peut s'exprimer en prose, entre pourtant pour une part dans notre enchantement. A l'auditeur ensuite de tirer le bénéfice de cette vision distincte où le discours l'a conduit pour en incorporer la substance dans la synthèse vivante de l'œuvre enrichie par là de prestiges nouveaux.

Ainsi aboutissait-il, soit dans ses propos, soit dans ses écrits, à une

1. J'en citerai quelques-unes. Sur le premier mouvement de la *Sonate en mi mineur*, op. 90, de Beethoven, évoquant la tradition qui y voit « un combat entre la tête et le cœur », à la montée d'octaves de la main gauche, brusquement arrêtée par l'accord de la main droite (mes. 68-73) : « Il y a là un mur. » Sur la prodigieuse modulation en sol majeur et le retour en fa dièse mineur de l'adagio de l'op. 106 (mes. 14-16) : « La pierre du tombeau retombe. » Sur la *Fugue en ut dièse mineur* du premier cahier du *Clavecin bien tempéré* : « C'est le *Mystère de Jésus* de Bach, comme le montre la quarte diminuée du sujet, intervalle associé dans sa pensée à l'idée de crucifixion (on le retrouve dans le *Crucifixus*). Et dans le second sujet quel martellement de clous. »

Ou encore, sur un plan plus vaste, quoi de plus éclairant que ce jugement sur l'inspiration de la *Symphonie avec chœurs*, tiré d'une lettre à un ami ? « Une audition de la 9^e *Symphonie* et la relecture de la partition et de l'*Ode* de Schiller m'ont fait pénétrer beaucoup plus avant dans cette œuvre admirable. L'*Ode* a beau être humanitaire, rien n'est plus catholique que l'inspiration de la symphonie : *unum ovile et unus pastor*. Cela se chanterait à Saint-Pierre de Rome. Le point culminant est le moment où le thème de la charité universelle (« *Seid umschlungen...* ») étreint le thème de la joie : c'est une des très rares œuvres d'art où le Dieu cosmique et le Dieu de l'âme soient adorés à la fois (pardon de ce pluriel inévitable, mais absurde). Mais il faudrait commenter cela musique en main. »

forme aussi séduisante que solide de critique musicale : singulièrement précise par l'analyse technique qui la fonde (quitte à ce que cette justification, par égard pour les profanes, demeure souvent à demi voilée), mais où elle ne s'arrête pas; et par sa signification humaine, pleinement accessible, directe, émouvante. Mais ce volume parle assez haut...

* * *

C'est tout l'homme qu'il faudrait peindre, tel que nous l'avons connu, et, de l'intime de l'âme, aimé : le génie même, dans son ordre. L'heure en viendra, quand les textes seront là pour faire preuve, et qu'après la révélation, dans ce volume, du critique musical, d'autres auront montré l'historien des lettres, le voyageur, l'épistolier; car alors seulement se pourra mesurer sa grandeur unique. Il ne sera pas dit que nous aurons laissé sans tombeau l'homme à qui nous devons tout.

Je ne veux maintenant que laisser parler une autre voix. En 1923, désireux de le voir produire, j'avais demandé à Louis Aguetant un article sur les Dialogues de Paul Valéry pour la Revue critique des idées et des livres. J'envoyai le numéro à Valéry, qui se déclara « émerveillé ». « On a beaucoup écrit sur moi, me répondait-il, — jamais si précisément ni si profondément... En négligeant les aimables choses qu'il a dites de moi, et en rectifiant quelques détails dont il ne pouvait être informé — l'article est admirable. C'est un critique de premier ordre qui l'a fait. Je le lui dirais à lui-même si l'occasion s'en présentait » (18 août 1923).

L'occasion ne tarda pas à se présenter, et Valéry n'eut pas un moindre émerveillement devant le causeur. Leurs rencontres restèrent peu fréquentes; mais elles étaient insignes. Aussi bien, quand il mourut, écrivis-je aussitôt la nouvelle à Valéry. Il suffira, je pense, pour écarter tous les doutes, de lire la lettre qu'il m'adressa par retour du courrier : on en imaginera peu qui fassent plus d'honneur à l'un et à l'autre.

Henri RAMBAUD.

Mardi, 17 mars 1931.

Mon cher Rambaud,

Je songeais sans causes, avant-hier, à vous, me disant que vous aviez disparu de mon champ de vue; et vous voici, avec cette très triste nouvelle. Je comprends votre peine. J'ai demandé à voir Aguetant à mon dernier petit séjour à Lyon. On l'a prié à dîner avec moi, mais il était trop mal et ne vint pas; et moi, je n'ai pas eu le temps de l'aller visiter chez lui.

Je perds des hommes bien regrettables à Lyon. Clédat, et celui-ci, maintenant, qui était un esprit de la plus grande rareté, — car très rares sont ceux qui se développent comme lui sur les confins de la musique, des lettres et de l'abstrait.

La dernière fois que j'ai vu Aguetant ce fut ici, et même au piano de ma femme, où il se mit pour m'expliquer une certaine étude de Chopin dont la composition m'intriguait.

Mon pauvre Rambaud, vous connaissez à présent ce que je nommais, quand j'ai perdu Mallarmé, la douleur intellectuelle, la peine de l'esprit. Il y a des parties de mon intellect que je n'ai plus sollicitées depuis lors. Je souffrais de commencer à penser à des choses par elles-mêmes insensibles — mais auxquelles je ne pensais que pour lui en parler — à lui seul!...

En somme, il y a des morts qui font mourir en nous des parties de notre esprit.

Je vous serre bien affectueusement les mains, en vous remerciant d'avoir pensé à moi dans votre chagrin.

PAUL VALÉRY.

NOTES BIOGRAPHIQUES

Louis Aguetant est né à Lyon le 3 avril 1871. Il fit ses études secondaires au collège libre des Minimes et obtint le double baccalauréat de lettres et de sciences. Il fut mis de bonne heure au piano où il réussit exceptionnellement. Jusqu'à sa seizième, dix-septième année, la musique restera sa passion dominante (la poésie ne fut découverte qu'ensuite) au point qu'il pense quelque temps en faire sa carrière.

1888-1891. — Études à la Faculté catholique des Lettres de Lyon, où il se lie avec le poète Louis Mercier. C'est la révélation de la littérature et plus particulièrement de la poésie. Années de découvertes quotidiennes, conduites avec une étendue de curiosités, une ferveur d'enthousiasme, une largeur et une sûreté de goût qui confondent de la part d'un jeune homme.

En février 1890, passage à Lyon de Paderewsky qui s'intéresse à lui et juge qu'il a l'étoffe « d'un talent de premier ordre ».

Louis Aguetant est reçu licencié ès lettres en juin 1891.

1891-1893. — Préparation de l'agrégation à la Faculté des Lettres de Lyon.

1893-1895. — Séjour à Paris, pour la préparation de l'agrégation, à laquelle il est reçu en 1895. Amitié avec son camarade André Lambinet (aujourd'hui professeur honoraire à la Faculté des Lettres de Bordeaux) à qui l'unit la passion de la musique autant que celle des lettres, et qui sera, avec Louis Mercier, une des grandes amitiés de sa vie.

Après divers projets, il choisit pour sujet de thèse : *le Sentiment de la nature chez Victor Hugo*, thèse en vue de laquelle il accumulera les recherches et les notes (il ne l'abandonnera décidément que vers 1925) et qui le détournera longtemps de sa vocation de critique.

1898. — Il entre comme professeur de littérature française, pour la préparation de la licence, aux Facultés catholiques de Lyon, chaire qu'il gardera jusqu'à sa mort, en y adjoignant les dernières années un cours de philologie.

Vie désormais sans événements qu'intérieurs ou familiaux avec quelques voyages. Il lit immensément pour ses cours qu'il prépare avec un soin scrupuleux. Il ne lit pas moins en dehors de ses cours,

se tenant étonnamment au courant de la production récente, sans lui sacrifier les œuvres éternelles, auxquelles il revient toujours, gardant par là le contact avec l'inépuisable et le parfait. Il consacre à son piano le plus de temps possible, bien qu'irrégulièrement, par force. Il a de fréquentes séances de musique de chambre avec des amis.

Cependant, il écrit peu pour le public¹ : faute de temps, pour une part, dû fait des immenses recherches où l'entraîne le travail de sa thèse et de ses cours, et du lourd impôt que fait peser sur lui sa passion de la musique; mais davantage parce qu'avec ses exigences infinies, la perspective d'être imprimé lui cause des sucurs froides et qu'il lui faut une sorte d'héroïsme pour se traîner à « la table où l'on écrit — où l'on est si malheureux parfois ». En revanche, sa correspondance coule de source, avec une grâce constante et spontanée.

1902. — A la fin des vacances, premier voyage aux îles anglo-normandes à la recherche des lieux qui ont inspiré Victor Hugo. Car tel est son amour de l'exactitude : il ne veut pas écrire une thèse sur le *Sentiment de la nature chez Victor Hugo* sans avoir vu de ses yeux les mêmes paysages que son auteur.

Deux autres voyages se rattachent au même souci : l'un dans le Nord de l'Espagne (septembre 1903), aux lieux où s'écoulèrent quelques années de l'enfance de Hugo, l'autre aux bords du Rhin (octobre 1909).

1909. — Aux vacances de Pâques, voyage dans l'Italie du Nord (Pise, Florence, Venise, Vérone, Padoue) où la première place semble avoir été tenue par l'amateur de peinture.

1910. — Mort de son père, qui avait joué un grand rôle dans l'orientation de sa vie. Il va vivre désormais seul avec sa mère, qu'il entoure tendrement.

1913. — Deuxième voyage en Italie : Pise et Rome.

1914. — Aux vacances de Pâques, troisième voyage en Italie : les lacs cette fois.

1918. — Appelé par Augustin Savard, directeur du Conservatoire de Lyon, à faire partie du jury du concours de piano supérieur, charge que les directeurs suivants Florent Schmitt et G. M. Witkowski continueront de lui confier chaque année.

1920. — En septembre, mort de sa mère, avec laquelle il vivait en étroite union de cœur : un déchirement sans nom.

Aussitôt après, voyage d'un mois dans le Sud-Ouest avec halte chez ses amis, Louis Mercier à Roanne et André Lambinet à Bordeaux. Après quoi, il pousse jusqu'à l'Espagne. Au retour, il s'arrête trois jours chez Francis Planté à Saint-Avit.

1921. — Mariage avec Marcelle Mouly, qui lui donnera une fille

1. Études sur Victor Hugo, Ernest Hello, Gabriel Fauré, les poètes chrétiens, Ernest Psichari, etc.

et deux fils. C'est l'entrée du bonheur dans sa vie, sur laquelle repose enfin le sceau de l'accomplissement.

Il semble d'ailleurs que l'heure soit venue pour lui d'accéder à cette sorte de gloire, « la véritable », selon Valéry, « qui est chose cachée et non pas rayonnante ». Parmi les maîtres de notre temps — les vrais maîtres — plus d'un sait sa valeur et le traite en pair et en ami (Claudel, Valéry, Maurras, Jammes, l'abbé Bremond, Du Bos, Ghéon...); ses étudiants lui vouent une admiration enthousiaste; et pour certains, il est un autre Mallarmé, source de lumières sans nombre et leur incorruptible conscience. Il est devenu pour tous ceux qui l'approchent l'objet d'une ferveur unique, et, sans contracter trace de sclérose ou d'automatisme, sans perdre ses scrupules d'écrivain, il y gagne cette assurance intime qui lui a si longtemps manqué. Fréquemment sollicité pour des allocutions ou des conférences, il accepte sans trop de regrets, il cède plus volontiers aux demandes d'articles.

1924. — Son ami, Ennemond Trillat, alors professeur de piano au Conservatoire de Lyon, lui suggère de professer dans une salle privée, en marge des cours officiels d'Histoire de la musique confiés à M. Léon Vallas, une histoire de la musique de piano : c'est l'origine du présent volume.

1922-1929. — Nombreux travaux dont certains sont publiés dans des revues ou en plaquettes : *les Dialogues de Paul Valéry*, *la Poésie de Paul Claudel*, *Un fils de Virgile : Louis Mercier*, *Jean-Marc Bernard*, *Marcel Ormoy*, *Émile Mâle*, *le Génie de Gabriel Fauré*, *André Caplet*, traduction d'Abt Vogler de Browning... Il conçoit, entre autres projets, vers 1926, un livre sur Chopin, un de ses dieux, pour le raffinement de sa sensibilité et la perfection de son goût, et dépouille dans ce dessein, avec ses scrupules ordinaires, une énorme bibliographie ajournant malheureusement la rédaction jusqu'à ce qu'il ait pu se procurer un ouvrage polonais qui lui paraît essentiel. Le livre ne sera pas écrit; c'est certainement une des plus grandes pertes que la critique musicale ait faites.

1930-1931. — Apparition de la maladie. A-t-il le pressentiment qu'il lui faut se hâter? Encouragé par l'accueil fait à ses articles, pressé d'autre part par la quantité de choses qu'il a à dire, devenu en outre sûr de son goût, il accepte désormais la pensée d'écrire sans plus attendre. Sur l'exemple de Charles Du Bos, il se remet à tenir un journal, d'ailleurs toutefois moins proprement intime que simple carnet de travail, idées d'articles, notations, formules à ne pas perdre, mises au point rapides et définitives.

Mais il approchait de l'heure mystérieuse. Son état de santé lui causait nécessairement les plus graves inquiétudes.

Il y a lieu de croire que son âme faisait plus que se préparer à l'événement et que déjà, si l'on ose dire, l'inimaginable transformation s'opérait. Il avait toujours été très pieux, avec profondeur, fer-

veur et secret, toujours, dans le miroir des merveilles de la création et de l'art, cherché la perle sans prix qui vaut que pour elle on vende tous ses biens. De rares intimes entrevoyaient maintenant que les souffrances et les angoisses de la maladie n'avaient creusé à vif en lui que pour emplir aussitôt ce vide de lumières insoutenables et de la surabondance de la paix. Ses Pâques de 1930 devaient être les dernières. Il s'y sentit, d'après une confidence à un ami, accablé de grâces à faire peur, emporté dans le feu.

Il n'avait plus que quelques mois à attendre, pour que la plénitude lui fût donnée. Le 10 mars 1931, il passait de l'autre côté des choses et voyait sans miroir.

H. R.

INTRODUCTION

C'EST un plaisir, et de qualité rare, de parler de Bach, de Mozart ou de Chopin devant des auditeurs tout pénétrés de musique, qui vivent dans l'intimité des maîtres, et qui ont l'intelligence et l'amour de leurs œuvres.

Villiers de l'Isle-Adam disait : « On ne comprend bien que ce qu'on reconnaît. » Ma meilleure ambition sera de vous faire reconnaître, en les plaçant sous une lumière plus vive, quelques vérités qui font déjà partie de votre expérience musicale et que vous possédez à votre insu. Une de ces vérités, c'est que les créations du génie sont douées d'une éternelle jeunesse sur laquelle les variations de la mode n'ont guère de prise. Les chefs-d'œuvre ne meurent pas. Si nous n'en étions pas convaincus d'instinct, les études d'histoire de l'art nous apparaîtraient comme le plus morne de tous les jeux : l'inventaire d'une nécropole. Dans notre voyage au pays du passé, nous allons rencontrer plus d'une œuvre que les amateurs abandonnent aux écoliers, plus d'un nom que les demi-connaisseurs ne prononcent qu'avec une moue de condescendance. Se doutent-ils que Ravel a écrit un *Menuet sur le nom de Haydn*, que Florent Schmitt tient Mozart pour un demi-dieu, que Debussy se réclamait hautement de nos clavecinistes ? Et ces maîtres ont bien raison : tout cet art d'autrefois déborde de vie et de beauté ; et c'est pur vandalisme de le recouvrir, sous prétexte de style, d'un lourd vernis d'ennui et de fausse noblesse. Un certain respect glacial et guindé peut être une des formes les plus fâcheuses de l'intelligence. Je me rappelle ici un mot saisissant de Pascal : « On ne s'imagine d'ordinaire Platon et Aristote qu'avec de grandes robes et comme des personnes

toujours graves et sérieuses. C'étaient d'honnêtes gens qui riaient comme les autres avec leurs amis; et quand ils ont fait leurs Lois et leurs traités de Politique, ç'a été en se jouant et pour se divertir. »

De même, je voudrais vous faire sentir que le sévère Bach, ce prodigieux génie, est aussi un cœur profond et — si j'ose le dire — un délicieux bonhomme; que Mozart, sous son faux air mondain, a toute la fraîcheur d'âme, toute la puissance d'aimer et de souffrir d'un merveilleux adolescent; que le vieux Haydn ne radote pas, qu'il est plus jeune que nous, qu'il pétille de verve et d'esprit, et que sa gaieté n'est point celle d'une horloge à musique; et je m'arrête à Beethoven; car s'il est souvent mal compris, lui du moins n'est pas méconnu. Si je réussis à rapprocher de vous ces vieux maîtres, à vous les rendre plus vivants, à vous faire mieux goûter et partager leurs façons de sentir, j'aurai rempli tout mon dessein. En d'autres termes, je considère la musique comme une interprétation de la vie, comme un langage à la fois transparent et secret, un peu magique, qui a mille choses précieuses à nous dire. L'étude de sa grammaire, l'analyse technique de ses formes a un grand intérêt, et j'entends bien m'en servir à l'occasion, mais seulement comme d'un moyen pour mieux atteindre notre objet principal, qui est de pénétrer l'esprit des œuvres et leur signification expressive. Vue sous cet angle, la musique est magnifiquement humaine et elle prend place dans la culture générale, au même titre que la littérature et les arts plastiques.

LES CLAVECINISTES

DANS l'histoire de la musique de piano, c'est le chapitre des « primitifs »; les clavecinistes sont les vrais primitifs du clavier, mais leur art ne manque ni de subtilité ni de richesse. Tout vient d'eux et le passage du clavecin au piano s'est fait d'une manière insensible; Bach ne connaît encore que le clavecin, Haydn et Mozart se servent des deux instruments, Beethoven n'écrit que pour le piano. Cela donnerait à penser que le clavecin n'est qu'une forme imparfaite du piano, un piano à l'état d'enfance ou à l'âge ingrat. Point du tout; c'est un autre instrument, de ressources plus limitées à certains égards, mais qui a son caractère propre et des qualités qui ne sont qu'à lui. Faisons un peu de lutherie.

Piano et clavecin appartiennent à deux familles différentes, les instruments à cordes frappées et les instruments à cordes pincées. Le caractère essentiel du clavecin réside en ceci que la corde, au lieu d'être frappée par un marteau, est griffée par un bec de plume fixé sur une languette de bois appelée sautereau. Le piano procède bien plutôt du *clavicorde*, instrument à clavier où les cordes sont frappées par une languette de laiton, qui a été en usage du xv^e siècle à la fin du xviii^e, et qui était l'instrument préféré de J.-S. Bach (d'après Forkel) et de bon nombre de maîtres allemands, pour ses qualités expressives. Il n'a d'ailleurs été répandu qu'en Allemagne, et seulement comme instrument d'étude et d'intimité. Le clavicorde dérivait lui-même d'un instrument à clavier plus ancien, le vénérable « échiquier », boîte plate et rectangulaire qu'on posait sur une table et qui date du xiv^e siècle, probablement même du xiii^e. On en jouait à la cour bourguignonne de Philippe le Hardi.

Sans remonter aussi haut, le clavecin est beaucoup plus ancien qu'on ne croit généralement. Son nom évoque pour nous les élégances du xviii^e siècle ou tout au plus la vie de cour du grand siècle. Or, c'est au temps de Jeanne d'Arc que le clavecin commence à paraître. Il a été inventé, sans doute, à la fin du xiv^e siècle; au début du xv^e, nous trouvons dans certains écrits du temps son nom, sa description, et son image dans quelques manuscrits enluminés : il possède déjà la forme triangulaire qu'il a gardée et qui est due à la longueur décroissante de ses cordes.

Son nom indique son origine : *clavicembalum* ou *cymbalum* avec clavier. Le *cymbalum* ou tympanon est un instrument du moyen âge encore employé dans la musique tzigane, dont les cordes sont tendues sur une table de résonance. Le clavecin porte encore d'autres noms : « harpsichord » en Angleterre, « flügel » en Allemagne, ce qui signifie « aile ». « L'épinette », du nom d'un facteur vénitien du xv^e siècle, Spinetti, et le « virginal » (peut-être parce qu'il était joué par les jeunes filles mais l'étymologie la plus probable est *virgula* : bâtonnet, c'est-à-dire le sautereau) en Angleterre, désignent des variétés plus petites, moins étendues dans le grave, à caisse rectangulaire.

Bien entendu, le clavecin n'est pas resté toujours pareil à lui-même; si nous possédions des exemplaires du clavecin primitif à trente-cinq touches — c'est-à-dire trois octaves — nous le trouverions rudimentaire en comparaison de celui du xviii^e siècle avec ses quatre ou cinq octaves et ses deux claviers. Pourtant, c'est bien le même instrument, à deux âges différents. Le plus ancien que l'on connaisse, et qui se trouve au musée de South-Kensington, est daté de 1521.

* * *

Très vite, le nouvel instrument prit une place importante dans la vie musicale et dans les divertissements des Grands. Au xvi^e siècle, le pape Léon X, Henri VIII, Éléonore d'Autriche jouent du clavecin. Il est en concurrence avec l'orgue portatif ou « régale », et avec le luth. Mais au xvii^e siècle, il

règne seul, soit comme instrument d'accompagnement au salon ou au théâtre, soit comme instrument soliste ou concertant. Au XVIII^e siècle, il triomphe et l'on a cru son règne éternel. Balbastre, organiste de Louis XVI, dit à Taskin qui venait de jouer sur le premier piano introduit aux Tuileries : « Vous aurez beau faire, mon ami, jamais ce nouveau venu ne détrônera le majestueux clavecin. » Et Voltaire traite le piano d'« invention de chaudronnier en comparaison du clavecin ».

Le clavecin a encore aujourd'hui ses défenseurs chaleureux : Wanda Landowska dans *Musique ancienne* loue « la riche variété des registres du clavecin avec son bourdonnement, son gazouillement, ses sons flûtés du clavier supérieur, ses incisions fines, ses bruits ardents de cigale... et le ferraillement superbe des claviers accouplés qui impriment à l'orchestre une couleur si particulière ». On voit qu'il n'est pas tout à fait juste de ne prêter au clavecin qu'une « petite voix chevrotante de vieillard en jabot », comme le fait André Pirro ; il est capable d'une certaine variété d'effets et même, relativement, d'une certaine puissance. Les grands clavecins ont plusieurs pédales destinées à étouffer le son, à le renforcer en accouplant deux registres, et, dans les instruments perfectionnés, à mettre en action des jeux particuliers de timbres divers, par exemple le fameux « jeu de buffle » de Taskin à la sonorité moelleuse et profonde. De là une sorte de registration ; on peut réaliser des oppositions très tranchées qui donnent de la couleur à l'exécution. La musique des clavecinistes use beaucoup de ces contrastes.

Ainsi a-t-il de la couleur, mais pas de nuances : le clavecin est privé de ces progressions et de ces dégradés délicats que l'on obtient au piano par le toucher, et qui changent insensiblement l'éclairage de la phrase musicale, qui la font vivre d'une vie mystérieuse, celle d'un visage sous les jeux mouvants du clair-obscur. D'un mot, le clavecin n'est pas un instrument expressif.

C'est là sa grande lacune ; elle est considérable. Les vieux maîtres en avaient bien conscience. Ils ont essayé d'y parer, autant que possible, par l'ornementation de la ligne mélo-

dique. Tous ces agréments ou « manières » — le pincé, le coulé, le flatté, le port de voix, le tremblement (trille), l'arpège et leurs variétés — tendent à accentuer certaines notes, à donner une illusion à la fois de durée et d'intensité, à introduire quelque chose d'analogue à ces nuances que la corde pincée ne réalise pas. La sonorité devient plus souple et en quelque sorte plus sensible, elle est vivante comme la ligne dans les dessins des maîtres dont le crayon tantôt glisse et indique à peine, tantôt renforce le trait et donne déjà l'impression d'un modelé. On comprend dès lors l'importance de ces artifices d'écriture et pourquoi les clavecinistes y tenaient tant. Couperin ne badinait pas là-dessus, ainsi qu'en témoigne la préface du troisième livre de ses *Pièces* : « Je suis toujours surpris, après les soins que je me suis donnés pour marquer les agréments qui conviennent à mes pièces, ...d'entendre des personnes qui les ont apprises sans s'y assujettir. C'est une négligence qui n'est pas pardonnable; d'autant qu'il n'est pas arbitraire d'y mettre tels agréments qu'on veut. Je déclare donc que mes pièces doivent être exécutées comme je les ai marquées, et qu'elles ne feront jamais une certaine impression sur les personnes qui ont le goût vrai, tant qu'on n'observera pas à la lettre tout ce que j'ai marqué, sans augmentation ni diminution. »

Et Philippe-Emmanuel Bach, plus tard, dans son *Essai sur la vraie manière de jouer du clavier*, dit des choses tout à fait semblables, en les motivant mieux : « Personne n'a jamais douté de la nécessité des manières... Elles relient les notes entre elles, elles les animent, elles leur donnent, quand il le faut, une importance particulière; elles les rendent aimables, excitent l'attention et aident à faire comprendre le sens de la musique. Une composition médiocre peut être rehaussée par les agréments, tandis que le meilleur chant, sans eux, paraît vide et monotone. »

Ne nous laissons donc pas aller à l'impression de léger agacement que nous donne parfois cette profusion d'ornements; et ne nous hâtons pas de les comparer aux modes les plus artificielles du XVIII^e siècle, à ces « mouches assassines » dont

les contemporaines de Couperin relevaient leur beauté, ou à l'édifice trop savant de leur coiffure. Sans doute, les clavecinistes, surtout les Français, ne détestent pas un certain mari-vaudage; ils ont un sens affiné de la grâce. Mais ils auraient usé beaucoup plus sobrement du mordant et du trille s'ils avaient eu sous les doigts, au lieu du clavecin, un instrument expressif comme le piano. Il faut aussi en cela tenir compte de l'influence de la musique de luth qui a légué à celle de clavecin quelques-uns de ses procédés d'écriture. Or, la technique du luth est extrêmement amie des ornements. Nos premiers clavecinistes, qui étaient souvent virtuoses sur les deux instruments, ont plus d'une fois joué du luth sur le clavecin.

* * *

Ces préliminaires posés, on peut passer en revue les maîtres du clavecin, en procédant par écoles. Mais il y a un point à noter d'abord, c'est que les origines de la musique de clavecin sont, dans les diverses nations, très confuses. Un grand nombre de recueils publiés au xvi^e siècle en Italie, dans les Pays-Bas, en Flandre, sont « pour clavier » sans que l'on puisse savoir si c'est pour orgue ou pour clavecin. Souvent c'était pour l'un ou l'autre *ad libitum*, suivant les commodités de l'exécutant. La technique des deux instruments n'était pas encore différenciée, c'est-à-dire que l'orgue, plus ancien et qui avait déjà ses virtuoses et ses traditions, imposait au clavecin ses habitudes et ses procédés d'écriture.

C'est pour cela que je ne m'arrêterai pas au nom le plus ancien qui compte vraiment parmi ceux dont nous avons les œuvres, celui de l'Espagnol Cabezon, qui appartient à la première moitié du xvi^e siècle. C'est un grand musicien et un grand organiste, mais il faut se contenter de le saluer comme un ancêtre vénérable, car sa place est dans l'histoire de la musique plutôt que dans celle du clavecin, pour la raison que je viens de dire.

Au contraire, il y a lieu de s'arrêter plus longtemps à l'École anglaise.



L'École anglaise. — Elle paraît au xvi^e siècle et se continue au xvii^e. Comment expliquer ce cas si singulier de l'Angleterre dans l'histoire musicale? Voilà un peuple qui est considéré comme le moins musicien de l'Europe, qui pendant près de deux siècles, le xviii^e et le xix^e, n'a pas donné de compositeur qui vaille, et qui a eu pourtant jadis une vie musicale très intense : une grande école de contrapuntistes à la fin du Moyen Age, à la Renaissance des maîtres de la musique religieuse tels que Tallis, Byrd, Gibbons, dont plusieurs furent de ces clavecinistes dont je vais parler, enfin, au xvii^e siècle, un génie : Purcell. Et je ne parle pas d'une prodigieuse abondance de chansons, de toute une fraîche musique populaire. Puis à partir du xviii^e siècle il n'y a plus rien. Que s'est-il donc passé? Ceci, qu'en 1710, Hændel s'est établi à Londres, qu'il y a créé des chefs-d'œuvre et peu à peu fondé le règne de la musique allemande, surtout sous la forme de l'oratorio. Voilà l'Angleterre qui devient, pour deux siècles, une colonie allemande. Plus tard elle joindra au culte de Hændel ceux de Mendelssohn et de Brahms, et ne fera par là que river ses fers. Ce n'est guère que depuis le début du xx^e siècle que son génie original commence à se réveiller et qu'elle reprend goût à son ancienne musique.

Nous n'avons à parler ici que de ses clavecinistes : les *virginalistes*. Or, ce sont les premiers compositeurs qui aient vraiment écrit pour clavecin. Alors que, sur le continent, la musique de clavecin n'est qu'une transcription de la musique d'orgue, laquelle est elle-même très souvent une adaptation d'œuvres vocales, en Angleterre les virginalistes créent une technique et une écriture propres au nouvel instrument, un véritable style instrumental. Avec un instinct de virtuose, ils ont tout de suite compris quels effets on pouvait tirer du nouvel instrument : effets de rapidité, de légèreté, de grâce capricieuse et d'audace, va-et-vient de traits courant autour de la mélodie; ce sont les précurseurs de la virtuosité pianistique. Les variations se

prêtent particulièrement à ce genre d'effets; les virginalistes en ont écrit beaucoup, d'un caractère très neuf à cette date. Le thème — *cantus firmus* — qui est en général une mélodie connue, religieuse ou populaire, au lieu d'être développé selon les formes scolastiques du contrepoint, est enveloppé d'ornements, de figures instrumentales plus ou moins rapides, le plus souvent de traits en forme de gammes qui filent avec une aisance toute moderne.

Pour l'ensemble des noms, il faut se reporter à l'admirable livre de Van den Borren, *les Origines de la musique de clavier en Angleterre*. Les maîtres sont Byrd, le plus ancien, sorte de poète rustique d'un tendre génie, John Bull, le plus virtuose, Orlando Gibbons, grand musicien sans conteste, surtout dans ses œuvres vocales, pleines d'énergie et d'audace. Un peu au-dessous d'eux, le gracieux Farnaby et le mélancolique Philips. Tous ont vécu entre le xvi^e et le xvii^e siècle. Puis, à la fin du xvii^e, Henri Purcell, un homme de génie. Il est mort trop jeune, à trente-six ans, pour pouvoir donner toute sa mesure; néanmoins il a beaucoup écrit, à peu près dans tous les genres. Il fait penser souvent à Hændel, qu'il a devancé, par la langue qu'il écrit; mais c'est un génie moins robuste, d'une sensibilité pathétique et un peu féminine. Malheureusement, cela fut sans lendemain. Au xviii^e siècle, on trouve encore Arne, qui est agréable mais peu original, et puis tout s'éteint.

* * *

Les Ecoles italiennes. — Les ancêtres des écoles italiennes (Rome, Naples et Venise) sont les grands organistes et polyphonistes vénitiens du xvi^e siècle : Claudio Merulo et les deux Gabrieli, Andréa et Giovanni, l'oncle et le neveu. Mais à cette époque, nous l'avons vu, le style du clavecin se distingue mal de celui de l'orgue; ce qui est écrit pour « clavier » se joue souvent sur l'un ou l'autre instrument. Merulo, pourtant, exige pour ses œuvres des mouvements rapides et tend à une sorte de virtuosité.

C'est encore le cas, bien qu'à un moindre degré, pour les

œuvres de Frescobaldi et de Pasquini, les plus illustres représentants de l'*École romaine*. Frescobaldi est né à peu près un siècle avant Bach, en 1583, et il est mort en 1643. C'est un des plus grands noms de la musique italienne, un génie créateur qui a préparé et pressenti la fugue dans ses *Ricercare*, et qui a beaucoup contribué à établir la tonalité moderne. De plus, organiste à Saint-Pierre de Rome, c'est un virtuose prodigieux pour son temps et qui a une réputation européenne. Outre son œuvre pour orgue, il a écrit pour « clavier » un *Deuxième livre de Toccatas* qui contient des pièces variées sur des thèmes de danses, d'une belle écriture contrapuntique. Détail curieux, dans l'introduction il recommande de ne pas jouer sa musique strictement en mesure; le *rubato* n'a pas été inventé par Chopin!

Pasquini, presque un siècle plus tard, à la fin du xvii^e, est beaucoup moins grand que Frescobaldi, bien qu'il ait des qualités de charme et de clarté. Mais son principal mérite est d'avoir écrit très franchement en claveciniste et même en virtuose. Ses *Toccatas* et *Suites* pour le clavecin annoncent parfois Scarlatti; sa *Toccatà sur le chant du coucou* tire un parti merveilleux et très musical d'une simple imitation pittoresque.

L'*École napolitaine* jette tout son éclat au xviii^e siècle. Elle a un homme de génie, Scarlatti, qui nous retiendra quelque temps. Contentons-nous de nommer, en seconde ligne, trois musiciens de talent : l'excellent fuguiste Porpora et son élève Paradisi, devenu Paradies à Londres où il vécut, qui écrit d'élégantes sonates, et Durante, le maître de Sacchini et de Pergolèse, qui a laissé six *Sonates*, en réalité des suites, d'une écriture très pianistique.

Et nous revenons à *Domenico Scarlatti* (1685-1757), fils d'Alessandro Scarlatti qui a été lui-même un des premiers de son temps, un des génies de la musique d'opéra. Ce qu'on sait de sa vie donne l'idée d'un caractère primesautier comme sa musique, tenté par tous les démons de l'aventure. Il est maître de chapelle à Saint-Pierre de Rome quand, tout à coup, sur une invitation, il passe en Angleterre et va écrire un opéra à Londres. L'année suivante, il est à Livourne, où

on le comble d'honneurs; un peu plus tard à Naples, sa ville natale; enfin en Espagne, où il est le virtuose préféré de la cour. Il meurt à Madrid le 23 juillet 1757.

Ce virtuose nomade fut aussi un compositeur extrêmement fécond : dix opéras et un nombre fabuleux de pièces pour clavecin, qui sont loin d'être toutes publiées. On en connaît plus de cinq cents. Le recueil qu'il a publié lui-même sous le titre *Exercices pour le clavecin*, recueil de « sonates » qui sont des pièces plus voisines de la « suite », donne une idée assez complète de sa musique. Ce qui frappe d'abord, c'est l'éclat et l'audace de la technique. Scarlatti a le génie de la virtuosité qu'il pousse jusqu'à une sorte de lyrisme; il s'y exalte et s'amuse à se surpasser lui-même; il a le goût du brio. Il a été le Liszt du clavecin et sa technique mériterait une analyse spéciale. Son écriture ne ressemble à aucune autre; il aime particulièrement les bonds et les croisements de mains et en tire des effets surprenants; il aime aussi les notes répétées très rapides, peut-être, a-t-on suggéré, par émulation avec la mandoline qu'il entendait en Espagne. Tout cela est emporté dans un mouvement d'une rapidité extrême pour le temps; c'est un art d'une audace et d'une agilité étincelantes. Cette virtuosité n'est pas froide, elle n'est que l'expression musicale d'une vitalité intense. Scarlatti possède au plus haut degré la verve, sous deux formes : l'abondance — jaillissement impétueux des idées — et la gaieté, toute spontanée, volcanique, napolitaine. Cet art est d'une santé qui nous enchante. Il n'a rien de trouble ni d'inquiet; il ne nous dit pas de choses très profondes. Pourtant la sensibilité se trahit par l'ardeur même de ces jeux, à certains accès de fougue qui ressemblent à des accès de colère ou de passion, et aussi à certaines bouffées de mélancolie, à quelques nuages qui passent parfois sur ce paysage éblouissant.

Dans la *Sonate n° XXIX en ré majeur*, par exemple, qui est une pièce à quatre temps comme les « allemandes » dont elle n'a pas le caractère, il faut noter le contraste qui existe entre la deuxième idée en mineur et le reste de la pièce, d'une gaieté si franche et si allante. La musique de Scarlatti a une parenté

évidente avec les arts du geste; on trouve souvent dans son œuvre un « tempo di ballo » : Scarlatti tient du mime et du danseur; c'est un génie méridional s'il en fut, d'une verve étourdissante.

Cela n'exclut nullement le charme, ni même une certaine dose de rêverie, mais qui ne s'attarde pas et ne verse jamais dans la langueur. La *Courante en fa mineur*, avec son mouvement en quelque sorte glissé, l'indécision de son rythme souvent syncopé, son accent de légère mélancolie, montre un aspect tout différent du génie de Scarlatti.

Avec cela, c'est un solide et même un savant musicien. Il a des hardiesses harmoniques qu'on a parfois prises pour des fautes et que Hans de Bulow, scandalisé, a corrigées dans son édition si lourdement retouchée à l'allemande. Son style fugué est excellent, témoin la fameuse *Fugue du chat*, de forme parfaitement correcte, mais dont le chromatisme amusant et la fantaisie prouvent que c'est bien une fugue de Scarlatti.

Un coup d'œil rapide sur l'*École vénitienne*, toujours au xviii^e siècle. Le seul nom important est celui de Galuppi qui continue dignement l'art de Scarlatti; il a une riche invention mélodique, de beaux rythmes, un style noble. Marcello, le Marcello des *Psaumes*, a écrit des sonates qui sont des œuvres de jeunesse; quant à Pescetti, Paganelli et Zipoli — bien que ce dernier soit supérieur aux précédents — ils sont décidément de second ordre. Il suffit de se référer au recueil des *Clavecinistes italiens* révisé par Philipp, pour y voir par où la musique italienne périt quand le génie n'y est plus : par la facilité. Ce sont de gentilles improvisations dont l'élégance est banale et vide.

Il faut nommer encore Alberti, pour son invention commode — mais non glorieuse — de la « basse d'Alberti » en accords brisés, et le Bolognais Martini (le Père Martini), grand érudit, grand contrapuntiste, qui a eu la gloire de contribuer à former Mozart. Il écrit bien, mais sans génie. Ce savant homme n'est plus guère connu que par sa *Gavotte des moutons*.

*
*
*

L'École française. — Nous revenons en arrière et changeons de climat en étudiant l'École française. Nous avons, je ne sais pourquoi, une tendance à nous figurer que le goût, la passion de la musique de chambre est chose récente en France, que les Français de l'Ancien Régime n'étaient pas mélomanes ou ne l'étaient qu'à l'Opéra. Rien de plus faux. Au xvi^e siècle, les poètes et les gentilshommes étaient passionnés pour le chant à plusieurs voix, pour l'orgue, pour le luth, car quand nos poètes parlent de leur luth, ce n'est pas par métaphore... Au xvii^e siècle, c'est le règne du clavecin qui commence, soit seul, soit en concert avec des instruments. Les vers de la Fontaine sur le claveciniste Certain sont un véritable aveu de mélomane :

(Certain) Dont le rare génie et les brillantes mains
Surpassent Chambonnières, Hændel, les Couperains (*sic*).
De cette aimable enfant, le clavecin unique
Me touche plus qu'Isis et toute sa musique.
Je ne veux rien de plus, je ne veux rien de mieux
Pour contenter l'esprit, et l'oreille, et les yeux.

Et M^{me} de Sévigné écrit : « J'ai été tantôt chez Ytier; j'avais besoin de musique. Je n'ai pu m'empêcher de pleurer à certaine sarabande que vous aimez. »

La Fontaine était un amateur bien informé, il cite les deux grands noms du clavecin au xvii^e siècle : Chambonnières et les Couperin. Les noms des clavecinistes antérieurs à Chambonnières n'intéressent que les érudits. C'est une période de transition entre le luth et le clavecin.

Chambonnières s'appelait plus exactement Champion de Chambonnières. Les Champion étaient une dynastie. Le père, Jacques, organiste d'Henri IV, et le grand-père, Thomas, étaient déjà au xvi^e siècle organistes et joueurs d'épinette ou de clavecin. Jacques de Chambonnières les dépasse et atteint à la gloire. Né en 1602, il est le premier grand claveciniste français. On a de lui deux recueils imprimés; ce sont des airs de danse, non groupés en suites; les pièces rapides y dominent :

Gigues, Voltes, Brusques, etc. Il écrit dans un style ferme et net, non sans grâce, ni sans noblesse, ainsi qu'en témoigne la belle pavane, *l'Entretien des dieux*. C'est un solide musicien qui se sert adroitement du contrepoint, mais dont l'art ne va pas très loin dans le sens de l'expression.

La meilleure gloire de Chambonnières est, à nos yeux, d'avoir transmis la tradition aux Couperin, de les avoir « inventés ». Car c'est lui qui a découvert, à Chaumes-en-Brie, les trois frères qui ont fondé à Paris la dynastie musicale des Couperin. Chambonnières avait une terre dans le voisinage. Un jour, vers 1655, les jeunes gens du pays lui donnèrent une petite aubade pour lui faire honneur. Les trois frères Couperin étaient parmi les musiciens. Chambonnières fut enchanté de cette « bonne symphonie ». « Il pria les personnes qui l'exécutaient d'entrer dans la salle et leur demanda d'abord de qui était la composition des airs qu'ils avaient joués : un d'eux dit qu'elle était de Louis Couperin, qu'il lui présenta... Chambonnières lui témoigna beaucoup d'amitié et lui dit qu'un homme tel que lui n'était pas fait pour rester dans une province et qu'il fallait absolument qu'il vînt avec lui à Paris, ce que Louis Couperin accepta avec plaisir. Chambonnières le produisit à Paris et à la cour, où il fut goûté. Il eut bientôt après l'orgue de Saint-Gervais à Paris et une des places d'organiste de la chapelle du Roi ¹. » (Titon du Tillet. *Le Parnasse français*.)

Couperin... Un cas admirable de continuité des dons artistiques dans une famille, analogue à celui des Bach. Du milieu du xvii^e siècle à 1826, sept membres de la famille Couperin furent successivement organistes de Saint-Gervais; tous montrèrent de grands talents, et l'un d'eux, François Couperin, dit le Grand, s'éleva jusqu'au génie. Brahms a fait son éloge d'un mot dans la préface de son édition des œuvres de Couperin : « Scarlatti, Hændel et Bach sont au nombre de ses élèves », c'est-à-dire de ceux qui ont subi son influence.

La vie de *François Couperin* (1668-1733) fut aussi paisible que celle de Scarlatti fut mouvementée. Organiste de Saint-

1. Louis Couperin, qui représente un style plus archaïque que celui de François, est probablement aussi génial, selon Marc Pincherle.

Gervais et de la Chapelle royale, en grande faveur auprès du Roi, maître de clavecin du duc de Bourgogne, c'est lui qui presque chaque dimanche tient le clavecin aux « petits concerts » donnés devant le Roi. Il publie quatre livres de *Pièces pour clavecin* (1713-1730), des *Concerts* pour clavecin et instruments et une méthode, *l'Art de toucher le clavecin*. Ses pièces très nombreuses sont groupées en suites ou, comme il dit, en « ordres », dont la première et la dernière pièce sont dans le même ton. Il y a vingt-sept *Ordres* dans les quatre livres.

Une phrase de son *Art de toucher le clavecin* va nous donner une première idée de son œuvre : « Il faut avoir un air aisé à son clavecin, sans trop fixer la vue sur quelque objet, ni avoir l'air trop vague; enfin regarder la compagnie, s'il s'en trouve, comme si l'on n'était point occupé d'ailleurs. » Voilà qui est clair; l'art de Couperin n'est pas l'épanchement d'un cœur passionné, ni le monologue d'un rêveur; ce n'est pas un art de la vie intérieure. C'est une musique éminemment sociable, qui s'adresse au public pour le divertir, qui lui fait un récit ou une peinture. Cela heurte nos habitudes, mais il faut admettre ce point de départ si nous voulons comprendre Couperin.

Si cette musique n'est point sentimentale, en principe, qu'est-elle donc? Elle est objective, c'est-à-dire qu'elle se propose de peindre des objets, d'« imiter la nature », but que les esthéticiens de ce temps assignent à la musique non moins qu'aux autres arts. Imiter la nature *extérieure*, objets, êtres vivants, paysages, c'est le pittoresque. Couperin y excelle et met tout en œuvre : rythmes, dessins mélodiques, ornements, couleur des harmonies. Il s'amuse ainsi à évoquer le spectacle du monde, ou du moins ce qu'il en peut tenir sur un éventail : *les Abeilles, les Papillons, les Moucheron, le Rossignol en amour, les Bergeries*; parfois ce sont des objets plus ou moins animés par le son ou le mouvement : *le Réveille-matin, le Bavolet flottant, Tic-toc-choc* ou *les Maillotins, les Petits Moulins à vent*; il s'attaque aussi à des sujets plus compliqués : l'actualité pittoresque, des anecdotes du temps, comme dans les *comé-*

dies de Dancourt ou les estampes de Saint-Aubin (*les Petites Crémiers de Bagnolet, les Plaisirs de Saint-Germain-en-Laye*), des allégories galantes, telles que *le Carillon de Cythère, les Barricades mystérieuses*, ou même des caricatures satiriques, comme *les Fastes de la grande et ancienne Ménestrandie*, où il tourne en ridicule les ménétriers qui voulaient asservir les clavecinistes à leurs règlements corporatifs.

Même, il pousse plus avant et prétend faire de la psychologie. Par là, comme Couperin est bien français! Sa musique reflète le goût de notre littérature classique pour les caractères et les portraits. Ce sont des caractères, comme chez la Bruyère, ces pièces aux titres psychologiques : *la Majestueuse, la Prude, la Diligente, la Flatteuse, la Ténébreuse, la Badine, l'Insinuante, la Visionnaire, la Convalescente*, etc. Il faut convenir qu'une partie de ces intentions nous échappent, parce que nous avons l'habitude d'une langue musicale différente, beaucoup plus haute en couleur. A plus forte raison trouvons-nous bien des énigmes insolubles dans les portraits personnels dont les originaux nous sont le plus souvent mal connus ou inconnus : *la Chazé, la Vanvré, la Morinète* et même *la Couperin*, probablement sa fille.

Tout cela est ingénieux, subtil et, pour tout dire d'un mot, un peu précieux, mais d'une préciosité charmante, comme la suite des *Folies françaises*, sorte de ballet psychologique aux titres curieux : *l'Ardeur sous le domino incarnat, l'Espérance sous le domino vert, la Fidélité sous le domino bleu, les Vieux Galants et les Trésorières Surannées sous les dominos pourpre et feuille morte, la Coquetterie sous différents dominos*. Ces jeux sont amusants et nous rappellent agréablement que nous sommes au temps de Marivaux. Mais toutes ces intentions seraient pourtant de mince intérêt si la musique, en soi, était sans valeur. Or, elle est exquise. Non seulement, Couperin a le sentiment le plus juste du style qui convient au clavecin et écrit pour son instrument comme personne avant lui, mais il est vraiment un musicien créateur. Il a une imagination mélodique d'une franchise et d'une fraîcheur admirables, et un sentiment harmonique très délicat. Ses thèmes sont les pensées heureuses d'un génie primesautier; ils naissent

parfaits, fermes de ligne, d'une couleur vive et charmante. Cet art ne balbutie jamais, montre une netteté qui est d'un maître, et d'un maître français. Le *Bavolet flottant* par exemple, ce ruban que la mode du temps laissait pendre derrière le chapeau, on le voit flotter dans le caprice des rythmes légers et des ornements que semble taquiner la brise. L'intention descriptive est surtout dans les couplets; le refrain rend plutôt la démarche alerte de la promeneuse. Quelle grâce ailée, précise, et quel joli sourire de la meilleure époque française!

Pourtant Couperin n'a pas seulement de la grâce et de l'esprit; il est du siècle qui sera celui de la « sensibilité » et prouve qu'il sait exprimer la tendresse, une certaine rêverie un peu mélancolique. Voici ce qu'il écrivait en faveur de l'exécution expressive : « L'usage m'a fait connaître que les mains vigoureuses et capables d'exécuter ce qu'il y a de plus rapide et de plus léger ne sont pas toujours celles qui réussissent le mieux dans les pièces tendres et de sentiment, et j'avouerais de bonne foi que j'aime beaucoup mieux ce qui me touche que ce qui me surprend¹. » Il a aussi ce registre-là et s'en sert en poète quand son sujet le réclame, par exemple dans *les Roseaux*, délicieusement plaintifs, ou dans *le Rossignol en amour*, pièce exquise par le charme tendre de la mélodie et par le goût raffiné des ornements dont Couperin s'est servi pour donner la transposition stylisée et très artistique d'un chant d'oiseau. La pièce a son « double », c'est-à-dire sa variation brodée, comme dans la musique de luth. A l'adresse de l'exécutant, Couperin écrivit : « Il ne faut pas s'attacher trop précisément à la mesure dans le double ci-dessus; il faut tout sacrifier au goût, à la propreté des passages (c'est-à-dire à l'élégance des traits) et à bien attendrir les accents marqués par des pincés. » Voilà une anticipation du *rubato* qui nous ouvre un jour très curieux sur le goût des maîtres du clavecin, beaucoup plus souple et plus moderne qu'on ne croirait.

Comme on comprend que l'auteur de ces petites merveilles

1. Préface du premier livre de *Pièces*, cité par Vincent d'Indy. *Cours de composition musicale*, livre II, p. 139.

ait été admiré, imité par les grands musiciens de son temps, par Bach lui-même dans ses *Suites françaises*. L'art de Couperin représente un point de perfection; il a réussi ce qu'il voulait faire, fondre l'élégance et la netteté françaises aux qualités des Italiens, la puissance expressive et la richesse de substance musicale qu'il admirait chez Corelli notamment. On écrira plus tard une musique très différente de la sienne, mais, dans son genre, on ne le dépassera pas.

L'autre grand nom, parmi les clavecinistes français, est celui de Rameau. Avant de s'arrêter à lui, il faut signaler rapidement quelques compositeurs secondaires. Les pièces de clavecin de d'Anglebert sont assez médiocres; il y introduit des *ouvertures*, sous l'influence des opéras de Lully. Lebègue est curieux par son usage hardi du chromatisme. Un bon contrepointiste, c'est Louis Marchand (1669-1732), grand organiste, qui eut un célèbre duel au clavecin avec J.-S. Bach. Sa musique a de la grâce, mais elle est d'un tissu un peu pauvre, à deux ou trois voix. Il y a chez Clérambault (1676-1749) beaucoup de charme mélodique et d'imagination. Dandrieu (1683-1739) est un imitateur de Couperin qui ne manque pas de talent et qui est un habile inventeur de rythmes. Enfin Daquin (1694-1772) est un grand organiste, admiré de Rameau et de Marchand. Il procède surtout de Couperin; comme lui, il cultive le rondeau et aime les pièces pittoresques. Il écrit volontiers de la musique à programme, comme *les Plaisirs de la chasse*, où il imite *l'Appel des chasseurs*, *la Marche*, *la Prise du cerf*, *la Curée*, *la Réjouissance des chasseurs*. Son *Coucou* a été remis en honneur par Diémer, et il est curieux de le comparer à celui de Pasquini, d'une virtuosité italienne si exubérante. Celui de Daquin est par comparaison d'une élégance sobre et nette, d'un ferme dessin à la française, moins brillant, mais d'un goût beaucoup plus pur.

Il faut en venir maintenant à *Jean-Philippe Rameau*, de Dijon (1683-1764), un des plus beaux génies français, une des grandes figures de l'art musical. Il y a en Rameau un organiste, un claveciniste, un théoricien de l'harmonie et un compo-

siteur. Ce qui le met à part et hors de pair, c'est son intelligence puissante et complète. Il est le premier qui ait coordonné l'harmonie classique en un système clair et rationnel. Rameau, dans son art, est un grand « intellectuel », un faiseur de clarté, et, par là, souverainement français, comme Poussin en peinture et Descartes en philosophie.

Ses opéras, dont les plus beaux furent écrits de 1733 à 1750, sont les chefs-d'œuvre de la tragédie lyrique française, admirables non seulement de grâce, mais bien souvent de grandeur et d'énergie, ce qui se verrait mieux si Rameau n'avait travaillé sur des livrets médiocres. Il parlait une langue trop forte et trop savante pour son temps; de là vinrent les attaques violentes de Rousseau et des « philosophes » qui ne comprenaient qu'un art platement mélodique et lui préféraient un médiocre italien; ce fut la célèbre « querelle des bouffons ».

Le premier livre de ses pièces de clavecin, qui date de 1706, est une *Suite française en la*, composée des danses traditionnelles, bien écrite, mais d'un style assez peu original. Les chefs-d'œuvre sont dans les deux livres suivants, de 1724 et 1731. Le progrès est immense, nous sommes en face d'un maître. Il n'est plus asservi aux types traditionnels de danses; aux allemandes, menuets, gigue, il mêle des pièces pittoresques, des tableaux de genre, tels que *le Rappel des oiseaux*, *les Cyclopes*, *les Tourbillons*, *les Tendres Plaintes* ou *l'Entretien des Muses*. C'est la tradition de Couperin, mais reprise avec un accent très différent. Rameau n'a pas toute la grâce et la souplesse de Couperin, mais il a plus de force d'imagination, une fermeté de style magistrale, une harmonie pleine et riche, quelque chose de fier et de noble qui n'est qu'à lui. Son art est profondément médité. Chaque fois qu'il aborde un sujet, il s'efforce de lui donner sa forme définitive, il l'épuise. C'est pour cela que ses pièces sont peu nombreuses, mais différentes tant les unes des autres, tandis que Couperin en a écrit une multitude, mais dont beaucoup ont entre elles un air de famille.

Outre leur valeur musicale, certaines pièces ont un intérêt technique tout spécial; ainsi la *Gavotte variée*, où il invente des

formes de traits nouvelles, les *Cyclopes*, où il joue très ingénieusement des notes répétées, partagées entre les deux mains, les *Trois Mains*, d'une écriture tout à fait hardie pour le temps, où il donne l'illusion, par moments, d'une pièce où collaborerait une troisième main.

D'ailleurs, comme Couperin, il considère que le but de la musique est de peindre la nature. Il écrit à Houdard de la Motte : « Il ne tient qu'à vous de venir entendre... comment j'ai rendu ces titres : *les Soupirs, les Tendres Plaintes, les Cyclopes, les Tourbillons, l'Entretien des muses, une Musette, un Tambourin.* » Il met tout son art à peindre par les sons des objets, des images, des sentiments. Il a l'imagination hantée de la pastorale chère à ses contemporains; ces pièces sont bien du siècle qui aimait tant l'idylle galante, qui a tant rêvé de bergerie sous les lustres, comme toutes les époques où la vie de société arrive au dernier degré de raffinement, et donne la nostalgie de la nature. Il y a du Watteau chez Rameau. Le *Rappel des oiseaux* par exemple — pièce en deux parties, de la forme suite — est tout bruisant de gazouillements, d'une grâce légèrement mélancolique et voilée, à cause du mineur, avec des modulations du sentiment harmonique dans la deuxième partie.

Mais Rameau ne s'attarde pas dans la pastorale; il aborde souvent des objets plus concrets, des imitations plus réalistes : le martèlement des *Cyclopes*, les *Tourbillons* de poussière chassés par le vent, le cri de la *Poule*. Parfois il s'élève à une poésie plus humaine et plus touchante, à des évocations de sentiments qui suggèrent de véritables scènes : *l'Entretien des muses* ou la *Livry*. Les *Tendres Plaintes* montrent quelle noblesse pathétique Rameau a su donner à l'aimable forme du rondeau. Dans le refrain, une plainte douce, élégiaque, qui sonne avec une gravité exquise, est obtenue par l'écart de deux octaves entre la mélodie et la basse, et s'oppose aux couplets, beaucoup plus mouvementés de ligne, où un accent de révolte se fait jour : c'est une abandonnée qui n'accepte pas son sort. La ligne mélodique semble dessiner une pantomime. En son style tout classique, c'est un peu l'équivalent d'un nocturne de Chopin, avec cette différence fondamentale que Chopin

est un lyrique qui s'épanche, Rameau un poète dramatique qui fait chanter un personnage.

Il convient encore de parler d'une pièce beaucoup moins connue. C'est *la Livry*, rondeau sur un rythme de gavotte. Cette pièce fut d'abord écrite « pour clavecin en concert », puis réduite pour clavecin seul par Rameau. Le nom fait allusion à un lieu — le bourg de Livry, commune de Pontoise, où l'oncle de M^{me} de Sévigné avait son abbaye — mais c'est beaucoup plus qu'une description de lieu; le premier et surtout le deuxième couplet de ce rondeau ont des accents d'une intensité d'expression dramatique. Cela serait tout à fait digne d'une scène de tragédie lyrique.

On ne saurait quitter l'École française sur une page d'un plus beau caractère. Elle suffirait à montrer que nos clavecinistes ont su, à certaines heures, dépasser la zone de la grâce et du sourire, et atteindre à la beauté supérieure. Un maître tel que Rameau est la gloire de toute une école. Et à l'heure où la musique française évolue avec une rapidité parfois troublante, on aime à se retourner vers cette œuvre si pure et si lucide pour se préserver du vertige. Debussy lui a rendu hommage, a saisi sa main, lui, le novateur sans timidité. Ainsi Rameau joue un peu le même rôle bienfaisant dans notre musique que Racine ou Chénier dans notre poésie. Ce n'est pas un médiocre honneur.

* * *

L'École allemande. — Lorsqu'on parle des clavecinistes allemands, on pense aussitôt à Bach et à Hændel, à Bach surtout, en qui la musique de clavecin atteint à son apogée. Mais ce n'est pas par ces deux magnifiques musiciens qu'a débuté l'École allemande de clavier : un art si parfait et si riche suppose une longue préparation. Qu'y avait-il avant eux ?

Il y avait des artistes de talent — des noms, des œuvres à signaler — mais pas d'École allemande avec un style et des traditions, une originalité, en face de la musique française et de la musique italienne. L'Allemagne a eu pourtant un grand

musicien, né juste un siècle avant Bach, en 1585, Heinrich Schütz, auteur de cantates sacrées, d'oratorios et de passions. Schütz avait un vigoureux génie, et d'un caractère nettement germanique (d'ailleurs formé à l'école de Gabrieli). Après Schütz, la musique allemande reste dépendante de l'art italien et français, et semble n'avoir pas confiance en ses forces. Cette attitude de parente pauvre durera longtemps, jusqu'après Bach, et ne prendra fin qu'après Mozart et Haydn. L'École allemande est donc beaucoup moins autonome qu'on ne le croit généralement, et sa tradition est beaucoup plus mêlée et moins ancienne qu'elle ne voudrait nous le faire croire.

Revenons aux clavecinistes. L'initiateur est un Hollandais, Sweelinck, de la fin du xvi^e siècle, organiste et claveciniste de grand renom, qui a beaucoup appris des premiers italiens et des virginalistes anglais, et qui transmet leur technique aux artistes des pays germaniques. Il a une grande influence sur les musiciens allemands. Parmi ceux-ci il faut citer : Froberger, élève de Frescobaldi, organiste de la cour de Vienne dans la première moitié du xvii^e siècle. Il écrit vingt-trois *Suites*, dans un style italien francisé, sous l'influence des luthistes et des clavecinistes français. Il a une sensibilité de poète et Bach aimait sa musique. Pachelbel, de la seconde moitié du xvii^e siècle, est un précurseur de Bach par ses beaux *Chorals pour orgue*; ses *Suites* pour clavecin sont des œuvres de jeunesse, intéressantes en ce que Pachelbel s'y essaie, avant Bach, à écrire dans tous les tons, ou à peu près. Kuhnau, né en 1660, est un artiste considérable, presque un grand musicien. Nous le retrouverons dans l'histoire de la sonate avant Beethoven. On a de lui des *Suites* et des *Sonates*. Il a écrit la plus ancienne sonate pour clavecin seul, et il est surtout connu pour ses sonates à programme, qui mettent en scène des histoires de la Bible; Bach s'en souviendra dans le *Caprice sur le départ de son frère*. C'est un esprit original et un vrai précurseur. On n'en peut dire autant du Saxon Kerl, auteur de pièces imitatives (*la Battaglia, le Kuku*), ni de l'Alsacien Muffat, de style tout à fait français. On ne peut dire non plus que Bach et Hændel doivent quoi que ce soit à deux musiciens nés quelques années avant eux, en 1681, l'érudit et le

critique Mattheson, qui a écrit deux recueils de *Pièces* et dédié une *Sonate* « à qui la jouera le mieux », et Telemann, compositeur extrêmement fécond et très célèbre de son vivant, d'imagination facile, sans grande originalité, dont l'écriture de clavecin rappelle parfois celle de Scarlatti.

Bach et Hændel sont deux géants de l'art musical. Nous sommes habitués depuis longtemps à regarder Bach avec vénération, comme un patriarche, le Père qui a tout engendré, dont l'œuvre incomparable contient le germe ou le pressentiment de tout ce qui a été tenté après lui. Mais Hændel, sans être absolument son égal, est un très grand musicien, qui mérite d'être placé à côté de lui. Il ne faut pas oublier que Beethoven disait, trois ans avant de mourir : « Hændel est le plus grand compositeur qui ait jamais vécu. Je voudrais m'agenouiller sur sa tombe. »

Au premier abord, tout semble les rapprocher : leur date de naissance, 1685, Hændel étant l'aîné d'un mois, leur race germanique, leur génie souverain, leur maîtrise égale, en apparence, dans la musique religieuse ; si bien que le parallèle entre eux semble s'imposer aux étudiants en musique, comme d'autres parallèles — Corneille et Racine, Bossuet et Fénelon — aux rhétoriciens. Mais, dès qu'on regarde de plus près, ce couple, comme les autres, se résout en une opposition, les différences individuelles se marquent en haut relief. Ces deux grands hommes ne sont pas de la même famille. Hændel est extérieur, tourné vers la foule, mêlé au tourbillon de la vie ; Bach est méditatif, concentré, une sorte de mystique. L'un est homme de théâtre, peintre et poète dramatique ; l'autre est homme d'église, orateur et poète religieux. Et par leur vie, leur œuvre, ils ne se ressemblent pas davantage. Dès qu'on veut les bien connaître, il faut rompre le parallèle.

* * *

Georges-Frédéric Haendel ne nous retiendra pas très longtemps, parce qu'il est beaucoup moins important dans

l'histoire du clavecin que dans celle de la musique. Son œuvre de claveciniste est accessoire, quoique intéressante. Son vrai génie n'est pas là, mais dans ses grands oratorios et ses meilleurs opéras.

Il est saxon, né à Halle en 1685. Son père le voue au droit mais sa vocation musicale, impérieuse, est la plus forte. Il est un virtuose et un compositeur précoce, sous la direction de l'organiste Zachow, grand musicien, ébauche de Hændel qui lui doit beaucoup. Après avoir fait jouer trois ou quatre opéras à Hambourg, il part pour l'Italie, où il fait trois voyages, connaît les deux Scarlatti et d'autres maîtres, et s'imprègne pour la vie de musique italienne.

Puis, à vingt-cinq ans, en 1710, sur des propositions qu'on lui fait, il va s'établir en Angleterre où il passera sa vie, une vie de création inépuisable, dont la fécondité fait penser à celle de Balzac : il écrit deux ou trois opéras ou oratorios par hiver. C'est une vie de labeurs et de conflits harassants ; à la fois compositeur, virtuose et improvisateur merveilleux, il est encore directeur de théâtre, sans cesse en lutte avec le public, avec des comédiens rétifs et des rivaux envieux qui montent contre lui les pires cabales. Il est plusieurs fois ruiné. Sa formidable santé, sa volonté héroïque triomphent de tout, même de l'apoplexie ; et il finit par conquérir, avec la gloire, l'affection de tout un peuple. Quand il meurt, à soixante-quatorze ans, il reçoit la consécration suprême ; inhumé à la royale abbaye de Westminster, dans le coin des poètes, il est le grand musicien de l'Angleterre.

Hændel est à la fois une force de la nature et une volonté de héros. On l'appelait « le grand ours ». C'était un géant, d'une vitalité débordante, plein de passion, de violence et d'humour, parfois secoué de terribles colères, et baignant de larmes son papier quand il écrit des airs pathétiques. Mais c'est un passionné volontaire ; cette exubérance se traduit en des formes équilibrées et saines, par un miracle de discipline intelligente. La sérénité de son œuvre est trompeuse, ou plutôt c'est le triomphe de la volonté. Romain Rolland a bien mis ce point

en lumière; il y a, derrière cette façade classique, une surhumaine tension d'énergie.

Il ne peut s'agir d'énumérer ici ses œuvres; on pourra pour cela se référer aux ouvrages spéciaux. Il a écrit quarante opéras, trente-deux oratorios, parmi lesquels *le Messie*, *Judas Macchabée*, *Samson*, *Héraklès*, *Acis et Galathée*, qui sont des chefs-d'œuvre; d'autres grandes compositions vocales, psaumes, cantates; vingt *Concertos d'orgue* et beaucoup de musique de chambre, des sonates et des trios pour divers instruments. C'est surtout dans ses oratorios que Hændel donne toute sa mesure, et c'est d'après eux qu'on peut le mieux définir son art.

Hændel n'est pas un poète lyrique; il n'écrit pas pour épancher son âme ou s'enchanter de ses rêves, mais pour émouvoir une foule. Sa musique est apparentée aux arts qui sont faits pour les hommes assemblés : l'architecture, la grande peinture décorative, la tragédie. Devant ses oratorios, on pense à des fresques bibliques ou aux immenses toiles du Tintoret ou de Rubens. Il y a du Rubens chez Hændel, la même santé éclatante, la même joie à demi physique et qui vous exalte. Tous deux ne raffinent pas, mais échappent à toute banalité par la splendide puissance de leur imagination. Et ils dessinent à grande échelle, par larges masses faites pour être vues de loin. Ce sont des génies simplificateurs. Il y a aussi du Corneille chez Hændel, une bonhomie dans la grandeur, un goût de l'héroïque, une magnanimité — et quelle clarté souveraine!

Tout cela nous laisse deviner déjà pourquoi les œuvres pour clavecin de Hændel ne contiennent pas le meilleur de son génie. Il faut à cette musique de grandes actions à illustrer, de vastes espaces à décorer; or, l'art du clavecin tend plutôt à la miniature. L'orgue convient mieux au tempérament de Hændel. Il était d'ailleurs, sur les deux instruments, un virtuose de premier ordre, avec une supériorité encore plus magistrale sur l'orgue.

Les œuvres de Hændel pour clavecin se composent de trois recueils et d'un appendice formé de six fugues. Le premier recueil, seul publié par Hændel, est de loin le plus remar-