



Haendel

Romain Rolland

LU AVEC LIREGRATUITEMENT.COM

Livre libre de droits, lisible gratuitement en ligne et en quinze minutes par jour.

DU MÊME AUTEUR

Jean-Christophe, roman, 8 vol (Ollendorff).

Théâtre de la Révolution. (Le 14 Juillet, Danton, Les Loups.) 1 vol.

(Hachette).

Vie de Beethoven, 1 vol. (Hachette).

Vie de Michel-Ange, 1 vol. (Hachette).

Musiciens d'aujourd'hui, 1 vol. (Hachette). Musiciens d'autrefois, 1 vol. (Hachette).

Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti, 1 vol.

(Epuisé.)

1910

Tous droits de traduction et de reproduction réservés.

in 2010 with funding from

University of Ottawa

<http://www.archive.org/details/haendelOOroll>

Ce n'est pas après quelques années d'études, et en quelque deux cents pages que Ton peut donner un aperçu de l'œuvre colossal de Haendel. Pour bien parler de cette vie, il faudrait une vie ; et celle même du laborieux et enthousiaste Ghrysander, qui lui fut consacrée, a été à peine suffisante. Nous avons fait ce que nous avons pu ; que l'on excuse nos fautes ! Ce petit livre ne prétend à rien de plus qu'à être une esquisse très sommaire de la vie et de l'esthétique de Haendel. Dans un prochain volume, j'étudierai plus en détail le caractère de Haendel, son œuvre, et son

temps.

Avril 1910.

H^ANDEL.

La famille Haendel était silésienne d'origine. Le grand-père, Valentin Haendel, était maître chaudronnier à Breslau. Le père, Georges Haendel, fut barbier-chirurgien, attaché au service des armées de Saxe, puis de Suède, puis de l'Empereur, et enfin au service particulier du duc Auguste de Saxe. Il était assez riche, et acheta à Halle, en 1665, une belle maison, qui existe encore aujourd'hui. Il se maria deux fois : en 1643, avec la veuve d'un barbier, qui avait dix ans de plus que lui : il en eut six enfants ; — en 1683, avec la fille d'un pasteur, qui avait trente ans de moins que lui : il en eut quatre enfants, dont le second fut Georges-Frédéric.

I. L'arbre généalogique des Haendel a été dressé par Karl Eduard Förschmann : *Georg Friedrich Haendels Stammbaum*, 1844 » Breitkopf.

Le nom de Héendel était très commun à Halle, sous des formes diverses [Hendel, Ilendeler, Händeler, Hendtler). A l'ori-

gine, il voulait dire : marchand. — G. F. Haendel l'écrivait, en italien Hendel, en anglais et en français Handel, en allemand Handel.

4 HiENDEL

Les deux parents étaient de cette bonne souche bourgeoise du xvii^e siècle, qui fut une terre excellente pour le génie et pour la foi. Haendel le chirurgien était un homme d'une stature gigantesque, sérieux, sévère, énergique, strictement attaché au devoir, d'ailleurs bienfaisant et serviable. Son portrait montre une grande figure rasée, qui n'a point l'air de rire souvent : le port de tête est hautain, les yeux moroses ; long nez, bouche volontaire ; de grands cheveux aux boucles blanches tombent sur les épaules ; calotte noire, rabat de dentelle, robe de satin noir : l'aspect d'un parlementaire. — La mère n'était pas de moins solide trempe. De famille pastorale du côté maternel comme du côté paternel, pénétrée de l'esprit de la Bible, elle avait un calme courage, qu'elle montra quand la peste ravagea le pays. Sa sœur et son frère aîné furent emportés par le fléau. Son père fut atteint ; elle refusa de s'éloigner, et resta avec tranquillité. Elle était alors fiancée. — Les deux époux devaient transmettre à leur glorieux fils, à défaut de la beauté qu'ils n'avaient point, et dont ils ne s'inquiétaient point, leur santé physique et morale, leur stature, leur intelligence nette et pratique, leur application au travail, le métal indestructible de leur calme volonté.

Georg Friedrich Haendel naquit à Halle, le lundi 23 février 1685 \ Son père avait alors soixante-trois ans, sa mère trente-quatre ^

La ville de Halle était dans une situation politique singulière. Elle avait appartenu à l'électeur de Saxe ; puis, les traités de Wesphalie Tattribuèrent à l'électeur de Brandebourg; mais ils en laissèrent au duc Auguste de Saxe l'usufruit, sa vie durant. Après la mort d'Auguste, en 1680, Halle passa définitivement au Brandebourg; et le Grand Électeur vint, en 1681, s'y faire prêter hommage. Haendel naquit donc Prussien. Mais son père était serviteur du duc de Saxe, et il resta en relations avec le fils d'Auguste, Jean-Adolphe, qui avait transporté sa cour, après l'annexion prussienne, dans la ville voisine de Weissenfels. Ainsi, l'enfance de Hoendel se trouva placée entre ces deux foyers intellectuels : la Saxe et la Prusse. Des deux, le plus artistique et d'ailleurs le plus voisin était la Saxe. A Weissenfels avaient émigré, avec le

1. Le mois suivant, naissait à Eisenach, le 21 mars i685, Jean-Sébastien Bach.

2. Des quatre enfants du second mariage, le premier mourut en naissant. Georges-Frédéric eut deux sœurs, l'une de deux ans, l'autre de cinq ans plus jeunes.

duc, la plupart des artistes : c'était là que le génial Heinrich Schiitz était né et était mort*; ce fut là que Haendel trouva son premier appui, et que sa vocation d'enfant fut reconnue.

Les précoces dispositions musicales du petit Georg Friedrich s'étaient heurtées à l'opposition formelle du père ^ L'honnête chirurgien avait plus que de la défiance — une sorte d'aversion pour la profession d'artiste. Ce sentiment était partagé par presque tous les braves gens de l'Allemagne. Le métier de musicien était discrédité par le spectacle peu édifiant qu'avaient donné certains artistes, dans les années relâchées qui suivirent la

guerre de Trente Ans^ D'ailleurs, la bourgeoisie allemande du xvii^e siècle n'avait pas de la musique une idée très différente de celle de notre bourgeoisie française du xix^e siècle: c'était pour elle un art d'agrément, non une profession sérieuse. Beaucoup des maîtres d'alors, Schütz, Rosenmüller, Kuhnau, furent

En

2. On trouvera partout racontées les anecdotes légendaires sur le petit Haendel, sortant du lit, la nuit, pour aller en cachette jouer d'un petit clavicorde, qui se trouvait au grenier.

3. Voir la préface que le cantor à la Thomasschule de Leipzig, Tobias Michael, écrivit à la seconde partie de sa *Musikalische Seelenlust* (1637); et, dans la vie de Rosenmüller, le récit de la scandaleuse affaire qui, en 1655, força ce grand musicien à fuir à l'étranger. (August Horneffer : Johann Rosenmüller, 1898.)

juristes ou théologiens, avant de se consacrer à la musique ; ou même, ils continuèrent quelque temps de mener de front les deux métiers. Le père de Haendel voulait, lui aussi, que son fils fût homme de loi. Mais un voyage à Weissenfels triompha de ses résistances. Le duc entendit le petit Haendel, âgé de sept ans, qui jouait de l'orgue ; il fit appeler le père et lui recommanda de ne point contrecarrer la vocation de l'enfant. Le père, qui eût trouvé ces conseils fort mauvais, venant de tout autre, les trouva fort bons sans doute, venant d'un prince ; et, sans renoncer à l'idée que son fils fît son droit — (car il était aussi entêté que son fils devait l'être), — il consentit à lui faire apprendre la musique. De

retour à Halle, il le conduisit chez le meilleur maître de la ville, l'organiste Friedrich-Wilhelm Zachow[^]

Zachow était un large esprit et un beau musicien, dont la grandeur n'a été appréciée que depuis quelques années ". Son influence fut

1 . Telle est l'orthographe exacte du nom, qui se trouve ordinairement écrit : Zachau. — F.-W. Zachow était né en 1663, à Leipzig, d'un père Berlinoise, et mourut prématurément, en 171a.

2. Depuis la publication des œuvres de Zachow, par M. Max Seiffert, dans les Denkmäler deutscher Tonkunst[^] t. XXI et XXII, igoS, Breitkopf.

capitale sur Haendel. Haendel lui-même ne le cachait point[^]

L'action du maître sur l'élève s'exerça de deux façons : par sa méthode d'enseignement et par sa personnalité artistique.

« L'homme était très fort dans son art, dit Mattheson[^]; et il possédait autant de talent que de bienveillance... Haendel lui plut de telle sorte qu'il ne pensa jamais pouvoir lui témoigner assez d'amour et de bonté. Son effort tendit d'abord à lui faire connaître les fondements de l'harmonie. Puis il tourna ses pensées vers l'art de l'invention ; il lui apprit à donner aux idées musicales la forme la plus parfaite ; il affina son goût. Il possédait une remarquable collection de musique italienne et allemande. Il montra à Haendel les façons diverses d'écrire et de composer des différents peuples, en même temps que les qualités et les défauts de chaque compositeur. Et, afin que son éducation fut à la fois

I Mattheson l'avait, aussi. neUement affilié. Mais les historiens de nos jours, Chrysander, Yolbach, Krelzschmar. Sedley

Taylor, n'ont tenu aucun compte de ces dires, qu'ils attribuaient à la générosité de Haendel ou à la malveillance de Mattheson. Il manquait à leur jugement, fort sévère pour Zachow, de connaître les œuvres de Zachow. Depuis la publication des Denkmäler, il est impossible à tout esprit non prévenu de ne pas reconnaître en Zachow les véritables origines du style et même, pourrait-on dire, du génie de Haendel.

Lehensheshcreibiing Hiendels

théorique et pratique, il lui donnait souvent des devoirs à faire (dans tel ou tel style)... w

Cette éducation, d'une largeur d'esprit vraiment européenne, ne s'enfermait donc pas dans une école musicale, mais planait au-dessus de toutes les écoles, et s'efforçait de s'assimiler leurs richesses à toutes. Qui ne voit que ce fut la pratique constante de Hsandel. et l'essence de son génie, fait de cent génies divers, qu'il avait absorbés ! Un manuscrit de lui, daté de iGqcS, et qu'il garda toute sa vie, contenait, dit Ghrysander, des Arie^ Choeurs, Cap/ icci et Fugues de Zachow, Alberti (Heinrich Albert), Froberger, Krieger, Kerll, Ebner, Strungk, ([u'il avait copiés pendant qu'il était à l'école de Zachow. Il ne devait jamais oublier ces vieux maîtres, dont le souvenir précis se retrouve dans ses pages les plus célèbres'. 11 lut sans doute aussi chez Zachow les premiers recueils pour clavier de Kuhnau, qui paraissaient alors-.

1. On note des motifs de Kerll dans un de ses Concertos d'orgue et un Concerto grosso. Une Canzone de Kerll, ainsi qu'un Capriccio de Struugk, ont même été repris entièrement dans

deux chœurs d'Israël en Egypte. (Max Seiffert : *Haendels Verhältnisse zu Tonwerken gelehrter deutscher Meister*, — *Jahrbuch Peters*, 1907.)

2. Les deux parties de la *Klavier-Uebung* de Kuhnau parurent en 1689 et 1692; les *Frischen Klavier-Früchte* en 1696, et les *Biblischen Historien* en 1700. — Voir l'édition des œuvres pour clavier de Kuhnau par Karl Päsler, dans les *Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1901.

lo H.EADEL

Enfin, il semble que Zachow ait connu l'œuvre de Agostino Steffani', qui devait témoigner plus tard à Haendel une amitié paternelle ; et il suivait avec sympathie le mouvement dramatico-musical de Hambourg ^ Ainsi, le petit Haendel avait, grâce à son maître, un vivant résumé des ressources musicales de l'Allemagne ancienne et nouvelle ; et, sous sa direction, il s'appropriait les secrets de la grande architecture contrapontiste du passé, comme du beau style mélodique et expressif des écoles italo-allemandes de Hanovre et de Hambourg.

Mais l'influence personnelle de l'âme et de l'art de Zachow^ ne fut pas moins forte sur Haendel que l'action de sa méthode d'enseignement. On est frappé de la parenté que révèlent ses œuvres ^ avec celles de Haendel : parenté de caractère et parenté de style. Il ne s'agit pas seulement de réminiscences de motifs, de dessins ou de thèmes*. C'est l'essence de l'art qui

1. Voir Chrysander. — Nous reparlerons plus loin de l'œuvre de Steffani et de ses rapports avec Haendel.

Voir p. 20, note i

3. Le recueil des œuvres publiées comprend 12 cantates pour orchestre, soli et chœurs, — une messe a capella, — un trio de chambre pour flûte, basson, et cojtinuo, — 8 préludes, fugues, fantaisies, caprices pour clavecin ou orgue, — et 44 chorals variés.

4. Cf. l'air du ténor : O du werter Freudengeist (p. 71) et lacompagnement et ritornello des violini unisoni, dans la

est la même chez. tous deux. Art de lumière et de joie. Il n'a rien du recueillement pieux et replié sur soi-même, de J.-S. Bach, qui descend dans les profondeurs de sa pensée, qui aime à en suivre tous les replis, et qui, dans le silence et la solitude, converse avec son Dieu. La musique de Zachow est de la musique de grands espaces, de fresques tourbillonnantes, telles qu'on en voit dans les coupoles des dômes italiens du xvi^e et du xvii^e siècles, mais avec plus de foi. Cette musique, qui pousse à Faction, veut des rythmes d'acier, sur lesquels elle s'arcboute et rebondisse. Elle ades motifs triomphaux, des expositions d'une largeur solennelle*, des marches victorieuses, qui vont broyant tout, ne s'arrêtant jamais, et qu'accentuent, qu'aiguillonnent des dessins joyeux et dansants ". Elle a des motifs pastoraux, des rêveries volup-

4*^e cantate : Riithe , Friede, Freud und Wonne, avec l'air de Polyphème dans VAcis et Galatée de Ht^endel. — Cf. le motif de l'air de basse de la 8** cantate (p. 189) avec la pièce instrumentale bien connue, qui sert de sinfonia au second acte à' Héraklès — Cf. l'air du ténor avec cor, Kommt, jauchzet (p. 181) dans la 8^e cantate : Lobe den Herrn, meine Seele, avec un air de soprano du

Messie. — • On trouvera aussi dans la cantate Ruhe, Friede (p. 83), l'esquisse du fameux chœur de l'écroulement des murs de Jéricho, dans Josué.

Ibid, p. i59 et

2. Ibid., p. 97, l'air de basse avec quatre clarini et tamburi; — p. 269 et suiv. le grand chœur et la marche guerrière à trois temps où l'on entend sonner déjà les accents de Judas Macchabée.

12 HiENDEL

tueuses et pures \ des danses et des chants, accompagnés de flûtes, d'un parfum hellénique -, une virtuosité souriante, une joie qui se grise d'elle-même, des lignes tournoyantes, des arabesques de vocalises, des trilles de la voix qui jouent avec les arpèges et les petits flots des violons \ Unissez ces deux traits: l'héroïque et le pastoral, les marches guerrières et les danses jubilantes. Vous avez les tableaux hændeliens : le peuple d'Israël, et les femmes qui dansent devant l'armée victorieuse. Vous trouvez en Zachow l'ébauche des constructions monumentales de Haendel, de ses Hallelujah^ — ces montagnes qui clament leur allégresse, — de ses Amen colossaux, qui couronnent ses oratorios, comme un dôme de Saint-Pierre '.

Ajoutez le goût marqué de Zachow pour la musique instrumentale % qui lui fait marier avec prédilection les soli des voix avec ceux des

Ibid., p. iio, i4i

4. Ibid., 8<= cantate : Lobe den Herrn, meine Seele, p. i66, V Hallelujah allemand, avec le flot de ses vocalises jubilatoires, — surtout, p. 192, le grand chœur linal.

5 . Voir son joli trio pour flûte, basson et clavecin (p. 3i3). C'est une petite œuvre en quatre mouvements (i. Affettuoso ; 2. Vivace ; 3. Adagio ; 4- Allegro), où se mêlent excellemment la claire grâce italienne et le Gemüht allemand.

L'orchestre des captâtes n'emploie parfois que les cordes

LA VIE i3

instruments, et très souvent à concevoir la voix comme un instrument, qui concerte et qui joue avec les autres instruments, formant ensemble des guirlandes décoratives, harmonieusement enchevêtrées.

En résumé, un art moins intime qu'expansif, un art ensoleillé. Non sans émotion \ Mais avant tout, reposant, fortifiant et heureux. Une musique optimiste, comme celle de Haendel.

Certes, un Hoendel en petit, avec beaucoup moins de souffle, moins de richesse d'invention, surtout moins de puissance de développe-

avec 1 orgue ou le clavecin. Mais en général, la palette de Zachow est assez riche, et comprend, avec les %ioles, violette, violoncelles, des harpes, des hautbois, des flûtes, des corne de chasse, des bassons et bassonetti, et jusqu'à 4 clarini (trompettes aiguës) et des tamburi. (Cantate : Vom Himmel kam der Engel Schar.) Zachow s'amuse à combiner les timbres de ces instru-

ments avec ceux de la voix, dans les airs soli. Tel air de ténor est accompagné du violoncelle solo, tel autre de deux corne de chasse ; un air de basse est avec basson concertant, un autre avec '4 clarini et tamburi ; un air de soprano, avec basson et 2 bassonetti ; — sans parler d'airs nombreux et très soignés, avec hautbois ou flûtes.

Grâce à Zachow, Hændel se familiarisa de bonne heure avec l'orchestre. Il apprit chez lui à jouer de tous les instruments, et principalement du hautbois, pour lequel il écrivit tant de pages charmantes. Dès l'âge de dix ans, il composait des trios pour deux hautbois et basse. Un lord anglais, voyageant en Allemagne, en retrouva une petite collection de six trios [Samnilung dreistimmiger Sonaten fi'ir zn-ei Oboen und Bass, sechs Stilck) datant de cette époque, (t. XXVIII de la grande édition Haendel.)

I. Voir le bel air de basse de la cantate : Lobe den Herrn, p. 164.

i4 H.ExNDEL

ment. Ce n'est pas le tout d'amorcer ces mouvements colossaux d'armées qui marchent et qui dansent; il faut avoir les reins assez solides pour porter l'édifice, sans plier, jusqu'au bout. Zachow fléchit en route, il n'a pas la force vitale de Haendel. Mais en revanche, il a plus de naïveté que lui, plus de candeur tendre, un je ne sais quoi de chaste et de rougissant, une grâce évangélique*.

C'était bien là le maître qu'il fallait à Haendel, le maître que plus d'un grand homme a eu le bonheur de trouver — (c'est Giovanni Santi pour Raphaël, c'est Neefe pour Beethoven) : — bon, simple, clair, un peu pâle, une lumière égale et douce, oii l'ado-

lescent rêve en paix, s'abandonnant avec confiance au guide presque fraternel, qui ne cherche pas à le dominer, qui cherche bien plutôt à nourrir de sa petite flamme un plus vaste foyer, à verser son ruisseau de musique dans le grand fleuve du génie.

Pendant qu'il était encore à l'école de Zachow,

I. Certaines phrases très simples, comme, dans la cantate pour la Visitation : *Meine Seel erhebt den Herren*, le récitatif du soprano : « *Denn er hat seine elende Magd angesehen* » (p. 112), ont une odeur exquise d'humilité virginale qui ne se retrouverait plus chez Haendel.

LA VIE i5

le petit Haendel alla faire une visite à Berlin. Après avoir rendu ses devoirs à Tancien maître, l'électeur de Saxe, il était prudent de les rendre au nouveau, l'électeur de Brandebourg. 11 semble que ce voyage eut lieu vers 1696 ; l'enfant avait onze ans, et son père, malade, ne l'accompagna point.

La cour de Berlin vivait une heure brève d'éclat artistique, entre les guerres du Grand Électeur et celles du Roi-Sergent. La musique y était fort en honneur, grâce à la princesseélectrice, Sophie-Charlotte, fille de la célèbre Sophie de Hanovre. Elle avait attiré les meilleurs instrumentistes, chanteurs et compositeurs d'Italie ', Elle fonda l'Opéra de Berlin-, et dirigeait elle-même les concerts de la cour. Sans doute, ce mouvement était superficiel ; il ne tenait qu'à l'impulsion donnée par la princesse; et celle-ci avait plus d'esprit que de sérieux : Tart n'était pour elle qu'une distraction passionnée. Aussitôt après sa mort, les fêtes musicales de Berlin devaient s'éteindre. Mais c'était beaucoup déjà

I. Le violoniste Torelli, Antonio Pistocchi. qui fut un des maîtres du chant italien, le père Attilio Ariosti, Giovanni Bononcini. Stelfani écrivit pour la princesse des duos fameux, et Corelli lui dédia sa dernière sonate pour violon, op. 5.

1. La première représentation eut lieu, le 1^{er} juin 1700, avec un ballet pasioral d'Ariosti. Leibniz assistait à la répétition générale.

i6 H^{rs}'DEL

d'avoir fait briller, une heure, ce foyer de bel art italien. Et ce fut ainsi que le petit Haendel se trouva, pour la première fois, en contact avec la musique du Midi'.

L'enfant, qui se fit entendre au clavecin, devant un public de princes, eut tant de succès que l'électeur de Brandebourg voulut l'attacher à son service ; il offrit au père de Haendel d'envoyer le petit en Italie, pour achever son instruction. Le vieux refusa. Il avait l'humeur fière : il ne voulait pas, dit Mainwaring, que son fils fût lié trop tôt à un prince. D'ailleurs, il se sentait mourir, et il désirait revoir l'enfant.

Le petit Haendel revint. Trop tard. Il apprit, en chemin, que son père était mort, le 11 février 1697. — ^^ principal obstacle à sa vocation musicale avait disparu ; mais il avait un respect si profond de la volonté paternelle qu'il s'obligea, pendant des années encore, à étudier le droit, puisque son père l'avait voulu. Après avoir achevé sans hâte ses classes au gymnase, il se fit

I. Tout ce qu'on a conté de sa rencontre avec Ariosti et Bononcini est d'ailleurs légendaire. M. A. Ebert a montré qu'Ariosti n'est venu à Berlin qu'en 1697, ^t que Bononcini, qui n'arriva en

Allemagne qu'en novembre 1697, semble n'être pas venu à Berlin avant 1702. Pour que Hœndel l'y eût rencontré, il faudrait qu'il y fût retourné, en 1703. en allant à Hambourg. Mais alors, il avait dix-huit ans ; et la légende de l'enfant-prodige, victorieux des deux maîtres italiens, s'évanouit. (A. Ebert : Attilio Ariosii in Berlin, 1905, Leipzig.)

inscrire à la Faculté de droit de l'Université de Halle, le 10 février 1702, — cinq ans après la mort du père.

La vie universitaire à Halle était d'une brutalité de mœurs révoltante. Mais on trouvait aussi là une vie intense de pensée et de foi. La Faculté de théologie était le foyer du piétisme *. On se livrait, parmi les étudiants, à des exercices religieux, qui menaient à l'extase. — Hœndel, en indépendant qu'il fut toujours, resta à l'écart des amusements brutaux, comme des contemplations mystiques. Il était religieux, mais sans rien de sentimental. Au reste, un artiste pouvait difficilement s'entendre avec les piétistes, dont la dévotion était trop souvent oppressive pour l'art. Même J.-S. Bach, piétiste de cœur, dut, par des actes publics, se déclarer contre les piétistes, qui furent, en certaines occasions, les ennemis de sa musique -. A plus forte raison, Hœndel, qui n'avait aucun penchant au mysticisme.

La religion n'était pas son affaire, ni décidé-

1. La politique intoligente des électeurs de Brandebourg attirait dans leur Université de Halle les hommes les plus indépendants de l'Allemagne, qui étaient persécutés ailleurs. Ainsi vinrent à Halle les piétistes, chassés de Leipzig-. Ils rayonnèrent de là sur toute l'Allemagne, la Suisse et les Pays-Bas. (Yolbach :

Vie de Hsendl, et Lévy-Brühl : L'Allemagne depuis Leibniz, 1890.)

Voir les belles études de M. Pirro sur J.-S. Bach

H.ÏNDFL . 2

i8 H.ÏNDEL

ment le droTt. Cependant, il avait pour maître le professeur le plus remarquable de l'Allemagne, Christian Thomasius, l'adversaire des procès de sorcellerie ^ le réformateur de l'enseignement du droit, celui qui y fit rentrer l'étude des coutumes germaniques, celui qui ne cessa de livrer bataille aux abus grossiers ou stupides des universités, à l'esprit de caste, au pédantisme, à l'ignorance, à l'hypocrisie et à la férocité juridique et religieuse. Si un tel enseignement n'a pas été de nature à retenir Haendel, ce n'était certes pas la faute du professeur : nulles leçons plus vivantes dans toute l'Allemagne d'alors, rien qui put offrir à lesprit d'un jeune homme un champ d'activité plus féconde. Soyons sûrs qu'un Beethoven n'y fût pas demeuré insensible. Mais Haendel était pur musicien, il était la musique même ; rien ne put jamais en distraire sa pensée.

Dès cette année, où il suivait les cours de la Faculté de droit, il avait trouvé un poste d'organiste à Halle : — et cela, bien que luthérien, dans une église du culte « réformé », où

I. Ou sait que les procès de sorcellerie étaient une des manies meurtrières de Tépoque. On évalue à plus de cent mille le nombre des victimes faites par les bûchers de sorcières, en un siècle . Frédéric II disait : « Si les femmes peuvent vieillir et mourir en paix en Allemagne, c'est à Thomasius qu'elles le doivent. »

L'organiste devait expressément appartenir à la religion réformée. Or, il n'avait (|ue dix-sept ans^ Ce simple fait montre de quelle autorité musicale jouissait déjà dans sa ville le petit étudiant en droit". Non seulement il était organiste, mais professeur au gymnase des Réformés ; il y enseignait la musique vocale, deux heures par semaine; il prenait chez lui les mieux doués de ses élèves, et formait avec eux des chœurs vocaux et instrumentaux, qui se faisaient entendre, le dimanche, dans l'une ou l'autre église de la ville. Il devait pourvoir au répertoire musical — chorals, psaumes, motets, cantates, — qui changeait chaque dimanche. Excellente école, pour apprendre à écrire vite et bien. Haendel y forma sa fécondité créatrice ^ Des centaines de cantates qu'il composa alors, aucune n'a été conservée par lui*; mais il est

1. Le contrat pour un an avec la Domkirche est du 13 mars 1702, un mois après avoir signé à la Faculté de droit.

2. Telemann, passant par Halle, en 1701, dit qu'il y lit la connaissance de Hoendel, qui « y était déjà un homme important, — un personnage de marque ». (« Dem damahls sclion wichtigen Herrn Georg Friedrich Haendel »). — Épithète singulière, appliquée à un enfant de seize ans ! Chrysander a raison d'insister sur la maturité précoce de Haendel. « Personne ne l'a égalé en cela, même pas J.-S. Bach, qui s'est développé plus lentement. »

3. Depuis plusieurs années déjà, il composait, « comme un diable », ainsi qu'il dit lui-même.

On lui a attribué deux oratorios (bien douteux), une

20 H.EXDEL

certain que sa mémoire en recueillit plus d'une idée, pour les reprendre dans ses compositions postérieures : car il n'a jamais rien laissé perdre ; sans cesse, au cours de sa vie, il remettait sur le métier ses inventions anciennes : ce qu'il faut attribuer, non pas à la hâte du travail, mais à l'unité de sa pensée et à son besoin de perfection.

Haendel ne renouvela pas son année d'engagement à la Domkirche de Halle, ni à l'Université. Dans son stage d'organiste, il avait pris conscience de sa force musicale. Elle ne pouvait plus se contraindre. Il lui fallait chercher un milieu plus vivant. Il quitta Halle, au printemps de 1703 ; et, guidé par son instinct et par les préférences de son maître Zachow^ il s'en alla à Hambourg, la ville de Fopéra allemand.

cantate : Ach Hevr midi armen Sûnder, et un Laudate Piieri, pour soprano solo, qui seraient antérieurs à son départ pour Hambourg.

I. M. Alfred Heuss a montré, le premier, quel attrait le drame musical avait pour Zachow, qui l'introduisit même à Féglise. Telle de ses cantates, la quatrième, par exemple, Ruhe, Friede,

Freud und Wonne, tort mal jugée par Chrysander, est un fragment d'opéra fantastique, où Ton voit David tourmenté par les esprits infernaux. La déclamation est expressive, et les chœurs sont d'un grand effet dramatique. Ainsi, la carrière théâtrale de Hoëndel a été préparée, dès Halle ; et peut-être était-ce Zachow lui-même qui l'envoyait à Ham-

LA VIE ai

Hambourg- étav- la Venise de l'Allemagne. Ville libre, à Tabri des guerres, refuge des artistes et des grandes fortunes, entrepôt du commerce de l'Europe du Nord, ville cosmopolite, où l'on parlait toutes les langues, et surtout le français, elle était en relations continuelles avec l'Angleterre et avec l'Italie, particulièrement avec Venise, qui était pour elle un objet d'émulation. Ce fut par Hambourg que les idées anglaises se frayèrent la voie en Allemagne. Ce fut là que parurent les premiers journaux allemands'. Dès l'époque de Haendel, Hambourg était, avec Leipzig, le centre intellectuel de l'Allemagne. Nulle part ailleurs en Allemagne on n'estimait autant la musique"; les artistes y marchaient de pair avec les riches bourgeois. Christoph Bernhard, élève de Schütz, avait fondé là un célèbre Collegium Mnsicum, une société de musiciens ; et là s'éleva en 1677-8

bourg. (A. Heuss : Fr. Wiih. Zachow als dramatischer Kanten-Koniponist, Bulletin de TI. M. G. Mai 1909.)

I. En partie sous l'influence des publications anglaises, et notamment du .S'^ecfa^or d'Addison (171 1). Dès 1713, parut à Hambourg Y Homme raisonnable. En 1724-1727, le journal Le Patriote de Hambourg fut fondé par une « Société patriotique ».

On pensait tirer à 400 exemplaires. On souscrivit pour 5 000 dans la seule Haute-Saxe.

•2. La musique profane comptait, vers 1728, 50 maîtres, 150 professeurs. En revanche, la musique religieuse était beaucoup plus pauvrement fournie que dans la plupart des grandes villes du nord de l'Allemagne.

32 HANDEL

le premier théâtre d'opéra allemand, — non d'opéra princier, ouvert aux seuls invités du prince, mais d'opéra public, populaire et payant. L'exemple de l'Italie avait dû provoquer cette fondation, à l'instar de Venise.

Mais l'esprit des deux théâtres était bien différent. Tandis que Venise se complaisait à des mélodrames fantastiques, bizarrement inspirés de la mythologie ou de l'histoire antique, Hambourg gardait, malgré la grossièreté de son goût et sa licence de mœurs, un vieux fond religieux. L'opéra hambourgeois avait été inauguré, en 1678, par une Création du Monde de Joh. Theile, élève de Schütz ; et de 1678 à 1692, on y joua un grand nombre de drames religieux, les uns d'un caractère allégorique, les autres inspirés de la Bible ; en certains des sujets, on voit poindre déjà les oratorios de Haendel. Si faibles que fussent ces pièces musicales, elles étaient sur le chemin d'un théâtre propre à l'Allemagne. Il semble que c'ait été l'idée d'un des poètes, le pasteur Elmenhorst, qui voulait donner à l'opéra religieux la valeur d'une forme d'art classique". Malheureusement, l'esprit public était en décadence ; son ressort religieux s'était fort détendu, sauf dans

Dramatologia antiqua-hodierna

une minorité, où la foi avait pris un caractère agressif, comme il arrive quand elle se sent la moins forte. Il s'était formé deux factions dans le public de Hambourg : l'une, la plus nombreuse, que la religion ennuyait, et qui voulait s'amuser au théâtre; l'autre, qui était religieuse, et qui ne voulait pas de l'opéra, sous prétexte qu'il était une œuvre de Satan, « opéra diabolica ». La lutte fut acharnée entre les deux factions. Entre les deux, l'opéra religieux devait être fatalement écrasé. Il le fut. La dernière représentation eut lieu en 1692. Lorsque Hœndel arriva, c'était bien Vopera diabolica qui régnait, avec ses extravagances et sa vie licencieuse.

J'ai raconté ailleurs" cette période du théâtre de Hambourg, dont l'âge d'or fut justement de 1692 à 1703. Il y avait à Hambourg beaucoup de conditions réunies pour faire un bon théâtre d'opéra : de l'argent, et des Mécènes disposés à le dépenser, une excellente troupe instrumentale, bien que peu nombreuse, un art. de la mise en scène assez avancé, un luxe de décors et de machines, des poètes renommés, des musiciens de grande valeur, et — ie plus rare — des [O]ètes

1. Theafroniachia, ou die Werke der Finsterniss (la Puissance des Ténèbres), de Anton Reiser, i6Ha.

2. Histoire de l'Opéra avant Lully et Scarlalli, iSga, p. 217-222.

24 H.E.XDEL

et des musiciens qui s'entendaient ensemble, « die sich wohl verstanden », comme ditMattheson. Les poètes se nommaient Bressand de Wolfenbùttel, qui s'inspirait du théâtre français, et Christian Postel, que Chrysander appelle, avec beaucoup de com-

plaisance, un Métastase allemand. Le plus faible était le chant. Pendant longtemps, l'Opéra de Hambourg n'eut pas de chanteurs de profession ; les rôles étaient tenus par des étudiants et des artisans, des (cordonniers, des tailleurs, des fruitières, des filles de peu de talent et de moins de vertu; d'ordinaire, les artisans trouvaient plus convenable déchanter eux-mêmes les rôles de femmes. Hommes ou femmes, tous étaient d'une profonde ignorance musicale. Vers 1693, l'Opéra de Hambourg fut heureusement transformé de fond en comble par le grand kapellmeister Sigismond Cousser, dont les réformes s'appuyaient, pour l'orchestre, sur le modèle de la France, — pour le chant, sur celui de l'Italie. La France s'incarnait pour lui, comme pour tous les musiciens étrangers, en Lully, dont Cousser avait été T élève, pendant six ans, à Paris. L'Italie était représentée par un artiste remarquable, domicilié à Hanovre, où de 1689 à 1696 il avait fait jouer dix opéras, Agostino Steffani, de la province de Venise.

Ce double modèle de l'Italie et de la France, et l'exemple de Cousser, contribuèrent à former le meilleur musicien de l'Opéra de Hambourg, Reinhard Keiser, — un homme qui, à défaut de caractère et peut-être de science suffisante, eut certainement du génie*.

Keiser avait moins de trente ans, quand arriva Haendel ; mais il était en pleine gloire. Kapellmeister de l'Opéra de Hambourg depuis 1695, puis directeur du théâtre depuis la fin de 1702, très bien doué, mais de culture hâtive, et dissipé, voluptueux, insouciant, il était le souverain incontesté de l'opéra allemand, l'artiste-type de cette époque débordante de vie matérielle et possédée de l'amour du plaisir.

On a montré dans ses premiers opéras l'influence de Lully[^] et celle de Steffani'. Mais sa personnalité est facilement reconnaissable, sous ces éléments d'emprunt II avait un sens très fin

I. Reinhard Keiser était né en 1674 à Teucliern, près de Weisensfels ; et il mourut en 1739 à Copenhague.

Voir Hugo Leichtentritt : R. K. in seinen Opern, 1901, Berlin ; — Wilhelm Klee : Das Orchester der ersten deutschen Oper, 1898, Berlin ; — F. -A. Voigt : R. K. (1890, dans le Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft) . — 1[^] Octavio et le Croesus de Keiser ont été réédités.

1. Dans les ouvertures en trois parties, avec indications françaises : Vivement, Lentement. Aussi dans les préludes instrumentaux. K., et peut-être dans les danses.

3. Surtout dans les duos, d'un caractère un peu contrapontique.

26 H. IXDEL

du coloris instrumental. Bien différent en cela des Lullystes, qui étaient un peu dédaigneux du pouvoir expressif de l'orchestre et toujours disposés à le sacrifier à la primauté de la voix. Il croyait, comme son admirateur et commentateur Mattheson, qu'on peut exprimer les sentiments, au moyen du seul orchestre". — Il fut, de plus, un maître du récitatif. On a pu dire qu'il a créé le récitatif allemand. Il y attachait une importance extrême, disant « qu'une expression dans le récitatif donne souvent autant de mal à un compositeur intelligent que l'invention d'un air[^] ». Il cherchait à y noter avec exactitude

1. « Est-ce l'orchestre qui est le héros ? demande le théoricien du LuUysme, Lecerf de la Viéville. — ?fon, c'est le chanteur... Eh bien donc, que le chanteur me touche lui-même, et qu'il ne remette pas le soin de me toucher pour lui à l'orchestre, qui n'est là que par grâce et par accident. Si vis me flere... » [Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française, 1705.)

2. « On peut très bien représenter avec de simples iustruantp, dit Mattheson, la grandeur d'âme, l'amour, la jalousie, etc., et rendre toutes les inclinations du cœur par de simples accords et leur enchaînement sans paroles, — en sorte que l'auditeur puisse saisir et comprendre la marche, le sens, la pensée du discours musical, comme si c'était un véritable discours parlé. » [Die neueste Untersuchung der Singspiele, 1744.)

3. Préface des *Componimenti Musicali* de 1706. — Mattheson, renchérissant, disait que, « pour bien composer un seul récit, en tenant compte des sentiments et de la coupe de la phrase, comme faisait Kriser, il fallait plus d'art et d'habileté que pour composer dix airs, d'après la pratique commune ».

raccent, la ponctuation, le souffle vivant, mais sans rien sacrifier de la beauté musicale. Son récitatif arioso, intermédiaire entre le récitatif oratoire des Français et le recitativo secco des Italiens, fut un des modèles du récitatif de J.-S. Bach ' ; et même après J.-S. Bach et Haendel, Mattheson persistait à voir en Keiser le maître du genre. — Mais le don supérieur de Keiser fut son invention mélodique. En cela, il fut un des premiers artistes de l'Allemagne, un Mozart de la première moitié du xvni* siècle. Il avait une inspiration abondante et affectueuse. Comme disait Mattheson, « sa vraie nature était la tendresse, l'amour... Du commencement à la fin de sa carrière, il sut rendre les sentiments volup-

tueux avec un naturel si exquis que personne ne l'a surpassé, dans cette peinture. » Son style mélodique, beaucoup plus avancé que celui de Haendel, non seulement à cette époque, mais à aucun moment de sa vie, est libre, déouagé de tout style contrapontique, et, par-dessus Hoendel, il se rattache à Hasse, qui en était nourri, aux symphonistes de Mannheim, et à Mozart.

I. Compai'er au.x. réciatifs des preuiiùres grandes cantates de J.-S. Bach : Ans der Tiefe, Gottes Zeit, qui sont de 1709 ;i 1712-4, tels réciatifs de VOctavia de Keiser (1705), notamment, acte II, Hinweg, du Dornen schwangre Krone .Inflexions mélodiques, modulations, harmonies, coupe de phrase, cadences, tout est dans le style de J.-S. Bach, plus encore que dans celui de Haendel.

Jamais Haendel, plus grand et plus parfait, n'a eu le naturel exquis qu'on respire dans les mélodies de Keiser, ce frais parfum de la simple fleur des champs \ Keiser avait le goût de la chanson populaire et des scènes agrestes -. Mais il savait aussi s'élever aux sommets de la tragédie classique ; et certains de ses airs de pompeuse douleur semblent écrits par Haendel '.

Keiser était donc plein d'enseignements et de modèles pour Haendel, qui ne se fit pas faute de s'en inspirer, par la suite *. Mais il lui offrait aussi des exemples fâcheux. Le pire était le reniement de la langue nationale. Tant que Postel et Schott avaient été à la tête de l'Opéra de Hambourg, l'italien avait été tenu à distance ". Mais aussitôt que Keiser fut devenu directeur,

1. Voir, dans Croesns (171 1), 1 air d'Elinira avec flûte, qui fait songer à un air analogue d'Écho et Narcisse, de Gluck.

2. lin ce geni'e, une scène de Crœsiis est un petit chefd'œuvre, dans le style pastoral de la lin du xviii'^ siècle, et presque de Beethoven.

3. 1 el, le chant de Groesus prisonnier, qui évoque certains airs du Messie.

4. Je n'en veux citer qu'un exemple : c'est l'air d'Octavia avec deux flûtes douces. Wallet nicht. zii laut, une des pages les plus poétiques de Keiser, que Hoendel a reprise plusieurs fois, dans ses œuvres, et jusque dans VAcis et Galatée de

5. Postel, qui usait de sept langues dans les prologues de ses libretti, s'opposait à ce mélange dans les œuvres poétiques : « car ce qui fait l'ornement du savant, disait-il, déligure la poésie ».

tout changea. Dans son Claudlus de tjoS, il fit le premier essai barbare d'un mélange de textes italiens et de textes allemands. C'était pour lui pure fanfaronnade de virtuose, qui voulait montrer, comme il le laisse entendre dans sa préface, qu'il était capable de battre les Italiens sur leur propre terrain. Il ne se demandait point si c'était au détriment de l'opéra allemand. Haendel allait, à son exemple, mêler, dans ses premiers opéras, les airs sur paroles italiennes aux airs sur paroles allemandes * ; puis, il n'allait plus écrire que des opéras italiens ; et dès lors, son théâtre musical fut sans racines, sans peuple. Et la sanction de cette erreur fut l'oubli par l'Allemagne de l'opéra de Keiser et même de celui de Haendel, malgré leur génie à tous deux.

Haendel arriva à Hambourg, pendant l'été de 1703, On se le représente, à cet âge de sa vie, comme dans le portrait peint par Thornliill, qui est au Fitzwiiliam Muséum de Cambridge : une figure longue, calme, un peu chevaline : des yeux larges et sérieux,

le nez grand et droit, le front ample, la bouche énergique aux lèvres gonflées,

I. Certains opéras allemands mêlaient le hochdciitsch, le platt-deutsch, le français et l'italien.

30 H/ENDEL

les joues et le menton qui s'empâtent déjà; très droit; la tête sans perruque, et coiffée d'un béret à la façon de Wagner. « Il était riche de puissance et de bonne volonté ^ »

La première connaissance qu'il fit à Hambourg fut celle de Johann Mattheson.

Mattheson, qui avait alors vingt-deux ans, — quatre ans de plus que Haender% — était d'une riche famille hambourgeoise, et d'une vaste instruction. Il parlait l'anglais, l'italien et le français, avait fait son droit, appris à fond la musique, savait jouer de presque tous les instruments, écrivait des opéras dont il était à la fois le poète, le compositeur et l'acteur. Surtout, il devait être le maître théoricien et le plus vigoureux critique de la musique allemande.

Avec un amour-propre immense et beaucoup d'injustices passionnées, c'était un robuste esprit, très sain et très honnête, une sorte de Boileau ou de Lessing de la musique, un demisiècle avant la Dramaturgie. D'une part, il combattitla routine scolastique et la science abstraite, au nom de la nature ; et sa devise était : « La

Mattheson

2. Il était né à Hambourg en 1681, et y mourut en 1764- — Voir L. Meinardus : /. Mattheson und seine Verdienste uni die deutsche Tonkunst, 1870, et Heinrich Schmidt : /. Mattheson, ein Förderer der deitschen Tonkunst, 1897, Leipzig.

LA VIE 3i

musique, c'est ce qui sonne bien » (« Musik, musse schön Idiugen ») * ; il contribua à l'abandon de théories surannées (solmisation, modes ecclésiastiques) et à l'éclaircissement de notre système actuel '. D'autre part, il fut le champion de l'art et de l'esprit allemands. De Lessing il avait le souille patriotique, la rude indépendance, l'impétueuse franchise, avec plus de violence brutale. Tous ses livres crient : « Faori Barbari!^ » Un de ses ouvrages s'intitule le

I. Il attaqua violemment dans le Vollkommene Kapellmeister (1739) les « Pythagoriciens » (dont le chef était Lor. Christophe Mizlerde Leipzig), qui prétendaient asservir la musique aux mathématiques et à la raison. Avec les « Aristoxéniens » (harmonistes), il voulait arracher la musique « à létau de fer, aux mains de squelette de la science morte et de la scolastique ». Sa loi, c'était l'oreille. « Laisse ton art encombrant à la maison, plutôt que l'oreille souffre, en quoi que ce soit. Ce que la nature et l'expérience t'enseignent comme bon, fais-le, joue-le, chante-le; — • comme mauvais, évite-le, efface-le. « [Das forschende Orchestre). A la scolastique il opposait la féconde et vivante science harmonique [Harmonische JVissenschaft) ; il demandait qu'elle fût enseignée dans les Universités, et offrait de léguer une

somme pour fonder une chaire de lecteur de musique au gymnase de sa ville.

2. Surtout dans Das neueröffnete Orchestre (1718), Bas beschätzte Orchestre [l'in]. Bas forschende Orchestre (1721). — On a pu dire du plus riche de ses écrits théoriques : Der Vollkommene Kapellmeister (1739), qu'il pourrait encore aujourd'hui servir de base à une esthétique de la musique, et que de cette œuvre procédait une bonne partie de notre musicologie.

3. Il déconseillait aux musiciens allemands le voyage d'Italie, d'où revenaient « tant d'ois parées des plumes de paons, je veux dire avec de grandes faiblesses cachées et une insupportable présomption ». Il reprochait aux Allemands

Patriote musical iⁿ Der ninsikalischle Patriot.ⁿ 1728). Il fonda en 1722 le premier journal musical allemand, Critica Musica \ et il mena, toute sa vie, un rude combat pour le bon sens, la bonne musique intelligente, la musique « qui parle au cœur, et, parle moyen de l'ouïe, émeut et fortifie l'âme de l'homme raisonnable, avec de belles pensées et mélodies- ». Il avait de la musique une idée religieuse'. Par sa culture universelle, sa connaissance des théories artistiques du passé, sa familiarité avec les œuvres importantes de l'Italie et de la France, ses relations avec les prin-

de ne pas aider davantage les musiciens nationaux, qui languissaient, écrasés. {Vollk. Kapellm. et Critica Musica.)

1. Vingt-quatre livraisons mensuelles, qui parurent, avec des interruptions, de mai 1722 à 1725 (Hambourg). On y trouve des polémiques musicales, correspondances et interviews de musiciens, analyses de livres et d'œuvres, une foule de renseignements sur le dernier opéra, sur le dernier concert, sur la vie d'un

musicien, sur un nouveau clavier, sur une chanteuse, etc. On y trouve surtout de solides critiques musicales, les plus anciennes qui existent peut-être. L'analyse minutieuse de la Passion selon saint Jean de Haendel était encore célèbre, quand la Passion de Haendel était oubliée. « C'est peut-être, disait Jarpurg en 1760, la première bonne critique qui ait été faite sur la musique chorale, depuis que la musique chorale existe. »

Critica Musica

3. « Quand je pense à un Tondichter (à un poète musical), disait-il, je pense à quelque chose de plus qu'un grand moraliste, qu'un grand penseur... Autrefois, les musiciens étaient poètes et prophètes. » — Et ailleurs : « C'est le propre de la musique d'être entre toutes les sciences une école d'honnêteté », « eine Zuchtlehre ». [Vollk. Kapellm.)

cipaux maîtres allemands, avec Keiser. Usendel et J.-S. Bach, par sa riche expérience pratique, son sens critique aiguisé, son ardent patriotisme, sa langue saine et savoureuse, il était désigné pour être le grand éducateur musical de l'Allemagne; et il le fut. Dans la dispersion des artistes allemands d'alors, [D]armi les vicissitudes de leurs œuvres, auxquelles manquait l'appui d'une centralisation politique, et qui subissaient les fluctuations du goût des petites villes et des petites cours, Mattheson fut, à lui tout seul, pendant près d'un demi-siècle, la tribune de la musique allemande, le cerveau où se concentraient ses pensées, venues de tous les coins du pays, et d'où elles rayonnaient ensuite sur tout le pays. C'est ainsi que se conservèrent les idées de Keiser, qui

sans lui fût tombé dans l'oubli, sans laisser aucune trace ; c'est ainsi qu'ont surnagé du naufrage, jusqu'à nous, une multitude de souvenirs inappréciables pour l'histoire musicale du xviii^e siècle, que Mattheson recueillit et publia dans sa monumentale *Ehrenpforte*^e. Il agit puissamment sur son temps. Ses livres faisaient loi auprès des *Kapellmeister* \ Cantoves^e organistes, professeurs.

I. Grundlagen einer Ehrenp forte, worin der tücktigsten Kapellmeister, Komponisten, Musikgelehrten, Tonkünstler, etc. Lehen, Werke, Verdienste, etc., erscheinen sollen, 1740.

HaNDEL. 3

34 HiENDEL

Ses critiques et ses conseils pour le style du chant, pour le jeu des acteurs, ne furent pas moins efficaces. Il avait le sens du théâtre. Il voulait la vie sur la scène, l'action ; il attachait une importance considérable à la pantomime, « qui est une musique muette' ». Il faisait campagne contre le jeu impassible ou inintelligent des chanteurs et des choristes allemands ; et il voulait que le compositeur pensât toujours, en écrivant, au jeu des acteurs. « La connaissance des jeux de physionomie des acteurs sur la scène, dit-il, peut souvent être une source de bonnes inventions musicales -. » — C'était là le langage d'un vrai homme de théâtre^e Au reste, Mattheson était trop musicien pour asservir la musique à la parole. Il cherchait à les unir, en sauvegardant leur indépendance à toutes deux, mais en donnant le pas à l'âme sur le corps, à la mélo-

1. Vollkommener Kapellmeister, 1739. — Il consacre, dans cet ouvrage, une étude très importante à ce qu'il nomme \ Ilrpokritik (Pantomime).

Ibid

3. En théorie, sinon en pratique : car ses opéras sont médiocres. D'ailleurs il se dégoûta vite du théâtre. Des scrupules religieux lui vinrent. Il voulut d'abord épurer l'opéra, faire du théâtre quelque chose de sérieux et de sacré (« ertisthaftes und heiliiies v), qui agit sur les masses, d'une façon instructive et moralisatrice. (Miisikalischer Patriot, 17⁸.) Puis il s'aperçut que sa conception d'un opéra moral et édifiant n'avait aucune chance de se réaliser. Alors, il s'en désintéressa, et se réjouit même, en 1760, de la ruine définitive de l'Opéra de Hambourg.

die sur la parole. « Les mots, écrivait-il, sont le corps du discours. Les pensées en sont l'âme. La mélodie est le soleil doré des âmes » (« gûldene Sonne diser Seelen »), l'atmosphère merveilleuse qui les enveloppe.

Nous en avons assez dit pour donner une idée de ce grand critique, intelligent et intrépide, qui, avec beaucoup d'erreurs, a semé beaucoup de vérités. On voit assez de quelle importance put être pour le jeune Händel la rencontre d'un tel guide, encore qu'ils fussent trop originaux et trop orgueilleux tous deux pour que leur association put être de longue durée.

Mattheson fit à Händel les honneurs de Hambourg. Il l'introduisit à l'Opéra, aux concerts; et ce fut par lui que Händel entra, pour la première fois, en rapports avec l'Angleterre, qui allait devenir sa seconde patrie'. Ils s'instruisirent mutuellement. Händel était déjà « d'une force exceptionnelle sur l'orgue, et dans les fugues et contrepoints, *ex tempore* [à l'im-

I . Mattheson, qui parlait parfaitement l'anglais, et qui devint peu après secrétaire de la légation anglaise, puis résident par intérim, présenta Hsendel à l'ambassadeur d'Angleterre John Wioh, qui les chargea tous deux de l'instruction de son fils.

36 HiENDEL

provisation) » : il fit part de sa science à Mattheson, qui l'aida en revanche à perfectionner son style mélodique. Il était très faible mélodiste, à en croire Mattheson, « 11 faisait alors des airs longs, longs, longs [sehr lange lange Arien) ^ et des cantates à n'en plus finir, qui n'avaient ni habileté ni bon goût, mais une harmonie parfaite \ » — Il est assez remarquable que la mélodie n'ait pas été une langue naturelle chez Haendel, qui nous apparaît aujourd'hui comme un génie mélodique. Mais il ne faut pas croire que les belles et simples mélodies jaillissent sans travail d'un génie. Les mélodies de Beethoven qui semblent les plus spontanées lui ont souvent coûté des années de travail intérieur où il les couvait en lui. Et si Haendel parvint à sa puissance d'expansion mélodique, ce fut après des années de sévère discipline, où il apprit, comme un apprenti ciseleur, à modeler les belles formes, et à n'y rien laisser de compliqué ni de vulgaire.

Haendel et Mattheson vécurent quelques mois d'intimité fraternelle - ; Haendel partageait la table

1. Ehrenpforte . — Telemann, condisciple de Haendel. dit aussi « qu'ils travaillaient constamment à la mélodie, Haendel et lui » .

2. Avec une nuance protectrice de la part de Mattheson. Pendant les premiers mois, Haendel ne songea pas à s'en offenser. Le style des lettres qu'il lui adressait encore en

de Mattheson, et ils tirent ensemble, en juilletaoût 1703, un voyage à Lûbeck, pour entendre l'organiste Dieterich Buxtehude^ Buxtehude songeait à se retirer, et cherchait un successeur. Les deux jeunes gens furent émerveillés de son talent, mais ils ne briguèrent pas sa succession : car il eût fallu, pour avoir son orgue, épouser sa fille-; et, dit Mattheson, « ni l'un ni l'autre n'en avait la moindre envie ». — Deux ans plus tard, ils eussent pu rencontrer sur la route de Lûbeck un petit musicien, allant comme eux faire visite à Buxtehude, mais non pas en voiture comme eux, modestement à pied : J.-S. Bach^ — Rien ne fait mieux sentir l'importance de Buxtehude dans la musique allemande que cette attraction exercée sur les hommes qui allaient dominer tout l'art allemand du xv!!!*" siècle.

mars 1704 était extrêmement respectueux. En fait, Mattheson était alors plus avancé que lui, et son supérieur, comme situation sociale.

1. Voir dans V Ehrenpforte le récit de ce voyage et des folies que firent en chemin les deux joyeux compagnons.

Buxtehude était Danois, né à Elseneur en 1637. Il s'était établi à Lûbeck, où il resta, depuis l'âge de trente ans jusqu'à sa mort en 1707, organiste à la Marienkirche.

2. C'était chose habituelle que l'orgue d'une église fût cédé avec la fille, ou la veuve de l'organiste. Buxtehude lui-même, en succédant à l'organiste Tunder, avait épousé sa fille.

3. J.-S. Bach vint à Lûbeck, en octobre 1705 ; et, au lieu de quatre semaines qu'il devait y rester, il y passa quatre mois ; ce qui faillit lui faire perdre son emploi à Celle.

M. Pirro a signalé, dès longtemps, son influence sur le style d'orgue de J.-S. Bach. J'estime qu'elle n'a pas été moindre, quoique toute différente, sur le style d'oratorio de Haendel ^

Buxtehude donnait, à la Marienkirche, de célèbres Abendmusiken, des concerts du soir, qui avaient lieu le dimanche, entre la Saint-Martin et Noël ^, sur le désir des corporations des marchands de Lûbeck, très épris de musique ^ Ses cantates, dont le nombre est considérable ^ furent composées à cette occasion. Ecrivant pour un public de concert, et non pour un service religieux, il devait faire en sorte que sa musique fût accessible à tous. Haendel se trouva plus tard dans des conditions semblables ; et la même nécessité devait les conduire tous deux à une

1. Les œuvres d'orgue de Buxtehude ont été rééditées par Spitta et Max Seiffert, en deux volumes, chez Breitkopf. (Voir la courte, mais substantielle étude de M. Pirro, dans son petit livre sur l'Orgue de J.-S. Bach, Paris, 1895, et Max Seiffert : Buxtehude, Heindel, Bach, dans le Jahrbuch Peters, 1902). Un choix, trop restreint, des Cantates a été publié, en un volume des Denkmäler deutscher Tonkunst. — M. Pirro prépare un grand ouvrage sur Buxtehude.

Surtout depuis

3. On remarquera le rôle de ces villes libres, Hambourg, Lûbeck, • — villes de commerçants intelligents et aventureux, — dans

l'histoire de la musique allemande. Telles, pour la peinture et même pour la musique italienne, Venise et Florence.

4. Il en reste 150 manuscrites, dans les bibliothèques de Lubeck, Upsal, Berlin, Wolfenbüttele, Bruxelles.

technique analogue. Buxtehude écarte de sa musique la polyphonie débordante et touffue, qui était cependant son royaume ^ Il n'y veut rien laisser que de clair, de fort, de largement dessiné, et même de scénique. Volontairement, il s'appauvrit, mais en se concentrant ; et ce qu'il perd en abondance, il le reprend en intensité. Le caractère presque homophone de l'écriture, la netteté des beaux dessins mélodiques, d'une clarté populaire-, l'insistance des rythmes et des phrases qui se répètent et s'enfoncent dans l'esprit, d'une façon obsédante, sont des traits essentiellement haendeliens. Ce qui ne l'est pas moins , c'est la magnificence triomphale des ensembles, cette façon de peindre par larges touches de lumière et d'ombre ^ C'est, au plus haut degré, comme l'art de Haendel, une musique pour tout un peuple.

Mais il se passa beaucoup de temps avant que Haendel mît à profit les exemples de Buxtehude. A son retour de Lübeck, il semblait n'y plus

Sa musique d'orgue atteste sa maîtrise en ce genre

2. Voir l'intimité pénétrante, la suavité mélodique de la cantate : Ailes if'us ihr tut mit Worten oder Werken, — et la grandeur tra-

gique, avec des moyens si simples, de la magnifique cantate : Golt hilf mir.

3. On trouvera, page 167 du volume des *Deiikmàler*, un *Hallelujah* de Buxtehude (pour 1 clarini (trompettes), 1 violini, 2 violes, violons, orgue, et cinq parties vocales), qui est du pur Haendel, et du plus beau.

40 H[^]iXDEL

penser. Ils n'étaient point perdus pour lui. Rien ne fut jamais perdu pour lui.

A la fin d'août 1708, Haendel entra, comme second violon, à l'orchestre de Hambourg. Il aimait à s'amuser des gens, et il s'était fait plus ignorant qu'il n'était. « 11 se présenta, dit Mattheson, comme s'il ne savait pas compter jusqu'à cinq : car il était pince-sans-rire ^ » — Cette année-là, l'Opéra de Hambourg-jouait *Claudius* de Keiser, et la mémoire de Haendel en enregistra des phrases ■.

Quand la saison fut finie, Mattheson fit un voyage en Hollande, et Haendel profita de l'absence de son jeune mentor pour s'émanciper. Il avait fait la connaissance du poète Postel, qui, vieux, malade, et tourmenté de scrupules religieux, avait renoncé à écrire des libretti à l'oi[^]évdîS et ne voulait plus composer que des œuvres pieuses. Postel fournit à Haendel le texte d'une *Passion* selon saint Jean, que Haendel mit en musique, et qui fut exécutée pendant la Semaine Sainte de 1704 ^ Mattheson, piqué de la désin-

I. Mattheson ajoute : « Je sais avec certitude que, s'il lit CCS pages, il rira dans son cœur : car, extérieurement, il rit peu. »

1. Entre autres, le motif d'un air en menuet, qu'il reprit le.\.tuellement dans le menuet de son ouverture de Samson.

3. Dans la même semaine, Keiser et le poète Hunold donnèrent une autre Passion : Der Blutisre und Sterhende Jésus

LA VIE 4i

voiture avec laquelle son protégé s'était passé de ses conseils, critiqua la musique, sans aménité, mais non sans justesse ^ Malgré l'émotion concentrée de certaines pages et les chœurs dramatiques, l'œuvre était encore incertaine, et manquait de goût souvent.

A partir de ce moment, ce fut fini de la bonne harmonie qui régnait entre Haendel et Mattheson. Hsendel avait conscience de son génie, et ne supportait plus le ton protecteur de Mattheson. D'autres incidents aorravèrent la mésintelligence, qui aboutit à une querelle, dont l'issue faillit être fatale ". A la suite d'une altercation à

{Jésus sanglant et mourant), qui fit scandale : car ils avaient traité le sujet à la façon d'un opéra, supprimant les chorals, les chants religieux, le personnage de l'Evangéliste et son récit. Haendel et Postel, plus prudents, ne supprimèrent que les cantiques, mais conservèrent le texte de l'Evangéliste.

1. Cette critique, certainement écrite en 1704, fut reprise par Mattheson, dans son journal musical *Critica Musica*, en 1725, et encore vingt ans plus tard, dans son *Vollkommener Capellmeister*, en 1740.

2. Les deux jeunes gens étaient chargés de l'éducation du fils de l'ambassadeur d'Angleterre, Mattheson en qualité de gouver-

neur [ffofmeister), Haendel de maître de musique. Mattheson profita de l'avantage de la situation pour infliger à Hoendel une semonce humiliante. Haendel se vengea, en le rendant ridicule. On donnait la Cleopatra de Mattheson à rOpéra. Mattheson dirigeait l'orchestre, au clavecin, et tenait le rôle d'Antoine. Pendant qu'il jouait son personnage, il laissait le clavecin à Haendel ; mais, comme Antoine mourait, une demi-heure avant la fin du spectacle, Mattheson se dépêchait de revenir au clavecin, en costume de théâtre, pour ne rien perdre des ovations finales. Haendel, qui s'était prêté à cette

42 H-ENDEL

l'Opéra, le 5 décembre 1704, ils se battirent en duel, sur la place du marché de Hambourg ; et peu s'en fallut que Hgendel ne fût tué : car l'épée de Mattheson se brisa sur un large bouton de métal du justaucorps de son adversaire. Après quoi, ils s'embrasèrent ; et les deux compagnons, réconciliés par Keiser, prirent part ensemble aux répétitions de VAlmira, le premier opéra de Haendel ^ La première représentation eut lieu, le 8 janvier 170.5; et le succès fut éclatant. Un second opéra de Haendel, A^e/'O", joué le 20 février suivant, ne réussit pas moins. A lui seul, Haendel occupa l'affiche de TOpéra pendant toute la sai-

petite comédie pendant les deux premières représentations, refusa, à la troisième, de céder la place à Mattheson. A la sortie, ils en vinrent aux mains. — L'histoire a été racontée, d'une façon assez embrouillée, par Mattheson, dans VEhrenpforte, et par Mainwaring, qui la tenait de Haendel.

1. Der in Krohnen erlangte Glücks-IVechsel, oder Almira, Kônigin von Castilien (Les vicissitudes de la fortune des rois, ou Al-

mire, reine de Castille). — Le libretto avait été tiré d'une comédie de Lope de Vega par un certain Feustking, dont Chrysander a raconté la vie scandaleuse et la guerre de pamphlets orduriers avec Barthold Feind, au sujet de cette pièce. Keiser devait écrire la musique à ' Almira ; mais, trop occupé par ses affaires et ses plaisirs, il passa le livret à Haendel.

Une fois pour toutes, je tiens à rappeler que l'exigüité de ce volume, m'interdit l'analyse des opéras de Haendel; je remets cette analyse détaillée à un autre livre sur Hoendel et son temps {Musiciens d'autrefois, % ^ série) .

2. Die durch Blut und Mord erlangte Liebe, oder Nero. (L amour obtenu par le sang et le crime, ou Néron.) Poème de Feustking. Mattheson jouait le personnage de Néron. — La partition musicale a été perdue.

son d'hiver. C'était un beau début. Trop beau. Keiser en devint jaloux.

L'Opéra de Hambourg était en train de couler. Keiser le menait gaiement à la faillite. Il vivait en grand seigneur libertin ; et tous les artistes, autour de lui, rivalisaient de folies. Seul, Haendel, retiré à l'écart, travaillait, et ne dépensait que le strict nécessaire \ Après le succès de ses deux opéras, il avait seulement laissé son emploi de second violon et de claveciniste à l'orchestre; mais il donnait des leçons; et sa réputation de compositeur s'accroissait de celle de professeur. Keiser s'inquiéta. Cette gloire naissante réveilla son amour-propre. Rien de plus sot que sa jalousie. 11 était directeur de l'Opéra, il avait intérêt à donner des pièces qui réussissent et à s'attacher les auteurs heureux. Mais la

jalousie ne raisonne pas. 11 remit en musique VAlmira et le Nero, pour écraser Haendel ■. Et,

1. En 1703, Hœndel renvoie à sa mère la pension qu'elle lui faisait, et il y ajoute quelques présents, à Noël. En 1704, 1705, 1706, il économise 200 ducats pour son voyage en Italie.

2. Le nouveau ^Yero fut joué sous le titre de : Die Rùmische Unruhe, oder die edelmùlhige Octcn-ia (Les troubles de Rome, ou la magnanime Octavie). La partition a été rééditée dans les Suppléments à la grande édition Hœndel, chez Breitkopf, par M. Max SeifTert. — ij'Almira prit le titre : Der Diirchlauchtige Secrelarius, oder Almira, Kônigin in Castilien (S. E. Monsieur le Secrétaire, ou Almire, reine de Castille).

En outre de ces deux œuvres, Keiser écrivit, en deux ans, sept opéras, et des plus beaux qu'il ait faits ; preuve

44 HiENDEL

bien qu'il n'eût pas l'habitude de publier ses opéras, il se hâta d'éditer les plus beaux airs de ceux-ci \

Mais si vite qu'il allât, la ruine allait plus vite. Avant que parût le recueil de ses airs d'opéra, il lui fallut prendre la fuite, à la fin de 1706-. Haendel et lui ne devaient plus se rencontrer.

Keiser entraînait dans sa ruine l'Opéra de Hambourg ; et Haendel n'avait plus rien à faire dans cette ville. La direction du théâtre était tombée dans les mains d'un philistin, qui, pour gagner de l'argent, joua des farces musicales. n commanda bien à Haendel l'opéra Florindo uiid Daphiie\ mais il mutila l'œuvre pour la jouer, « de peur, dit la préface du libretto^ que la mu-

sique ne fatiguât les auditeurs » ; et, dans la crainte que le public ne trouvât le spectacle

évidente de son génie, auquel il ne manqua guère qu'un caractère digne de lui.

1 . Sous le titre : Componimenti musicali, oder Teutsche und italiänische Arien, nebst unterschiedlichen Recittdtiven ans Almirand Octavia, 1706, Hambourg.

2. Pendant deux ans, on ne sut plus ce qu'il était devenu, tant il avait pris soin de se garer de la meute de ses créanciers. Au commencement de 1709, il reparut tranquillement à Hambourg, y reprit sa situation, sa considération, sa gloire, sans que personne songeât à lui rien reprocher. Mais alors, Haendel depuis longtemps n'était plus à Hambourg.

encore trop sérieux, il y mêla une farce en platt deutsch : Die lustige Hochzeit (La noce joyeuse). On comprend que Haendel se soit désintéressé de sa pièce, ainsi défigurée, et qu'il n'ait même pas attendu la représentation pour quitter Hambourg. Vers l'automne de 1706, à ce qu'il semble, il prit le chemin de l'Italie ^

Ce n'était pourtant pas qu'il fût attiré par elle. Chose curieuse, — et qui n'est pas unique dans l'histoire de l'art, — cet homme qui allait subir la fascination de l'Italie et faire triompher dans l'Europe musicale le beau style latin, avait alors des répugnances très marquées pour l'art *welche*. Au temps des représentations à l'Almira, il avait fait la connaissance d'un prince italien ; Jean Gaston de Médicis, frère du grand-duc de Toscane", s'était étonné que Haendel ne s'intéressât point aux musiciens italiens, et lui

I. Outre ses opéras et sa Passion, Hœndel avait écrit à Hambourg un grand nombre de cantates, de lieder, et d'œuvres de clavier. Mainwaring assure qu'il en avait deux caisses pleines. Mattheson a douté de l'exactitude du fait ; mais l'ignorance qu'il témoigne à ce sujet ne prouve rien de plus que l'éloignement dans lequel le tenait alors Hœndel : car on a retrouvé depuis, soit dans le Klmierhuch ans der Jtigendzeit (t. XLVIII des œuvres complètes), soit dans les Sonatas (t. XXVII), nombre de compositions qui datent certainement de 1705 ou de 1706, à Hambourg.

1. Ce fut le dernier des Médicis. Il prit le pouvoir en 1723, puis, après quelques années d'éclat, il se retira dans la solitude, malade de corps et d'esprit. (Voir Reumont : Toscana, et Robionv ". Gli Ultimi dei Medici.)

46 h.i:ndel

avait prêté une collection de leurs meilleures œuvres, en lui offrant de l'emmener les entendre à Florence. Mais Haendel avait refusé, disant qu'il ne pouvait rien trouver dans ces œuvres qui méritât les éloges du prince, et qu'il fallait que les acteurs fussent des anges pour faire paraître agréables de telles médiocrités ^ Ce dédain de l'Italie n'était point spécial à Haendel ; il caractérisait sa génération et surtout la poignée de musiciens allemands qui vivaient à Hambourg. Avant eux, après eux, la fascination de l'Italie s'imposa à l'Allemagne. De même que Hassler et Schiitz, Hasse, Gluck, Mozart y firent de longs et fervents pèlerinages. Mais pas plus que J.-S. Bach, Keiser, Mattheson, Telemann n'allèrent en Italie. Les musiciens de Hambourg voulaient bien s'assimiler l'art italien, mais ils ne voulaient pas aller se mettre à l'école de l'Italie. Ils avaient l'honnête ambition de créer un art allemand, indépendant de l'étranger. Hœndel partageait ces

grands espoirs, suscités un instant par le théâtre de Hambourg. Mais la ruine subite de ce théâtre lui fit voir le peu de fonds qu'il fallait faire sur le goût public en Allemagne. Et, en dépit de lui-même, il tourna

I. Plus tard, Hœ-udel disait encore que jusqu'à ce qu'il vînt en Italie, il n'avait jamais pu se figurer que la musique italienne, qui paraissait sur le papier si médiocre et si vide, put faire un tel effet sur le tJiéâtre.

les yeux vers le refuge habituel des artistes allemands : cette Italie, que la veille il affectait de dédaigner. Quelle que fût la musique italienne, à tout le moins, là-bas, la musique s'épanouissait au soleil ; on ne lui chicanait pas le droit à l'existence, comme faisaient les piétistes de Hambourg; elle soulevait dans toutes les villes, dans toutes les classes de la société, des transports d'amour. Et, autour d'elle, c'était une floraison des arts, une civilisation supérieure, une vie lumineuse et riante, dont Haendel avait eu l'avant-goût par ses entretiens avec les nobles Italiens de passage à Hambourg.

11 partit. Son départ fut si brusque que ses amis n'en surent rien. Il ne dit même pas adieu à Mattheson.

L'époque où il arriva en Italie n'était pas des plus heureuses. On était en pleine guerre de la Succession d'Espagne ; et Hoendel put rencontrer à Venise, dans l'hiver de 1706, le prince Eugène avec son état-major, se reposant de la victorieuse campagne de Lombardie. Il ne s'arrêta point; il alla droit à Florence, où il était à la fin de l'année*. Sans doute se souvenait-il des offres

I. M. R.-A. Stroalfeild croit même qu'il était à Florence, dès octobre 1706 : car le prince Gaston de Médicis, qui dut le présenter

au grand-duc, quitta Florence en novembre 1706. 11 place aussi, dès ce premier séjour à Florence, la représentation du Rodrigo de H»ndel, sur lequel manque tout ren-

de protection, que lui avait faites le prince Gaston de Médicis. Cette protection fut-elle aussi efficace que HaendelTespérait? Il est permis d'en douter. A la vérité, le fils du grand-duc de Toscane, Ferdinand, était musicien; il jouait bien du clavecin^; il avait fait bâtir un théâtre d'opéra dans sa villa de Pratolino ; il choisissait les libretti, conseillait les compositeurs, correspondait avec Alessandro Scarlatti. Mais il n'avait pas le goût très sûr. Il trouvait le style de Scarlatti trop savant; il le priait d'écrire une musique « plus facile et, autant que possible, plus gaie » ■. Il n'avait pas non plus l'humeur fastueuse des Médicis, ses ancêtres. Il lésinait sur la musique. Il ne se décidait pas à nommer Scarlatti son maître de chapelle ; et aux demandes d'argent du grand artiste, alors dans la gêne, il répondait « qu'il prierait pour lui))^ — On peut croire qu'il ne fut pas moins économe à l'égard de Haendel. Haendel était loin d'avoir la notoriété de Scarlatti. Il semble que Ton ait peu fait attention à lui,

seignement précis dans les archives des Médicis et les papiers du temps. Je suis plutôt porté à suivre l'opinion traditionnelle, d'après laquelle le Rodrigo date du second séjour de Hœndel à Florence, quand il commençait à se faire à la langue et au style musical italiens.

1. Bartolommeo Cristofori, l'inventeur du pianoforte, exécuta pour lui des instruments intéressants.

a3 avril 1707. Voir Edward Dent : Alessandro Scarlatti

pendant ce premier séjour. Lui-même devait être désorienté dans ce monde nouveau : il lui fallait le temps de se ressaisir. Sans doute écrivit-il seulement quelques cantates, dont *Tune*, d'un caractère dramatique, *Lucrezia*, fut plus tard populaire en Italie et en Allemagne ^ Le style en est encore presque tout germanique.

De Florence, il alla à Rome, pour les fêtes de Pâques, en avril 1707. Là non plus, le moment n'était pas très favorable pour lui. Le grand théâtre d'opéra, le *Tor di Nona*, avait été détruit comme immoral, dix ans avant, par le pape Innocent XII. Depuis 1700, les choses s'étaient un peu améliorées pour les musiciens ; mais en 1703, un terrible tremblement de terre avait désolé l'Italie et réveillé les inquiétudes religieuses^-. Jusqu'en 1709, c'est-à-dire pendant tout le séjour de Haendel en Italie, il n'y eut pas,

I. T, LI des œuvres complètes. On a prétendu que cette *Lucrezia* avait été écrite pour une *Lucrezia*, chanteuse de la cour de Toscane, qui révéla la première à Hsendel la beauté du chant italien, — et des Italiennes.

1. Dans toute l'Europe du commencement du xviii^e siècle a passé comme une vague de piétisme. Les historiens n'ont guère fait attention qu'aux influences locales. C'est ainsi que l'on a attribué uniquement à l'influence de Louis XIV vieillissaût et de son entourage la recrudescence du sentiment religieux en France. Mais des phénomènes analogues se produisaient dans 1 Italie, dans l'Allemagne, dans l'Angleterre du même temps. Il y a de ces grands courants moraux, qui, sans que l'on puisse dire exacte-

ment pourquoi, parcourent brusquement tout le monde civilisé, comme un frisson de fièvre.

H.ï:ndel. a

50 H^NDEL

à Rome, de représentations d'opéra. En revanche, la musique religieuse et la musique de chambre étaient dans tout leur éclat, Haendel, pendant ces premiers mois, écouta, étudia la musique religieuse de Rome et tâcha d'en écrire de semblable. De cette époque datent ses Psaumes latins[^]. Il avait été aussi introduit dans les salons romains, grâce aux lettres de recommandation qu'il avait des Médicis. Il s'y rendit fameux, par son talent de virtuose plus encore que par celui de compositeur. Il resta à Rome jusqu'à l'automne de 1707-.

Sans doute, il repassa par Florence, au mois d'octobre ; et c'est alors que paraît se placer la première représentation de Rodrigo. Il y avait presque un an que Haendel était en Italie. Il entreprit d'écrire un opéra en italien. Son audace fut récompensée. Rodrigo réussit. Haendel y gagna la faveur du grand-duc et l'amour de la première chanteuse, Vittoria Tarquini[^] Fort de cette

1. Un Dixit Dominus est daté- du 4 avril 1707. Un Laudate pueri, du 8 juillet 1707.

2. Une lettre d'Annibale Merlini à Ferdinand de Médicis, récemment publiée par M. Streatfeild, montre que le 24 septembre 1707, « le Saxon fameux » (« t7 Sassone famoso »), comme on appelait déjà Haendel, se faisait encore entendre dans les soirées musicales de Rome.

3. C'est M. AdemoUo, dans un article de la Niiova A/itologia (16 juillet 1889), et M. Streatfeild, qui ont rétabli le véritable nom de la chanteuse de Rodrigo. Ainsi, a été détruite la légende romanesque, accréditée depuis Chrysauder, de

LA VIE 5i

première victoire, il s'en alla tenter la chance à Venise.

Venise était alors la métropole musicale de l'Italie. Elle était en quelque sorte la patrie de Topera. C'était là qu'un demi-siècle avant, s'était ouvert le premier théâtre public d'opéra, et depuis, quinze autres théâtres d'opéra. Là, pendant le carnaval, jouaient, chaque soir, sept théâtres d'opéra. Chaque soir, se tenait aussi une Académie de musique, c'est-à-dire une réunion musicale, et parfois deux ou trois par soir. Chaque jour, dans les églises, des solennités musicales, des concerts qui duraient plusieurs heures, avec plusieurs orchestres, plusieurs orgues, plusieurs chœurs en écho ^ Et le samedi et le dimanche, les fameuses Vêpres des Hôpitaux, ces Conservatoires de femmes, où l'on élevait pour la musique des orphelines, des enfants trouvées, ou tout simplement les filles qui avaient de belles voix : elles donnaient des concerts d'orchestre et de chant, pour lesquels tout Venise se passionnait. Venise baignait dans la musique ; la vie entière

l'amour de Hacndel poui- la fameuse Vittoria Tesi. Celle-ci n'avait que sept ans en 1707, et elle ne débuta qu'en 1716.

I. Parfois à San Marco, six orchestres : deux grands dans les galeries des deux grandes orgues ; quatre moindres, distribués deux par deux, entre les bas côtés, chacun avec deux petites orgues.

en était tissée. C'était une volupté perpétuelle.

Quand Haendel arriva, le plus grand des musiciens italiens, Alessandro Scarlatti, venait de faire jouer au théâtre San Giovanni Grisostomo son chef-d'œuvre : *Mitridate Eiiipatore*, un des rares opéras italiens, dont la beauté dramatique égale la beauté musicale. Alessandro Scarlatti était-il encore à Venise, lorsque Haendel s'y trouva ? On ne sait ; mais en tout cas, ils devaient se rencontrer quelques mois plus tard, à Rome ; et il semble que dès cette époque, Haendel se soit lié d'amitié avec le fils d'Alessandro, Momo (Domenico)\ 11 fit aussi à Venise d'autres rencontres, qui devaient changer sa vie : le prince de Hanovre, Ernest-Auguste, et le duc de Manchester, ambassadeur extraordinaire d'Angleterre à Venise. Tous deux étaient passionnés mélomanes, et s'intéressèrent à Haendel. Les premières invites qui lui furent faites pour venir à Hanovre et à Londres, datent sans doute de là.

Mais si le voyage de Venise ne fut pas inutile pour l'avenir de Haendel, pour le présent il lui rapporta peu de chose. Haendel ne put rien

I. Mainwain'ing a conté que Haendel arriva incognito à Venise, et qu'on le reconnut dans une mascarade, où il joua du clavecin. Domenico Scarlatti se serait écrié que ce ne pouvait être que « le célèbre Saxon, ou le diable ». Cette histoire, qui montre quelle était déjà la célébrité de Haendel comme virtuose, s'accorde assez bien avec le goût des mystifications, qui était dans son caractère.

faire jouer sur l'un des sept théâtres d'opéra'. Il fut plus heureux à Rome, où il était de retour, au commencement de mars 1708'. La renommée de son Rodrigo l'y avait précédé. Tous les mécènes d'Italie se faisaient maintenant honneur de le recevoir.

Il fut l'hôte du marquis Ruspoli, dont les jardins sur l'Esquilin servaient de lieu de réunion à l'Académie de l'Arcadie. Haendel se trouva introduit parmi tout ce que l'Italie avait de plus illustre dans les lettres, dans les arts et dans l'aristocratie. L'Arcadie, qui réunissait en une confraternité spirituelle les princes et les artistes, comptait parmi ses membres Alessandro Scarlatti, Arcangelo Gorelli, Bernardo Pasquini, et Benedetto Marcello. La

I. Ce fait, qui paraît établi par les recherches récentes, contredit la thèse de Chrysander, suivant laquelle l'*Agrippina* de Haendel aurait été jouée, au commencement de 1708, à Venise. Tous les documents du temps s'accordent à placer la première représentation de l'*Agrippina* à la fin de 1709, ou au commencement de 1710.

i. Une cantate autographe de Haendel, qui se trouve à Londres, est datée de « Rome, 3 mars 1708 ».

3. Cette Académie avait été fondée en 1690 à Rome, pour la défense et illustration de la poésie populaire et de l'éloquence.

4. Parmi les « bergers » de l'Arcadie figurent quatre papes : Clément XI, Innocent XIII, Clément XII, Benoît XIII, presque tout le Sacré Collège, les princes de Bavière, de Pologne, de Portugal, la reine de Pologne, la grande-duchesse de Toscane et une foule de grands seigneurs et de grandes dames.

5. Scarlatti, sous le nom de Terpandro ; Corelli, sous celui de Arcimelo ; Pasquini, de Protico ; Marcello, de Driante.

54 HANDEL

même société d'élite se retrouvait aux soirées du cardinal Ottoboni*. Tous les lundis, au palais Ottoboni, comme aux réunions

de l'Arcadie, on donnait des concerts et des récitations poétiques. Le cardinal-prince, surintendant de la chapelle pontificale, avait à son service le premier orchestre d'Italie" et les chanteurs de la Sixtine. A l'Arcadie se faisait aussi entendre un orchestre nombreux, sous la direction de Corelli, de Pasquini ou de Scarlatti. On s'y livrait à l'improvisation poétique et musicale : ce qui provoquait des joutes artistiques entre poètes et musiciens ^.

Haendel ne fut pas inscrit à l'Arcadie, parce qu'il n'avait pas encore l'âge réglementaire : vingt-quatre ans.

1. Le cardinal Ottoboni était un Vénitien, neveu du pape Alexandre VIII. Bon prêtre, très bienfaisant, mécène fastueux, dont les prodigalités étaient célèbres jusqu'en Angleterre, où Dryden les glorifiait en 1691 dans le prologue de *King Arthur* de Purcell, il était grand dilettante et avait écrit lui-même un opéra : *Colombo overo l'India scoperta* (1691). Alessandro Scarlatti mit en musique son libretto de *Statira*, et composa pour lui sa *Rosaura* et son *Oratorio de Noël*. Il était surtout intime avec Corelli, qui habitait chez lui.

2. Corelli tenait le premier violon, et Francischiello le violoncelle.

3. A une réunion de l'Arcadie, en avril 1706. Alessandro Scarlatti se mit au clavecin, tandis que le poète Zappi improvisait un poème. A peine Zappi avait-il fini de réciter le dernier vers, que Scarlatti exécutait la musique qu'il venait d'improviser sur ces vers. — De même, chez Ottoboni, Haendel improvisa plusieurs cantates profanes, tandis que le cardinal Panfili improvisait les vers. On conte qu'un de ces poèmes faisait l'éloge dithyrambique

de Hsendl, et que Hoendel, imperturbable, s'amusa à le mettre en musique, et sans doute à le chanter.

Ce fut pour les concerts du palais Ottoboni que Haendel écrivit ses deux oratorios romains : la ResLwrezione et IL Trionfo ciel Tempo e ciel Disinganno ^ qui sont des opéras déguisés. On retrouve aussi le reflet de TArcadie dans les compositions les plus caractéristiques peut-être de cette période de la vie de Haendel : les Ccintates Italiennes^, dont la célébrité s'étendit au loin : car J.-S. Bach fit une copie de l'une d'elles, avant 171 5 ^

Haendel passa trois ou quatre mois à Rome. Il était intime avec Corelli et avec les deux Scarlatti, surtout avec Domenico, qui faisait avec lui assaut de virtuosité \ Peut-être joûta-t-il aussi avec Bernardo Pasquini, qu'il dut entendre, plus d'une fois, à son orgue de Sainte-Marie Majeure. On s'intéressait à lui, dans le monde du Vatican, et on essaya de le convertir au

I. Le manuscrit de la Rcsurrezione porte cette suscription : « II avril 1708, la festa di Pasque dal March° Ruspuli (la fête de Pâques, chez le marquis Ruspoli).

1. Elles tiennent quatre volumes de la grande édition Breitkopf : — deux volumes de cantates soli avec simple basse de clavecin, et deux volumes de cantates con stromenli, dont certaines sont des Srenate à 2 ou 3.

3. h'Armida abbandonata. — La copie, très soigneuse, do la main de J.-S. Bach, appartient à la maison Breitkopf.

4. On conte qu'à une soirée Ottoboni, il y eut un concours sur le clavecin et sur l'orgue entre Domenico Scarlatti el Haendel. Le combat resta indécis sur le clavecin ; mais pour l'orgue, Scarlatti

fut le premier à déclarer Hœndel vainqueur. Plus tard, quand il parlait de lui, il faisait le signe de croix.

catholicisme. Mais il refusa; et telle était Taimable tolérance qui régnait alors à la cour de Rome, que, pas plus que la guerre entre le Pape et l'Empereur, ce refus n'altéra les rapports d'amitié entre le jeune luthérien allemand et les cardinaux ses mécènes. Il s'était si bien attaché à Rome qu'il eut peine à en partir, quand la guerre qui s'approchait de la ville l'obligea à prendre, au mois de mai ou de juin 1708, le chemin de Naples. Une de ses cantates italiennes, intitulée *Parteiiza*, dit son chagrin « d'abandonner du Tibre les belles rives fleuries, les chers niurs, les roche/s aimés ».

Peu de temps après son arrivée à Naples, Alessandro Scarlatti revint s'y fixer, après sept ans d'absence*. Grâce à cette amitié et à son affiliation avec TArcadie, Hsendel reçut le meilleur accueil de l'aristocratie napolitaine. Il resta à Naples près d'un an, de juin 1708 au printemps de 1709, jouissant d'une hospitalité princière, qui mettait à sa disposition, dit Mainwaring, palais, table et voiture. Si enivrante que dût être pour lui la douceur de la vie italienne, il ne perdit pas son temps. Non seulement, à

I. ScarlaUi fut rattaché à la chapelle royale de Naples, comme premier organiste, en décembre 1708 ; puis il fut réintégré dans sa maîtrise de la chapelle royale, en janvier 1709 ; et, au cours de la même année, il fut nommé maître du Conservatoire des Poveri di Gesù Cristo.

Texte de son ami Gorelli, il prit en Italie le goût passionné de la peinture, mais il s'essaya, avec un dilettantisme attentif, dans les genres les plus opposés, dont la société cosmopolite de Naples amusait sa nonchalante curiosité. L'influence espagnole

et l'influence française se disputaient la ville. Haendel, aussi indifférent que Scarlatti à la victoire de l'un ou l'autre des deux peuples, s'essaya à écrire dans leur style à tous deux'. Il s'intéressait aussi aux chants populaires italiens, et notait les rustiques mélodies des Pi^e/[']«7'j calabrais ^ Pour les Arcadiens de Naples, il écrivait sa belle Serenata: Aci, Galatca e Polifemo\ Enfin, il avait le bon-

I. Toute sa vie, une de ses distractions préférées, — comme de celles de Corelli et de Hasse, — fut de visiter des expositions de tableaux. Il faut noter cette intelligence visuelle chez les grands musiciens allemands et italiens de cette époque. On ne la trouverait plus chez ceux de la fin du xviii^e siècle.

■ 1. On a conservé de lui une cantata spagnuola a voce sola a chitarra (publiée dans le second volume des Cantates italiennes con stroumenti), — et sept chansons françaises dans le style de Lully, avec accompagnement de la basse de clavecin. Une copie de ces chansons se trouve à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris (fonds Schoelcher).

3. Une d'elles a fourni l'inspiration de la Sinfonia pastorale du Messie. — Haendel rapporta aussi d'Italie son goût pour la Sicilienne, qui faisait fureur à Naples, et qu'il employa, depuis Agrippina, dans presque tous ses opéras, et même dans ses oratorios.

4. h' Aci, Galatea e Polifemo de 1708 n'a aucun rapport avec VAcis and Galatea de 1720. Mais, à la reprise de cette dernière œuvre, en i-j, Haendel fit un remaniement de sa Sérénade italienne, et la donna à Londres en y mêlant des chants anglais de 1 autre Acis.

heur de plaire au vice-roi de Naples, le cardinal Grimani. C'était un Vénitien ; et sa famille possédait le théâtre San Giovanni Grisostomo de Venise. Grimani écrivit pour Haendel le libretto de Topera : Agrippina , dont Haendel composa probablement une partie de la musique à Naples*. Une telle collaboration l'assurait d'être joué sans peine, à Venise.

Il quitta Naples au printemps, et repassa par Rome, où il dut rencontrer chez le cardinal Ottoboni l'évêque Agostino Steffani, qui, par un mélange singulier d'attributions, était en même temps Kapellmeister à la cour de Hanovre, et chargé de missions secrètes par divers princes allemands[^]. Steffani était un des plus parfaits musiciens du temps; il se lia d'amitié avec Haendel. Peut-être firent-ils route ensemble jusqu'à Venise, où l'Agrippina de Haendel fut jouée, dès l'ouverture de la saison de carnaval 1709-1710, au théâtre San Giovanni Grisostomo [^]

Voir Streatfeild : Handel, p

2. Sur Steffani, voir p. 64 et suiv. C'est très vraisemblablement à cette rencontre avec Haendel, en 1709, à Rome, qu'il faut reporter le récit fait par Haendel d'un concert chez Ottoboni, où Steffani suppléa à l'improviste un des principaux chanteurs, avec un art sans égal. Chrysander plaçait ce récit, à l'époque du second voyage de Haendel en Italie, en 1729. Mais cela est impossible, car Steffani mourut en février 1728.

3. C'est-à-dire le 26 décembre 1709. Telle est la date que les recherches récentes de M. Ademollo et de M. Streatfeild ont rétablie, d'accord avec les indications fournies par les his-

Le succès passa tout ce qu'on pouvait attendre. Mainwaring dit « qu'oï eût pris les auditeurs pour des fous. C'étaient des acclamations, des cris : Viva il caro Sassone ! des extravagances impossibles à raconter. La grandeur de ce style les avait frappés comme le tonnerre. » — Les Italiens avaient bien raison de se réjouir, ils avaient fait en Haendel la plus glorieuse recrue, et VA-grippina était le plus mélodieux des opéras italiens. Venise faisait et défaisait la gloire. L'enthousiasme soulevé par les représentations du San Giovanni Grisostomo se propagea dans l'Europe musicale.

Haendel resta tout l'hiver à Venise. Il semblait indécis sur le chemin qu'il allait suivre. Il n'est pas impossible qu'il songeât à passer par Paris'. . ^ Que de choses eussent été changées, s'il y était venu alors, et s'il avait pu s'y établir, dans l'interrègne, entre LuUy et Rameau ! Il avait ce que ne possédait aucun des musiciens français : une surabondance de musique. Et il n'avait point

toriens conlemporaius de Haendel, — Mattheson, Marpurg. Burney, — et avec la date inscrite sur le libretto même. Elle contredit la thèse de Chrysander, (adoptée, à sa suite, par la plupart des musicologues de notre temps), suivant laquelle V Agrip-pina aurait été jouée à Venise, dès le carnaval de 1708.

I. Telle serait la raison pour laquelle il s'était fait la main au style vocal français, en écrivant ses 7 chansons françaises, dont le manuscrit a été soigneusement revu par lui, et porte la trace de corrections au crayon.

60 HËNDEL

ce qu'ils avaient : rintelligence lucide et pénétrante de la véritable nature du drame musical et de ses destinées : — (c'était

alors le temps où Lecerf de la Viéville écrivait sa Comparaison de la musique française et de la musique italienne[^] dont certaines pages annoncent la réforme de Gluck). — Si Haendel était venu en France, je suis convaincu que cette réforme eût été accomplie soixante ans plus tôt, et avec une magnificence de musique que Gluck n'eut jamais. Haendel était familiarisé avec la langue française[^] Il montra, par la suite, une attraction singulière pour les plus beaux sujets de notre tragédie française-. Avec sa prodigieuse souplesse et ses qualités, toutes latines, de clarté de lignes, de raison éloquente, d'amour passionné pour la forme, ce lui eût été un jeu de s'assimiler la tradition de notre art et de la reprendre, avec une vigueur irrésistible \

I. C'était la langue dont il usait dans sa correspondance, même avec sa famille ; et son style, très correct, a la haute courtoisie du style Louis XIV.

'2. Esther, Athalie, Théodore vierge et martyr.

Encore en 1734, Séré de Kieux écrit de Händel : « Sa

composition infiniment sage et gracieuse semble s'approcher

de notre goût plus qu'aucune autre, en Europe » (p. 299 des

Enfants de Latone, poèmes dédiés au Pioi) . — Haendel plaisait

particulièrement aux Français, parce que son italianisme était

dominé par la raison, et que les musiciens français aimaient à croire la raison toute française.

« Son caractère fort, nouveau, brillant, égal,

Du sens judicieux suit la constante trace,

Et ne s'arme jamais d'une insolente audace. » [Ibid., p. 10:1-3.)

LA VIE 6i

Mais à Venise, comme il hésitait encore sur ce qu'il devait faire, il rencontra des nobles hanovriens, parmi lesquels le baron Kielmannsegge, qui l'invitèrent à les suivre. Steffani lui avait offert, avec une bonne grâce charmante, son poste de Kapellmeister à la cour de Hanovre. Hasndel alla à Hanovre.

Hs étaient quatre frères, qui furent tour à tour ducs de Hanovre : Christian-Louis, George- Guillaume, Jean-Frédéric, et Ernest-Auguste*. Tous quatre étaient fascinés par la France et par l'Italie. Ils passaient la meilleure partie de leur temps hors de leurs Etats, de préférence à Venise. George-Guillaume épousa morganatiquement une Française, Eléonore d'Olbreuse, d'une famille noble du Poitou. Jean-Frédéric était pensionné par Louis XIV et se fit catholique ; il prenait modèle sur Versailles et fonda en 1672 l'opéra de Hanovre. Il eut d'ailleurs l'intelligence d'appeler Leibniz dans ses Etats". Mais il se gardait bien, pour sa part, d'y rester.

1 . Voir le livre, abondant en documents pittoresques, de Georg Fischer, Musik in Hannover, 1^{re} éd., 1903.

2. En 1676, Leibniz avait alors trente ans. Il reçut le titre de conseiller et président de la bibliothèque du château.

Il mourut, au cours d'un voyage à Venise. Ernest-Auguste, qui lui succéda en 1680, fut le protecteur de Steffani. Il était marié à la belle et intelligente duchesse Sophie, princesse Palatine, petite-fille de Jacques P^{er} Stuart, tante de la Palatine de France, et sœur de la princesse Elisabeth, amie de Descartes. Elle-même était Fani et la correspondante de Leibniz, qui l'admirait. Elle avait infiniment d'esprit, parlait sept langues, lisait beaucoup, avait un goût naturel pour les belles choses. « Personne ne possédait mieux Michel de Montaigne », dit Madame, sa nièce. Très libre de pensée \ trop libre de langage, elle professait un matérialisme épicurien supérieurement intelligent. Son mari ne la valait point ; mais il était brillant et fastueux. Ils firent de la cour de Hanovre « la plus polie et la plus distinguée de l'Allemagne » et tous deux aimaient la musique ; mais Ernest-Auguste ne semblait point se douter qu'elle existât en dehors de l'Italie ; et il aurait

I. Bien que, par les bizarreries des traités de Westphalie, cette princesse protestante se trouvât investie de l'évêché catholique d'Osnabrück.

1. M^{TM*} Arvede Barine a tracé d'elle un portrait amusant, mais un peu sévère, dans ses charmantes études sur Madame, mère du Régent (1909, Hachette). — Voir surtout les J/e'/Histoires de la duchesse Sophie, écrits par elle en français.

3. Ainsi s'exprime un voyageur français, en 1702, l'abbé Tolland.

puj s'appeler aussi bien le duc de Venise que le duc de Hanovre : car il était constamment à Venise, et il n'en voulait plus sortir'. Le peuple hanovrien commençait à murmurer. Pour retenir le prince chez lui, on ne trouva d'autre moyen que de lui bâtir un magnifique Opéra, où il put donner des spectacles et des fêtes, à l'instar de Venise. L idée était bonne. Ernest- Auguste se passionna pour son nouveau théâtre, qui, éditié et décoré par des Italiens, de 1687 ^ 1690, fut le plus beau d'Allemagne -. Pour ce théâtre on engagea comme kapellmeister Stetfani ^

t. Devenu duc en 1680, Tannée même il part pour Venise. Il y repai't à la fin de 1684, et y reste jusqu'en août 1685. Il repart, trois mois après, en décembre, et ne revient qu'en septembre 1686. Il logeait au palais Foscari, avec sa suite nombreuse, ses ministres, ses poètes, ses musiciens, sa chapelle. Il y dépensait des sommes énormes. Il donnait des fêtes aux Vénitiens, et avait des loges, louées à Tannée, dans cinq théâtres de Venise. En revanche, il vendait ses sujets, comme soldats, à Venise; et son fils Maximilien était le général de la République. Quand le grand-maréchal de la cour de Hanovre écrivait à sou prince le mécontentement du peuple, Ernest-Auguste répondait : « Je voudrais bien faire venir ici Monsieur le grand-maréchal, afin qu'il ne m'écrive plus si souvent de revenir à la maison. Monsieur le grand-maréchal n'a pas idée comme c'est amusant, ici ; s'il y était seulement une fois, il ne voudrait plus retourner en Allemagne. »

1 . Barthold Feind disait, en 1708 ;« Des opéras allemands, celui de Leipzig est le plus pauvre, celui de Hambourg le plus vaste, celui de Brunswick le plus parfait, celui de Hanovre le plus beau. » — L'opéra de Hanovre, à quatre étages de loges, pouvait contenir i 300 personnes.

L'orchestre était composé, en majorité, de Français, et

Agostino Steffani est une des figures les plus curieuses du temps*. Né en 1653, à Castelfranco près Venise, d'une famille pauvre, enfant de chœur à S. Marco, emmené en 1667 ^ Munich par le comte de Tattenbach, il y avait été l'élève de Ercole Bernabei, un maître nourri de l'art romain le plus pur". En même temps il recevait une éducation très complète, littéraire, scientifique et théologique, car on le destinait à la prêtrise; et, tout en devenant abbé% il était nommé organiste de cour et Musik director. Depuis 1681, une suite d'opéras, joués à Munich, et surtout le Servio Tiillio de 1685* avaient répandu son renom en Allemagne. Le duc de Hanovre l'attira à sa cour ;

dirigé par un Français, Jean-Baptiste Farinel, frère du gendre de Cambert.

I. MM. A. Einstein et Ad. Sandberger rééditent, en ce moment, dans les Denkmàler der Tonliunst in Bayern, un choix des œuvres de Steffani. !M. Arthur Neisser a consacré une petite brochure à Steffani, à propos d'un de ses opéras : Servio Titllio (1902, Leipzig). — Voir aussi les études de Rob. Eitner dans VAllg. Deutsche Biographie, de Chrysander dans son Hêendel t. I, et de M. Georg Fischer dans son livre cité plus haut.

1. Munich était devenu un foyer de musique italienne en Allemagne, depuis que le prince-électeur Ferdinand avait épousé, en 1652, une princesse italienne, Adélaïde de Savoie. — Voir Ludwig Schiedermair : Die Anfange der Mûnchener Oper [Sammelb. der I. M. G., 1904).

LA ME

et, en 1689, le nouveau théâtre de Hanovre fut inauguré par un opéra de Steffani, dont la duchesse Sophie avait fourni, dit-on, le sujet patriotique : Henrico Leone \ Suivirent une quinzaine d'opéras, dont la mise en scène et la musique eurent une célébrité prodigieuse en Allemagne-. Cousserles introduisit à Hambourg, comme des modèles du vrai chant italien; et Keiser se forma en partie d'après eux, une dizaine d'années avant que Haendel se formât à son tour d'après Keiser. L'opéra n'eut pas une vie durable à Hanovre. Seul, le duc y était attaché. La duchesse Sophie avait beaucoup moins de sympathie pour ce genre d'art \ Les

I . Cet opéra fut Joué, pour le cinquième centenaire du siècle de Bardewick par Henri le Lion en 1089. L'électeur de Brandebourg assistait à la première représentation. — Steffani traita d'autres sujets germaniques, comme le Tassilone de 1709.

1. Les manuscrits de la plupart de ces opéras sont conservés dans les bibliothèques de Berlin, Munich. Londres, Vienne et Schwerin. Il est incroyable qu'aucun n'ait été encore publié, malgré leur importance dans l'histoire de l'opéra allemand. Chrysander a donné quelques spécimens des libretti. La musique n'a guère été étudiée que par M. Neisser, qui a le tort de ne pas assez connaître la musique des contemporains de Steffani, et, par suite, se trompe souvent dans ses appréciations sur lui.

i. Leibniz non plus, bien qu'il eût quelque intuition de ce qu'aurait pu être cette forme de théâtre. « qui unit tous les moyens d'expression : la beauté des mots, des rimes, de la musique, des peintures, des gestes harmonieux » (lettre de 1681). En

général, il avait, à l'égard de la musique, l'attitude de nos Encyclopédistes, au temps de Rameau. Son idéal

ballets et les mascarades faisaient tort à Fopéra. Steffani était d'ailleurs occupé par des affaires plus sérieuses. Dans la Ligue d'Augsbourg, Ernest-Auguste de Hanovre avait pris parti pour l'Empereur. Pour récompenser sa fidélité, l'Empereur lui accorda la dignité de prince-électeur. Mais, dans la confusion de l'Empire, il n'était pas facile de faire régulariser la situation. Il fallut envoyer un ambassadeur extraordinaire aux grandes cours allemandes. Le choix de tous se porta sur Steffani, qui était abbé catholique et pouvait plus facilement servir d'intermédiaire entre la cour protestante de Hanovre et les cours catholiques*. Il s'acquitta si bien de sa mission qu'en 1697 ^^ ^^ ^^ ^^ ^^ ^^ Hanovre obtint son titre d'électeur. L'étonnant diplomate avait trouvé moyen, tout en s'acquittant de sa tâche, d'écrire des opéras. Après la

musical était tout de simplicité mélodique. — « J'ay remarqué souvent que ce que les gens du métier estimoient le plus n'avoit rien qui touchât. La simplicité fait souvent plus d'effet que les ornemens empruntés. » (Lettre à Hentling.)

I. Les témoignages des contemporains s'accordent à le peindre comme un homme d'un physique agréable, petit, de constitution débile, que l'excès de l'étude avait fatiguée, sérieux de nature, mais toujours aimable dans ses manières, plein d'esprit et de douceur, la parole claire et calme, d'un tact exquis, d'une politesse parfaite, et dont il ne se départait jamais, homme de cour accompli, et, de plus, très instruit, s'intéressant passionnément à la philosophie, aux mathématiques. Leibniz lui apprit le droit politique allemand. — On

mort de Ernest-Auguste, en 1698, il renonça aux opéras ; mais il continua de s'occuper de politique. Il devint, en 1708, conseiller secret de l'électeur Palatin, président du conseil religieux; il fut anobli. En même temps, le pape Innocent XI le faisait, en 1706, évêque de Spiga'. L'électeur Palatin le nomma son grand aumônier, et le chargea de la correspondance italienne et latine avec le duc de Brunswick. De novembre 1708 à avril 1709, Steffani séjourna à Rome où le pape le combla d'honneurs, le fit prélat de chambre, assistant du trône, abbé de S. Stefano in Carrara, et vicaire apostolique dans le nord de l'Allemagne, avec l'inspection sur les catholiques en Palatinat, Brunswick et Brandebourg -. Ce fut

trouvera dans le livre de Fischer : Musi/c in Ilannover, la reproduction d'un portrait rarissime de Steffani, en costume épiscopal.

1. Evêque in partibiis . Spiga est une localité des Indes espagnoles occidentales.

2. Il finit par démissionner de son vicariat, qui lui causait plus d'ennuis que d'agrément. Il voyagea de nouveau en Italie, en 1722. En 1724, il fut nommé président à vie de l'Academiya of ancient music, fondée à Londres par son élève Galliard. Il dédia à l'Académie plusieurs de ses compositions : mais, depuis qu'il était évêque, il ne les signait plus ; elles paraissaient sous le nom de son secrétaire, Gregorio Piva. Il revint à Hanovre en 1725. Après avoir mené grande vie, que ses revenus ne suffisaient pas à payer, il tomba dans la gêne et dut vendre ses belles collections de peintures et de statues, parmi lesquelles il y en avait, dit-on, de Michel-Ange. Le roi d'Angleterre régla en partie ses dettes.

Steffani mourut d'apoplexie, au cours d'un voyage à Francfort, le 12 février 1728.

alors, comme on Ta vu, qu'il rencontra Haendel.

11 était nécessaire d'esquisser la vie de ce personnage extraordinaire, qui fut à la fois abbé, évêque, vicaire apostolique, conseiller intime et ambassadeur des princes, organiste, kapellmeister/, critique musical \ grand chanteur- et grand compositeur, — non seulement pour l'intérêt de sa figure, mais parce qu'il exerça une influence considérable sur Haendel, qui conserva toujours de lui un souvenir reconnaissant \

Le propre de Fart de Steffani, et par où il est supérieur à tous ceux de son temps, c'est la maîtrise de l'art du chant. Bien que tous les Italiens y fussent rompus, aucun n'a écrit aussi purement pour la voix. Scarlatti ne se gêne pas

Sa volumineuse correspondance politique fut envoyée à Rome, où elle se trouve encore, à \ ' Archivio délia Sacra Congregazione de Propaganda Fide. — Voir A. Eistein : Notiz ûher den Nachlass Agostino Steffani's im Propaganda Archiv zii Boni. [Sanimelhiinde der I. M. G., mars 1909.)

1. On connaît de lui un opuscule, en forme de lettre, intitulé : *Quanta certezza hahhia da siioi Principii la Musica et in quai pregio fosse percio pressa gli Antichi*, paru en 1695 à Amsterdam, puis en 1700, en traduction allemande. Il y défend la valeur de la musique, non seulement comme art, mais comme science.

2. Son chant était célèbre. Si sa voix était faible, la pureté et la finesse de son style, son expression délicate et chaste étaient incomparables, à en croire Haendel.

3. Voir Hawkins. — Ce fut surtout en 1711 que Haendel et Steffani se trouvèrent ensemble à Hanovre, pour le plus grand profit de Haendel.

pour forcer les limites de la voix, soit dans une intention expressive, soit dans une intention concertante. Chez Steffani, comme dit M. Hugo Goldschmidt « le chanteur tient la plume ». Son œuvre est le recueil le plus parfait du chant italien de l'âge d'or, et Haendel lui dut son sens très fin du bel canto. A la vérité, les opéras de Steffani gagnent peu à cette virtuosité. Us sont médiocres au point de vue dramatique, assez peu expressifs, abusent des vocalises : c'étaient essentiellement des opéras pour chanteurs'. Mais ils montrent une curiosité harmonique, et une habileté contrapuntique qui s'oppose à l'écriture presque homophone de Lully — Mais le vrai titre de gloire de Steffani était dans sa musique vocale de chambre et, par-dessus tout dans ses Duos*. Ces Duos

I. H. Goldschmidt : Die Lehre von der vohalen Ornamentik. t. I, 1907, Charlotenburg.

1. On y faisait une grande consommation de chanteurs. Le seul Servio Tiilio en employait vingt-cinq, dont dix soprani. (Neisser. op. cit.)

3. En revanche, les morceaux symphoniques, et particulièrement les ouvertures, sont en style luyste. et ont pu servir de modèles à Haendel. Le style français régnait dans l'orchestre de Hanovre. Telemann disait : « A Hanovre est le cœur de la science française. »

4. Steffani semble avoir écrit ces duos, comme maître de musique des dames de la cour ; et plusieurs furent faits pour l'élec-

trice de Brandebourg, Sophie-Dorothée. Les poèmes étaient l'œuvre de grands seigneurs, ou d'abbés italiens. Ces duos furent regardés, dans leur temps, comme des chefs-

sont de tous les caractères et de toutes les dimensions. 11 en est en un seul morceau ; il en est d'autres qui ont la coupe da capo. Certains sont de vraies cantates, avec récitatifs, soli et duos. D'autres se font suite, formant des sortes de petits Liederkreise. Leur écriture évolue de Schiitz et Bernabei à Hoendel et Telemann. Mais leur construction intime est assez généralement la même : une première voix expose, seule, la première phrase, où se reflète l'émotion poétique du morceau; la seconde voix répète le motif, à l'unisson, ou à l'octave ; avec le second motif, les voix laissent l'unisson et se livrent à des imitations en canon, librement fuguées ; puis revient la première partie, qui conclut. Quant le duo est plus développé, après un premier air en mineur, vient un second air en majeur où la virtuosité se donne carrière, puis revient le premier air en mineur. Ces œuvres sont d'une admirable beauté mélodique et d'une expression souvent profonde. Dans les sujets gais, Steffani a la grâce alerte, l'élégante fantaisie de Scarlatti. Dans la tristesse, il touche aux plus hauts modèles : à Schütz, à Provenzale,

d'œuvre ; et on en fit de nombreuses copies. On en trouvera la bibliographie dans le 1^{er} volume des Œuvres choisies de Steffani, publiées chez Breitkopf par MM A. Einstein et A. Sandberger. Le seul Conservatoire de Paris possède six volumes de dietti manuscrits de Steffani.

à J.-S. Bach ; il est un des plus grands lyriques de la musique du xvii^e siècle \ Ces duos ont fixé le style et la forme du genre. Je comparerais volontiers le rôle joué par Steffani en musique à ce-

lui de Fra Bartolommeo, en peinture, — tous deux s'appliquant, avec un art parfait et un esprit très calme, à trouver les lois de la composition dans des genres limités : Fra Bartolommeo cherchant l'équilibre des groupes et l'harmonie des lignes dans des scènes à trois ou quatre personnages, rassemblés en un tableau rond; Steffani concentrant tout l'effort de l'ingéniosité, de r invention, de la science artistique, dans le cadre étroit du duo. Les deux artistes religieux ont un art lumineux, sur de soi, savant avec simplicité, peu ou point passionné : leurs âmes sont nobles, pures, un peu imper-

I. Voir les airs : Liingi daW idol, Occhi perche piangete, et surtout Forma un mare, qui offre une analogie frappante avec un des plus beaux lieder de Philipp-Heinrich Erlebach : Meine Seifzer (publié par M. Max Friedliinder, dans son Histoire du Lied au XVIII^e siècle). Il y a tout lieu de croire que Steffani a été un des modèles d'Erlebach.

On y remarquera la prédilection de Steffani (comme des grands Italiens du temps) pour le chromatique, et son goût contrapuntique. Steffani était un des artistes d'alors le plus près de l'esprit de l'ancienne musique, tout en ouvrant le chemin à la musique nouvelle; et il est caractéristique qu'on l'ait choisi comme président de VAcademy of antient Musick de Londres, qui prenait pour modèle l'art de Palestrina et des madrigalistes de la fin du xvi^e siècle. Je ne doute pas que Haendel n'ait beaucoup appris, en cela encore, de Steffani.

72 H.EXDEL

sonnelles. Ils étaient faits pour préparer le chemin à d'autres. Comme dit Chrysander, Haendel marche dans les traces de Stef-

Fani ; mais son pied est plus large.

Hsendel ne fit qu'un court passage à Hanovre, en 1710. A peine eut-il pris possession de son poste, qu'il demanda et obtint un congé pour aller en Angleterre, où des propositions lui étaient faites. Il traversa la Hollande, et arriva à Londres, à la fin de l'automne 1710. Il avait vingt-cinq ans.

L'ère musicale de l'Angleterre était close. Quinze ans avant, l'Angleterre avait perdu son plus grand musicien, Henry Purcell, mort prématurément, à l'âge de trente-six ans'.

Dans sa courte vie, il avait produit un œuvre considérable : opéras, cantates, musique religieuse, musique instrumentale. C'était un génie instruit, connaissant bien l'italien, les sonates italiennes, et en même temps très anglais, ayant le don des mélodies spontanées, et ne perdant jamais contact avec l'esprit de sa race. Son art est plein de grâce et de délicatesse,

I. Henry- Purcell naquit vers 1658, et mourut en

bien plus aristocratique que celui de Lully : c'est du Van Dyck en musique ; tout y est d'une extrême élégance, fine, aisée, un peu exsangue. Sa distinction est naturelle, elle se retrempe toujours, comme le font volontiers les Anglais, dans la vie champêtre. Il n'y a pas d'opéras du xvii^e siècle où Ton trouve plus de fraîches mélodies, d'une inspiration ou d'un tour populaire. Ce charmant artiste, maladif, de tempérament débile, avait quelque chose de féminin, de frêle, de peu résistant. Sa langueur poétique fait son at-

trait et aussi sa faiblesse ; elle l'a empêché de poursuivre son progrès artistique, avec la ténacité d'un Haendel. Presque partout, il est resté incomplet, il n'a pas cherché à briser les dernières barrières qui le séparaient de la perfection ; ce sont des esquisses de génie, avec d'étranges faiblesses, beaucoup de choses bâclées, des gaucheries singulières dans la façon de traiter les instruments et la voix, des cadences maladroites, une monotonie de rythmes, un tissu harmonique grêle, surtout dans les grands morceaux, un manque de souffle, une sorte d'épuisement physique, qui Tempêche de mener jusqu'au bout de superbes idées. Mais il faut le prendre pour ce qu'il est : une des figures les plus poétiques de la musique, — souriante et un peu élégiaque, — un petit Mozart éternellement con-

valescent. Rien de vulgaire, ni de brutal. De jolies mélodies, sorties du cœur, où le plus pur de l'âme anglaise se mire. Des harmonies délicates, des dissonances caressantes, le goût des froissements de septièmes et de secondes, du flottement incessant du majeur au mineur, des nuances fines et changeantes, d'une lumière pâle, indécise, enveloppée, comme un soleil de printemps au travers d'un brouillard léger*.

Il n'avait écrit qu'un véritable opéra : l'admirable *Two* «w^/ze«6r de 1680 ^ Ses autres œuvres dramatiques, très nombreuses, étaient de la musique de scène ; et le plus beau type en est celle qu'il écrivit pour A7«^^4///i«/' de Dryden, en 1691. Cette musique est presque toute épisodique ; on pourrait l'enlever, sans que l'essentiel de l'action en souffrît. Le goût anglais était réfractaire aux opéras chantés d'un bout à l'autre ; et au temps de Hœndel, Addison devait, dans son *Spectateur*, traduire cette répugnance de la nation.

Bien que Haendel eût une autre idée de l'opéra, et que sa personnalité différât profondément de celle de Purcell, il ne laissa point de profiter

I. Voir le prélude, ou la « Dance » de Dioclesian, et l'ouverture de Bonduca.

1. L'art anglais n'a jamais rien produit de plus digne d'être égalé aux chefs-d'œuvre de l'art italien, que la scène de la mort de Didon.

du génie de ce précurseur, comme il avait fait des autres. Arrivant en un pays étranger, dont il ne savait ni la langue, ni l'esprit, il était naturel qu'il prît le maître anglais pour guide. De là, des analogies entre eux. Les odes de Purcell semblent parfois une esquisse des cantates et des oratorios de Haendel; on y trouve le même style architectural, les mêmes contrastes de mouvements, de timbres instrumentaux, de grands ensembles et de soli. Certaines danses \ certains airs héroïques, au rythme irrésistible, aux fanfares de triomphe % sont déjà du Haendel. Mais ce ne sont laque des éclairs, chez Purcell. Sa personnalité, son art étaient autres. Lui aussi, comme tant de beaux musiciens d'alors, il a été se perdre en Haendel, ainsi qu'un filet d'eau dans une rivière. Mais il y avait dans cette petite source une poésie anglaise, que l'œuvre entier de Haendel n'a point, — ne pouvait avoir.

Depuis la mort de Purcell, c'en était fait de la musique anglaise. Les éléments étrangers l'avaient submergée^{*}. Un renouveau d'oppo-

1. King Arthur : « Grand Dance », ou Chaconne finale ; — Dioclesian : Trio et chœur final.

1. Surtout, le fameux air de saint Georges, dans King Arthur :
« Saint Georges, patron de notre île, soldat et saint... »

Non plus les Français, qui, très influents au temps des

sition puritaine, s'attaquant au théâtre anglais, avait contribué à l'abdication découragée des artistes nationaux[^] Le dernier maître de la grande époque, John Blow, — un artiste estimable, glorieux dans son temps, et dont la personnalité un peu grise, effacée, ne manquait pas de distinction ni de sentiment expressif, — s'était retiré dans les pensées religieuses-. En l'absence de compositeurs anglais, les Italiens s'emparèrent de la place [^]. Un ancien musicien de la chapelle royale, Thomas Clayton, rapporta

Stuarts, avaient à peu près disparu depuis la Révolution de 1688. Mais les Italiens.

1. Le célèbre pamphlet du prêtre Jeremias Collier, paru en 1688 : Courte vue de l'immoralité et de l'indécence de la scène anglaise [A short view of the immorality and profaness of the English stage, with the sense of Antiquity), avait fait époque, parce qu'il exprimait, avec une ardente conviction, les sentiments cachés de la nation. Dryden, le premier, fit humblement pénitence.

2. Voir la préface de son *Amphion Britannicus*, en 1700. — Blow mourut en 1708.

3. Il y avait eu plusieurs essais de compagnies d'opéras italiens à Londres, sous la Restauration, en 1660, en 1674- Aucun n'avait

réussi. Mais quelques Italiens s'étaient installés à Londres, et y avaient eu du succès : vers 1667, Gio.-Battista Draghi, de Ferrare ; vers 1677, le violoniste Niccolò Matteis, qui fit connaître en Angleterre les oeuvres instrumentales de Vitali et de Bassani ; enfin des chanteurs italiens, Pietro Reggio de Gènes, le fameux Siface (Francesco Grossi) qui, en 1687, fit le premier sans doute entendre du Scarlatti à Londres; Margherita de l'Espine, qui, depuis 1692, donna des concerts italiens. Mais ce fut à partir de 1702 que commença l'engouement pour l'art italien.

d'Italie des Ubbretti d'opéras, des partitions, et des chanteurs. Il prit un vieux livre/lode Bologne, le fit traduire en anglais par un Français, y adapta gauchement une musique qui ne valait rien; et tel fut, comme il dit avec fierté, « le premier drame musical qui ait été entièrement composé et exécuté en Angleterre dans le style italien » : Arsinoe\ reine de Chypre. Cette nullité, jouée au Drury Lane, en 1705, eut un gros succès, que dépassa encore un opéra italien authentique, donné, l'année suivante, à Londres: Camilla, regina de' Volsci, de Marc Antonio Bononcini'. Vainement, Addison inquiet essaya de lutter contre l'invasion italienne, en persiflant le snobisme du public, avec une aimable ironie, et en tâchant d'opposer à l'opéra italien un opéra national anglais' : il fut battu, et avec lui, le théâtre anglais tout entier \ Tliomyris^ en 1707, inaugura les représentations mi-partie en italien et en

I. Il s'agit du frère du célèbre Bononcini (Giovanni)

1. Ce fut la Rosamunde, jouée en 1707, et qui n'eut que trois représentations. Addison, fort peu musicien, avait pris pour collaborateur l'insipide Clayton. Ses satires contre l'opéra italien parurent en mars-avril 1710, dans le Spectator.

3. Cette défaite fut mise en évidence, en 1708. Trois ans avant, le théâtre Haymarket avait été fondé, sous le patronage de la reine, par le poète Congreve, pour y jouer le vieux drame anglais. En 1708, le drame anglais dut vider la place. L'opéra s'y installa.

78 H. HANDEL

anglais. Et, comme il n'y avait rien d'Almahide, en janvier 1710, tout est en italien. Aucun musicien anglais ne tente de lutter'.

Lorsque arriva Haendel, à la fin de 1710, l'art national était mort. Il est donc absurde de dire, comme on le fait souvent, qu'il a tué la musique anglaise. Il n'y avait plus rien à tuer. Londres n'avait pas un compositeur. En revanche, elle était riche en virtuoses excellents. Surtout elle possédait une des meilleures troupes de chanteurs italiens qu'on pût trouver en Europe. Présenté à la reine Anne, qui aimait la musique et jouait bien du clavier, Haendel fut accueilli à bras ouverts par le directeur de l'Opéra, Aaron Hill. C'était un personnage extraordinaire, qui voyagea en Orient, écrivit une Histoire de l'Empire Ottoman, fit des tragédies, traduisit Voltaire, fonda la Beech OU Company pour extraire l'huile des glands de hêtre, se mêla de chimie,

I. Seuls, deux Allemands établis en Angleterre et naturalisés Anglais, le D^{re} Christoph Pepusch et Nicole Francesco Hayra, glissent quelques morceaux de leur composition dans les opéras italiens de Londres. Nous les retrouverons plus tard. Pepusch, fondateur de Vaca'demy of antient musick en 1710, fut assez mal disposé pour Hasndel, dont il persifla les opéras dans le fameux Beggars Opéra de 1728. Haym, qui voulut publier en 1780 une grande Histoire de la musique, fut un des librettistes de Haendel.

La Bibliothèque du Conservatoire de Paris possède un recueil des airs des principaux opéras italiens, joués à Londres, de 1706 à 1710. (Londres, Walsh.)

et s'occupa de la construction des vaisseaux*. Cet homme-orchestre bâtit, séance tenante, le plan d'un opéra, d'après la Jérusalem délivrée. Ce fut le Rinaldo, qui fut écrit, poème et musique, en quatorze jours, et joué, pour la première fois, le 24 février 1711, au Haymarket.

Le succès fut immense. Il décida de la victoire de l'opéra italien à Londres; et quand le chanteur Nicolini, qui interprétait le rôle de Renaud, quitta l'Angleterre, il emporta la partition à Naples, où il la fit représenter en 1718, avec l'aide du jeune Leonardo Léo. Le Rinaldo marque un tournant de l'histoire musicale. L'opéra italien, qui a conquis l'Europe, commence à être conquis à son tour par les musiciens étrangers qu'il a formés, les italianisants d'Allemagne. Après Haendel, ce sera Hasse, et puis Gluck, et puis Mozart. Mais Haendel est le premier des conquérants-.

Après Rinaldo, et jusqu'au moment où Haendel

Voir Mainwariug et Chrysandei

2. Quand le poète Barthold Feind donna en 1715 la traduction de Rinaldo, à Hambourg, il ne manqua pas de rappeler que « l'universellement célèbre M. Hoendel » était appelé par les Italiens « l'Orfeo del nostro secolo » et « un ingegno sublime ».

80 H.TNDEL

se fixe définitivement à Londres, c'est-à-dire entre 1711 et la fin de 1716, s'étend une période indécise, où il oscille entre l'Allemagne et l'Angleterre, entre la musique religieuse et l'opéra.

Hoendel, qui avait le titre de Kapellmeister de Hanovre, dut regagner son poste, en juin 1711¹. A Hanovre, il retrouva Tévêque Steffani, et s'essaya à écrire dans son style. A son imitation, il composa une vingtaine de duos de chambre, qui n'égale point leur modèle, et de beaux lieder allemands sur des poésies de Brockes-. Quelques-unes de ses meilleures pages instrumentales, ses premiers concertos de hautbois, ses sonates pour flûte et basse² semblent aussi dater de là. Les cavaliers de la cour de Hanovre étaient des flûtistes passionnés; et l'orchestre, sous la direction de Farinel, était excellent;

— Rare honneur, ajoute-t-il, « car aucun Allemand n'est ainsi irrité par un Italien ou un Français, ces messieurs ayant l'habitude de se moquer de nous ».

I. Il ne se pressa point. Il s'arrêta à Düsseldorf, chez l'Électeur palatin. (A. Einstein : Ein Beitrag zur Lebensbeschreibung Hxn-dels, Bulletin de l'I. M. G., avril 1907.) Puis, dans les derniers mois de l'année, il alla revoir sa famille, à Halle.

a. A vrai dire, ce sont plutôt de petites cantates que des lieder. La collection Schœlcher, à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, en possède des copies.

Tomes XXVII et XLVIII de la grande édition Hœndel

LA VIE 8i

surtout les hautbois étaient arrivés à un degré de virtuosité, (lue ceux d'aujourd'hui atteignent à peine. En revanche, l'Opéra de Hanovre était fermé; et Hœndel ne put même pas faire jouer Rinaldo .

Il avait goûté du théâtre, et ne se résignait pas à y renoncer. Aussi soupirait-il vers Londres. Il avait tâté le terrain en Angleterre, il l'avait jugé favorable, il était bien décidé à s'y établir. Il recevait de là des nouvelles régulières'. Depuis son départ, aucun opéra n'avait pu se maintenir, en dehors de Rinaldo. Les amateurs anglais le rappelaient. Hœndel, qui brûlait de partir, demanda un nouveau congé à la cour de Hanovre. On le lui accorda, dans les termes les plus aimables, — « à condition qu'il reviendrait au bout d'un temps raisonnable » -.

Il retourna à Londres, vers la fin de novembre 1712, juste à temps pour surveiller la représentation d'une pastorale. Il Pastor Fido, œuvre hâtive, dont il reprit les plus beaux chants plus

1. On voit, par les lettres de 1711, que Hœndel s'appliquait, en Allemagne, à perfectionner sa connaissance de l'anglais.

2. La maison de Hanovre était, comme on sait, prétendante à la succession au trône d'Angleterre ; et elle devait ménager la parente à héritage, la reine Anne, à qui plaisait Haïndel.

82 HiENDEL

tard^ Vingt jours après, il avait fini d'écrire Teseo, « opéra tragique », en cinq actes très courts", plein de hâte et de génie, qui fut joué en janvier 1713.

Haendel cherchait à s'implanter en Angleterre. Il s'associa au loyalisme et à l'orgueil de la nation, en écrivant pour ses fêtes politiques. La conclusion de la paix d'Utrecht, glorieuse pour l'Angleterre, approchait. Haendel prépara un Te Deum, qui était déjà terminé en janvier 1713. Mais les lois du royaume s'opposaient à ce qu'un étranger fût chargé de composer la musique des cérémonies officielles ; seul, le Parlement pouvait autoriser une dérogation à ces usages. Haendel écrivit habilement une ode flatteuse pour l'anniversaire de naissance de la reine Anne [Birthday Ode for Queen Anne). L'ode fut exécutée à Saint-James, le 6 février 1713 ; et la Reine, enchantée, donna à Haendel la commande du Te Deum et du Jubilate pour la paix d'Utrecht, qui furent joués, le 7 juillet 1713, à la cérémonie solennelle de Saint-Paul, où le Parlement assistait. Ces œuvres, où Haendel s'était aidé de l'exemple de Purcell,

1. Dans une seconde version de l'œuvre, en 1734. H y ajouta alors des chœurs.

2. C'est le seul opéra de Haendel qui soit en cinq actes. Le poème était de Haym.

Purcell avait écrit en 1694 un Te Deum and Jubilate

furent ses premiers grands essais dans le genre monumental.

Haendel avait réussi à se faire, en dépit des usages, le compositeur officiel de la cour d'Angleterre. Mais ce n'avait pas été sans manquer gravement à ses devoirs envers ses autres maîtres, les princes de Hanovre, au service desquels il était. La situation était extrêmement tendue entre la cousine à héritage et les parents pauvres de Hanovre. La reine Anne les avait pris en grippe ; surtout, elle ne pouvait souffrir l'intelligente duchesse Sophie, elle la faisait chaussonner ; et elle s'entendait secrètement avec le prétendant Stuart, qu'elle voulait reconnaître pour héritier. En restant à son service, Haendel prenait donc parti contre son souverain de Hanovre. Certains de ses historiens ont été jusqu'à prononcer le mot de trahison. C'est l'unique faute de sa vie que son hagiographe, Chrysander, n'excuse point : car elle blesse son patriotisme allemand. Mais, il faut bien le dire : de patriotisme allemand, Haendel n'en avait guère. Il avait la mentalité des grands artistes allemands de son temps, pour qui la patrie, c'était l'art et la foi. Peu lui importait l'État.

Il habitait alors chez des mécènes anglais : — pendant un an, chez un riche musicomane du

84 H. IXDEL

Surrey, — puis, à Piccadilly, chez le comte de Burlington. 11 y resta trois ans. Pope et Swift étaient familiers de la maison, que Gay a décrite. Haendel s'y faisait entendre, sur l'orgue et le clavecin, devant l'élite de la société londonienne, dont il était fort ad-

miré, à la réserve de Pope, qui n'aimait point la musique. Il écrivait peu 'j.^ laissant vivre, comme au temps de son séjour à Naples, attendant, sans se presser, qu'il se fût pénétré de Tatmosphère anglaise. Hscndel était de ceux qui pouvaient faire trois opéras en deux mois, et puis ne plus rien faire pendant un an. G est le régime du fleuve torrentueux, qui tantôt déborde et tantôt est à sec.

Il attendait aussi la suite des événements. Les héritiers de Hanovre semblaient décidément évincés. La duchesse Sophie mourut, le 7 juin 1714, de chagrin, dit Ghrysander — (et, à vrai dire, aussi d'apoplexie), — convaincue que le Stuart aurait l'héritage convoité. Moins que jamais, Haendel ne soufflait mot de retourner à Hanovre. Mais le hasard déjoua tous les plans. Deux mois après la mort de la duchesse Sophie, la reine Anne mourait sul^itement, le i^^inai 1714-

I. Il écrivit, dit-oa, pour le petit tliéâtre d'amateurs de Burlington, un opéra, Silla (17 14), dont il reprit le meilleur dans Amadigi. — On peut aussi dater de cette époque un certain nombre des pièces pour clavier, dont le recueil parut en 1720.

Le même jour, dans le désarroi où cet événement inattendu avait mis le parti des Stuarts, George de Hanovre était proclamé par le conseil secret. Le 20 septembre, il arriva à Londres. Le 20 octobre, il était couronné à Westminster. Et Hgendel, tout déconfit, en était pour son Ode à la reine Anne, avec la mortification de se dire que, s'il avait attendu un an, son Te Deiui eût servi pour l'intronisation de la nouvelle dynastie.

Il faut lui rendre cette justice qu'il ne sembla pas s'émouvoir beaucoup de ce revers de fortune. Il ne se fatigua point à implo-

rer son pardon. Il se remit au travail, et écrivit Aniadigi. C'était encore la meilleure façon de plaider sa cause. Le roi George \ de Hanovre avait bien des défauts ; mais il avait une grande qualité : il aimait sincèrement la musique, et cette passion était partagée autour de lui par beaucoup de personnages plus ou moins recommandables de sa cour. La musique a été de tout temps pour l'Allemagne la fontaine où les cœurs souillés se purifient, la rédemption des petites bassesses de la vie quotidienne. Quoi que le roi George put penser de Htendel, il ne pouvait le punir, sans se punir soimême. Après le succès du charmant Aniadigi, joué pour la première fois le 25 mai 171 5, il n'eut pas le courage de garder rancune plus

86 H.ENDEL

longtemps à son musicien. Ils se réconcilièrent*.

Haendel recouvra son traitement de A'^û'/?eZZmeis^e/*

de Hanovre, en attendant qu'il devînt maître de

musique des petites princesses ; et lorsque le Roi

alla à Hanovre, en juillet 171 6, Haendel fut du

voyage.

Ce n'est pas qu'il ait eu beaucoup d'occupation à la cour. Le Roi était pris par les affaires et par la chasse. Il ne trouvait même pas le temps de s'inquiéter de son vieux serviteur Leibniz, qui mourut à Hanovre, le 14 novembre 1716, sans que personne à la cour y prît garde. Haendel profita des loisirs qui lui étaient faits pour se retremper dans l'art allemand.

Il y avait alors en Allemagne une mode des Passions musicales. C'était un courant religieux et théâtral à la fois. On y pouvait démêler l'influence du piétisme et celle de l'opéra.

I. La légende raconte que Haendel composa, en août 1715, la fameuse *Water Musick* (musique sur l'eau), pour regagner la faveur du Roi. Installé dans une barque avec un orchestre, il aurait fait exécuter son œuvre pendant une promenade de George P^r sur la Tamise ; et le Roi, enchanté, aurait rendu à Haendel son amitié. — Mais il semble bien que la *Water Musick* soit postérieure, de deux ans, au retour en grâce de Haendel ; et la scène, placée le 22 août 1715 par Chrysander, dans son premier volume, — en octobre 1715, par Fischer [*Miisik in Hannover*], — est reportée par Chrysander, dans son troisième volume, au 17 juillet 1717, avec une citation d'un journal du temps, qui ne semble pas d'ailleurs décisive. Quoi qu'il en soit, l'œuvre est de cette époque, et la première impression en parut vers 1720.

Keiser, Telemann, Mattheson écrivaient à Hambourg des Passions qui faisaient grand bruit*, sur un texte fameux du sénateur Brockes. A leur exemple, peut-être pour se mesurer avec ces hommes qui tous trois avaient été ses rivaux ou ses amis^{""}, Haendel reprit le même texte, et écrivit, lui aussi, en 1716, une *Passion nach Brockes*.

Cette œuvre puissante et disparate, où le mauvais goût et le sublime se coudoient, où la préciosité et l'emphase se mêlent à l'art le plus

1. Keiser, le premier, en 1712 : *Der fiir die Siinden der Welt gemarterte und sterbende Jésus...*, etc. {J sits martyrisé et mourant pour les p ch s du monde). — Puis, Telemann, en 1716, quelques

mois avant l'arrivée de Hœndel. Et peu après, Mattheson. — La Passion de Hœudel fut exécutée pour la première fois, à Hambourg, pendant le carême 1717, lorsque Haendel était déjà revenu en Angleterre. Les quatre Passions de Keiser, Telemann, Mattheson et Haendel furent données en 1719 au Uom de Hambourg, Mattheson étant cantor.

2. Hœndel et Mattheson échangèrent alors quelques lettres. Mattheson venait d'engager une polémique musicale avec l'organiste et théoricien Buttstedt ; il éprouvait le besoin de s'appuyer sur les autorités de la musique allemande. Il leur adressa un questionnaire pour une enquête (sur les modes grecs, sur la solmisation, etc.). Haendel, pressé de questions, répondit, tardivement, en 1719 ; il donnait raison à Mattheson, moderniste déclaré, contre les partisans des modes anciens. Mattheson lui demandait aussi des détails sur sa vie, afin de les faire figurer dans un Dictionnaire biographique, qu'il projetait. Haendel se récusa, faute du recueillement nécessaire ; il promit seulement, d'une façon vague, de « repasser plus tard les Epoques principales qu'il avait eues dans le cours de sa Profession ». — Mais Mattheson ne parvint jamais à en rien tirer de plus.

profond elle plus sobre, — (œuvre que J -S. Bach connut bien et dont il s'est ressouvenu), — fut pour Htendel une expérience décisive. Il sentit, en l'écrivant, tout ce qui le séparait de l'art piétiste allemand ; et, de retour en Angleterre % il écrivit les Psaumes et EstJier.

Ce fut l'époque capitale de sa vie. Entre 17 17 et 1720, tandis qu'il était au service du duc de Ghandos'il prit pleine conscience de sa personnalité, et créa un style nouveau en musique et au théâtre.

I. A la fin de 1716. Au cours de ce voyage en Allemagne, où il avait secouru la veuve de son maître Zachow, tombée dans la misère, il ramena d'Anspach un vieil ami d'Université, Johann Christoph Schmidt, qui faisait le commerce des lainages, et qui laissa tout, fortune, femme et enfant, pour le suivre à Londres. Schmidt resta attaché toute sa vie à Hsendl, s'occupant de ses affaires, recopiant ses manuscrits, ayant la garde de sa musique; et après lui, son fils Schmidt (ou Smith) junior reprit la même place, avec le même dévouement. Exemple frappant de la force d'attraction que Hsendl pouvait exercer.

1. Le duc de Chandos était un Crésus, enrichi dans sa charge de trésorier-payeur général des armées, sous la reine Anne, et dans les spéculations de la Compagnie des mers du Sud. Il s'était fait bâtir un magnifique château à Canons, à quelques milles de Londres. Il y menait le train d'un petit prince, entouré d'une garde de cent soldats suisses. L'ostentation de son faste prêtait au ridicule. Pope ne s'est pas fait faute de le railler.

Les A/Uhenis (ou Psalms) Claiuios ' sont, pour les oratorios de Ha?ndel, ce que ses Cantates italiennes sont pour ses opéras : de splendides esquisses, des morceaux d'épopées. Dans ces cantates religieuses, écrites pour la chapelle du duc, Hsendl donne la première place aux chœurs : ils sont la voix même de la Bible qui chante, — voix virile, héroïque, dégagée des commentaires et des effusions sentimentales dont l'avait affadie la piété allemande. C'est déjà Tesprit et le style d'Israël en Egypte, les grandes lignes monumentales, le souffle populaire.

Il n'y avait qu'un pas à faire pour passer de ces épopées bibliques au drame. Hsendl le fit avec Estheï\ qui, sous sa pre-

mière forme, était intitulée : H aman and Moj'decai, a masque [Aman et Mardochée, masque ']. Il est possible qu'à la

1. Les Anthems tiennent trois volumes de la grande édition Haendel. Le troisième est réservé à des œuvres postérieures à l'époque dont nous nous occupons ici. Les deux premiers contiennent 11 Anthems Chandos, dont deux en double, et un en triple version.

Hteudel écrivit, dans le même temps, trois Te Deiin.

2. On sait que les Masques étaient des compositions profanes, très à la mode en Angleterre, au temps des Stuarts ; ils étaient en partie joués et dansés comme pièces de théâtre, en partie chantés, comme morceaux de concert. — (Voir Paul Reyher : Les Masques anglais, Paris, 1909.)

Hoendel reprit son Esther, en 1732, et la remania. La première Esther est en une seule partie, qui comprend six scènes. La seconde Esther est en trois actes, précédés et terminés chacun par de grands chœurs à l'antique. — On a quelquefois prétendu que le poème était de Pope.

go H.irs'DEL

première exécution, chez le duc de Chandos, le 29 août 1720, l'œuvre ait été représentée sur la scène. C'est en tout cas une des plus grandes tragédies à l'antique qui ait été écrite depuis les Grecs. — Comme si elle avait ramené l'esprit de Hgendel vers l'idéal hellénique, il composa presque en même temps la tragédie pastorale Acis and Galatea à laquelle il donnait aussi le nom de masque et qui n'était pas dégagée de toute idée de théâtre en liberté. Ce petit chef-d'œuvre de poésie- et de musique, où se dé-

roulent les tableaux riants et élégiaques de la belle légende sicilienne, est d'une perfection classique, que Haendel n'a jamais dépassée.

Esther et Acis témoignaient du désir qu'avait Haendel de mettre au service de l'action dramatique toutes les puissances de la musique chorale et symphonique. Même dans ces deux œuvres, qui ouvraient sans qu'il s'en doutât la voie de ses futurs oratorios, ce n'était pas l'oratorio qui était son but, c'était l'opéra. Toujours il fut attiré par le théâtre ; et seule une succes-

I. Lors de la reprise de l'œuvre, en 1733, on la nomma même : English opéra.

Le joli poème est de Gay

LA VIE 9t

sion de désastres, de ruines accumulées, l'en détacha plus tard, contre sa volonté. Aussi est-il naturel de le voir, au moment même où il écrivait Esther et Acis, prendre la direction musicale d'une entreprise de théâtre, où il allait brûler une partie de ses forces et de sa vie : L'Académie de l'Opéra Italien¹.

Haendel voyait, dit-on, dans l'année 1720 le terme de ses années d'apprentissage. Il y terminait surtout — (ce qu'il ne savait point) — ses années de tranquillité. Jusque-là, il avait mené la vie d'un de ces innombrables musiciens de cour, qui vivaient à l'ombre d'un prince et écrivaient pour une élite. 11 n'avait eu l'occasion d'en sortir qu'avec quelques œuvres religieuses ou natio-

nales, où il avait été la voix d'un peuple. A partir de 1720, et jusqu'à sa mort, tout son

I. C'était une Société, au capital de 40.000 livres, par actions de 100 livres, souscrites pour quatorze ans, — chaque action donnant droit à une place au théâtre. A la tête, comme premier président, était le lord-chambellan, duc de Newcastle (jusqu'en 1723, où il entra au ministère et fut remplacé par le duc de Grafton). Le second président (le véritable directeur) était lord Bingley. Il était assisté d'un conseil d'administration de 24 directeurs, réélus chaque année. Le tout, sous la protection du Roi, qui payait 1.000 livres par an pour sa loge. — Le dividende, servi aux actionnaires, fut en 1724 de 7 p. 100. Mais les spéculations compromirent l'œuvre et la menèrent à la ruine.

Haendel fut chargé de la direction uniquement musicale, jusqu'en 1728, où il reprit pour son compte la direction totale de l'entreprise d'opéra.

92 H. ENDEL

art appartient à tous. Il se met à la tête d'un théâtre, il engage le combat avec le grand public, il y dépense une vitalité prodigieuse, écrivant deux ou trois opéras par an, s'épuisant à diriger une troupe indisciplinée de virtuoses déments d'orgueil, harcelé par les cabales, traqué par la faillite, usant son génie pendant vingt ans à la tâche paradoxale de faire pousser à Londres un Opéra italien, rachitique, étioilé, qui ne pouvait vivre dans un sol et un climat qui n'étaient pas faits pour lui. Au terme de cette lutte enragée, vaincu et invincible, semant sa route de chefs-d'œuvre, il devait arriver au faîte de son art, aux grands oratorios qui immortalisent son nom.

Après un voyage en Allemagne, à Hanovre, à Halle, à Düsseldorf et à Dresde, pour recruter sa troupe de chanteurs italiens*, Haendel inaugura, au théâtre Haymarket, l'Opéra londonien, le 24 avril 1720, avec son *Radamisto*, qui était dédié au Roi'. L'affluence du public fut très grande; mais elle était due surtout à la curiosité

1. Ce voyage eut lieu, de février 1719 à la fin de la même année. Tandis que Haendel était à Halle, J.-S. Bach, qui se trouvait à Cothen, à quatre milles de Halle, en fut informé ; et il alla le voir. Mais il arriva à Halle, le jour même où Haendel venait d'en repartir. — Tel est du moins le récit de Forkel.

2. Poème de Haym. Dès 1722, l'œuvre fut jouée à Hambourg, avec traduction de Mattheson.

et à l'engouement de la mode. Bientôt le snobisme des amateurs ne se contenta plus d'un Allemand italianisé pour représenter l'opéra italien; et le comte Burlington, l'ancien patron de Haendel, alla chercher à Rome le roi de la mode italienne, Giovanni Bononcini^

Bononcini était de Modène . Il avait une cinquantaine d'années'. Fils d'un artiste de grand mérite, Gianmaria Bononcini, que sa mort prématurée empêcha d'atteindre à la gloire^, élevé avec une affection paternelle par

I. Avant lui, était déjà venu à Londres Domenico Scarlatti, dont on joua, sans succès, un opéra : *Narciso* (1720).

1. Il était né en 1671 ou 1672 : car dans son op. i, paru en 1684 ou 1685, il dit qu'il a un peu plus de treize ans.

G. Bononcini est loin d'être bien connu. Il n'est pas de musicien célèbre, sur le compte duquel on ait commis tant d'inexactitudes. Bononcini est le nom de toute une dynastie de musiciens ; et on les a constamment confondus les uns avec les autres. Ces erreurs se retrouvent jusque dans la bibliographie critique de Eitner (où elles reposent sur une grosse élourderie de lecture), et dans les plus récents travaux des musicographes italiens, comme M. Luigi Torchi, qui, dans sa *Musica istrumentale in Italia* (1901), confond tous les Bononcini en un seul. — Plus exacte, quoique très incomplète, est la monographie de Luigi-Francesco Yaldrighi : *I Bononcini da Modena* (iSSI).

3. Gianmaria B. était maître de chapelle de la cathédrale de Modène, et attaché au service du duc François II. Bon violoniste, auteur de sonates et de suites instrumentales, auxquelles M. Torchi et M. H. Parry attribuent une grande importance historique, il était un esprit réfléchi, et dédia en 1671 à l'empereur Léopold I^{er}, un traité d'harmonie et de contrepoint, intitulé *Missico pratico*, qui fut souvent réimprimé. Il mourut en 1678, âgé de moins de quarante ans.

94 H. HANDEL

un des premiers maîtres italiens de l'époque, un des rares qui eussent conservé le culte et la science du passé, Giampaolo Colonna, organiste de S. Petronio à Bologne, il avait bénéficié, de bonne heure, de hautes protections princières, voire même impériales. Plus précoce encore que Haendel, il publiait ses premières œuvres à treize ans, était membre de l'Académie philharmonique de Bologne à quatorze, et maître de chapelle à quinze. Ses premières œuvres étaient instrumentales : c'était là une spécialité, qu'il avait héritée de son père". Il n'arriva à l'opéra

qu'après avoir essayé de tous les autres genres. Ce n'était pas chez lui une vocation naturelle ; il était, de naissance, un musicien de concert; et il le resta, jusque dans l'opéra. Des voyages en Allemagne et en Autriche, où il fut nommé compositeur impérial en 1700, et fit jouer son Polifemo à Berlin, en 1708, établirent sa renommée en Europe. Sa musique se répandit en France, à partir de 1706, et y excita bientôt un engouement incroyable. Quant à l'Italie, sa

1. Plusieurs de ses premières œuvres sont dédiées à François II de Modène, et l'op. 8, *Duetti da camera* (1691), est dédié à 1 empereur Léopold I^{er}, qui le fit aussitôt engager dans la chapelle de la cour.

Voir Lecerf de la Viéville : Éclaircissement sur Bonon

réputation y surpassait dès lors celle de Scarlatti, qui semble même, d'après M. Dent, avoir subi un peu son influence. Ce furent pour lui dix à quinze ans de vogue européenne. Il était, à vrai dire, l'interprète d'une société et d'un temps. Ce qui frappait dans sa musique, à en croire Lecerf de la Viéville, c'était l'audace des modulations, la surabondance des ornements vocaux, le dérèglement d'esprit. Son école semblait aux Lullystes celle du précieux et du contourné, contre l'école du bon sens. Elle était aussi l'école de l'harmonie, contre celle du contrepoint. Bononcini était un « verticaliste » d'alors, contre les « horizontalistes » de l'époque précédente \ Il était essentiellement un sensualiste en musique, et un anti-intellectualiste. De ses débuts comme com-

positeur de musique instrumentale, il lui resta toujours l'indifférence aux poèmes, aux sujets, à tout ce qui est extramusical. Dans la musique, il cherche avant tout les sonorités rares et moelleuses; et c'est évi-

cini, publié dans la 3^e partie de la Comparaison de la musique française avec la musique italienne (1706).

1. « Comme Corelli, dit Lecerf, il a peu de fugues, contre-fugues, basses contraintes, fréquentes dans les autres ouvrages italiens ; et il fait ses délices ordinaires de tous les intervalles les moins usités, les plus faux, et les plus bizarres... Des dissonances à faire frayer... »

2. Voir les doux froissements de notes de la cantate Dori e Aminta : Non amo e amar desio (mss. à la Bibl. du Conservatoire de Paris), ou la cantate : Care luci lihid.].

96 H.ÎNDEL

demment par là qu'il plut à une époque fatiguée de FefFort d'intelligence que nécessite Fart sévèrement déduit de Scarlatti, ou l'art récitatif et expressif de Lully'. En lui s'incarna la réaction du bon goût mondain contre le goût savant". Contre les grands airs da capo développés largement d'une façon plus ou moins contrapuntique, voici de tout petits airs, da capo toujours, mais minuscules, d'une digestion facile, qui sentent la mélodie populaire, mais soigneusement parfumée, mise à la mode de son élégant publics Cette simplicité distinguée, cette sensibilité délicate, fade, toujours correcte dans ses audaces et froide dans sa volupté, faisaient de Bononcini un grand

I. Ce qu'il faut en musique, dit le London Journal du 24 février 1722, « c'est ce qui peut faire passer l'ennui et délivrer les gens distingués du souci de penser. »

1. C'est l'éternel combat entre l'art savant et l'art pseudopopulaire. Il reprit un peu plus tard, avec Rousseau. La principale différence entre les deux phases de la lutte est qu'à l'époque qui nous occupe, le champion de l'art anti-savant était un musicien très instruit, qui ne soutenait pas cette cause par ignorance, mais par paresse et par rouerie.

3. « A les regarder de près, dit M. Hugo Goldschmidt [Die Lehre von der vokalen Ornamentik, t. I, 1908], les chants de Bononcini sont des Lieder, auxquels est appliquée tant bien que mal la vieille forme de *Varia da capo*. ou de la cavatine. » Le goût des petits airs en forme de lied s'était beaucoup répandu, depuis la fin du xvii^e siècle, en Allemagne et en Italie. Bononcini, qui y avait été tout naturellement entraîné par la mode et par sa facilité indolente, s'y abandonna d'autant plus, en Angleterre, que cela répondait au goût anglais.

homme de salon, un révolutionnaire pour gens du monde. A mesure qu'il vieillit, ses traits les plus fâcheux s'accroissent, se pétrifient. Comme il arrive aux artistes qui ont trop de succès, ce succès s'empara de son art, lui imposa la répétition de certains clichés. La paresse naturelle de Bononcini ne s'y prêtait que trop. Alors, d'année en année, apparut davantage la mièvrerie de son art, et ce qu'il avait de mécanique. Cette musique, souvent belle et gracieuse, toujours harmonieuse, jamais expressive, se déroule dès lors comme une suite de motifs élégants et secs, coupés avec des ciseaux sur un même modèle, indéfiniment répétés.

Au premier moment, à Londres, on ne fut sensible qu'à son charme. Celui du musicien ajoutait à l'attrait de sa musique. Le souple Italien avait de belles manières, un ton à la fois affable et pénétré de sa valeur. Il était virtuose, comme Haendel, mais sur un instrument plus distingué que le clavecin : sur le violoncelle ; et il se faisait entendre, avec discrétion, dans les salons aristocratiques. Il fut aussitôt l'auteur à la mode ; et son Astarto \ joué à la fin de 1720, effaça le souvenir du Radamisto de Haendel.

I. L'œuvre avait été déjà donnée en Italie, vers 1714- C'est pour l'avoir entendue alors que le comte Burlington se fit le partisan de Bononcini, qu'il décida à venir en Angleterre.

H-ïNDEL. 7

98 H.ENDEL

Haendel avait affaire à forte partie. Il n'était point commode de Jutter avec Bononcini sur le terrain de l'italianisme. Cependant, il y était acculé. Le public anglais, toujours friand de combats d'ours, deco{is, etde virtuoses, s'amusa à instituer une joule entre Bononcini et Haendel. On leur donna un opéra à écrire en commun. Haendel accepta le défi, — et fut battu. Son Muzio Scevola^ (mars 1721) est bien faibb^; et le Floridante, qui suivit (9 décembre 1721), n'est pas beaucoup meilleur. Le succès de l'Italien en fut rehaussé ; et la jolie Griselda (février 1722) consacra la gloire de Bononcini. H bënëOciait de l'opposition frondeuse des gens de lëtli^es anglais et de la haute aristocratie contre la cour hanfevrienne et les artistes allemands.

La sitiiaion de Hoendel était fort ébranlée ; mais il prit sa revanche avec son mélodieux Oltoïie (12 janvier 1723), qui fut le

plus populaire de ses opéras. Victorieux dès lors-, il alla de l'avant, sans plus s'occuper de Bononcini; et

1. Hœndel écrivit le troisième acte, Bononcini le second. Le premier avait été donné à un certain « signor Pippo » (Filippo Mattei ?)

2. Dans la victoire de Haendel entrain, pour une bonne part, l'encouement pour sa nouvelle interprète, Francesca Cuzzoni de Parme, grande et sauvage artiste, violente et passionnée, dont la voix de soprano excellait dans les cantabile pathétiques. Elle avait vingt-deux ans, et venait d'arriver à Londres, où elle débuta dans Ottone. On sait ses disputes avec

il écrivit coup sur coup trois chefs-d'œuvre, où il inaugure un théâtre musical nouveau, aussi riche musicalement et plus dramatique que celui de Rameau, quehjué dix ans plus tard : Giulio Cesare (20 février 1724), Tamerlano (31 octobre 1724) et Rodelinda (13 février 1725). Le dernier acte de Tamerlano est un exemple magnifique, et à peu près unique avant Gluck, de grand Miisik-drama, poignant et passionné. Le parti de Bononcini était ruiné définitivement'. Mais les pires difficultés commencèrent pour Hœndel. L'Opéra de Londres était livré aux exigences des castrats et des prime donne, et aux extravagances de leurs défeï 1726, arriva la plus célèbre chante^ du temps, la fameuse Faustina". A^âi'

Hœndel, et comment il la mata, — en la menaçant de la jeter par la fenêtre.

Hiendel donna encore, en mai 1723, un opéra : Flavio, de peu d'importance. De son côté, Bononcini fit jouer une Erminia, et Attilio Ariosti un Coriolano, dont une scène de prison arracha des

larmes aux dames, et inspira de nombreuses scènes analogues, dans les opéras suivants de Hœudel.

1. Bononcini donna sa dernière pièce, *California*, le 18 avril 1724- Ariosti cessa la bataille, en 1723. En revanche, en 1725, commencèrent à être jouées à Londres les œuvres de Leonardo Vinci et de Porpora, patronnées par Haendel lui-même.

2. Faustina Bordoni était née en 1700, à Venise. Elle avait été élevée dans la société des Marcello. En 1730, elle devait épouser Hasse. Son chant était d'une agilité incroyable. Personne ne pouvait répéter le même son avec une telle rapidité. et elle savait aussi tenir un son indéfiniment. Moins coucen-

loo H.TNDEL

moment, les représentations de Londres devinrent des joutes de gosier entre la Faustina et la Cuzzoni, rivalisant de vocalises parmi les clameurs de leurs partis ennemis. Haendel dut écrire son *Alessandro* (5 mai 1726), pour un duel artistique entre les deux étoiles de la troupe, qui jouaient les deux maîtresses d'*Alexandre*'. Malgré tout, son génie dramatique se faisait jour dans quelques scènes sublimes à *Admeto* (31 janvier 1727), dont la grandeur parut saisir le public. Mais la rivalité des cabotines, loin d'en être apaisée, redoubla de furie. Chaque parti avait à ses gages des pamphlétaires, qui lâchaient sur l'adversaire des libelles ignobles. La Cuzzoni et la Faustina en arrivèrent à un tel état de rage que, le 6 juin 1727, en scène, elles se prirent aux cheveux et se rouèrent de coups, au milieu des hurlements de la salle, présidée par la princesse de Galles'.

trée et moins profonde que la Cuzzoni, elle avait un art plus frémissant et plus scintillant.

1. Deux mois avant, Haendel avait donné l'opéra Scipione (12 mars 1726).

2. Le directeur du théâtre de Drury Lane, Colley Cibber, fit jouer, le mois suivant, une farce : *The contre-temps, or The Ris'al Queans*, où l'on voyait les deux chanteuses qui se crêpaient le chignon, et Haendel, disant avec flegme à ceux qui voulaient les séparer : *o Laissez faire*. Quand elles seront fatiguées, leur fureur tombera d'elle-même ». Et, pour que la bataille fût plus vite finie, il l'activait à grands coups de timbale.

L'ami de Haendel, le docteur Arbuthnot, publia aussi, à ce

LA VIE loi

Dès lors, tout alla à la débandade. Haendel essaya bien de reprendre les rênes ; mais, comme disait son ami Arbuthnot, « le Diable était lâché » : impossible de le remettre en cage. La partie fut perdue, malgré trois nouvelles œuvres de Haendel, où brillent des éclairs de génie : *Riccardo I* (1^{er} nov. 1727), *Siroe* (17 février 1728), et *Tolomeo* (30 avril 1728). Une petite flèche lancée par John Gay et par Pepusch, le *Beggar's Opéra* (l'opéra des gueux), acheva la défaite de l'Académie d'opéra de Londres'. Cette excellente opérette, en dialogue parlé et chansons populaires, était à la fois une satire sanglante de Walpole et une spirituelle parodie des ridicules de l'opéra". Son immense succès prit le carac-

sujet. un de ses meilleurs pamphlets : *Le Diable est lâché à Saint-James*. (Voir *Chrysander*, t. II.)

I. La dernière représentation de l'Académie d'opéra eut lieu, le 1^{er} juin 1728, avec *Admeto*.

1. Entre autres, du recitativo accompagnato, de l'air da capo, des duos d'opéra, des scènes d'adieux, des grandes scènes de prison, des ballets absurdes. Pepusch reprend même un air de Haendel, dans une intention bouffe. Au second acte, une bande de voleurs, réunie à la taverne, défile solennellement devant ses chefs, aux sons de la marche de l'Armée des croisés, dans Rinaldo. — Le Beggars Opéra, donné pour la première fois le 29 janvier 1728, fut joué dans toute l'Angleterre, et souleva des polémiques violentes. Swift prit parti passionnément pour lui. A la suite de ce succès, parurent dans les années suivantes une quantité de Ballad Opéras (opéras en chansons). — M. Georgy Calmus a consacré un article très complet au Beggars Opéra, dans les *Sammelbände der I. M. G.* (janvier-mars 1907).

102 H. ENDEL

tère d'une manifestation nationale. C'était une réaction du Ijon sens populaire contre la pompeuse niaiserie de Topera italien et contre le snobisme qui prétendait l'imposer aux autres nations. Voici les premières lézardes dans l'italianisme triomphant. Les nationalités se réveillent. En 1729, est jouée la Passion selon saint Mathieu ; quelques années plus tard, les premiers oratorios de Haendel et les premiers opéras de Rameau. En 1728-1729, Martin Heinrich Fuhrmann entre en campagne contre l'opéra italien, avec de fameux pamphlets. Après lui, Mattheson renverra « les Velches, avec leurs hippogriffes, par-dessus les Alpes sauvages, se purifier dans le fourneau de VEtna ». Mais nulle part la réaction nationale ne fut plus populaire et plus spontanée qu'en Angleterre, dont l'humour robuste se réveillait, avec Swift et avec Pope, balayeurs des mensonges \

Haendel le sentit. Depuis 1727, il cherche lentement à s'établir sur le terrain national anglais. Il s'était fait naturaliser anglais, le 13 février 1726. Il écrivit, pour le couronnement du

I . Les trois premiers livres de la Dunciade de Pope parurent en 1728 ; les Voyages de Gulliver, en 1726. Swift n'y a pas oublié la folie musicale, dans sa satire du royaume de Laputa.

LA Vil- 103

nouveau roi George II, ses Coronation Anthems[^] (il septembre 1727)-. Il revint à ses projets d'oratorios anglais.

Mais il n'était pas encore assez sur du terrain, ni du goût du public, pour se décider à laisser tout à fait l'opéra italien : car il voyait mieux que quiconque les ressources du genre et ce qu'il en pouvait faire. D'ailleurs, la ruine de l'Académie d'opéra de Londres n'avait aucunement atteint son prestige personnel : il était regardé, non seulement en Angleterre, mais en France, comme le plus grand maître du théâtre lyrique[^] Ses opéras italiens de Londres se répandaient dans toute l'Europe.

Flavius, Tamevlan, Olhon, Renaud. César, Admète, Siroé, Rodelinde, et Richard, Éternels monumens dressés à sa mémoire, Des Opéra Romains surpassèrent la gloire. Venise lui peut-elle opposer un rival^{!*?}

On comprend donc que Haendel se soit laissé

I. Les Coronation Anthems comprennent quatre hymnes, dont on ne sait pas au juste l'ordre. Haendel disposait pour leur exécution à Westminster, de 47 chanteurs et d'un orchestre assez considérable.

a. Le Riccardo I, joué en novembre de la même année (voir p. ici), était aussi un opéra national, dédié au roi Georges II, et célébrant, à propos de Richard Cœur de Lion, les fastes de la vieille Angleterre.

Voir p. 60, note 3, les jugements cités de Séré de Rieux

4. Séré de Rieux : les Dons des enfants de Latone ; la Musique et la Chasse du cerf, poèmes dédiés au Roy, 1734, Paris. — p. 102-103.

104 HiⁱXDEL

tenter par le désir de reprendre, à lui seul, sans contrôle qui gênât sa liberté, l'entreprise de l'opéra italien. A la fin de l'été de 1728, il alla chercher en Italie de nouvelles armes pour" la lutte. Au cours de ce long voyage qui dura presque un an*, il recruta des chanteurs, renouvela sa collection de libretti et de partitions italiennes. Surtout, il rafraîchit son italianisme aux sources de la nouvelle école d'opéra, fondée par Leonardo Vinci ^, qui réagissait contre le style de concert au théâtre, et visait à rendre à l'opéra son caractère dramatique, au risque de l'appauvrir musicalement.

Sans sacrifier la richesse de son style, Haendel ne manqua point de profiter de ces exemples, dans ses nouveaux opéras : Lotario (décembre 1729), Parteiiope (février 1730), Poro (février 1731), Ezio (janvier 1732), qui frappent — surtout les deux derniers — par la beauté

I. Pendant ce voyage, où il séjoui'na assez longtemps à Venise, il apprit que sa mère avait été frappée de paralysie. Il accourut à Halle, et il put la revoir encore. Mais elle, ne le voyait plus. Depuis quelques années, elle était aveugle. Elle devait mourir, l'année suivante, le 27 décembre 1780. — Tandis que Haendel était à Halle, au chevet de sa mère, il reçut la visite de Wilhelm-Friedemann Bach, qui venait, de la part de son père, l'inviter à venir à Leipzig. Ou comprend qu'en de telles circonstances, Haendel ait décliné l'invitation.

1. Ké en 1690 à Strongoli en Calabre, mort en 1730. H fut maître de la chapelle royale à Naples, et le précurseur de Pergolèse et de Hasse. — Je parlerai de Yinci, dans un volume prochain.

LA VIE 105

d'écriture mélodique et l'accent dramatique de certaines pages. Le chef-d'œuvre de cette période est le Orlando (27 janvier ijSS), dont la richesse et la perfection musicales vont de pair avec l'intelligence des caractères et la vie spirituelle ou passionnée. Si le Tamerlano de 1724 évoque l'idée des tragédies de Gluck, c'est aux beaux opéras de Mozart que fait penser Orlando.

Tout en continuant la lutte pour l'opéra italien, Haendel profitait du succès inattendu que le nationalisme anglais faisait à une reprise de son Acis et Galatée et de son Est]ier\ écrits sur des paroles anglaises ; et de nouveau il tentait, d'une façon plus consciente que dix ans auparavant chez Chandos, de fonder une forme de théâtre musical plus libre et plus riche, où le lyrisme des chœurs eût un large emploi. Pour la reprise d'Esther, en

1732, il introduisit dans l'œuvre de 1720 les plus beaux chœurs des Psaumes du Cou-

1. *Acis et Galatée* fut repris dès 1731, puis redonné en 173-2 au théâtre Haymarket, avec décors et machines, sous le titre de *English Pastoral Opéra*. La représentation avait lieu sans l'assentiment de Haendel, qui, pour répondre à la concurrence, fit jouer lui-même son œuvre, un mois plus tard. — Quant à *Esther*, un membre de l'Académie d'ancienne musique, Bernhard Gates, qui avait autrefois chanté dans la pièce chez le duc de Chandos, et qui en possédait une copie, la fit jouer à V Hôtellerie de la Couronne et de l'Ancre, le 23 février 1732. A son tour, Haendel dirigea l'œuvre, le 2 mai 1732, au théâtre Haymarket, sous le titre d'« oratorio anglais ». Six auditions ne suffirent pas à satisfaire la curiosité du public.

106 HXNDEL

ronnement. Et l'année suivante, il écrivit *Deborah* (17 mars 1783), et *AtJialia* (10 juillet 1733), où les chœurs tiennent la première place. Mais contre son attente, ces grands drames bibliques, qui auraient dû trouver dans la nation anglaise un écho enthousiaste, se heurtèrent à une violente cabale, inspirée par des raisons personnelles, où l'art n'était pour rien. On fit le vide autour de Dehovali[^] ; et si A[^]/m/[^]Vz réussit à Oxford", Htendel ne parvint à la faire jouer à Londres que deux ans plus tard.

Une fois de plus, Haendel dut revenir à l'opéra italien. — L'inimitié publique le poursuivit sur ce terrain. La famille royale de Hanovre était détestée. Elle ajoutait elle-même à son discrédit par les disputes scandaleuses qui mettaient aux prises le Roi et

son fils. Le prince de Galles, par esprit de mesquine vengeance contre son père, dont il savait l'affection pour Haendel, s'amusa

1. A la première, « il y avait en tout, dit un pamphlet, 260 personnes, dont pas une n'avait payé la moitié du prix ; quelques-unes avaient même reçu de l'argent pour venir ». Haendel essaya de redonner l'œuvre, à des prix moitié moindres : on ne vint pas davantage. Les patriotes anglais se répétaient déjà, en exultant, que le Saxon, découragé, allait retourner dans son Allemagne.

1. Athalia fut écrite pour les fêtes de l'Université d'Oxford, auxquelles Haendel avait été invité. On devait lui conférer le titre de docteur de l'Université. Mais on ne sait, au juste, ce qui se passa, Haendel ayant toujours refusé, par la suite, de s'expliquer là-dessus. Ce qui est certain, c'est que Haendel ne reçut point le titre.

à ruiner celui-ci. Soutenu par Topposition, qu'enchantait l'idée de faire échec au Roi, il fonda un Opéra rival. Et comme on ne pouvait plus opposer à Haendel Bononcini, discrédité par une affaire de plagiat qui avait eu un retentissement européen', on s'adressa à Porpora, pour diriger le théâtre. Alors, dit lord Hervey, « l'affaire devint aussi sérieuse que celle des Verts et des Bleus à Constantinople, sous Justinien. Un anti-haendelien était regardé comme un anti-royaliste ; et, au Parlement, voter contre la cour était à peine plus dangereux que parler contre Haendel »^k. En revanche, l'immense impopularité du Roi retomba sur Haendel ; et l'aristocratie se coalisa pour le perdre.

Il accepta le défi ; et, après un troisième voyage en Italie, pendant l'été de 1730, afin de recruter de nouveaux chanteurs, il engagea bra-

I. Bouonciui avait été reçu à l'Académie d'ancientie musique de Londres; pour paj-er sa réception, il offrit à l'Académie en 1728 un madrigal à cinq voix. Or, trois ans après, un membre de l'Académie trouva ce madrigal dans un livre de Duetti, Terzetti e Madrigali de Antonio Lotti, paru en 1703, à Venise. Bononcini persistant à se dire l'auteur de l'œuvre, on fit une longue enquête, où furent interrogés Lotti et un grand nombre de témoins. Le résultat fut écrasant pour Bononcini, qui fut abandonné de tous, et disparut de Londres, vers la fin de 1732. — Toute la correspondance relative à cette affaire fut publiée par l'Académie, en latin, italien, français et anglais, sous le titre : *Letters from the Academy of Antient Musick at London to Sig^r Antonio Lotti of Venice, with Answers and Testimonies*, London, 1732.

io8 H[^]NDEL

vement le combat avec Porpoi^a, auquel vint se joindre Hasse, en 1734. C'étaient les plus grands rivaux avec qui il se fut encore mesuré. Hasse et Porpora avaient un sentiment puissant du drame ; et, surtout, ils étaient les maîtres les plus parfaits de la mélodie italienne et de l'art du beau chant \

Nicolô Porpora, de Naples, avait quarantesept ans. C'était un esprit froid, mais vigoureux, intelligent, et possédant comme peu de musiciens toutes les ressources de son art, surtout possédant comme pas un — si ce n'est Hasse — toutes les ressources du chant italien. Son style est aussi beau, et il n'est pas moins large que celui de Haendel ; nul autre musicien italien de ce temps n'a sa respiration ample et tranquille '. Son écriture semble d'un âge postérieur à Haendel, du temps de Gluck et de Mozart. Tandis que Haendel, malgré son merveilleux sentiment de la beauté plastique, traite souvent la voix comme un instrument, et que,

dans ses développements, les belles lignes italiennes soient parfois alour-

I. Porpora fut le professeur de chant le plus fameux du XVIII^e siècle italien. Hasse fut un grand chanteur lui-même, et marié à l'une des plus célèbres chanteuses qui aient jamais existé, la Faustina.

1. Comparez le souffle menu et étreint de Benedetto Marcello dans son Ariamida, à l'ampleur du style de Porpora dans le même sujet.

Il y a une complication germanique, la musique de Porpora garde toujours la pureté classique et la netteté un peu sèche du dessin. L'histoire ne lui a pas encore rendu justice¹. Il était digne de se mesurer avec Haendel, et la comparaison entre Arianna de Haendel et celle de Porpora, jouées à quelques semaines d'intervalle, ne tourne pas à l'avantage du premier. La musique de Haendel est élégante ; mais on n'y trouve rien qui ait l'envergure de certains airs de Arianna à Naxos de Porpora. La forme de ces airs est d'une régularité trop classique peut-être ; mais un souffle puissant circule au travers de ces temples romains². On dirait d'un disciple italien de Gluck : — impression curieuse, que donnent parfois certains précurseurs, tel Jacopo delia Quercia, qui inspira Michel-Ange, et qui en semble issu.

Hasse était encore supérieur à Porpora par son charme mélodique, que seul Mozart égala, et par ses dons symphoniques, qui se révèlent dans son riche accompagnement instrumental, non moins mélodieux que ses chants \

1. Chrysander, qui le connaît mal. on parle avec un dédain absolument injustifié.

2. h'Arianna de Hœndel, le 26 janvier 1734. L' Ai-ianna a Naxos de Porpora, très peu de temps après.

3. Ainsi, l'invocation do Thésée à Neptune : Nume che reggi'l mare, et l'air ; Spettro d'orrore.

Johann-Adolph Hasse était né le 23 mars 1699 àBergedorf

iiio H.TİNDEL

Haendel ne tarda pas à sentir Timprudence qu'il y avait pour lui à lutter sur le terrain italien. Sa supériorité était dans les chœurs : il chercha à les introduire dans l'opéra, d'après le modèle de la France.

La situation s'était encore assombrie pour lui, à la suite du départ de sa meilleure protectrice, la princesse Anna, sœur du prince de Galles ^ Après avoir compromis Haendel par la passion qu'elle avait mise à le défendre, elle le laissa aux prises avec les ennemis qu'elle lui avait faits : elle quitta l'Angleterre, en avril 1784, pour suivre en Hollande son mari, le prince d'Orange ".

près Hambourg, et mourut le i6 décembre 1783, à Venise. Il vint à Londres en octobre 1734, et y donna son Arlaserse, qui fut joué jusqu'en 1787. On joua aussi en Angleterre son Siroe (1736) et deux interniezzi comiques. — Je n'insiste pas sur lui : car sa vie et son art sortent un peu du cadî-e de cette étude. Malgré les efforts des ennemis de Hasndel, Hasse évita toujours de se poser en rival de son grand compatriote, et leur art est resté indépen-

dant 1 un de l'autre. Je me réserve d'étudier longuement, ailleurs, l'œuvre de cet artiste admirable, pour qui la postérité a été plus injuste encore que pour Porpora : car personne n'eut jamais, à son degré, le sens de la beauté mélodique ; et, dans ses meilleures pages, il est l'égal des plus grands.

I. Elle était l'élève et l'amie de Hœndel. Excellente musicienne, elle dirigeait l'orchestre, aux concerts publics qu'elle donnait, chaque soir, en Hollande.

1. Hœ-ndel composa, pour le mariage de la princesse Aiiua, le Weddng Anthem (14 mars 1734), qui est un pasticcio d'œuvres anciennes, surtout d'Alhalia. Il donna aussi, pour les fêtes du mariage, la Serenata Parnasso in festa, et un remaniement du Pastor fido. avec chœurs.

Haendel se vit aussitôt abandonné par les amis de la veille. Son associé Heidegger, propriétaire du théâtre Hayniarket, loua la salle à Topera rival, et HuMidcl, chassé de la maison pour laquelle il travaillait depuis quatorze ans, dut émigrer avec sa troupe chez John Rich', au Govent-Garden, — une sorte de music-hall, où l'opéra habitait en co-locataire avec toutes sortes d'autres spectacles : ballets, pantomimes, arlequinades. Dans la troupe de Rich se trouvaient des danseurs français, parmi lesquels la Salle", qui venait de soulever l'enthousiasme du public anglais avec deux tragédies dansées : Pygmaliioii et BaccJius et Ariadne^. Haendel, qui connaissait depuis longtemps l'art français^, vit le

1. C était Johu Rich, qui avait monté à son théâtre, en 1778, le Beggars Opéra de Gay et de Pepusch, — cette parodie des opéras de Hœndel.

2. Elle était élève de M^{re} Prévost, et avait débüté chez Rich, en 1717. Voir l'étude de M. Emile Dacier : Une danseuse française à Londres, au début du XVIII^e siècle. (Bulletin français delà S. I. M., mai et juillet 1907.)

3. On remarquera que ce fut avec ces mêmes sujets de Pygmalion et d'Ariadne que J.-J. Rousseau et George Benda inaugurèrent en 1770-1773 le mélodrame ou « opéra sans cliateurs ».

4. On l'accusait même de le trop bien connaître. L'abbé Prévost écrivait, précisément à la même époque, dans le Pour et le Contre, en 1733 : « ...Quelques critiques l'accusent d'avoir emprunté le fond d'une infinité de belles choses, de Lully, et surtout de nos cantates françaises, qu'il a l'adresse, disant, de déguiser à l'italienne... »

112 HANDEL

parti qu'il pouvait tirer de ces nouvelles recrues; et il ouvrit la saison de 1734 au Covent-Garden, par un premier essai dans le genre de l'opéra-ballet français : Terpsichore (9 novembre 1734), où la Salle jouait le rôle principal. Un mois plus tard, suivit un pasticcio, Orestes, où il faisait également place à la Salle et à ses danses expressives. Enfin, il mêla intimement la danse et les chœurs à l'action dramatique dans deux chefs-d'œuvre de poésie et de belle construction musicale : Ariodante (8 janvier 1735), et surtout Alcibiade (16 avril 1735).

La mauvaise chance s'acharnait contre lui. De grossières manifestations nationalistes forcèrent la Salle et les danseurs français à quitter Londres. Handel dut renoncer à l'opéra-ballet. A partir de ce moment, s'il continue de lutter au théâtre, c'est dû par la seule volonté orgueilleuse de ne pas se déclarer vaincu, y compris

but de son entreprise théâtrale, il avait un fonds d'économies s'élevant, dit-on, à dix mille livres. Elles étaient absorbées ; et déjà il était en déficit de dix mille autres livres. Ses amis ne comprenaient rien à son obstination, qui n'aboutissait qu'à le ruiner.

I. La Salle revint à Paris, où elle fit sa rentrée à l'Académie de Musique dès le mois d'août 1735, dans les Indes galantes de Rameau. Il est assez remarquable que telle page de cette œuvre, comme la superbe chaconne de la fin, ait un caractère si händelien.

LA VIE ,i3

« Mais, dit Ihnvnks, il était homme d'un esprit intrépide, en rien l'esclave de son intérêt ; il s'enfonça plus avant dans la lutte, plutôt que de s'incliner devant ceux qu'il regardait comme infiniment au-dessous de lui. » Il ne pouvait plus être vainqueur ; au moins voulait-il casser les reins à ses adversaires. Et il les tua ; mais peu s'en fallut qu'il ne se tuât, du même coup.

Il persista donc à écrire des opéras ', dont la série se prolongea jusqu'en 1741, accusant d'œuvre en œuvre une tendance plus marquée vers l'opéra-comique et le style de romances ^, cher à la seconde moitié du xviii^ siècle. — Mais on sent bien que, pour lui, depuis 1735, le vrai drame musical était l'oratorio. Il y revint victorieusement avec la Fête cV Alexandre^ qui fut composée sur VOde à sainte Cécile de Dryden %

I. Atalanta (12 mai 1736), Arminio (la janvier 1737), Giiislino (16 février 1737), Bérénice (18 mai 1737), Faramondo (7 janvier 1738), Serse (i5 avril 1738), Iineneo (22 novembre 1740), Deidamia (10 janvier 1741)-

Surtout dans Serse et Deidamia

3. Dryden avait écrit cet éclatant poème, en 1697, dans une nuit d'enthousiasme. Clayton l'avait mis en musique, en 1711; puis, vers 1720, Benedetto Marcello écrivit une cantate, à l'antique, sur une adaptation italienne de Iode anglaise par Tabbé Conti. Un ami de Haendel, Newburgh Hamilton, arrangea avec beaucoup de discrétion le texte de Dryden, pour l'oratorio de Haendel.

Haendel avait écrit, plusieurs fois déjà, en l'honneur de sainte Cécile. On trouvera dans le vol. LU de la grande édition Breitkopf (Cantate italienne con stromenti) les fragments

HiEJSDEL. s

ii4 H.İNDEL

et donnée pour la première fois, le 19 février 1736, au théâtre Covent Garden.

Qui croirait que cette œuvre, robuste et saine entre toutes, était écrite en vingt jours, comme en se jouant, au milieu des tristesses, à deux doigts de la ruine et d'une maladie grave, où la raison de Haendel faillit rester engloutie?

Depuis plusieurs années, le mal couvait en lui : les travaux et les soucis excessifs avaient rongé cette santé de fer. Il avait essayé des bains de Tunbridge, pendant l'été de 1785, et probablement aussi en 1736, mais sans succès. Il ne pouvait se reposer : son théâtre était à la veille de la faillite ; il faisait, pour le soutenir, des efforts surhumains. De janvier 1736 à avril 1737, il dirigea deux saisons d'opéra, deux saisons d'oratorio, il écrivit un oratorio, un psaume, quatre opéras \

Le 12 ou 13 avril 1787, la machine craqua. Il fut frappé de paralysie. Le côté droit était pris; sa main lui refusait tout service, son intel-

de quatre cantates à sainte Cécile, toutes écrites à Londres, — la première, dès 1713.

I. La Fête d'Alexandre (janvier 1786), Atalanta (avril), Wedding Anthem (avril), Giustino (août), Arminio (septembre), Bérénice (décembre).

LA VIE ii5

ligence même était atteinte. En son absence, son théâtre ferma ses portes, fit faillite '. Pendant tout l'été, Htendel resta dans un état de dépression pitoyable ; il se refusait à se soigner; on le croyait perdu. Enfin, ses amis réussirent à l'envoyer, vers la fin d'août, aux bains d'Aix-la- Chapelle. La cure eut un effet miraculeux. En quelques jours, il fut guéri. En octobre, il revenait à Londres ; et aussitôt le géant ressuscité reprenait la lutte, écrivait, en trois mois, deux opéras, et le magnifique psaume funèbre [Funeral Anthem)^ pour la mort de la Reine '^ Tristes jours. Ses créanciers le traquaient; il était menacé de la prison. Heureusement, un mouvement de sympathie se dessina en faveur de l'artiste harcelé par le sort. Un concert à son bénéfice, auquel son orgueil se résolut à regret^, eut, à la fin de mars 1788, un succès inespéré : il put se libérer de ses dettes les plus criantes. Le mois suivant, un témoignage d'admiration publique lui était donné. Sa

I. Le i^" juin 1737. Mais le 11 juin, l'opéra rival fermait aussi ses portes, ruiné. Hœndel entraînait dans sa chute l'ennemi qu'il voulait tuer.

1. Le 15 novembre 1737, Haendel commence Faramondo. Du 7 au 17 décembre, il écrit le Funeral Anthem. Le 24 décembre, il termine Faramondo . Le 15 décembre, il commence Serse.

3. Il disait que ces sortes de concerts étaient une façon de demander l'aumône.

ii6 h.t^:ndel

statue fut élevée dans les jardins du Vauxhall \ Il dut, au printemps de 1788, sentir, avec les forces qui lui revenaient, la confiance en l'avenir. L'horizon s'éclairait. Il était porté par de fidèles sympathies. Il renaissait à la vie. — On allait s'en apercevoir.

Le 23 juillet, il commençait Saul. Le 8 août, il en avait écrit deux actes. Le 27 septembre, l'œuvre était achevée. Le 7 octobre, il commençait Israël en Egypte. Le 28 octobre, l'œuvre était achevée. Chemin faisant, il lançait, le 4 octobre, chez l'éditeur Walsh, le premier recueil de ses Concertos pour orgue ; et le 7, il lui livrait ses 7 Trios., ou Sonates à deux parties avec basse, op. 5. — Pour qui connaît ces œuvres de joie, que dominent deux colosses, — les deux oratorios de victoire, — cette poussée surhumaine fait l'effet d'une force de la nature, d'une campagne qui fleurit, en une nuit de printemps.

Saul est un grand drame épique, surabondant et fougueux, où le comique et le tragique se mêlent. Israël est une épopée chorale, l'essai le

1. Le Vauxhall était un beau jardin sur la Tamise, rendez-vous de la société de Londres. On y entendait, tous les soirs, sauf le dimanche, de la fin d'avril au commencement d'août, des concerts

d'orchestre, de chant et d'orgue. L'entrepreneur des divertissements, Tyers, fit placer dans une niche de la grande grotte la statue de marbre blanc de Hœndel par le sculpteur Roubiliac, — le même qui devait plus tard exécuter le monument de Hsendel à Westminster.

plus gigantesque qui ait jamais été fait d'un oratorio, non pas avec des chœurs, mais tout entier en chœurs*. L'audacieuse originalité de cette conception, son austère grandeur, échappèrent au public de son temps. L'œuvre échoua toujours, du vivant de Hœndel.

Les espérances que Haendel avait fondées sur l'Angleterre ne tardèrent pas à être de nouveau ébranlées. Les temps étaient durs. Pendant l'hiver de 1739, les spectacles, les concerts même pendant quelques mois, furent suspendus, à cause de la guerre et du froid. Haendel, pour se réchauffer, écrivit en huit jours la Petite Ode à sainte Cécile (29 novembre 1739), en seize IWllegro^ il Pensieroso ed il Moderato (janvier-février ^j^o), en un mois les Concerti srossi, on. 6 -. Mais le succès de ces

ir>'

op

œuvres charmantes, ciselées avec amour, oïi Haendel avait peut-être mis, plus qu'en toute

1. Dans la première partie d'Israël, on ne trouve qu'un seul air, noyé au milieu des chœurs. Dans l'ensemble, 19 chœurs contre 4 airs soli et trois duos. — Le poème de Saul, que Chrysander avait d'abord attribué à Jennens, semble être, comme il l'a reconnu en-

suite, de Newburgh Hamilton. Quant à Israël, Haendel s'est passé de librettiste. Il a pris la Bible toute pure.

Ecrits du 29 septembre au 30 octobre

Haendel (it, de plus, paraître en novembre 1740 le second recueil des Concertos d'orgue (six concertos). Le même mois, il ouvrait sa dernière saison d'opéra, donnait le 22 novembre Imeneo, qui ne fut joué que deux fois, et le 14 janvier 1741 Deidaniia, qui ne fut jouée que trois fois.

ii8 H^NDEL

autre, ses impressions personnelles, ses notations poétiques et humoristiques de la nature *, ne suffit pas à rétablir ses affaires, une fois de plus embarrassées. Une fois de plus, comme au temps de Deborah et d'Arianna, il se heurta à une coalition des gens du monde. On ne sait en quoi il les avait blessés -. Mais ils étaient résolus à le détruire. On faisait le vide à ses concerts. On payait des gens pour déchirer ses affiches dans les rues. Haendel, écœuré et lassé, renonça brusquement à continuer le combat ^ 11 décida de quitter l'Angleterre, où il vivait depuis près de trente ans, et qu'il avait enrichie de sa gloire. 11 annonça pour le 8 avril 1741 son dernier concert \

I. Surtout dans V Allegro et dans quelques Concerti grossi

1. La lettre d'un anonyme, publiée dans le London Daily Post du 4 avril 1741, fait allusion à un fait précis, « un seul faux pas accompli, mais non prémédité ».

3. Au milieu de sa misère, il pensait aux plus misérables que lui. En avril 1738, il avait fondé, avec les autres musiciens anglais de renom, Ame, Greenc, Pepusch, Carey, etc., la Society of Musicians, pour venir au secours des musiciens pauvres et âgés. Si gêné qu'il fût lui-même, il fut plus généreux que tous les autres. Le 20 mars 1739, il dirigea au bénéfice de la Société la Fête d'Alexandre, avec un nouveau concerto d'orgue. Le 28 mars 1740, il dirigea Acis et Galatée et la petite Ode à sainte Cécile. Le 14 mars 1741. dans ses plus mauvais jours, il donna le Parnasso in (esta, spectacle de gala, très onéreux pour lui, avec cinq concerti soli des plus célèbres instrumentistes. Il devait léguer plus tard 1.000 livres à la Société.

Un maladroit ami essaya d'apitoyer la charité publique

C'est un fait qu'on remarque souvent dans la vie des grands hommes, qu'au moment où tout semble perdu, où tout est au plus bas, ils sont tout près du faite. Haendel paraissait vaincu. A cette heure même, il écrivait l'œuvre qui devait établir sa gloire dans l'univers.

11 quitta Londres'. Le lord-lieutenant d'Irlande l'invitait à venir diriger des concerts à Dublin. Ce fut, ainsi qu'il dit, « afin d'offrir à cette nation généreuse et polie quelque chose de nouveau », qu'il composa le Messie[^] sur un poème de son ami Jennens ■. On avait déjà exécuté plusieurs de ses œuvres religieuses, à Dublin, dans des concerts de bienfaisance[^] Haen-

dans une lettre anonyme au London Daily Pust (voir plus haut), qui veut excuser Hœndel, et qui est bien le plus cruel affront qu'on pût lui faire, — le pavé de l'ours. On trouvera cette lettre à la fin du troisième volume de Chrysander.

1. Le 4 novembre 1741- H avait encore eu le temps de voir, avant son départ, la réouverture de l'Opéra italien, sous la direction de Galuppi, que soutenait la noblesse anglaise.

2. Haendel écrivit le Messie, du 22 août au 14 septembre 1741 . — Certains historiens ont voulu lui attribuer la composition du poème. Il n'y a aucune raison pour en enlever l'honneur à Jennens, homme intelligent, auteur de l'excellent poème de Belsazar, et qui d ailleurs n'eût pas admis que Hœndel changeât rien au texte qu'il bii donnait. Une lettre du 3i mars 1745 à un ami (citée par Schoelcher), montre qu'il trouvait la musique du Messie à peine digne de son poème.

La grande société musicale de Dublin, la Philharmonie

lao HiENDEL

del fut reçu avec enthousiasme. Une lettre qu'il écrit, le 29 décembre, à Jennens, exulte de joie. Le temps qu'il passa à Dublin fut, avec ses jeunes années en Italie, le plus heureux de sa vie. Du 23 décembre 1741 au 7 avril 1742, il donna deux séries de six concerts, et toujours avec le même succès. Enfin, le 12 avril, eut lieu à Dublin la première audition du Messie. Le produit du concert était affecté à des œuvres charitables, et le succès fut considérable*.

Huit jours après avoir terminé le Messie (c'est-à-dire avant qu'il ne fût encore arrivé en Irlande), Handel avait commencé qui

Society., donnait uniquement des concerts de bienfaisance. Pour Handel, on fit un arrangement spécial. Il fut convenu que Handel réserverait seulement un concert à la charité. Handel s'y engagea de grand cœur, en promettant « quelque chose de sa meilleure musique ». Ce « quelque chose » fut le Messie, — Voir sur la musique à Dublin, de 1780 à 1754, un article de W. H. Grattan Flood (I. M. G., avril-juin 1910.)

I. Mais non pas à Londres, où Handel donna le Messie seulement trois fois en 1743, deux fois en 1743, et plus du tout jusqu'en 1749- La cabale des dévots essaya de l'étouffer. Il n'était point permis de mettre le titre de l'oratorio sur l'affiche. On l'appelait : A Sacred Oratorio. Ce ne fut qu'à partir de 1760 que la victoire du Messie fut décidée. Handel lui maintint, toute sa vie, son attribution à des œuvres de charité. Il le dirigeait, une fois par an, au bénéfice de l'Hospice des Enfants Assistés (Foundling Hospital). Même devenu aveugle, il resta fidèle à cette noble habitude ; et, pour mieux réserver le monopole de l'œuvre à l'Hôpital, il défendit qu'on en publiât rien avant sa mort.

Depuis, on sait combien d'éditions du Messie ont paru. La collection Schœlcher, au Conservatoire de Paris, en a réuni soixante-six, publiées de 1763 à 1869.

fut achevé en cinq semaines (fin septembre-fin octobre lyⁱ)-Cependant, il ne le donna pas à Dublin. Sans doute, ne trouva-t-il pas les interprètes qu'il voulait, pour ce drame colossal, riche en scènes chorales et en rôles difficiles \ Peut-être aussi, réservait-il l'œuvre pour la saison suivante à Dublin, où il pensait retourner. Mais l'invitation qu'il attendait, à Londres, n'étant pas venue, ce fut à Londres que fut donnée la première audition de Sa/iso/i, le 18 février 1743. A cet oratorio héroïque, bâti sur le sublime Samson Agonistes de Milton% succéda un opéra frivole, qui n'en porte pas moins le nom d'oratorio, et dont le libretto était emprunté à un poème de Congreve : Semele (3 juin-4 juillet 1743)-Ce fut une distraction entre deux œuvres herculéennes. Dans le même mois oii il terminait Semele, Hoendel écrivit son monumental Detlinger Te Deiim, pour célébrer la victoire du duc de Gumberland sur les Français^. Joseph^ écrit en août-septembre de la même année, sur un poème assez touchant de James

1. Le caractère de Dalila est un des plus complexes qu'ait peints Hoendel ; et les rôles de Samson et de Harapha exigent des voix exceptionnelles.

2. Le poème de Miltou avait été adapté par Newburgh llarailton.

3. La bataille de Dettingen eut lieu le 27 juin 1743. Hoendel avait déjà terminé, le 17 juillet, son Te Deum, qui fut solennellement exécuté le 27 novembre suivant à Westminster.

Miller, est d'une poésie mélancolique et douce, un peu pâle, sur laquelle se détache la silhouette sauvage de Siméon.

L'année 1[^]44 fut pour Haendel une des plus glorieuses en création, des plus misérables en succès. 11 écrivit presque simultanément ses deux oratorios les plus tragiques : le grand drame shakespearien de Belsazar (juillet-octobre 1744)¹ dont le riche poème lui fut fourni par son ami Jennens', et la sublime tragédie à l'antique, Héraklès, « a musical drama » ^, qui marque le faite du drame musical haendelien, et, Ton peut même dire, de tout le théâtre musical avant Gluck.

Jamais l'hostilité du public anglais ne fut plus acharnée. La même cabale haineuse, qui trois fois déjà avait tâché de le tuer, repartit en guerre contre lui. On s'entendait à Londres pour inviter les gens à des fêtes, les jours où devaient avoir lieu les exécutions d'oratorios, afin d'enlever à

1 . Trop lentement au gré de Haendel, qui le composait au fur et à mesure que les actes lui étaient envoyés. On a cinq lettres de lui à Jennens, datées des 9 juin, 19 juillet. 21 août, 13 septembre, et 2 octobre 1744, où il le presse instamment de lui envoyer la suite du poème, lui exprime son admiration pour le second acte, qui lui a « procuré des moyens d'expression nouveaux et fourni l'occasion de rendre quelques idées particulières », enfin lui demande de raccourcir un peu la pièce, qui est trop longue. (Voir Schœlcher.)

2. Haendel l'écrivit pendant les pauses forcées de la composition de .fie/sazar, et le fit jouer au commencement de 1745.

Haendel ses auditeurs. Bolingbroke et SmoUett parlent de rachat de certaines dames à ' ruiner Haendel. Horace Walpole dit que c'était la mode d'aller à l'opéra italien, quand Haendel dirigeait ses concerts d'oratorios. Haendel, qui à force d'énergie et de génie était sorti de sa première faillite de 1728, fut acculé de nouveau à la faillite, au commencement de 1733. Ses chagrins, ses inquiétudes, la prodigieuse dépense de forces qu'il avait faite, furent de nouveau sur le point de faire craquer son cerveau. Il tomba dans un état de prostration et dans un dérangement d'esprit, analogue à celui de 1733, et qui dura huit mois, de mars à octobre 1745. Par miracle, il sortit encore du fond de cet abîme ; et des événements imprévus, où la musique n'était que l'accessoire, allaient lui rendre plus de popularité qu'il n'en avait jamais eu.

Le prétendant Charles-Edouard venait de débarquer en Ecosse : le pays se souleva ; l'armée des Highlanders marcha sur Londres. La ville était dans la consternation. Un grand mouvement national secoua l'Angleterre. Haendel s'y associa. Le 14 novembre 1745, il fit chanter au Drury Lane un Hymne pour

I. Des lettres tout récemment publiées viennent de faire connaître cette période trouble de la vie de Haendel. — (William Barclay-Squire : Handel in 1740, dans le // Riemann-Festschrift, 1909, Leipzig).

124 H. HÄNDL

les enrôlés volontaires. Et il écrivit deux oratorios, qui sont, pour ainsi dire, deux immenses hymnes nationaux : Occasional Oratorio (Gelegenheits Oratorien) où Haendel appelait les Anglais à la lutte contre l'invasion ; et Judas Macchabée (9 juillet-

ii août 1746), Thymne de la Victoire, écrit après l'écrasement des rebelles à GuUoden, et pour fêter le retour du vainqueur, le féroce duc de Gumberland, à qui le poème est dédié.

Ces deux oratorios patriotiques, oii le cœur de Haendel battit à l'unisson de celui de l'Angleterre, et dont le second, Judas, est demeuré jusqu'à nos jours une œuvre populaire, grâce à son large style et au souffle qui l'anime \ firent

I. A Soiiig ruade for the Gentlemen VuliiiUeers of tlie City of London. (Deux exemplaires de ce chant figurent dans la collection Schœlcher, au Conservatoire de Paris.)

Haendel écrivit aussi, en juillet 1746, pour le retour du duc de Gumberland, un Chant sur la victoire {A Sang on the Viclory over the Rebels by Ilis Royal Ilighness the Duke of Cumherland), qui fut exécuté au Vauxhall. (Un exemplaire de ce chant se trouve également dans la collection Schœlcher.)

'1. Terminé dans les premiers jours de décembre 1745, et joué en février 174*^- Le texte en est emprunté en partie aux Psaumes de Milton, en partie à la Bible. — Hieudel a repris, dans la troisième partie, plusieurs des plus belles pages à' Israël en Egypte. On trouve dans un des airs le motif principal du Rule Britannia, qui venait d'être compo.sé par Arne.

S. Poème, fort médiocre, du révérend D" Thomas Morell, qui fut le librettiste des derniers oratoi'ios de Hœndel,

4. Il n'est pas d'oratorios de Haendel dont le style soit plus

plus pour la iortune de H.-rndel que tout le reste de ses travaux. Après trente-cinq ans de lutttes acharnées, il avait enfin

conquis, pour toujours, la victoire. Il était devenu, par la force des choses, le musicien national de l'Angleterre.

Délivré des soucis matériels qui avaient empoisonné sa vie \ Haendel reprit avec plus de tranquillité le cours de ses créations; et les

populaire, et où l'on trouve plus de grands ensembles, et de soli intimement unis aux chœurs.

Gluck était de passage à Londres, depuis la fin de 1745. Il avait alors trente et un ans. Il fit jouer à Londres deux opéras : *La Caduta de Giganti* et *Artamene*. (On en trouvera quelques airs dans la collection rarissime des *Delizie dell'opere*, ii vol., Londres, Walsh, que possède la Bibliothèque du Conservatoire de Paris.) — Ce séjour de Gluck en Angleterre n'eut aucune importance pour l'histoire de Haendel, qui se montra assez méprisant à l'égard de sa musique. Mais il n'en fut pas de même pour Gluck, qui professa, toute sa vie, le plus profond respect pour Hsendel. Il le regardait comme son maître ; il s'imaginait même qu'il l'imitait. (Voir Michael Kelly : *Réminiscences*, 1, 255.) Et, de fait, on sera frappé des analogies entre telles pages des oratorios de Hsendel, exécutés en 1744-1746, (notamment *Héraklès* et *Judas Macchabée*), et les grands opéras de Gluck. On trouve dans les deux scènes funèbres du premier et du second actes de *Judas Macchabée* les accents pathétiques et les harmonies à ^ Orphée.

I. Depuis 1747, Hsendel, renonçant au système des souscriptions, tourne le dos à sa clientèle aristocratique, qui l'avait traité si indignement, et il ouvre son théâtre à tous. Cela lui réussit. La bourgeoisie de Londres répondit à son appel. Depuis 1748. Ha,'ndel ilt salle comble à presque tous ses concerts.

années suivantes virent fleurir quelques-unes de ses œuvres les plus riantes. Alexander Balus (i" juin-4 juillet 1747)' est, comme Semele, un opéra de concert, finement travaillé; et l'orchestration en est exceptionnellement riche et subtile. Joshua (30 juillet- 18 août 1747) ' est une réplique un peu pâlie de Judas Macchabée , où fleurit parmi les chœurs d'épopée une idylle d'amour. Salomon (juin 1748)' est une fête musicale, rayonnante de poésie et de joie. Susanna (11 juillet-24 août 1748), grave et gaie à la foi?;, réaliste et lyrique, est une œuvre un peu hybride, mais très originale. Enfin, dans le printemps de 1749, qui marque, semble-t-il, la fin du bonheur de Hsendel, il écrit sa brillcinte Firework Music (musique du feu d'artifice), — un modèle pour les fêtes populaires en plein air, — exécutée le 27 avril 1749, par un orchestre monstre de trompettes, cors, hautbois et bassons (sans instruments à cordes), à l'occasion du feu d'artifice tiré à Greenpark, pour la paix d'Aix-la-Chapelle '\

1. Poème emprunté au Livre des Macchabées par Thomas Morell. — Première exécution, le 23 mars 1748.

2. Poème de Thomas Morell. — Première exécution, le 9 mars 1748.

3. Le poème semble de Thomas Morell, bien que celui-ci n'en parle pas dans ses notes. — Première, le 17 mars 1749.

4. La Firework Music a été publiée dans le tome XLVII de la grande édition H<endel. — Pour l'exécution du 27 avril 1749»

Des œuvres plus graves suivent ces œuvres d'allégresse. A ce moment de sa vie, la mélancolie fait son apparition chez le ro-

buste vieillard, comme sous le pressentiment du mal qui allait le frapper.

Le 27 mai 1749» il àirigeaiit au Foundling Nospilal\ au profit des enfants abandonnés, son bel Anthem for the Foundling Hospital ^ qu'inspire sa grande pitié pour les malheureux. Du 28 juin au 3i juillet, il écrivit un pur chefd'œuvre, Theodora, sa tragédie musicale la plus intime, sa seule tragédie chrétienne, avec le Messie^, De la lin de cette même année, date aussi une musique de scène pour une Al~ cestes de Tobias Smollett, qui ne fut jamais jouée, et dont Haendel reprit l'essentiel pour

l'orchestre comptait cent instrumentistes. Schoelcher a publié une correspondance échangée au sujet de cette œuvre, entre lord Montagu, général en chef de Tartillerie, et Charles Frederick, contrôleur des feux d artifice du Roi. On y voit que des dissenti-ments assez sérieux s'élevèrent entre Haendel et lord Montagu.

1. Le Foundling Hospital avait été fondé en 1789 par un vieux marin, Tiiomas Coram, « pour lentreliu et 1 éducation des enfants abandonnés ». Haendel se voua à cette œuvre, au profit de laquelle il donnait annuellement des auditions du Messie. En 1760, il fut élu governor (administrateur) de IHospice, après le don qu'il lui avait fait d'un orgue.

2. Tome XXXVI de la grande édition. L' Anthem, dont plus d'une page est reprise à l Ode Funèbre [Funeral Anthem], est terminé par ĨHallelujah du Messie, sous sa forme originale.

3. Le libretto est inspiré de la Théodore ^'ierge et martyr de Corneille.

son Choice of Hercules [Le Choix d' Hercule) ^ Peu de temps après, il fit un dernier voyage à Halle. Il se trouvait sur le sol de l'Allemagne, au moment où J.-S. Bach y mourait, le 28 juillet 1750. Peu s'en fallut qu'il n'y mourût, dans la même semaine, d'un accident de voiture ^.

Il se rétablit vite ; et, le 21 janvier 1751, quand il commença la partition de Jephta, il paraissait en pleine santé, malgré ses soixante-six ans. Il écrivit le premier acte, d'un trait, en treize jours. Après onze nouveaux jours, il était arrivé à Pavant-dernière scène du second acte. Ici, il dut s'interrompre. Déjà dans les pages qui précèdent, il n'avancait plus qu'avec peine; son écriture, si claire et si sûre au commencement, s'empâte, se brouille et tremble \ Il avait entamé le chœur final de l'acte II : « Combien sombres^ ô Seigneur^ sont tes desseins! » A peine a-t-il écrit le largo initial qu'il lui faut s'arrêter ; il marque :

(c Suis arrivé jusqu'ici, le mercredi 13 février ;

I. Écrit du 28 juin au 5 juillet 1760, et joué, le l'^inars 1751, à la suite de la Fête d'Alexandre, comme « un acte nouveau ajouté ».

1. C'est une note du General Advertiser, à la date du 21 août 1750, qui nous apprend que Haendel s'était blessé très grièvement, entre La Haye et Amsterdam, mais qu'il était déjà hors de danger.

3. Le fac-similé du manuscrit autographe a été publié par Chrysander. pour le second centenaire de Haendel, en 1885.

empêché de continuer\ d cause de la vue de mon œil gauche \
»

Il s'interrompt, dix jours. Le 23 février — (c'était l'anniversaire de sa naissance), — il marque :

« Vais uu peu mieux; repris le travail. »

Et il écrit en musique ces paroles menaçantes : « Notre joie s'en va en douleur^ comme le jour s'en va dans la nuit. »

11 met péniblement cinq jours à terminer ce chœur, qui est d'ailleurs sublime. Il en reste là, quatre mois '. Le 18 juin, il se remet au troisième acte. Il dut encore s'arrêter, au milieu^. Les quatre derniers airs et le chœur final lui prirent plus de temps qu'à l'ordinaire tout un oratorio : il ne termina que le 30 août ijSi. Sa vue était perdue.

Après cela, tout est fini. Les yeux de Haendel se sont fermés *. La lumière est éteinte. « Total éclipse... » Le monde s'est effacé.

Page 244 du mss

4. Il subit trois fois l'opération de la cataracte, — la dernière fois, le 3 novembre i/ja. Une nouvelle de journal dit, en janvier i-j'-ii : a Haendel est tout à fait aveugle. »

i3o H^NDEL

Jamais il ne souffrit tant que dans la première année du mal, quand il n'était pas encore tout à fait aveugle. En lySa, il n'a pas la force de jouer de l'orgue, aux exécutions de ses oratorios ; et le public, ému, le voit blêmir et trembler, en entendant l'admirable plainte de son Samson aveugle. A partir de 1733, quand le mal est irréparable, Haendel reprend le dessus ; il tient l'orgue de nou-

veau, aux douze séances d'oratorios qu'il donne, chaque année, au carême ; et il le garde jusqu'à sa mort. Mais avec la vue, il a perdu la meilleure source de son inspiration. Cet homme qui n'était pas un intellectuel ni un mystique, cet homme qui aimait la lumière, la nature, les beaux tableaux, le spectacle des choses, — qui vivait par les yeux beaucoup plus que la plupart des musiciens allemands, — est muré dans la nuit. De 1709 à 1737, il s'engourdit dans le demi-sommeil qui précède la mort. Il écrit seulement en 1758 un duo et chœur pour Judas Macchabée : « Sion now lieh shall l'aise » ; et revivant en pensée les jours heureux d'autrefois, il reprend une œuvre de jeunesse, le Trionfo del Tempo dont il donne une nouvelle version, en mars 1737 : The Triamph of Time and Truth'.

Händel avait déjà redonné l'œuvre italienne, avec des

LA VIE 131

Le 6 avril 1709, il tenait encore Toroué, à une exécution du Messie. Les forces lui manquèrent, au milieu d'un morceau. Il se remit pourtant, et improvisa, dit-on, avec sa grandeur habituelle. Rentré chez lui, il s'alita. Le 11 avril, il ajoutait un dernier codicille à son testament *, léguant magnifiquement mille livres sterling à la Société pour Le soulagement des musiciens pauvres^ et exprimant avec tranquillité son désir d'être enterré à Westminster. 11 disait :

« Je voudrais mourir le Vendredi Saint, dans l'espoir de rejoindre mon bon Dieu, mon doux Seigneur et Sauveur, le jour de sa Résurrection. »

Son vœu fut accompli. Le Samedi Saint 14 avril, à huit heures du matin, le chancre du Messie s'endormit dans son Dieu.

Sa gloire grandit après sa mort. Le 20 avril,

arrangements et des additions, en 1737. Thomas Morell adapta le poème en anglais, et de deux actes en fit trois.

I, Ce testament était écrit depuis 1750. Haendel y rajouta des codicilles en août 1756, mars et août 1737, avril 1759. Il nommait sa nièce Johanna Friderica Flöcher, de Gotha, née Michaelson, sa légataire universelle. Il faisait beaucoup de dons à ses amis, entre autres à Christoph Smith, à John Rich, à Jeunens, à Newburgh Hamilton, à Thomas Morell. Il n'oubliait aucun de ses nombreux domestiques. — Il laissait, à sa mort, une fortune d'environ 500.000 francs, qui avait été refaite entièrement dans ses dix dernières années. Il possédait aussi une collection de beaux instruments de musique, et une galerie de tableaux, parmi lesquels deux Rembrandt.

132 H. EXDEL

il fut enterré à Westminster, comme il l'avait souhaitée Les exécutions annuelles de ses oratorios continuèrent, au carême, sous la direction de son ami Christopher Smith. Bientôt on en donna des auditions populaires. Les grandes fêtes de la Commémoration[^] célébrées à Westminster et au Panthéon, du 26 mai au 5 juin 1784, pour le centenaire de sa naissance", retentirent dans l'Europe entière. Des fêtes nouvelles eurent lieu à Londres en

1780, 1780, 1787, 1790, 1791- A ces dernières, auxquelles prenaient part plus de mille exécutants^ assistait Haydn, qui pleura, en disant : « Il est notre maître à tous. »

Les exécutions anglaises avaient attiré l'attention de TAllemagne. Deux ans après la Commémoration, Joh. Adam Hiller dirigeait le Messie à la Domkirche de Berlin, puis à Leipzig et à

I. Un monument, assez médiocre, lui fut élevé. Il était l'œuvre de Roubiliac, qui était déjà l'auteur de la statue de Haendel pour les jardins du Yauxhall.

y.. Elles étaient célébrées, en réalité, un an trop tôt. — Burney consacra un livre à décrire ces fêtes.

3. Le nombre des exécutants ne cessa point de grandir depuis les fêtes de 1784, où ils étaient 530 ou 540, jusqu'aux fameux festivals du Crystal Palace de Sydeuham, où ils furent 1.631 en 1854, 1.800 en 1855, et 4.000 en 1839. — Rappelons que, du vivant de Haendel, le Messie était exécuté par 33 instrumentistes et 23 chanteurs. — On fabriqua, pour ces exécutions gigantesques, des instruments monstres un double basson (déjà construit en 1727), une contrebasse exceptionnelle, des trompettes-basses, des timbales accordées une octave au-dessous, etc.

I, A VIE 133

Breslau. Trois ans plus tard, en 1789, Mozart faisait des arrangements du Messie, à Acis et Galatée, de VOdc à sainte Cécile, et de la Fête à Alexandre^ . La première édition complète de Haendel fut commencée en 1780. Un sentiment d'émulation passionnée poussait l'Allemagne, à la suite des festivals anglais, à restaurer le chant choral et à fonder des Singakademien., pour le culte

de ses gloires nationales-. L'audition des oratorios de Händel engagea Haydn à écrire la Création. Beethoven, à la fin de sa vie, disait de Händel : « Das ist das Wahre » (voici la vérité)¹. Les poètes ne subissaient pas moins son prestige. Goethe l'admirait, et Herder lui consacra un chapitre de son *Adrastea* de 1802. Les guerres d'indépendance donnèrent un

I. Ces arrangements, exécutés pour le baron van Swieten, sont loin d'être irréprochables, et montrent que Mozart, eu dépit des assertions de Rochlitz, n'avait pas le sens intime de l'art de Händel. Cependant, il écrivit une « ouverture dans le style de Händel », et se souvint certainement de lui quand il composa son Requiem.

1. La première fut la Singakademie de Berlin, fondée en 1790 par Fasch.

3. Dans *Harmonicon* de janvier 1824 on trouve ce jugement de Beethoven (cité par Percy Robinson) : « Händel est le plus grand compositeur qui ait jamais vécu. Je voudrais me prosterner sur sa tombe. » Et dans une lettre de Beethoven à une dame anglaise (publiée dans *V Harmonicon* de déc. 1815) : « J'adore Händel. » — On sait qu'après la Neuvième Symphonie, il avait le projet d'écrire de grands oratorios, à la façon de Händel.

134 HÄNDEL

regain de faveur aux oratorios de liberté, à Judas Macchabée.

Avec le romantisme, se perdit le sens du génie de Händel. Berlioz, qui, s'il l'avait bien connu, eût trouvé en lui un modèle du grand art populaire qu'il rêvait, ne le comprit jamais. De tous les musiciens d'alors, ceux qui furent le plus près de l'esprit de

Haendel ont été Schumann et Liszt*. Mais ils étaient exceptionnels par leur lucidité d'intelligence et leur généreuse sympathie. On peut dire que l'art de Haendel, dénaturé par les éditions et les exécutions mensongères, — aussi bien par celles d'Allemagne que par celles, ridiculement colossales, d'Angleterre, — se serait tout à fait perdu, sans la fondation, en 1856, de la Handel Gesellschaft, qui se donna pour objet de publier une édition exacte et complète du maître. Gervinus en était le promoteur, et Friedrich Ghrysan-der accomplit, à lui seul, la tâche. Il ne s'en tint pas à

I. Schumann écrivait à Pohl, en 1855, qu'Israël était son « idéal d'une œuvre chorale » ; et, voulant écrire un Luther, il définissait ainsi cette musique, dont il trouvait l'idéal réalisé par Haendel : « Un oratorio populaire, que paysans et bourgeois puissent comprendre... Une œuvre d'inspiration simple, dont l'effet dépende uniquement de la mélodie et du rythme, sans artifice contrapuntal. »

Liszt, à propos du Psaume Zadock le Prêtre, s'extasiait devant « le génie de Haendel, grand comme le monde » ; et il apercevait très justement en l'auteur de l'Allegro et d'Israël, un précurseur de la musique descriptive.

LA VIE 135

la publication critique des œuvres. Son ardent apostolat travailla à les ressusciter, par des exécutions vivantes. Il était secondé par les Sociétés chorales de l'Allemagne du Nord, surtout par la Berliner Sing Akademie, qui de 1830 à 1860 ne cessa d'exécuter tous les oratorios de Haendel. Au contraire, l'Autriche resta longtemps en retard. En 1858, Brahms dirigeait la première exécution de Saul, à Vienne. Mais le réveil véritable de l'art de Haen-

del en Allemagne ne date que d'une dizaine d'années. On sentait sa grandeur; on ne se doutait point de sa vie. Ce fut surtout, à ce qu'il semble, depuis le premier HsBiidel Fest de Mayence, en iSgS, où furent joués Héraklès et Deborali, que son génie dramatique s'imposa, d'une façon foudroyante.

A nous maintenant de faire pénétrer en France le sens vivant de ce grand art tragique et lumineux, comme celui des Grecs-.

1. Voir, sur l'œuvre de Chrysander, un article de Emil Krause, dans les *Munatshefte* für Musikwissenschaft, 1904.

2. Une Société G. -F. Ilxndel vient de se fonder à Paris, en 1909, sous la direction de deux chefs pleins d'ardeur et d'intelligence, MM. E. Borrel et F. Raugel. Elle a beaucoup fait déjà pour réveiller chez nous l'amour de Hiendel, en donnant de grandes œuvres restées jusqu'ici inconnues en France, comme Héraklès, le Foiindling Anthem, ou des exécutions modèles du Messie, au Trocadéro.

orukWc ^^

L ESTHÉTIQUE ET L'OEUVRE

Il n'est pas de grand musicien qu'il soit aussi impossible que Haendel d'enfermer dans une définition, ou même dans plusieurs. Bien que de très bonne heure — (beaucoup plus tôt que J.-S. Bach), — il soit arrivé à la maîtrise de son style, il ne s'est jamais fixé dans une forme d'art. Il est même difficile de saisir en lui une évolution consciente et raisonnée. Son génie n'est pas de ceux qui suivent un seul chemin, et montent droit devant eux,

jusqu'à ce qu'ils soient au but. De but, il n'en a pas d'autre que de faire bien tout ce qu'il fait : tous les chemins lui sont bons, — installé, dès ses premiers pas, à la croisée des routes, d'où il domine le pays et rayonne de tous côtés, sans faire son siège nulle part. 11 n'est pas de ceux qui imposent à la vie et à l'art une volonté idéaliste, soit violente, soit patiente, — de ceux qui inscrivent dans le livre de la vie la formule de leur vie.

i38 H. END EL

Il est le génie qui boit la vie universelle, et s'assimile à elle. Sa volonté artistique est nettement objective. Elle s'adapte aux mille spectacles des choses passagères, à la nation, au temps où il vit, à la mode même ; elle s'accommode des influences, au besoin des obstacles ; elle épouse les autres styles et les autres pensées. !Mais telle est la puissance d'assimilation et l'équilibre souverain de cette nature, que jamais on ne la sent submergée par la masse des éléments étrangers : tout est aussitôt absorbé, dirigé, classé. Cette âme immense est comme une mer, dont tous les fleuves de l'univers ne sauraient apaiser la soif ni troubler la sérénité. Les génies allemands ont eu souvent ce pouvoir d'absorber les pensées et les formes étrangères^ ; mais il est excessivement rare de trouver parmi eux ce grand objectivisme, cette impersonnalité supérieure qui est, pour ainsi dire, la marque de Hgendel. Leur lyrisme sentimental est mieux fait pour chanter l'univers de leur pensée que pour peindre l'univers des formes et des rythmes vivants. Tout autre est Haendel, et beaucoup plus près que qui-conque en Allemagne du génie méditerranéen, de ce génie

I. Lessing, dans la préface de ses Beitrage zur Historié und Aitfnahme des Tlieaters [l'jbo), donne pour caractéristique prin-

cipale de l'Alleiiiand, « qu'il apprécie ce qu'il y a de bon, partout où il le trouve, et qu'il en fait son profit ».

L'ESTHÉTIQUE ijg

homérique, dont Goëthe eut la soudaine révélation dès son arrivée à Naples', — ce grand œil ouvert sur Funivers, et où Tunivers se peint, comme un visage qui se reflète en une eau calme et claire. Il dut beaucoup de cet objectivisme à l'Italie, où il passa plusieurs années, et dont le charme ne s'effaça jamais de sa pensée. Et il le dut aussi à la virile Angleterre, qui garde sur ses émotions une maîtrise hautaine et méprise les effusions sentimentales et bavardes où se complaisent souvent la dévotion et l'art allemands. Mais il en avait tous les germes en lui : car on les sent poindre déjà dans ses premières œuvres, à Hambourg.

Dès son enfance, à Halle, Zachow lui avait enseigné, non pas un style, mais tous les styles des différents peuples, — l'exerçant non seulement à comprendre l'esprit de chaque grand compositeur, mais à se l'assimiler, en écrivant dans sa manière. Cette éducation, essentiellement cosmopolite, fut complétée par ses trois voyages en Italie, et son séjour d'un demisiècle en Angleterre; partout, il ne cessait, suivant les leçons reçues à Halle, de s'approprier le meilleur des artistes et de leurs œuvres. S'il n'alla point en France — (ce qui n'est pas prouvé), — il ne la connaissait pas moins ; il

i. Voirie Voyage en Italie, iS mai 1787, leUre à llerder.

i4o H. END EL

était curieux de s'en approprier la langue et le style musical : nous en avons des preuves dans ses manuscrits*, comme dans les

accusations même portées contre lui par certains critiques français'. Partout où il passait, il se faisait un trésor de souvenirs musicaux, achetant, amassant des œuvres étrangères, les copiant, ou plutôt (car il n'avait point la patience appliquée de J.-S. Bach, qui transcrivait scrupuleusement de sa main des partitions entières d'organistes français ou de violonistes italiens), relevant, en esquisses hâtives et souvent inexactes, les expressions, les idées qui le frappaient, au cours de ses lectures. Cette vaste collection de pensées européennes, dont il ne nous reste plus que quelques débris, au Fitzwilliam Muséum de Cambridge, était le réservoir où s'alimentait son génie créateur. Profondément Allemand de race et de caractère, il était devenu en art un Weltbürger, comme son compatriote Leibniz qu'il connut à Hanovre, un Européen, avec prédominance de la culture latine. Les sfrands Allemands de la fin du siècle, les Goethe et les Herder, ne furent pas plus libres et plus univer-

I. Chansons françaises. (Manuscrits au Fitzwilliam Muséum de Cambridge ; copies dans la collection Schœlcher, à la Bibl. du Conservatoire de Paris.)

3, Voir l'abbé Prévost : le Pour et le Contre, i[^]jS.

L'ESTHÉTIQUE i4i

sels que ne le fut, en musique, ce Saxon, pénétré de toutes les pensées artistiques d'Occident.

Il ne puisait pas seulement à la source de musique savante et raffinée, à la musique des musiciens; il allait boire aussi aux ruisseaux de musique populaire, aux plus simples, aux plus rustiques ^ 11 les aimait. On trouve, notés dans ses manuscrits, des cris des rues de Londres; et il disait à une amie qu'il leur devait les inspi-

rations de plusieurs de ses meilleurs chants-. Certains de ses oratorios, comme VAllearo e Penseroso, sont tissés de ses souvenirs de promenades dans la campagne anglaise. Et qui ne se souvient des Pifferari du Messie, du carillon flamand de Saiil, des joyeux chants populaires italiens cVHéra/dès et d'Alexauder Dalus ?

I . Ce ne sont pas là des traits qui lui soient spéciaux. Le double courant encyclopédique et savant, d'une part, populaire ou pseudo-populaire, de 1 autre, se retrouve à un degré beaucoup plus fort encore, à Londres, parmi les musiciens du temps de Ha>ndel. Dans le cercle de V Academy of antient miisick régnait une manie d'éclectisme archaïque, dont un des plus beaux exemples fut le compositeur Roseiugrave, qui était atteint de folie palcstrinienne : tous les meubles et les murs de sa chambre à coucher étaient couverts de portées de musique, extraites des œuvres de Palestrina. — En même temps, se faisait sentir dans toute l'Europe une réaction du goût populaire contre le goût savant : c'était la mode des petits lieder à la Bononcini, ou à la Keiser. — Htendel ne versa dans aucune exagération : mais il prit aux deux courants ce qu'ils avaient de viviûant.

1. Lettre de lady Luxborough au poète Shenston, en 1748, — citée par Chrysander.

i42 H.TIXDEL

Haendel n'était pas un artiste renfermé en luimême ; il regardait, il écoutait, il observait; la vue fut pour lui une source d'inspiration, à peine moins importante que Touie. Je ne connais pas de grand musicien allemand qui ait été, autant que lui, un « visuel » ; comme Hasse et comme Corelli, il avait la passion des beaux tableaux ; il ne sortait guère de chez lui que pour se rendre

au théâtre, ou à des ventes de tableaux ; il était connaisseur, et s'était fait une collection où l'on trouva, à sa mort, des Rembrandt'. On a remarqué que sa cécité, qui aurait surexcité la création d'un pur « auditif », concentré dans ses rêves sonores, le paralysa tout aussitôt, en tarissant la source principale de son renouvellement. Ainsi, gonflé de toute la sève musicale de l'Europe de son temps, imprégné de la musique des musiciens et de la musique plus riche qui flotte dans la nature, qui est partout diffuse dans l'ombre et la lumière, — ce chant des sources, des forêts, des oiseaux, dont ses œuvres sont pleines, et qui lui a inspiré tant de pages pittoresques, d'une couleur à demi-romantique ', —

1. La passion du collectionneur augmenta avec l'âge et avec la fortune. Une lettre de 1730 nous le montre achetant de beaux tableaux, dont un grand Rembrandt. C'était un an avant que la cécité vînt le frapper.

2. Depuis les « Hauts tilleuls » d'Almira jusqu'au chœur de la nuit, de Salomon.

L'ESTHÉTIQUE 143

Il écrivait comme on parle, il composait comme on respire. 11 ne jetait point d'esquisses sur le papier, pour préparer son œuvre définitive. Il écrivait d'un jet comme s'il improvisait. Et en vérité, il semble avoir été le plus grand improvisateur qui fût jamais. Improvisateur sur l'orgue, aux offices de l'après-midi à Saint-Paul, ou quand il jouait des Capricci, pendant les entractes de ses oratorios, à Covent-Garden, — improvisateur sur le clavier, à l'orchestre de l'Opéra de Hambourg et de Londres, « quand il accompagnait les chanteurs d'une façon merveilleuse, en s'adaptant à leur tempérament et à leur virtuosité, sans avoir de notes

écrites », il stupéfiait les connaisseurs de son temps ; et Mattheson, peu suspect d'indulgence, proclamait qu' « il n'eut jamais son égal en cela ». On a pu dire avec vérité « qu'il improvisait, à chaque minute de sa vie ». Il écrivait sa musique avec une telle impétuosité de passion et une telle plénitude d'idées qu'il était constamment devancé par sa pensée, et, pour la suivre, devait la noter d'une façon abrégée \

i. L'étude du manuscrit de Jeplité (publié en fac-similé par Chrysander), permet de saisir sur le vif le travail de composition de Hoendel. Sur les mêmes pages, on lit des indications diverses, de la main de Hajndel. A la fin du premier acte, par exemple, il marque : « geendiget (fini), le 2 février ». Puis, sur la même page, on lit : « Völlig (complet) , le 13 août 1751 ». Il y avait donc deux travaux différents : un

i44 H.TINDEL

Mais — ce qui semble presque contradictoire — i] avait en même temps un sens exquis de la forme. Nul Allemand ne le surpassa pour l'art des Iselles lignes mélodiques; seuls, Mozart et Hasse l'égalèrent. C'est à cet amour de la perfection qu'il faut attribuer ce fait que, malgré son exubérance d'invention, il a repris maintes fois les mêmes phrases, — des plus célèbres et de celles qui lui étaient le plus chères, — à chaque fois y introduisant un changement imperceptible, un léger coup de crayon, qui les rendait plus parfaites. L'examen de ces sortes d'eaux-fortes musicales, dans leurs états successifs, est des plus instructifs pour un musicien épris de la beauté plastique'. Il montre aussi comment certaines mélodies, une fois écrites, continuent de sommeiller en Htiendel pendant des années, jusqu'à ce qu'il en ait pénétré le sens intime; appliquées d'abord, suivant les

travail d'invention et un travail d'achèvement. Il est aisé de les distinguer ici, par suite de la maladie qui a changé l'écriture de Haendel, à partir du 13 février 1751. Grâce à cette circonstance, on remarque que, pour les chœurs, il écrivait au commencement les motifs en entier dans toutes les parties : puis, il laissait en route tomber une partie, puis l'autre ; il finissait, dans sa hâte, par ne plus garder qu'une seule voix, ou même il terminait avec la basse seule.

I. Voir comment la mélodie : *Dolce amor che mi consola* de Rodrigo devient la mélodie : *Ingannata un'altra volta d'Agrippina*, — ou comment la mélodie : *L'aima mia d'Agrippina* est reprise dans la *Resurrezione*, Rinaldo et Joshua.

L'ESTHÉTIQUE 145

hasards de l'inspiration, à telle ou telle situation qui leur convient médiocrement, elles sont pour ainsi dire en quête d'un corps où s'incarner, elles cherchent la situation vraie, le sentiment dont elles sont l'expression latente ; et une fois qu'elles l'ont trouvé, elles s'épanouissent à l'aise*.

Haendel n'opère pas autrement avec les compositions étrangères qu'il utilise dans les siennes. Si l'on avait la place d'étudier ici ce que les lecteurs superficiels appellent ses plagats, — et particulièrement, en prenant pour exemple Israël en Egypte, où ces emprunts s'évalent le plus hardiment, — on verrait avec quel génie de visionnaire Haendel a évoqué du fond de ces phrases musicales leur âme secrète, que les premiers créateurs n'avaient pas même pressentie. Il fallait son œil — ou saï oreille — pour découvrir dans \^ Sérénade de Stradella les cataclysmes de la Bible. Chacun lit et entend une œuvre d'art, comme il est, et non pas

comme elle est ; et il peut arriver que ce ne soit pas le créateur qui en ait l'idée la plus riche. L'exemple de HiTBndel est là pour le prouver. Non seulement

I . Ainsi, la Danse dos Asiatiques, dans V Almira. devient le célèbre Lascia ch'io pianga de Rinnldo : — ou une mélodie joyeuse et commune du Pastor fido se transfigure en la touchante phrase de la Traiter Ode : « Wessen Ohr sie hÔrte,))

HïiNDEL. 10

i46 H.^NUEL

il créait sa musique, mais bien souvent, il créait celle des autres. Stradella et Erba n'étaient pour lui (si humiliante que soit la comparaison) que ce qu'étaient pour Léonard les flammes du foyer et les crevasses des murs, où il voyait des figures vivantes. Haendel entendait passer des ouragans dans les grattements de guitare de Stradella\

Ce caractère évocateur du génie de Haendel ne doit jamais être oublié. Qui se satisfait d'entendre cette musique sans voir ce qu'elle exprime, — qui la juge comme un art purement formel, — qui ne sent point son pouvoir expressif et suggestif, parfois jusqu'à l'hallucination, ne la comprendra jamais. C'est une musique qui peint : des émotions, des âmes, des situations, voire les époques et les lieux qui sont le cadre des émotions, et qui les teignent de leur couleur poétique et morale. En un mot, c'est un art essentiellement pittoresque et dramatique.

Il n'y a guère que vingt à trente ans que l'on en a retrouvé la clef, en Allemagne, grâce aux Hsendel Miisikfeste. Comme le disait M. A. Heuss,

I. Il faudrait pouvoir examiner ici, en détail, comment, par exemple, deux interludes instrumentaux, très peu caractéristiques, de la *Serenata a 3 con stromenti* de Stradella, ont pu devenir les formidables chœurs de la grêle et de la nuée des mouches, dans Israël. J'ai tâché de faire cette étude dans un article paru dans la revue *S. I. M.*, en mai et juillet 1910, sous le titre : Les plagats de Hœndel.

L'ESTHÉTIQUE

à propos d'une récente exécution de Samson à Leipzig, « aucun maître, autant que HtTpndel, n'a besoin, pour être bien compris, d'être exécuté et bien exécuté. On peut étudier J.-S. Bach chez soi, et en avoir une jouissance plus grande qu'à un bon concert. Qui n'a jamais entendu bien exécuter Haendel peut difficilement se douter de ce qu'il est. » Or, les bonnes exécutions de Haendel sont excessivement rares. Le sens intime de ses œuvres a été faussé, dans le siècle qui a suivi sa mort, par l'interprétation anglaise, fortifiée en Allemagne par celle de Mendelssohn et de son école innombrable. Par une exclusion et un mépris systématiques de tous les opéras de Hœndel, par une élimination de presque tous les oratorios dramatiques (les plus puissants et les plus neufs), par un choix étroit se restreignant de plus en plus à quatre ou cinq oratorios, et, dans ces oratorios, donnant une suprématie exagérée au Messie. — par l'interprétation enfin de ces quelques œuvres et notamment de ce Messie, exécutés d'une façon pompeuse et guindée avec un orchestre et des chœurs trop nombreux et mal équilibrés, avec des chanteurs corrects et pieux, mais sans aucune passion et sans aucune intimité, — il s'était éta-

bli cette légende que Ha?ndel était un musicien d'église à la Louis XIY, tout en décor, avec de pompeuses

i48 H.İNDEL

colonnades, des statues nobles et froides, des peintures à la Lebrun. Rien de surprenant à ce que de cet œuvre réduit à une poignée d'œuvres exécutées suivant de tels principes, il se dégagât un ennui monumental, pareil à celui que nous inspirent les Alexandre à perruque et les Christ bien pensants de Lebrun.

Il faut en revenir : Hccndel n'a jamais été un musicien d'église; et il n'a presque jamais écrit pour l'église. A part ses Psaumes el ses TeDeum, composés pour des chapelles seigneuriales ou pour des occasions exceptionnelles, il n'a écrit que de la musique instrumentale pour des concerts ou des fêtes en plein air, des opéras, et ce qu'on nomme des « oratorios », qui tous furent écrits pour le théâtre. Les premiers qu'il composa furent réellement joués : Acis et Galatée, en mai lySa, au théâtre Haymarket, avec machines, décors et costumes, sous le titre de Eii-glish Pastoral Opéra, — Esther, en février 1^32, à y Académie cV ancienne masique, à la façon d'une tragédie antique, le chœur étant placé entre la scène et l'orchestre. Et, par la suite, si Haen-del s'abstint résolument de la représentation théâtrale ' — qui seule mettrait en pleine

I. Il y a tout lieu de croire que ce ne fut pas de son plein gré. En 1732, quand la princesse Anna souhaitait de taire représenter Esther à l'Opéra, l'archevêque D" Gibson s'y

L'ESTHÉTIQUE i.i9

valeur certaines scènes, comme l'orgie et la vision de Belsazar, expressément conçues pour le jeu des acteurs, — en revanche, il s'obstina toujours, contre toute opposition, à faire jouer ses oratorios au théâtre, et non pas à l'église. Cependant, il n'eût pas manqué d'églises, au moins chez les dissidents, pour y donner ses oeuvres ; et, en ne le faisant point, il déchaînait contre lui l'opinion des gens religieux qui trouvaient sacrilège de porter des sujets pieux sur la scène *. Mais il tenait à affirmer qu'il n'écrivait point là des compositions d'église, mais des oeuvres de théâtre, — de théâtre en liberté".

Ce caractère, nettement dramatique, de l'oeuvre de Haendel a été bien compris par les historiens allemands qui l'ont étudié, dans ces dernières années. Chrysander le compare à Shakespeare[^]. M. Kretschmar l'appelle un réformateur du drame musical. M. Volbach et M. A. Heuss

opposa ; et ce fut faute de mieux qu'on donna l'oeuvre en concert.

1. Une lettre anonyme, publiée dans le London Daibj Post. en avril 1739, à propos d'Israël en Egypte, défend Ha»ndel contre l'opposition bigote, qui était alors très violente. L'écrivain proteste « que la représentation à laquelle on assiste est la plus noble façon d'honorer Dieu... Ce n'est pas la maison qui sanctifie la prière, c est la prière qui sanctifie la maison. »

2. N'a-t-il pas intitulé lui-même Joseph, « a sacred Draina », et Hercules, « a inusicnl Draina » ?

A la lin de son second volume de la Vie de Hiendel

i50 H.İNDEL

voient en lui un musicien dramatique, et réclament pour l'exécution de ses oratorios des chanteurs dramatiques. M. Richard Strauss, dans son introduction au *Traité d'orchestration* de Berlioz, oppose au grand courant polyphonique et symphonique, issu de J.-S. Bach, le courant homophone et dramatique, qui est issu de Haendel. Nous espérons que les lecteurs de ce petit livre y auront trouvé, à presque toutes les pages, la confirmation de ces idées.

Il nous reste, après avoir tâché d'indiquer les caractères généraux de l'art de Haendel, à esquisser l'esthétique des différents genres qu'il a traités.

A vrai dire, il est difficile de parler de l'opéra ou de l'oratorio de Haendel. Il faut dire : des opéras ou des oratorios : car on ne saurait les ramener à un type unique ; et nous vérifions ici ce que nous disions, au commencement de ce chapitre, de la magnifique indifférence de Haendel à choisir entre les formes d'art et les directions diverses de la musique de son temps.

Toutes les tendances de l'Europe d'alors se reflètent dans ses opéras : le modèle de Keiser, dans les œuvres du début, — le modèle vénitien

L'ŒUVRE i5i

dans son *Agrippina*, — le modèle de Scarlatti et de Steffani dans les premiers opéras de Londres, où s'introduisent bientôt

des influences anglaises, dans la rythmique surtout ; — puis c'est Bononcini, avec qui il rivalise ; — puis, de grands essais de génie pour créer un drame musical nouveau : le *Giulio Cesare*^ le *Tamerlano* , le *Orlando* ; — ensuite, les charmants opéras-ballets, inspirés de la France : *Ariodante*, *Alcina* ; — ■ après, ces opéras où point l'opéracomique et le style allégé de la seconde moitié du siècle : *Serse*, *Deidamia*... Haendel eût continué qu'il eût vraisemblablement essayé d'autres genres encore, sans faire choix, comme Gluck, d'un seul pour s'en emparer.

Sans doute — et c'est là le plus grand défaut de son théâtre, — il était contraint par les conventions de l'opéra italien d'alors et par la composition de sa troupe de chanteurs, à se passer des chœurs, et à écrire des opéras pour soli, dont les principaux rôles étaient faits pour la primadonna et pour le contralto^. Mais toutes

I. Voici la distribution vocale de quelques-uns de ses opéras de Londres :

Radamisto (1720) : 4 soprani (dont 3 rôles d hommes), 1 alto, 1 ténor et 1 basse ;

Floridante (1722) : 2 soprani, 2 contralti, 2 basses ;

Giulio Cesare [1724) : 2 soprani, 2 alti, 1 contralto (rôle de César), 2 basses ;

152 H.ïNDEL

les fois qu'il Ta pu, il a écrit des opéras avec chœurs, comme *Ariodante*, *Alcina* ; et il n'a pas tenu qu'à lui qu'il ne rendît au ténor et à la basse leur place dans le concert des voix^ S'il ne lui était pas possible de rompre l'uniformité des soli vocaux par l'ad-

jonction des chœurs, du moins il vivifiait ces soli par l'abondance et la variété de l'accompagnement instrumental. Tel

Tamerlano (1724) • 2 soprani, i contralto (rôle d'homme), 1 alto (Tamerlan), i ténor, i basse :

Admeto (1727) : 2 soprani, 2 alti, i contralto (Admète), 1 basses :

Orlando (1732) : 2 soprani, i alto (Médor), i contralto (Orlando), i basse ;

Deidamia {1741} • 3 soprani (dont le rôle d'Achille), i contralto (Ulysse), 2 basses.

Même dans les oratorios, on trouve telle œuvre, comme Joseph (1744). qui est écrite pour 2 soprani, 2 alti, i contralto (Joseph), 2 ténors et 2 basses.

Ainsi, sans parler de l'invraisemblance choquante des rôles ainsi « travestis », l'équilibre des voix tendait toujours à tomber à l'aigu ou au grave.

I. En 1729, il alla chercher en Italie un ténor héroïque, Pio Fabri ; malheureusement, il ne put le garder que deux ans. — Acis et Galatée (1720) est écrit pour 2 ténors, I soprano et i basse. — Le rôle le plus tragique de Tamerlano (1724), Bajazet, est écrit pour le ténor Borosini. — Hodelinda, Scipione, Alessandro contiennent des rôles de ténor. — D'autre part, Hœndel ne s'est pas contenté d'avoir dans son théâtre les basses les plus célèbres du siècle, les fameux Boschi et Montagnana, pour qui il écrivit d'admirables rôles, comme le Zoroastre à Orlando et le Polyphème à Acis et Galatée; mais il chercha à ce que, dans un même opéra, plusieurs rôles importants fussent tenus par les basses.

Dans sa première version d'Athalia (1733), il avait écrit un duo de basses pour Joad et Mathan. Mais la défection de Montagnana l'obligea à renoncer à cette idée, qu'il ne put réaliser que dans Israël en Egypte.

L'ŒUVRE 153

de ses airs les plus célèbres, comme la scène du jardin dans Rinaldo : Augello. Ici, la cantate, n'est en vérité qu'une peinture d'orchestre : la voix s'y mêle seulement comme un instrument. Et avec quel art Hœndel sait toujours dessiner ses mélodies, en dégager les belles lignes, tirer tout le parti possible des timbres purs de chaque instrument et de la voix, isolés, — puis réunis, — et aussi des silences !

Pour la coupe de ses airs, elle est beaucoup plus variée qu'on ne le croit d'ordinaire. Si la forme da capo abonde dans son œuvre, il s'en faut qu'elle soit seule pratiquée. Dès Almira, Hœndel emploie, avec bonheur, la forme des petits /i'ec^er strophiques, dont Keiser avait donné des modèles ; et jamais il ne renoncera à l'usage de ces courtes mélodies, simples et touchantes, presque nues, où parle l'âme toute pure : il semble même y revenir avec prédilection dans ses opéras de la fin : Atalanta, Giustino, Serse, Deidamia. Il donne aussi à Hasse et à Graun des modèles de ces cavatines, (airs en deux

I. Voir aussi Giulio Cesare, Atalanta, ou Orlando

1. Surtout dans certains opéras de concert, comme Alcina (1735), et aussi dans la dernière œuvre de Haendel, qui sent l'engourdissement final : Triumph of Time.

3. Voir dans ses oratorios, où il ne craint pas, au besoin, d'enchâsser de petites chansons populaires, comme celle de la suivante de Susanna (1749)-

i54 h.ï:ndel

parties^), qu'ils devaient plus tard mettre en honneur. Nous trouvons également chez lui des airs dramatiques sans seconde partie, ni reprise -.

Même dans le (la capo^ que de variétés de formes ! Non seulement Haendel y use de tous les st3des, tantôt faisant concorder la voix avec les instruments dans des airs de brillante et libre virtuosité^, tantôt s'appliquant avec prédilection à de beaux et sévères tissus contrapuntiques, comme le Cai-a S posa de Rinaldo, ou le Ombra cara de Radamisto ; mais il cherche des combinaisons nouvelles dans la forme ancienne. Il est un des premiers à adopter les petites ariettes da capo, qui semblent avoir été mises à la mode, au commencement du xviii^ siècle, par Bononcini, et dont Agrippina et Ottonio fournissent de jolis exemples \ A la seconde partie

I. Ainsi, l'air de Médée au commencement du second acte de Teseo : Dolce riposo. — Voir aussi Ariodante et Herakles.

a. Tel, l'air du début de Radamisto : Sommi Dei. — Je mentionnerai aussi les airs écrits sur des accompagnements de basse obstinée, sans da capo, dont le plus beau type est le Spirto amato de Cléofide, dans Poro.

3. Par exemple, Tair : Per dar pregio, dans Rodrigo. Le hautbois joue un grand rôle dans ces joutes musicales. Tel air de Teseo est comme un petit concerto pour hautbois.

4. Elles sont extrêmement courtes. Certaines sont des chansons populaires. Quelques-unes, dans Agrippina, ont juste une phrase. — Plusieurs de ces ariettes da capo, dans Teseo, dans Ottone, font penser à celles de Vlpliigénie en Aulide de Gluck.

L'ŒUVRE 155

de l'air, il donne un caractère et des mouvements différents de la première partie*. Même dans chaque partie, plusieurs mouvements se mêlent". Parfois, la seconde partie est un récitatif^; ou bien elle est extrêmement réduite'. Quand Haendel pourra disposer des chœurs, dans ses oratorios, c'est aux chœurs qu'il confiera souvent la reprise da capo~\ Il ira plus loin : dans Samson, après que Micha a chanté, au second acte, les deux premières parties de Tair : o Komm, du Gott, le chœur reprend la seconde partie, tandis que Micha revient à la première. Il essaie enfin de partager le da capo

1 . Dans Rinaldo, air : Ah crudel il pianto iiiio, la première partie est un largo douloureux, la seconde un p'esto furieux.

— Le plus magnifique exemple de cette liberté est l'air de Timothée, au début du second acte de la Fête d'Alexandre. Les deux parties de l'air ne diffèrent pas seulement par les mouvements,

mais par la couleur instrumentale, par le caractère harmonique, par l'essence même de la pensée : ce sont deux poèmes différents qui senchaînent, mais dont chacun est complet, en soi.

Riccardo /, air : Morte, yieni

4. Dans des airs da capo d'Ariodante, la seconde partie se restreint à cinq mesures, voire à trois.

5. Allegro e Penseroso, premier air de la troisième partie. Corne, with native : après la seconde partie, vient un récitatif, puis le chœur chante le da capo. — Dans la Fête d'Alexandre, air : He sang Darius, après la seconde partie, vient un récitatif, puis le da capo avec chœur, mais tout à fait librement; à vrai dire, le da capo n'est que dans l'accompagnement instrumental.

i56 h.î:xdel

entre deux personnages. Ainsi, au second acte de Saul, Tair de Jonathan : o frevle an dent Jûngling mehr, est suivi d'un air admirable de Saûl, puis reprend textuellement.

Mais le plus beau titre de gloire de Haendel dans le solo vocal est la scène récitative.

C'était de Keiser qu'il avait appris l'art de ces émouvants récitatifs ariosi avec orchestre, dont il fait emploi déjà dans Alinira, et dont J.-S. Bach devait reprendre, après lui, le style. 11 ne cessa jamais d'en user dans ses opéras de Londres ; et il leur donna une ampleur superbe. Ce ne sont plus seulement des récitatifs isolés, ou des préambules à un grand air^ ; le récit de César, au troi-

sième acte de *Gialio Cesare* : *DalU ondosio perigUo*, est un large tableau musical, qui embrasse en son cadre un prélude symphonique, un récitatif, les deux premières parties d'un air sur l'accompagnement de la symphonie du début, un second récitatif, puis le *da capo*. La scène de la mort de Bajazet, au dernier acte de *Tamerlano*[^] est faite d'une série de récitatifs avec orchestre

I. Hoendela cherché une langue musicale passant, par degrés insensibles, du *recitativo secco*, presque parlé, au *recitativo accompagnato*, puis à l'air. Dans *5cipiOrte* (1726), des phrases de récitatif accompagné encadrent comme des rimes des fragments de récitatifs parlés. (Voir p. 23 de la grande édition, air : *Oh sventurati*.) L'air final du premier acte est un compromis entre la parole et le chant. Le récitatif accompagné aboutit naturellement à l'air.

L'ŒUVRE i!,⁷

et d'airs, fondus ensemble, et passant par toutes les nuances de la passion, formant d'un bout à l'autre une même coulée de vie. La scène de l'agonie d'Admète, au début de l'opéra du même nom, égale en profondeur d'émotion et en liberté dramatique les plus belles scènes récitatives de Gluck. La scène de la folie, dans *Orlando*', et celle du désespoir de Déjanire, au troisième acte à *-Héraklès*, les dépasse en réalisme audacieux et en passion frénétique. Dans la première, le burlesque et le tragique se mêlent avec un art shakespearien. La seconde est un fleuve sauvage de fureur et de douleur qui se rue. Ni l'une ni l'autre de ces deux scènes n'a rien d'analogue dans tout le théâtre musical du xviii[@] siècle. Et *Teseo*, *Rodelinda*, *Alessandro*, *Alcina*, *Semele*, *Joseph*[^] *Alexander Bains*, *Jephte*\ offrent des scènes récitatives ou des combinaisons, en une même scène, de récitatifs, d'airs très libres,

et d'interludes instrumentaux, à peine moins originales. — Notons enfin une sorte de pressentiment du leit-motw , et de son emploi psychologique, dans Delsazar, où cer-

I. Dans la suite de récitatifs et d'airs de toute sorte qui se succèdent ou se mêlent, avec une étonnante liberté, reflétant tour à tour, ou même à la fois, les idées contradictoires qui se heurtent dans le cerveau de Roland, Haendel ne craint pas d'employer des rythmes inusités, comme le 5/8, qui donne l'impression de la folie du héros.

i58 H.ENDEL

taines phrases instrumentales et récitatives semblent rattachées au caractère de Nitocris^

L'étude des airs et des récitatifs de Huendel soulève un assez gros problème d'interprétation artistique : celui de l'ornementation vocale.

On sait que les chanteurs de Haendel ornaient ses mélodies de fioritures, de figures mélismatiques, ou de cadences, parfois considérables, qui ont disparu, pour la plupart. Chrysander, en

I. II faudrait aussi étudier à part les airs bouffes. On a dénié à Hamdel le don du comique. C'est le connaître mal. II était plein d'humour, et l'a souvent exprimé dans ses œuvres. Dans son premier opéra, Almira, le rôle de Tabarco est dans le style comique de Keiser et de Telemann. C'est à la même manière que se rattachent certains traits un peu caricaturesques du l'ôle de saint Pierre dans la Passion de Broches. Le Polyphème A'Acis et Galatée a une ampleur superbe de bouffonnerie sauvage. Mais dès Agrippina , Hoendel a pris à 1 Italie sa fine ironie ; et le style lé-

ger, aux gestes menus, aux rythmes saccadés, de Vinci et de Pergolesi avant la lettre, apparaît chez lui dès Teseo (1713). Radamisto. Rodelinda, Alessa/idro , Tolomeo. Partenope, Orlando, Atalanta en offrent de nombreux exemples. La scène d'Alexandre et de Roxane endormie, ou qui tait semblant de l'être, est une petite scène de comédie musicale. Serse et Deidamia sont des tragico-comédies, dont l'action et le style mènent à l'opéra-comique. — Mais le génie comique aura une bien autre envergure dans les oratorios, où Haendel dessinera non seulement des types complexes ou colossaux, comme Dalila et Harapha dans Samson, ou comme les deux vieillards dans Susanna, mais où son rire olympien débordera dans les chœurs de V Allegro, secouant de sa joie irrésistible la salle entière.

L'ŒUVRE 159

rééditant Haendel, se trouvait dans l'alternative ou de les supprimer (ce qui faussait la physionomie historique du texte), ou de les récrire lui-même. Ce fut à ce dernier parti qu'il s'arrêta, en s'entourant de toutes les garanties possibles d'exactitude, ou tout au moins de vraisemblance. Mais ses reconstitutions trouvèrent peu de partisans ; et il s'est élevé, à ce sujet, une polémique récente entre les musicologues allemands'. Ce débat, dans l'examen duquel la Ijrièveté de ce volume ne nous permet point d'entrer, autorise, semble-t-il, les conclusions suivantes : 1° Les ornements vocaux n'étaient pas improvisés et laissés à la fantaisie du chanteur, comme on l'a souvent prétendu ; mais ils étaient marqués avec précision sur le rôle des chanteurs et sur la partition du claviciniste accompagnateur " ; — 2° ils n'étaient pas le simple

1 . Voir surtout Hugo Goldschmidt : Die Lehre von den Ornamenten, t. I, 1907 : — Max Seiffert : Die Verzierung der

Sologesange in Hœndels Messias [Sainmelbànde der I. M. G., juillet-septembre 1907, et Bulletin mensuel de II. ifcT. G., févi'ier 1908) ; — Rudolf Wustmann : Zwei Messiasprobleme [Bulletin mensuel de II. M. C, jauvier-février 1908).

2, M. Seiffeit a signalé toute une série de copies des opéras et oratorios de Hiendel, appartenant à la collection Lennard, du Fitzwilliam Muséum, à Cambridge. On y trouve, au crayon, l'indication des ornements et vocalises exécutés par les chanteurs. Sui-vant M. Seiffert, ces notations' étaient de ChristopU Schmidt, l'ami et le factotum de Hœndel. Suivant M. Goldschmidt, elles sont de la fin du xyiii" ^ siècle. Eu tout cas, elles attestent une tra-dition vocale, qui a grand

i6o H.ENDEL

caprice d'une virtuosité vide, mais le fruit d'une virtuosité ré-fléchie, et soumise au style général du morceau ; ils servaient à accentuer plus profondément l'expression des lignes mélodiques principales \

Maintenant, y a-t-il avantage à restaurer ces ornements ? Notre goût a changé, depuis lors; et une piété trop étroite risque de nuire aux grandes œuvres du passé, en s'attachant servilement à tels détails de leur costume qui sont devenus désuets et suran-nés. Vaut-il mieux imposer au public d'aujourd'hui les œuvres d'autrefois avec toutes leurs rides, accentuées par la lumière des siècles, — ou les adapter sobrement à la façon de sentir actuelle, afin qu'elles continuent d'exercer sur nous leur action bienfai-sante? Les deux thèses ont été soutenues ^ Pour moi, je crois que la première s'impose pour les publications de textes, la seconde pour les exécutions musicales. L'esprit doit chercher à connaître

exactement quel a été le passé. Mais quand cela est fait, la vie peut et doit revendi-

chance de nous conserver la physionomie des exécutions musicales au temps de Hœndel.

1. Ceci est surtout vrai pour les oratorios. Pour les opéras, l'ornementation était beaucoup plus touffue et plus indifférente à l'expression.

2. La première, par M. Seiffert : la seconde, par M. Goldschraidt.

L'ŒUVRE i6i

c[uer ses droits ; qiril lui soit permis de rejeter des modes usées, et de ne conserver des génies que ce qu'ils ont de toujours vivant.

Les morceaux vocaux d'ensemble tenaient une place des plus restreintes dans l'opéra italien ; et Haendel a moins innové sur ce terrain que sur celui du solo vocal. Cependant, on trouve chez lui quelques essais curieux. Ses duos sont le plus souvent écrits dans le style d'imitation, grave et un peu triste, de la vieille école italienne, de Provenzale et de Steffani\ ou dans le style lullyste, où les deux voix cheminent ensemble, note contre note, avec raideur". Mais Atalaiila et Poro présentent aussi des duos, d'une liberté d'allure et d'une finesse rares. Et dans le duo du troisième acte à'Orlaiido^ Haendel a tâché de marquer les caractères différents d'Angélique qui pleure et de Roland furieux. — De même, à côté de trios, écrits en

I . Teseo, duo : Addio, niio caro bene ; — Esiher, duo d Esther et de Ahasvérus : Wer ruft ziun Leben.

1. Arminio (1737), duo du troisième acte. — Il est à i-emarquer qu'Jrmj/a'o débute aussi par un duo, ce qui est exceptionnel.

D'autres duos sont en siciliennes, comme celui de Giulio Cesare, ou en style populaire anglais, à la hornpipe, comme celui de Teofane et d'Othon dans Otfone : A' teneri affetti.

ILINDEL. I 1

i62 H^NDEL

Style savant d'imitation, comme celui d'Alcina (au troisième acte) , le trio d'Acis et Galatée dégage bien du couple des amants la colossale figure de Polyphème, le trio de TameiLauo oppose Tamerlan exaspéré à Baijazet et à Asteria, qui le provoquent, et le trio du Jugement de Saiomon dessine les trois individualités diverses, la force calme de Saiomon, les criailleries agressives de la mauvaise mère, et les supplications douloureuses de la bonne mère. Le trio de Susanna n'est pas moins libre, mais dans le style comique : Fun des deux vieillards madrigalise, l'autre menace; Tensemble forme une petite scène très vivante, que Mozart n'eiit pas désavouée '. — Les quatuors sont rares. 11 y en a deux petits dans le Trionfo del Tempo, écrit à Rome. Dans Radamisto, Haendel a fait un essai de quatuor dramatique, mais assez maladroit, et répété da capo^. Le plus émouvant de ses quatuors est celui du second acte de Jephté. — C'est aussi dans Jephté, au troisième acte, que se trouve Tunique quintette qu'il ait écrit, à notre connaissance.

Les chœurs sont réduits, dans l'opéra italien

1. Un trouve aussi de beaux trios, d'un style sobre et viril, dans la Passion de Broches (Trio des âmes croyantes : O Donnenvort.')

et, duas les Antlierns Chandos.

Voir aussi le quatuor du premier acte de Semele

L'ŒUVRE i63

du xviii^e siècle', à un état rudimentaire : ils ne consistent guère qu'en l'union des voix des solistes, à la fin de la pièce, ou en quelques acclamations banales et bruyantes, au cours de l'action. Haendel en a pourtant écrit de fort beaux dans Alcina ; ceux de Giidio Cesare[^] à Ariodante, dC Atalanta , font aussi exception parmi les opéras du temps . Même dans les chœurs finaux, Haendel s'est arrangé de façon à sortir de la banalité courante : celui de Tamerlano est écrit dans la teinte mélancolique du drame. Celui à Orlando tâche de conserver aux caractères individuels leur personnalité. Celui de Giidio Cesare enchâsse un duo. Il y a aussi des chœurs populaires, de matelots dans Giustino[^] de chasseurs dans Deidamia, où le chœur reprend en refrain l'air entonné par le solo. Il en est de même dans Alessandio[^] où le chœur des soldats reprend l'hymne d'Alexandre sur la brèche.

Enfin, Haendel a tâché plusieurs fois de bâtir des architectures musicales, s'élevant par étages successifs des soli aux morceaux d'ensemble et aux chœurs. A la fin de l'acte I à Ariodante[^] un duo en gavotte est repris en chœur, puis dansé sans chant, puis chanté et dansé. La fin de

I. A l'exception des opéras italiens joués à Vienne, où se maintint, grâce à Fux, la tradition de la polyphonie vocale, dont Hasse

et surtout Jommelli surent faire ensuite un bel usage.

i64 h.ï:>dei.

L'acte III du même opéra présente une succession de cortèges, de danses et de chœurs. Les dernières scènes à'Alessandro sont construites en vraie finale d'opéra : deux duos, un trio, et un chœur qui s'enchaînent.

Mais c'est dans ses oratorios que Haendel devait essayer plus largement ces combinaisons d'ensembles vocaux, et surtout cette fusion ou ces oppositions puissantes des soli et des chœurs, groupés en un même tableau.

On voit la variété des formes et des styles employés. Haendel était trop universel et trop objectif pour croire qu'une seule espèce d'art était la vraie. Il croyait seulement qu'il y avait deux sortes de musique : la bonne et la mauvaise. Hors cela, tous les genres se valaient. Aussi, a-t-il laissé des chefs-d'œuvre dans tous les genres. Mais il n'a ouvert aucune voie nouvelle à l'opéra, bien qu'il se soit avancé fort loin dans presque toutes. Constamment, il essaie, il invente, et toujours avec une sûreté singulière ; il semble qu'il ait la conscience la plus nette de son invention. Et cependant, presque aucune de ses conquêtes artistiques ne reste acquise pour lui. Il a beau faire un emploi magistral du récitatif à la Gluck, ou de Varioso à la Mozart, écrire des actes de Tamerlano[^] qui sont du drame le plus serré et le plus frémissant, à la manière à[^]Iphigénie en

T/CEUVRE i65

Taiiride, des scènes débordantes de musique passionnée, comme telles pages à'Adineto et de Orlaiido, où le comique et le

tragique se mêlent, à la manière de Don Giovanni ; il a beau essayer ici de rythmes nouveaux \ là de formes nouvelles : duo ou quatuor dramatiques, symphonie descriptive ouvrant un opéra ', orchestration raffinée ^ chœurs et danses* : jamais il ne s'y tient; dans l'opéra suivant, nous le trouvons revenu aux formes ordinaires de l'opéra italien ou allemand de son temps.

Encore pourrait-on dire que dans ses opéras, s'il variait toujours, c'est qu'il lui fallait s'adapter au goût toujours changeant du public de théâtre et aux chanteurs dont il disposait. Mais quand il laisse l'opéra pour l'oratorio, il ne varie pas moins. C'est un essai perpétuel de formes nouvelles dans le vaste cadre de ce théâtre en liberté, de ce drame-concert ; et un rythme instinctif dans sa création fait qu'au lieu c[ue

I. Le 5/8 dans Orlando, le 9/8 dans Bérénice. ■ 2. L'introduction de Riccardo I représente un vaisseau qui aborde, par une mer agitée.

Ariodunte, Alcina

i66 H^NDEL

les œuvres se succèdent par groupes de compositions analogues ou parentes, chaque œuvre appelle à sa suite une œuvre d'un sentiment et d'un style différents, presque opposés. Dans chacune, Haendel s'est soulagé momentanément d'une partie de ses passions ; et quand cela est fait, il se retrouve en présence de ses autres passions, qui se sont emmagasinées tandis qu'il dépendait les premières. 11 se fait ainsi un balancement perpétuel, qui

est comme la pulsation même de la vie. — Après le réaliste Saul, vient l'épopée impersonnelle d'Israël. Après ce colossal monument choral, paraissent deux petits tableaux de genre : VOcle à sainte Cécile et V Allegro e Penseroso. Après Therculéen Samsou., tragi-comédie héroïque et populaire, fleurit la charmante Seniele, opéra romantique et galant.

Mais si variés que soient ces oratorios, ils ont un caractère commun : bien plus encore que les opéras, ils sont des drames musicaux. Ce n'est pas dans une pensée religieuse que Hœndel a fait choix, pour une partie d'entre eux, de sujets bibliques, mais, ainsi que l'a bien vu M. Krelzschmar, parce que les histoires des héros bibliques étaient entrées dans le sang du peuple, à qui il voulait parler; elles étaient connues de tous, au lieu que les fables antiques et romantiques ne, pouvaient intéresser qu'une

société de dilettantes raffinés et corrompus. Sans doute, ces oratorios, n'étant pas faits pour être représentés, ne cherchent pas Teffet scénique, à part de rares exceptions, comme la scène de Torgie de Belsazar, où l'on sent que H;endel a été entraîné par la vision directe de Faction théâtrale. Mais les passions et les âmes sont représentées d'une façon dramatique. Hœndel est un grand peintre de caractères ; et la Dalila de Samson, la Xitocris de Belsazar, la Cléopâtre d'Ale.rander Balus, la bonne mère dans Salomoii, la Déjanire d'Héraklès, Théodora enfin, attestent la souplesse et la profondeur de son génie psychologique. Si dans le cours de Faction et dans la peinture des sentiments moyens, il s'abandonne volontiers au fiot de la pure musique, dans les moments de crise passionnée il est Tégale des plus grands maîtres du drame musical. Faut-il rappeler les terribles scènes du troisième acte d'Héraklès, les scènes finales (V Alexaiider Baliis, la vision

de Belsazar, la scène de Junon et la mort de Semele, la reconnaissance de Joseph et de ses frères, l'écroulement du temple dans Saïuson, le second acte de Jeplité, les scènes de la prison dans Theodora, ou le premier acte de Saul, — et dominant le tout, certains chœurs d'Israël, d'Esther, de Josué, et des Psaumes Chaudes, ([ui semblent

i68 H.ENDEL

des tempêtes de passion, des cataclysmes de la nature soulevée et domptée?

C'est par ces chœurs que Toratorio se distingue essentiellement de Topera. Il est, en premier lieu, une tragédie chorale. Ces chœurs, qui sont à peu près éliminés de l'opéra italien, depuis le temps des Barberini, tiennent une place importante dans l'opéra français; mais leur rôle s'y limite à celui de comparses, ou reste décoratif. Dans l'oratorio de Hœndel, ils sont l'âme de l'œuvre. Tantôt ils jouent le rôle du chœur antique, qui dégage la pensée du drame, la fatalité cachée qui mène les héros, comme dans Saiil, Héraklès, Alexander Balus^ Susanna. Tantôt ils font jaillir du choc des passions un puissant cri de foi, et couronnent le drame humain d'une auréole surnaturelle, comme dans Theodora et Jeplilé. Tantôt enfin, ils incarnent les acteurs mêmes du drame, le peuple, ou les peuples ennemis, et le Dieu qui les conduit. Il est remarquable que, dès son premier oratorio, Esther, Hœndel ait eu cette idée de génie. Dans les chœurs à'Esther est superbement esquissé le drame d'un peuple opprimé et de son Dieu qui accourt à son appel. Dans Debora et dans Athalia, deux peuples sont en présence. Dans Belsazar, il y en a trois. Mais le chef-d'œuvre du genre est Israël en Egypte, la plus grande épo-

pée chorale qui existe, tout entière remplie par Jehovah et son peuple.

Ces chœurs sont de styles très divers. Les uns en style d'église et un peu archaïques *. D'autres tendent à l'opéra, voire à Topera bouffe". Certains ' exhalent le parfum des madrigaux de la fin du xm" siècle, donlV Académie d'ancieiiJie musique de Londres cherchaità remettre Tart en honneur. Contre l'idée courante, Haendel a maintes fois employé la forme du choral, simple ou varié '^ . Surtout, il use d'une façon merveilleuse des doubles fugues chorales % et il les manie avec une impétuosité de génie, qui saisissait d'admiration les juges les plus difficiles de son temps, comme Mattheson. Son instinct de grand constructeur aimait à faire alterner les chants homophones et les chants fugues % les puissantes colonnes chorales harmoniques et les masses mouvantes contrapuntiques, aux stratifications superposées ; oubien il encadrait des chœurs dramatiques dans d'imposantes architectures d'un caractère décoratif et impersonnel. Ses chœurs sont tantôt des

Israël, le Messie, Belsazar, Anthems Chandos

I70 HiENDEL

scènes de tragédie* ou de comédie, voire de vaudeville", tantôt des tableaux de genre \ Ha3ndel y sait admirablement tirer parti des motifs populaires ', ou de la danse mêlée au chant*.

Mais ce qui lui appartient en propre, — non qu'il l'ait inventé, mais par le génial emploi qu'il en a fait, — c'est une architecture de soli et de chœurs alternants et mêlés. Purcell et les Français avaient pu lui en donner l'idée. Il fit l'essai dans ses premières œuvres religieuses, surtout à partir de *Birth-day Ode for Queen Anne* (1713), où presque chaque air solo est repris par les chœurs qui le suivent. Il avait la passion de la lumière et se plaisait à introduire, au milieu des masses chorales, des chants soli qui les aéraient. Son génie dramatique savait, à l'occasion, tirer de cette combinaison des effets foudroyants. Ainsi dans *Passion nach Broches* (1716), où le dialogue de la fille de Sion et du chœur : *Eilt, ilir an*ge-

liera/des. Said, Seinele, Alexander Balus, Salomon

5. J'ai noté plus haut les chœurs dansés de Giulio Cesare, Orlando, Ariodante, Alcina. Il y a aussi de vraies danses chantées dans Iléraklès, Belsazar, Salomon, Saul (scène du carillon), Joshua (danse sacrée du second acte, sur un dessin de basse obstinée).

6. Id. Athalia, la Fête d'Alexandre, Allegro, Sainson [voix de Micha].

Juhilate, Fanerai Anthem

fochten Seelen, avec ses questions, ses réponses, ses interjections eschyléennes, a servi de modèle à J.-S. Bach pour la Passion selon saint Mathieu. A la fin d'Israël en Egypte, au faite de montagnes chorales, par un contraste saisissant, la voix d'une femme, seule, sans accompagnement, s'élève, et son hymne alterne avec les chœurs qui le répètent. Il en est de même, à la fin de la Petite Ode à sainte Cécile. Dans Y Occasional Oratorio, un duo de soprano et d'alto alterne avec les chœurs. Mais c'est Judas Macchabée qui réalise le mieux la fusion des soli avec les chœurs. Dans cette épopée victorieuse d'un peuple envahi qui se soulève et balaye l'oppresseur, les individualités se distinguent à peine de l'âme héroïque de la nation, et les chefs du peuple ne sont que des choryphées, dont les chants mettent en branle ces énormes ensembles, qui montent par progressions pesantes et irrésistibles, comme les marches géantes d'un escalier triomphal.

11 arrive enfin que l'orchestre vienne ajouter au dialogue des soli et des chœurs un troisième élément de psychologie dramatique, parfois en opposition apparente avec les deux premiers. Ainsi, au second acte de Judas Macchabée, l'orchestre qui sonne Temporement de la bataille fait contraste avec les chœurs, presque funèbres,

HiENDEL

qui lui sont superposés : Wâr's ziim Fall, wie schô/i, o Freiheit \ ou, pour mieux dire, il les complète, il achève le tableau. Auprès de la mort, la gloire.

L'oratorio étant un « théâtre en liberté », il fallait que la musique fut à elle-même son décor. Aussi la partie pittoresque et descriptive est-elle fort développée ; et c'est par là surtout que le génie de Haendel frappa son public anglais. M. Camille Saint-Saëns a écrit, dans une lettre intéressante à M. C. Bellaigue¹ :

« Je suis arrivé à cette conviction que c'est par le côté pittoresque et descriptif, alors tout à fait nouveau et inattendu, que Haendel a conquis l'étonnante faveur dont il a joui. Cette façon magistrale d'écrire les chœurs, de traiter la fugue, d'autres l'avaient comme lui. Ce qu'il a apporté, c'est la couleur, l'élément moderne, que nous ne savons plus voir en lui... Il ne saurait être question d'exotisme. Mais regardez la Fête d'Alexandre, Israël en Egypte² surtout Allegro e Penseroso, et tâchez d'oublier tout ce qu'on a fait depuis. Vous trouverez à chaque pas la recherche du pittoresque, de l'effet imitatif. Elle est réelle et très intense pour le milieu où

I. Citée par M. Bellaigue dans les *Époques de la Musique*, t. I, 109.

elle s'est produite, et où elle semble avoir été inconnue auparavant. »

Peut-être M. Saint-Saëns fait-il trop bon marché de « cette façon magistrale d'écrire les chœurs », qui n'était pas si commune en Angleterre, même chez Purcell. Peut-être fait-il aussi trop bon marché de l'apport très réel des Français, en matière de musique pittoresque et descriptive, et de l'influence qu'ils purent avoir sur Haendel³. Enfin, il ne faudrait pas se représenter ces tendances descriptives de Haendel comme exceptionnelles à son époque. Un grand souffle de nature passait sur la musique allemande, et

la poussait vers la Tonmalerei (la peinture par les sons) ; Telemann était, plus encore que Haendel, un peintre en musique, et, plus que lui, célèbre pour l'effet de ses peintures. Mais l'Angleterre du xviii^e siècle était restée conservatrice en musique et attachée au culte des maîtres du passé ; l'art de Haendel devait donc y frapper plus qu'ailleurs par « la couleur » et « l'effet imitatif ». Je ne dirai pas, comme M. Saint-Saëns, qu'« il ne saurait être question à son sujet d'exotisme ». Cet exotisme, Haendel semble

I. Au temps de LuUy et de son école, les Français étaient les maîtres de la peinture musicale, en particulier pour les tempêtes. Addison s'en égayait, et les parodies du Théâtre de la Foire s'amusaient souvent à reproduire en caricatures les orages de l'Opéra.

374 H. HANDEL

ravoir cherché plus d'une fois, notamment dans l'orchestration de certaines scènes des deux Cléopâtres de Giulio César et à Alexander Balus. Mais ce qui est constant chez lui, c'est la Tonmalerei, la peinture de paysages en musique et d'impressions de la nature. Peinture très stylisée, et, comme dit Beethoven, « plutôt une expression de sensations qu'une peinture », — évocation poétique des tempêtes de grêle, de la mer tranquille ou soulevée, des grandes ombres de la nuit, du crépuscule qui tombe dans la campagne anglaise, des parcs au clair de lune, de l'aube printanière et du réveil des oiseaux. Acis et Galatée, Israël en Egypte, l'Allégo, le Messie, Sémélé, Joseph, Salomon, Susanna, offrent une riche galerie de tableaux de la nature qui dénotent à la fois chez Haendel des dons de peintre flamand et de poète romantique. Ce romantisme frappa fortement, brutalement, de son temps ; il lui attira des admirations et des critiques violentes.

Une lettre de ijji le dépeint comme un Berlioz ou un Wagner, soulevant les tempêtes de l'orchestre et des chœurs.

« Il aurait pu faire plaisir aux gens à leur façon propre, dit l'auteur anonyme de cette lettre ; mais son mauvais génie ne le voulut pas souffrir. Il imagina une nouvelle sorte de musique grandiose ; et, pour rendre le fracas plus fort, il la fit exé-

cuter par un si grand nombre de voix et d'instruments qu'on n'avait jamais rien entendu de tel, avant, sur le théâtre. Il pensait ainsi rivaliser, non seulement avec le dieu des musiciens, mais encore avec les autres dieux, comme Eole, Neptune et Jupiter : car tantôt j'attendais que la maison fût renversée par sa tempête, tantôt que la mer engloutît les banquettes. Mais plus insupportable que tout était son tonnerre. Jamais le terrible grondement ne sortira de ma tête ^.. »

Ainsi Goethe, irrité et saisi, disait, après avoir entendu le premier morceau de la Symphonie eu ut mineur de Beethoven : « C'est insensé ! On dirait que la maison va s'écrouler ! »

Ce n'est pas au hasard que je rapproche les noms de Haendel et de Beethoven. Haendel est une sorte de Beethdven enchaîné. Il a l'air impassible, comme les grands artistes italiens qui l'entourent : les Porpora, les Hasse ; et pourtant entre eux et lui, il y a un monde ". Sous l'idéal

1. Extrait d'une brochure, parue en 1731, à Londres, sur < r Art de composer de la musique d après une façon tout à fait

nouvelle, adaptée même aux capacités les plus faibles ».

Déjà, Pope en 174^ comparait Hsendel à Briarée. Dès l'époque de Rinaldo (1711), Addison reprochait à Hoendel de se délecter

dans le bruit.

2. (I... Vous refusez de vous soumettre aux règles, lui dit Hurlothrurabo-Johnson dans un pamphlet fameux du D^{'''} Arbuthnot, vous refusez de laisser serrer votre génie par elles... O toi, Goth et Vandale ! . . . Nous pourrions aussi bien apporter des ros-signols et des oiseaux des Canaries derrière la scène,

176 H.TIXDEL

classique, dont il se revêtait, brûlait un génie romantique, précurseur de Tépoque du Sturm iind Dfcing ; et parfois ce démon caché faisait irruption, par brusques emportements, — peut-être malgré lui.

La musique instrumentale de Haendel mérite que nous nous y arrêtions avec quelque insistance : car elle a été presque toujours mal jugée par les historiens, et mal comprise par les artistes, qui n'en voient pour la plupart que la forme vide.

Son premier caractère, c'est d'être une improvisation perpétuelle. Si elle a été publiée, c'a été dans beaucoup de cas malgré Haendel ou à son insu '. Elle n'était pas faite pour être lue et

et leur faire exécuter les sauvages opéras de la nature, que d'accorder que vous êtes un compositeur. Un charpentier avec sa règle et son équerre ira plus loin en composition que toi, toi. irrégularité parfaite ! — [Harmonie en Révolte : une lettre à Frédéric Handel, esquire,... par Ilurlothrumbo- Johnson, février 1734.)

I. Tantôt Haendel fut forcé de publier ses œuvres, parce qu'on en avait fait des publications frauduleuses et fautives. (Ainsi, pour le premier recueil des Suites de pièces pour le clavecin, publiées en 1720, ou pour le premier recueil des Concertos d'orgue,

publiés en 1738). — Tantôt ces publications ont été faites purement et simplement, en dehors de Hœndel, par des éditeurs qui les avaient volées. (Ainsi, pour le second recueil des Suites de pièces pour le clavecin, que Walsh râfla, et publia en 1733, sans que Haendel ait pu même en corriger

jugée froidement, mais pour être servie toute bouillante au public. C'étaient de libres esquisses, dont la forme n'était jamais complètement arrêtée, mais restait toujours mouvante et vivante, se modifiant au concert suivant les deux sensibilités mises en présence : celle de l'artiste et celle du public*. Il faudrait donc tâcher de leur conserver, dans une certaine mesure, ce caractère d'improvisations vivantes. Or, ce qu'on nous offre, au contraire, ce sont des pétrifications. On ne peut même pas dire qu'elles soient une caricature de l'œuvre de Haendel : elles en sont la négation. Quand vous auriez étudié avec un soin minutieux chaque détail de l'ouvrage, obtenu de votre orchestre une précision d'ensemble, une justesse, un fini irréprochables, vous n'aurez rien fait, tant que vous n'aurez pas fait surgir de l'œuvre la figure du génial improvisateur.

De plus, il en est de cette musique instrumentale comme de la musique vocale de Haendel : presque toujours, elle est une expression, intime

les fautes.) — Il est assez remarquable que, malgré le très grand succès qui accueillit en Europe son premier recueil pour le clavecin, Hœndel ne chercha pas à en publier d'autres. I. Tous les contemporains sont d'accord pour célébrer le génie de Hœndel à s'adapter, d'instinct, dans ses improvisations, à l'âme de ses auditeurs. Comme les très grands virtuoses, il se sentait aussitôt en

communion d'esprit avec son public ; et, pour ainsi dire, ils collaboraient ensemble.

Haendel. 12

ou pittoresque. Pour Haendel, comme pour son ami Geminiani, « le but de la musique instrumentale n'était pas seulement de réjouir l'oreille, mais d'exprimer des sentiments, des émotions, et de peindre des passions [^] ». Elle ne réfléchit pas seulement le monde intérieur, elle est aussi tournée vers le spectacle des choses". Elle est une poésie précise; et si l'on parvenait à dé mêler les notations qui en ont fourni les éléments inspirateurs, on retrouverait dans telle de ces œuvres instrumentales, le souvenir de journées, de paysages, de scènes vues ou vécues par Haendel. Il en est qui sont visiblement inspirées de la nature. D'autres ont une parenté avec des œuvres vocales et dramatiques. Plusieurs des fugues héroïques du quatrième recueil des Clavierstücke, parues en 1735, ont été reprises par Haendel et

1. Préface de Geminiani à son Ecole de violon, ou *Thie Ail itf Plajing on the Violon. Coniaining AU the Rules necessary In at-tain to a Perfection on that Instrument*, »ith great variety of Compositions, which n'ill also be very iiseful to tliose wlio study the violoncello, harpsichord, etc. Composed by F. Geminiani opéra IX. London, MDCCLI.

2. Geminiani lui-même avait entrepris de représenter en musique les tableaux de Raphaël et les poésies du Tasse.

3. Ainsi, *Fallegro* du premier concerto d orgue (du second recueil, publié en 1740), avec son charmant dialogue du rossignol et du coucou, — ou le premier morceau du second concerto

d'orgue (du même recueil), — ou plusieurs Concerti grossi. (Voir plus loin.}

revêtues de paroles qui en précisent l'âme cachée, dans son Israël en Egypte. Le premier allegro du quatrième concerto d'orgue (du premier recueil, paru en 1725), est devenu presque aussitôt un des plus jolis chœurs à Alcina. Le deuxième et monumental Concerto à deux cor, en fa majeur \ est une réincarnation des plus magnifiques pages d'Esther. C'était une chose évidente pour le public du temps que ces œuvres instrumentales avaient un sens expressif, et que, comme l'écrivait Geminiani, « toute bonne musique devait être une imitation d'un beau discours ». Si bien que l'éditeur Walsh fit six volumes des airs favoris d'opéras et d'oratorios de Haendel, arrangés en Sonates pour flûte, violon et harpsicorde, et que Haendel lui-même, ou son élève W. Babell, arrangèrent excellemment pour cembalo des suites d'airs d'opéras, en les réunissant par des préludes, interludes, ou variations. — Il ne faut jamais perdre de vue cette parenté intime des œuvres instrumentales de Haendel avec le reste de sa musique. Elle doit attirer notre attention sur le contenu expressif de ces œuvres.

La musique instrumentale de Haendel se divise

I. Vol. XLVII de la grande édition

i80 H.1: ^'DEL

en trois catégories : 1^{re} musique pour clavier (clavecin et orgue) ; 2^e musique de chambre (sonates et trios) ; 3^e musique pour orchestre.

Les compositions pour clavier sont, de tout ce que Haendel a écrit, les œuvres le plus populaires et celles qui ont eu le plus d'éditions en Europe. Bien qu'elles comprennent trois recueils, il n'en est qu'un, — le premier, — qui donne la mesure exacte de Haendel : car c'est le seul dont il ait lui-même préparé et surveillé l'édition. Les autres, plus ou moins frauduleusement publiés, le trahissent.

Ce premier recueil, paru en novembre 1720, sous le titre français : Suites de pièces pour le clavecin composées par G. -F. H. permet d'apprécier deux des traits les plus frappants de Haendel : sa précoce maturité, qui ne se développe plus guère au cours des années, — et le caractère d'universalité européenne qui distingue son art, même à une époque où les grands artistes étaient moins nationalisés qu'aujourd'hui. Pour le premier trait, on remarquera, en effet, que ces pièces de clavecin, publiées en 1720, étaient écrites depuis longtemps déjà, certaines avant 1700. On en retrouve une partie dans le JugendbucJi de la collection Lennard'. D'autres vien-

I. C'est un manuscrit de 11 pages, dont l'écriture semble

L'ŒUVRE i8i

lient à Wilmira (1705). Naturellement, Haendel a élargi, affiné, et surtout groupé autrement les morceaux dans son édition de 1720 ; l'intérêt du JugendbucJi est justement de nous montrer les premières esquisses des œuvres, et comment Haendel les a per-

fectionnées. A côté de ces pages plus anciennes, il en est d'autres plus récentes, composées soit en Italie, soit en Angleterre '. On peut suivre, au travers, la trace des influences les plus diverses. MM. Seiflert et Fleischer en ont noté quelques-unes : influences allemandes, françaises, italiennes \ En

d'environ T710, mais qui est certainement une copie d'œuvres plus anciennes. Chrysander l'a publié dans le t. XLVIII de sa grande édition. Il est probable que Hasndel avait donné à un ami anglais un choix de ses compositions de première jeunesse. Elles se répandirent de main en main et furent même publiées frauduleusement, comme le dit la préface de Hœndel à l'édition de 1720 : « J'ai été amené à publier quelques-uns des morceaux suivants, parce qu'il en circule subrepticement à l'étranger des exemplaires fautifs. » — De ce nombre sont par exemple la ti'oisième Suite, la sarabande de la septième Suite, etc.

1. On a dit que Haendel avait écrit ces dernières pour la princesse Anna, dont il fut le maître de clavecin ; mais Chrysander a fait observer que la princesse n'avait alors que onze ans. Il est probable que ces œuvres furent écrites pour le duc de Chandos ou pour Burlington. — C'est dans le second recueil des pièces de clavier que l'on trouvera plutôt des morceaux faciles, écrits pour les princesses.

2. Dans leur réédition de la *Geschichte der Klaviermusik* de Weitzmann (1899), dont le chapitre consacré à Hœndel est le plus substantiel qui ait été écrit sur sa musique de clavier.

3. Influences de Krieger et de Kuhnau, surtout au temps de Halle. (Voir t. XLYIII, p. 146, 149)- Influences françaises.

Angleterre même, ce sont tantôt les éléments italiens, tantôt les allemands qui prédominent*. L'ordre des danses varie avec chaque suite; et aussi, le point central, le noyau de l'œuvre. Les morceaux d'introduction sont tantôt des préludes, tantôt des fugues, des ouvertures, etc. Les danses et les airs sont tantôt apparentés entre eux, tantôt indépendants. Et pourtant, l'impression dominante de cette œuvre si variée, c'est l'unité souveraine. La personnalité de Hsendl tient assemblés et fondus les éléments les plus divers : « polyphonie et plénitude d'harmonie allemande, homophonie italienne et technique de Scarlatti, rythmique et ornementation française.- » Par là, l'œuvre s'imposa à son

au temps de Hambourg (p. 166, 170). Influences de Pasquini (p. 162) et de Scarlatti (p. 148, iSa), au temps du voyage en Italie. L'influence de Kuhnau est très sensible. Hœndel a eu, toute sa vie, la mémoire meublée de cette musique, et en particulier du Klavier-Übung de 1689-1692 et des Frisclien Klavier-Früchte de 1696, qui étaient alors très célèbres, et partout répandus par de nombreuses éditions. Même limpidité du style, même sobriété nette des lignes. Les sarabandes surtout sont déjà toutes hœndeliennes, chez Kuhnau. De même, certains préludes, certaines giges, et les airs, un peu populaires.

1. Pour l'influence allemande, voir les Suites i, 4» 5, 8 (quatre morceaux de danse, précédés d'une introduction), l'our l'italienne, voir les Suites 1, 3, 6, 7 (dont la forme se rattache à)a Sonata da caméra).

2. M. SeifTert ajoute qu'aucun de ces éléments ne prédomine. Je serais plutôt de l'avis de Chrysander, qui remarque dans ce

style de trois nations mêlées une tendance prédominante au style italien, comme chez J.-S. Bach au style français.

L'ŒUVRE 183

époque. Avant elle, il y avait eu des recueils pour clavier plus originaux peut-être ; mais leur inspiration était presque toujours circonscrite par les limites de leur art national. Haendel fut le premier des grands classiques allemands du xviii^e siècle, qui firent pour la musique ce que nos écrivains et nos penseurs français du xvii^e et du xviii^e siècles ont fait pour la littérature : il a écrit pour tous, et son premier recueil fut, dès le jour de sa publication, ce qu'il est resté, depuis : une œuvre classique européenne.

Les recueils suivants sont moins intéressants, pour les raisons qu'on a dites. Le second recueil, publié en 1733 par Walsh, à l'insu de Haendel, et d'une façon très fautive, présente de petites suites qui se trouvent dans le *Jiigendbuch*, ou qui remontent au temps de Hambourg et de Halle'. Il y manque l'encadrement, oii Haendel

I. On y trouve des cycles de variations sur des menuets, sur des gavottes, surtout sur des chaconnes, et beaucoup de formes italiennes. La gigue de la sixième Suite (en sol mineur) vient d'un air à Alnira (1705). — On notera aussi la huitième Suite, en sol majeur qui est en style français, — (surtout la gavotte en rondeau, avec cinq variations).

Il faut joindre à ce second recueil, le troisième, comprenant des œuvres d'époques très différentes : Fantasia, Capriccio, Preludio e Allegro, Sonata, publiées à Amsterdam en 1732, et datant de sa jeunesse (la seconde* Suite s'inspire d'une allemande de

Mattheson) : — Lessons composed for the Princess Louisa (alors âgée de douze à treize ans), vers 1786 ; — Capriccio en sol mineur, qui est du même temps ; — et Sonate en ut majeur, vers 1730.

Iiuna. jijoutez à ces recueils diverses œuvres pour clavier

i84 H^N.DEL

les eût certainement enchâssées : les préludes et les fugues.

Cet encadrement était tout prêt; et Heendel, frustré par son éditeur, dut se résigner à lui faire publier ensuite, comme appendice au précédent ouvrage, Six Fugues of Voluntarys for the organ or harpsicord, ijSo, op. 3. Ces fugues dataient du temps où Hœndel était à Canons, avant 1720; la seconde, en sol majeur, était même des premiers temps de son séjour en Angleterre. Elles avaient été tout de suite célèbres, et s'étaient répandues en manuscrit, jusqu'en Allemagne'. Hœndel s'était formé dans la fugue, d'après Kuhnau et surtout d'après Johann Krieger - ; comme eux, il donne à ses fugues un caractère essentiellement mélodique : elles sont si bien faites pour être chantées que deux d'entre elles, comme nous l'avons dit, ont servi à deux chœurs de la première partie à' IsraëP. Mais les compositions de Haendel possèdent

publiées dans le t. XLYIII de la grande édition, sous le titre : Klaviermusik und Cembalo Bearbeitungen. On y remarque un choix des meilleurs arrangements de symphonies et d'airs d'opéras de Hœndel par Babell (vers 1713 ou 1714)-

1. Mattheson, en 1722, cite la fugue 4 en mi mineur, comme toute récente.

2. Hsendl le dit lui-même à son ami Bernard Granville, en lui donnant l'ouvrage de Krieger : Anmuthige Clavier Uebung, paru en 1699.

La fugue en sol mineur a formé le chœur : Er schlus

L'ŒUVRLi: i85

une bien autre vie que celles de ses précurseurs allemands ; elles ont une intrépidité d'allure, une fougue, une flamme qui n'appartiennent qu'à lui. Elles vivent. « Toutes les notes parlent »[^] disait Mattheson. Ces fugues ont le caractère de géniales improvisations ; et en vérité, elles étaient des improvisations. Haendel les nomme : Voluntarys, caprices volontaires et savants. Il fait un fréquent usage des doubles fugues, mais avec une désinvolture magistrale. « Un tel art réjouit l'auditeur et tient chaud au compositeur et à l'exécutant », disait encore Mattheson, qui, après avoir entendu J.-S. Bach, trouvait Haendel le plus grand dans la composition de la double fugue et dans l'improvisation.

Cette habitude — on pourrait dire : ce besoin — d'improviser fut la source de ses grands Concertos d'orgue. Haendel dirigeait, au clavecin, suivant la mode du temps, ses opéras et ses oratorios ; il accompagnait les chanteurs avec un art merveilleux, se pliant à leur fantaisie, et, quand le chant se taisait, se livrant à la sienne
\\

aile Erstgehurt /Egyptens, et la fugue en la mineur, le chœur : Mit Ekel erfüllte der Trank. Une autre (la quatrième) avait servi pour l'ouverture de la Passion de Broches.

I. Les indications : *ad libitum*, ou *cembalo*, qu'en trouve de temps en temps dans ses partitions, marquent la place réservée à l'improvisation.

Malgré la force corporelle de Händel, son jeu était extrêmement doux et égal. Burney dit que « quand il jouait, ses

i86 H. EN DEL

Do ces interludes sur le clavecin dans les opéras, il passa aux fantaisies ou caprices sur l'orgue, dans les entr'actes des oratorios ; et le succès fut si grand que dès lors il n'abandonna jamais cette coutume. On peut dire que le public qui venait aux auditions des oratorios était beaucoup plus attiré par les improvisations de Haendelsur l'orgue que par les oratorios mêmes. Deux recueils de concertos d'orgue furent publiés, du vivant de Haendel, en 1788 et en 1740 : le troisième, peu après sa mort, en 1760
*.

doigts étaient si i-ecoiu-hcs et collés ensemble qu'on ne pouvait remarquer aucun mouvement de la main, et même à peine des doigts. » M. Seifert croit que « sa technique, qui réalise les desiderata de Rameau, nécessitait certainement emploi systématique du pouce, au sens moderne », elqu' « on peut chercher un rapport entre l'arrivée de Hœndel en Angleterre, et le doigté italien, qui bientôt s'établit partout ».

I, Un quatrième fut publié par Arnold en 1797 ; mais une partie des œuvres qu'il contient ne sont pas originales. — Hœndel ne

fut pour rien dans la publication du second recueil.

Le t. XXVIII de la grande édition comprend les 6 concertos du premier recueil, op. 4 (lyjS) et les 6 du troisième recueil, op. 7 (1760). — Le t. XLVIII comprend les concertos du second recueil (1740), un essai de concerto pour deux orgues avec orchestre, et deux concertos du quatrième recueil

Beaucoup de concertos sont datés. La plupart ont été écrits entre 1735 et l'jii', et plusieurs, pour des occasions spéciales : le sixième du premier recueil pour un entracte de la Fête d'Alexandre ; le quatrième du premier recueil, peu avant Alcina ; le troisième du troisième recueil pour le Foundling Hospital. Le concerto en si bémol (n° 3) était.

Il importe, pour les juger, de se rappeler leur destination de lliéâlre. Il serait absurde d'attendre de ces œuvres le style sévère, rigoureux^ et serré de J.-S. Bach. Ce sont de brillants divertissements, dont la facilité un peu vide, mais lumineuse et fastueuse, garde le caractère d'improvisations oratoires, visant à l'effet immédiat sur une erande foule. « Hasiidel débutait d'ordinaire, dit Hawkins, par un libre prélude long el solennel, dont Uharmonie était d'un tissu épais, et aussi pleine que possible, V ensemble, parfaitement compréhensible, gardait toujours V aspect d'une grande simplicité. Puis venait le concerto, qu'il exécutait avec un esprit, une sûreté, un feu, que personne na jamais pu égaler. Son étonnante puissance sur l'instrument, la grandeur et la dignité de son style, la plénitude d'harmonie de l'orchestre, contrastant avec les éloquents soli de l'orgue, prolongeant les cadences, et maintenant l'oreille dans une agréable attente, avaient un effet merveilleux... A l'instant oii Hsendel se disposait à toucher V orgue,

le silence se faisait, si profond que l'on retenait son souffle et que la vie semblait suspendue. »

Même au plus fort de la cabale s'acharnant contre Haendel, le Grubstreet Journal publiait

dans la pensée du public anglais, associé à Esthev : car le mer.uet était appelé menuet d'Eslher.

i88 H^NDEL

une poésie enthousiaste sur les concerts d'orgue de Heendel^
:

(f O vents, doucement^ doucement agitez vos ailes d'or dans les branches ! Que tout soit silencieux., faites taire même le chuchotement du zéphyr. Sources de la vie, suspendez votre cours... Ecoutez, écoutez Hasndel l'incomparable qui joue!... Oh! voyez, quand lui, le puissant homme, fait retentir les forces de r orgue... La joie rassemble ses cohortes, la rancune est apaisée... Sa main, comme celle du Créateur, conduit son œuvre auguste, avec ordre et grandeur et raison... Silence, bousilleurs dans l'art! Il ne sert à rien, ici, d'avoir la faveur des lords. Ici Hsendel est roi. »

Il faut donc voir dans ces concertos d'orgue, au sens propre, de magnifiques « concerts » pour de grands publics populaires ^ Grandes ombres, grandes lumières, forts et joyeux contrastes, tout est conçu en vue de FefFet monumental. L'orchestre comprend d'ordinaire deux

1. Le 8 mai 1735. C'était l'année même où Hsendel écrivait et exécutait les premiers concertos du premier recueil.

2. Hawkins dit encore : « Dans ce temps où la musique était moins répandue tju aujourd'hui, nombre de personnes avouaient naïvement qu'elles n'y connaissaient rien; elles disaient : o Je n'ai pas Voreille faite pour la musique. » Or, ces gens non seulement étaient plongés dans le silence et l'enchantement par le jeu de Hsendel: mais ils étaient d'habitude les plus bruyants à l'applaudir. »

hautbois, deux violons, viole, et basses (violoncelles, bassons et cembalo), parfois deux flûtes, des contrebasses, une harpe ^ Les concertos sont en trois ou quatre mouvements, qui s'enchaînent d'habitude, deux par deux. En général, ils débutent par un Poinposo ou un Staccato^ dans le style de l'ouverture française^; souvent, un allegro du même style y fait suite. Pour finir, un allegro moderato^ ou un aiidante assez animé, quelquefois des danses, h' adagio du milieu manque souvent, et est laissé à l'improvisation de l'orgue. La forme a quelque parenté avec celle de la sonate en trois mouvements : allegro, adagio y allegro, précédée d'une introduction-ouverture. Les premiers morceaux des deux premiers (concertos publiés dans le tome XLVIII de la grande édition (second recueil) sont dans un style pittoresque et descriptif. Le long concerto en fa majeur, du même recueil, a des allures de musique de fête, presque de musique de plein air. Enfin, il faut noter le bel essai, malheureusement non poursuivi, de con-

1. Dans le dixième concerto, il y a deux violoncelles et deux bassons. De même, dans le concerto pour deux orgues. Dans le long concerto en fa majeur (t. XLYIII), on trouve deux cors.

2. Parfois le nom s'y trouve marqué : ainsi pour le huitième concerto du t. XXYIII, et pour le concerto en fa majeui- du t.

XLYIII.

igo ll.ÎNDEL

certo pour deux orgues \ — et celui plus étonnant encore d'un concerto pour orgue, terminé par un chœur", — ■ ouvrant ainsi la voie au Beethoven de la Neuvième Symphonie^ et à ses épigones : l^erlitz, Liszt et Mahler.

La musique de chambre de Haendel fait preuve de la même maturité précoce que sa musique de clavier.

Six sonates en trios pour deux hautbois et harpsicorde'^ semblent dater d'environ 1696, quand il avait onze ans, et qu'il était encore à Halle, où il écrivait « comme au diable^ à"S2i\X-\\^ su/tout pour le hautbois, son instrument préféré y*. — Elles sont en quatre mouvements : adagio^ allegro, adagio, allegro. Les morceaux lents sont souvent très courts, et le second d'entre eux sert parfois de simple transition.

Une Sonata pour viola da gamba et cembalo con-

I. Tome XLYIII, p. 5i

■1. C'est M. Streatfeild qui a, je crois, signalé le premier un manuscrit autographe du quatrième concerto pour orgue, auquel est rattaché un chœur Hallelujah bâti sur un thème du concerto. Ce manuscrit, qui se trouve au British Muséum, date de 1735, et semble avoir été employé pour la reprise, en 1737, du Trionfo del Tempo, auquel le concerto servait de conclusion.

3. 6 Sonatas or Trios for Uko Hohoys nith a thorough bass for the Harpsicord I, — publiées dans le t. XXVII.

L(Ki:vni: i.)i

certato en /// majeur ', est probablement de 1705, quand Haendel se trouvait à Hambourg. Elle est unique de son espèce dans l'œuvre de Haendel, qui s'y montre un précurseur de J.-S. Bach. La sonate est en trio. Outre la Basse, le clavier joue encore une seconde partie obligée. Comme le note M. Seiffert, « dix ans avant que Bach travaillât à des sonates avec accompagnement de cembalo obligé, Haendel avait donc eu déjà la claire conscience de cette nécessité ».

Trois sonates pour Uûte et basse -, d'une grâce élégiaque, remontent peut-être au temps de Halle, et d'après Ghrysander semblent s'être répandues vers 1710 à Hanovre.

3^e les principales œuvres de musique instrumentale de chambre, écrites par Haendel, ont été publiées à Londres, entre 1714 et 1740; et elles comprennent trois recueils¹ :

1. iô Sonatas or Solos for a german Flute² llohoy, or Violini, with a thorough bass for the Harpsicord or Bass Viol in ³ G. i.

2. 9 Sonatas or Trios for two violins, flûtes, or hoboy⁴ a'itJt a thorough bass for the Harpsicord or Violoncello, op. 2.

Tome XXVII

mail flûtes, with a thorough bass for the Harpsicord or Violoncello, op. 5.

Le premier recueil contient des pièces assez anciennes, dont certaines datent du temps où Haendel était chez Burlington et Chandos ; d'autres ont pu être destinées au prince de Galles, dont le professeur de violon était un ami de Haendel, John Dubourg, et datent des environs de 1730.

Le second recueil parut d'abord à Amsterdam, puis à Londres, chez Walsh, avec un titre français en 1-33.

Le troisième recueil fut composé en 1738, et parut au commencement de 1739'.

Le premier trait à noter, c'est, en général, l'indétermination des instruments pour lesquels cette musique est écrite. Suivant l'esthétique un peu abstraite du temps, le compositeur laissait les exécutants en décider. Cependant, il n'y a point de doute que, dans la conception première de Haendel, certains de ces morceaux n'aient été faits pour flûte, d'autres pour violon, et d'autres pour hautbois.

I. Vingt Sonates à 2 violons, 2 hautbois, ou 2 flûtes traversières et basse continue, composées par G. F. Handel. Second ouvrage.

1. Plus tard. Walsh fit arranger les airs favoris des opéras et oratorios de Haendel en « Sonates » pour flûte, violon, harpsicorde. 6 vol.

Dans le recueil op. 1 de Sonates soli (pour flûte, ou hautbois, ou violon) avec basse (harpsicorde ou violoncelle), la coupe la plus générale est en quatre mouvements : adagio, allegro, adagio^ allegro. Les morceaux lents sont très courts. Plusieurs sont inspirés des airs des cantates italiennes et des opéras. Quelques-

uns des morceaux sont apparentés entre eux^ L'harmonie est souvent maigre, et a besoin d'être complétée.

D'une valeur beaucoup plus grande sont le deuxième et le troisième recueils, qui comprennent des trios, ou sonates à deux parties (pour 2 violons, ou 2 hautbois, ou 2 flûtes traversières) avec basse (harpsicorde ou violoncelle). Toutes les sonates du second recueil, à une exception près\ sont en quatre mouvements : deux lents et deux rapides alternativement, comme dans l'op. i. Tantôt elles s'inspirent d'airs d'opéras ou d'oratorios, tantôt elles en ont fourni l'esquisse. Le largo élégiaque qui

I. Dans onze sonates sur seize. Une sonate (la 3'^) est en 3 mouvements. Trois sont en 5 mouvements (la i''''^, la 5''^ et la 7®). Une est en 7 mouvements (la 9®).

1. Dans la sonate I.*, le presto final en quatre temps reprend le thème de l'andante en 3/4, qui forme le second morceau. Dans la sonate II, le presto final en quatre temps est bâti sur le thème de l'andante en 3/4, un peu modifié.

3. La 5" souale, qui est en 5 mouvements : larghetto, allegro 3/8, adagiç, allegro C, allegro 12/8.

HiENDEL. li

194 HiENDEL

ouvre la première sonate se retrouve dans Alessnndro ; Talle-groqui termine la troisième, forme un des mouvements de l'ouverture à'Athalia ; le larghetto de la quatrième a servi de second mouvement à l'ouverture à'Esther. D'autres morceaux ont été repris à des œuvres de clavier, ou à d'autres œuvres instrumentales. Les plus beaux de ces trios sont le premier et le neuvième,

d'une poésie pénétrante. Dans le second morceau du neuvième trio, Haendel a utilisé, avec bonheur, un thème populaire anglais.

Les sept trios du troisième recueil offrent beaucoup plus de variété dans la coupe et le nombre^ des morceaux. Les danses y tiennent une grande place', (le sont de véritables Suites. Elles ont été composées dans les années où Haendel était tenté par la forme de l'opéra-ballet. La musette et l'allégro de la deuxième sonate viennent d'Ariodante. D'autres morceaux graves ou pompeux sont empruntés à des oratorios : les deux allégros qui ouvrent la quatrième sonate sont détachés de l'ouverture d'Athalia. En revanche, Haendel reprendra dans le morceau final

I. Do 5 à 7 morceaux

1. Une gavotte termine le premier, le second et le troisième trios. Un menuet termine le quatrième, le sixième et le septième. Une bourrée termine le cinquième. On trouve en outre, deux musettes et une marche dans le second trio ; une sarabande, une allemande et un rondeau dans le troisième ; une passacaille et une gigue dans le quatrième.

(le Belsazar le bel andante c|ui ouvre la première sonate.

Qui jugera ces œuvres en historien, et d'un point de vue intellectuel, trouvera, comme Ghrysander, que Haendel n'a pas inventé ici de formes nouvelles, et que plutôt, en avançant en âge, il revient vers la forme de la suite qui est déjà du passé, au lieu de continuer sa route vers la sonate à venir. Mais qui les jugera en artiste, pour leur charme personnel, verra en elles quelques-unes

des créations les plus pures de Haendel, et de celles qui sont restées le plus jeunes : leurs belles lignes italiennes, leur sensibilité délicate, leur simplicité aristocratique, sont rafraîchissantes pour l'esprit et le cœur ; notre époque, fatiguée par l'art post-beethovien ou post-wagnérien, peut y trouver, comme dans la musique de chambre de Mozart, un refuge poétique où guérir son agitation stérile et puiser de nouveau le calme et la santé.

La musique d'orchestre de Haendel comprend les 12 Concerti grossi (1740), les 6 Concertos de hautbois (1734), les Sinfonie de ses opéras et oratorios, et sa musique de plein air : Water

196 HANDEL

Music (1710 ou 1711), Firework Music (1749)¹ et Concerti a due cori.

Quoique Haendel soit, en art, un visuel, et que sa musique ait un pouvoir descriptif et évocateur, il ne fait qu'un usage restreint du coloris instrumental. Cependant il montre, à l'occasion, une curiosité raffinée dans l'emploi des timbres. Les deux oratorios écrits à Rome, quand il se trouvait dans la société du cardinal Ottoboni et de ses grands virtuoses, le *Triumph of Time* et la *Resurrezione* de 1708 sont d'une couleur fine et variée. A Londres, il fut un des premiers à introduire les cors dans l'orchestre de l'Opéra.

1. C'était resthétique de 18^e époque. Ainsi que le dit M. Meunier, « la neutralité du coloris orchestral caractérise le temps de Bach-Haendel. L'instrumentation correspond à la registration de l'orgue ». L'orchestre symphonique est essentiellement constitué par les cordes. Les vents servent surtout en ripieno. Quand on

use des bois obligés, c'est pour toute la durée d'un morceau, et non pour ajouter une touche de couleur çà et là.

2. On trouve au milieu du *Trionfo del Tempo* une Sonata instrumentale pour 2 hautbois, 1 violons, viole, violoncelle, contrebasse et orgue. Dans l'air de la Madeleine de la *Resurrezione*, Haendel emploie 2 flûtes, 2 violons en sourdine, viola da gamba, et violoncelle; le violoncelle fait au début un point d'orgue de 89 mesures, puis s'unit au clavecin ; au milieu de l'air, la viola da gamba et les flûtes concertent seules.

3. Dans *Radamisto* (1720), air de Tirijdate : *Alzo al volo*, et chœur final. — Dans *Giulio Cesare*, 4 cors.

On a prétendu que Haendel fut un des premiers à faire usage des clarinettes dans l'orchestre; cela me paraît bien douteux. On s'appuie sur une copie de Tamerlano par Schmidt, où on lit : *clar. e clarini* (au lieu de *cornetti*, dans le manuscrit autographe). Mais il est à croire que, de même que pour les « clarinettes » employées par Rameau dans *Acanthe* et

Le premier, comme le dit M. Volbach, il dégage la personnalité expressive du violoncelle ^ De l'alto, il sait tirer de curieux effets de demiteintes indécises et troubles". Il donne aux bassons un caractère lugubre et fantastique'. Il essaie d'instruments nouveaux : soit plus petits \ soit plus grands °. 11 emploie le tambour solo, d'une façon dramatique, pour le serment

Céphise, il s'agissait de trompettes aiguës. — M. Streatfeild mentionne aussi un concerto pour deux « clarinettes » et corioli di caccia, dont le manuscrit se trouve au Fitzwilliam Muséum de Cambridge.

1. Alcina, Seinele, V Allegro, la Fête d' Alexandre, la Petite Ode à sainte Cécile, etc. En général, il donne au violoncelle un caractère de désir amoureux, ou de consolation élégiaque.

2. Ainsi, dans la fameuse scène qui ouvre le second acte de la Fête d'Alexandre, seconde partie de l'air, en sol mineur, évoquant la troupe des morts qui errent, la nuit, sans tombeau. Pas de violons, ni de cuivres : 3 bassons, 2 violes, violoncelle, contrebasses et orgue.

3. Dans Sail, scène chez la sorcière, apparition de l'ombre de Samuel.

4. Les violette marine (petites violes très douces), dans Orlando (1733).

5. Les instruments monstrueux, essayés pour les exécutions colossales à Westminster. Le double basson de Stainsby, construit en 1727, pour les fêtes du couronnement. — Hœndel emprunte au grand maître de l'artillerie les plus grosses timbales conservées à la Tour pour Sail et pour le Dettinger Te Deum. — Bien plus, comme Berlioz, il ne craint pas de faire usage, dans l'orchestre, des armes à feu. M^{re} Elisabeth Carter écrit : « Hœndel a littéralement introduit des armes à feu dans Judas Macchabée ; et elles font bon effet. » {Carter Correspondence, p. 134.) Et Sheridan, dans une esquisse comique [Jupiter), représente un auteur qui ordonne de tirer un coup de pistolet derrière la scène, en disant : « Ceci, je l'emprunte à Hajndel ».

de Jupiter dans Seniele. En certains cas, il demande aux timbres instrumentaux des effets, non seulement d'expression dramatique, mais d'exotisme et de couleur locale. Ainsi, dans les

deux scènes des deux Cléopâtres, de Giilio Cesare (1724) et de Alexander Baliis (1748) ^

Mais quelque grand peintre que soit Haendel, ce n'est pas tant par l'éclat, la variété et la nouveauté du coloris, que par la beauté du dessin et les effets d'ombres et de lumières. Avec une palette volontairement restreinte, et en se satisfaisant de la grisaille des cordes, il arrive à produire des effets saisissants et nuancés. JM. Volbacli a montré ^ qu'il a moins recours à des instruments divers qu'à la division d'une même famille d'instruments en plusieurs groupes. Dans le morceau d'introduction de la seconde Esthei- (173^»), les violons sont divisés en cinq groupes^ ; dans la Resurrezioue (1708), en

I. Pour la scène de l'apparition de Cléopâtre sur le Parnasse, au début de l'acte II de Giulio Cesare, Hoendel a deux orchestres, l'un sur la scène : hautbois, i violons, viole, harpe, viola da gamba, théorbe, bassons, violoncelles ; l'autre dans la salle. — Le premier air delà Cléopâtre à' Alexander Balus est accompagné par i flûtes, 2 violons, viole, 2 violoncelles, harpe, mandoline, contre-basses, bassons et orgue.

■1. Fritz Yolbach : Die Praxis der Hoendel-Aufführung, 1899.

3. Plus deux parties de flûtes, deux de hautbois, deux de bassons, violes, violoncelles et contrebasse, cembalo théorbe et harpe, orgue : en tout, quinze parties d'orchestre, pour accompagner la seule voix d'Esther.

({iiaatre '. Les altos sont parfois divisés en deux, le deuxième étant renforcé par le troisième violon ou les violoncelles". Et en revanche, Hoendel, quand il le juge préférable, réduit ses forces instrumentales, supprime Talto et le second violon, que remplace

le clavecin. Tout son art de l'orchestre est dans le juste instinct d'équilibre et d'économie qui sait, avec des moyens très réduits, en ménageant certaines couleurs, obtenir des impressions aussi puissantes, quand ces couleurs apparaissent, que nos musiciens d'aujourd'hui, avec leur palette surchargée '. Rien n'est donc plus important, si Ton veut rendre exactement cette musique, que de ne point changer l'équilibre des proportions de l'orchestre, sous prétexte de l'enrichir et de le moderniser. Le pire défaut serait de lui enlever, par une surcharge inutile de couleurs, sa souplesse de nuances qui est son charme principal.

On s'imagine trop volontiers que la nuance

I. Pour le chaut de l'ange

■ 2. Dans Saul, « viola If per ditoi violoncelli ripieni. » — Voir Volbaclî, *ibid.*

3. Etudier, à ce point de vue, la progression des moyens instrumentaux, si simples, de la Fête d'Alexandre, où sont employés d'abord 2 hautbois avec les cordes, puis apparaissent successivement 2 bassons (air n° 6), 2 cors (air n° 9), 2 trompettes et timbales (2° partie), et, pour Unir, avec 1 apparition éthérée de sainte Cécile, 2 flûtes.

est un privilège de l'art musical moderne, et que l'orchestre de Haendel ne connaissait que de grands effets d'opposition théâtrale entre la force et la douceur. Il n'en est rien. L'échelle des nuances de Haendel est extrêmement variée. On trouve chez lui le *pianissimo* le piano, le mezzo piano, le mezzo forte un poco

piii F., un poco F.^ forte, fortissimo. On ne voit pas marqués le crescendo et le decrescendo d'orchestre, qui n'apparaissent guère, expressément notés, qu'à partir de Jommelli^, et de l'école de Mannheim. Mais il n'y a pas de doute que la pratique n'ait précédé depuis longtemps la notation ^ Le président de Brosses écrivait en 1739, à Rome : « Les voix, ainsi que les violons, emploient ce clair-obscur , ce renflement insensible du son, qui augmente de force de note en note jusqu'au plus haut degré, puis revient à une nuance extrêmement douce et attendrissante. » Et les exemples abondent, chez Haendel, de vastes crescendi ou diminuendi, sans que cette expression se trouve marquée sur les partitions^.

1. Le D^r Hermaun Abert a trouvé la première indication : crescendo il forte dans VArtaserse de Jommelli, joué en 1749> à Rome. — Au xviii^e siècle, l'abbé Vogl^ei et Schubart avaient déjà attribué l'invention du crescendo à Jommelli.

2. Voir Lucien Kamiński : Mannheim iind Italien [Sanimelbände der I. M. G., janvier-mars 1909).

M. Volbach note, dans l'ouverture de Die Wahl des

L'ŒUVRE ioi

Un autre genre dec/'esceiido et diminue iido sur une même note était très employé, au temps de H8endel;et son ami Geminiani contribua à le mettre à la mode. M. Volbach, et, après lui, M. Hugo Riemann \ ont montré que Geminiani emploie, dans les

rééditions de ses premières sonates de violon, en 1789, et dans son école de violon, en 1731, les deux signes suivants :

Swelling thie souiid (enfler le son) [\].

DiminisJiiig [falling] the sound (diminuer le son) IVI.

Comme l'explique Geminiani, « le son doit commencer doucement et s' enfler^ d'une façon égale^ jusqu'à moitié, puis de là décroître jusqu' à la fin. Le jeu de V archet doit couler sans interruption. »

11 arrive même que, par un raffinement d'expression, qui deviendra un maniérisme de

Herakles, 1^ moi'ceau : piano, mezza forte, un poco più forte, forte, mezza piaia, piano, le tout en quatorze mesures. — Dans le chœur d'^cis et Galatée : « Klag' und fVehgeschrei », on lit : forte, piano, pp. — L'introduction de Zadock le Prêtre présente un crescendo colossal: le morceau d introduction du chœur flnal de Debara, un grand diminuenda.

I. H. Riemann : Zur Herkunft der dynamischen Schwellzeichen (/ . M. G., février 1909).

:so2 H. END EL

Técole de Mannheim, mais qui sera aussi la source des puissants contrastes beethoveniens, le swelling s'arrête court et fasse place à un piano subit, comme dans Fexemple suivant des sonates en trio de Geminiani :

é*"" ^rlr ir-Tj

11 est plus que probable que les virtuoses de l'orchestre de Haendel employaient aussi ces moyens d'expression \ — sans que je croie pourtant que Hœndel en ait usé aussi abondamment que Geminiani, ou que les symphonistes de Mannheim, dont le goût lui eût paru sans doute un peu mièvre et forcé. Mais ce qui est certain, c'est que pour lui, comme pour Geminiani, comme pour tous les grands artistes de son temps, surtout pour les Italiens et italianisants, la musique était un discours, et devait présenter des inflexions aussi libres et aussi variées que la parole même ".

I. M. Cari Mennicke remarque justement le même signe du *decrescendo* (o) sur une note longue, dans l'ouverture d'Acante et Céphise, de Rameau, en 1731.

a. Geminiani dit du *forte* et du *piano* : « Ils sont absolument nécessaires pour rendre l'expression de la mélodie : car toute bonne musique devant être limitation d'un beau discours, ces deux ornements ont pour but de produire l'effet de la voix qui s'enfle et qui retombe en parlant. »

Telemann écrit : « Le chant est le fondement de la musique,

L'ŒUVRE

Comment cette souplesse d'élocution pouvait-elle être réalisée par l'orchestre? — Il faut, pour le comprendre, se représenter la disposition d'un orchestre d'alors. 11 n'était pas, comme aujourd'hui, centralisé dans la main d'un seul chef. Ainsi que le dit M. Seiffert\ au temps de Hœndel, c'était le principe de la décentralisation qui régnait. Les chœurs avaient leurs chefs, qui s'entendaient avec l'orgue, dont ils pouvaient suivre les signes, et qui soutenait les voix. L'orchestre était divisé en trois, à l'italienne : i"

le Concertino, comprenant un premier et un second violons et un violoncelle soli ; 2" le Concerto grosso, comprenant le chœur des instruments ; S" les Ripienistes, fortifiant le grosso'-.

en toutes choses. Qui joue des instruments doit être tout à fait au courant du chant. »

Et M. Volbach montre que ces principes régnaient alors en Allemagne, chez des musiciens de tout ordre, entre autres le trompeur Uste Altenburg, dont l'école de trompette avait pour base ce principe que l'exécution instrumentale doit être pareille à la parole chantée.

1 . Max Seiffert : Die Verzierung der Sologesdng in Hœndels Messias. [Sammelbände der I. M. G., juillet-septembre 1907.)

2. M. Fritz Volbach compte, pour le Concerto grosso, 8 premiers violons, 8 seconds, 6 altos, 4^6 violoncelles, 4 contrebasses, — et pour les Ripienistes, 6 premiers violons, G seconds, 4 altos, 3 à 4 violoncelles, 3 contrebasses.

Ces chiffres sont notablement supérieurs à ceux des exécutions ordinaires de Hœudel. Les comptes d'une exécution du Messie au Foundling Hospital, le 3 mai 1759, peu après la mort de Hœndel, donnent seulement 56 exécutants, dont 33 instrumentistes et 23 chanteurs. Les instrumentistes se

204 HiENDEL

Un tableau, qui est au British Muséum, et qui représente, dit-on, Haendel au milieu de ses musiciens ^ nous montre le compositeur assis au clavecin (un cembalo à deux claviers, dont le couvercle est enlevé). Il est encadré par le violoncelliste, placé à côté de lui à droite, deux violons et deux flûtes qui se tiennent devant

lui, sous son regard. Les chanteurs solistes sont aussi auprès de lui, à sa gauche, debout près du clavecin. Le reste des instrumentistes est derrière lui : il ne les voit pas. Ainsi, ses ordres et ses clins d'œil gouvernaient le Concerti/io, qui transmettait à son tour la volonté du chef au Concerto grosso, et celui-ci aux RipienLes. Au lieu de la discipline quasi militaire des orchestres modernes manœuvrant sous le bâton de mesure du chef, les divers rouages de l'orchestre haendelien se gouvernaient les uns les autres, avec élasticité ; et la rythmique incisive du petit cembalo mettait en branle la masse entière. Un tel système évitait la raideur mécanique de nos exécutions ; le danger eût été plutôt un certain flottement, sans la volonté

diviseut en 12 violons, 3 allos, 3 violoncelles, 1 contrebasses, 4 hautbois, 4 bassons, 2 trompettes, 2 cors, et des timbales. (Voir Musical Times, mai 1902.)

I. Ce tableau est reproduit dans l'article cité de M. Seiffert. {Sanimelhande der I. M. G., juillet-septembre 1907, p. 688).

L'ŒUVRE lob

puissante et contagieuse du chef, quand ce chef se nommait Ha?ndel, et sans la sympathie de pensée qui s'établissait entre lui et ses intelligents sous-chefs du Concertino et du Grosso.

C'est cette élasticité qu'il faut tâcher de rendre aux œuvres instrumentales de Haendel, quand on les exécute aujourd'hui \

Et en premier lieu, à ses Concerti grossi'. Nulles œuvres de lui, qui soient plus célèbres et moins comprises. Haendel y attachait un prix particulier : car il les publia lui-même, par souscription,

— moyen qui était usuel, à son époque, mais auquel il ne recourut que d'une façon exceptionnelle.

On sait que le genre du Concerto grosso, qui consiste essentiellement en un dialogue entre un groupe de solistes (le Concertino) et le chœur

1. « *Leichtigkeit der Bewegung* tirid *Besveglichkeit des Ausdrucks* », comme dit M. Volbach, (souplesse du mouvement et fluidité d'expression) : ce sont deux qualités essentielles, que réclame l'exécution des œuvres de Haendel.

2. 12 Grands Concertos pour instruments à cordes et clavier (t. XXX de la grande édition), écrits du 29 septembre au 20 octobre 1789, entre la petite Ode à sainte Cécil". et V Allegro e Penseroso. Ils parurent en avril 1740. — Un autre recueil, dont nous parlerons plus loin, est connu sous le nom de Concertos de hautbois, et comprend 6 Concerti grossi (t. XXI de la grande édition). — M. Max Seiffert a publié une bonne édition pratique des Concertos (Breitkopf).

206 H. Î?ÎDEL

des instruments [Concerto grosso), auxquels se joint le cembalo \ fut sinon inventé, du moins porté à sa perfection et rendu classique par Corelli -. Les œuvres et les disciples de Corelli l'avaient propagé en Europe. Geminiani l'introduisit en Angleterre ^ Et sans doute Haendel n'a-t-il pas été sans profiter de l'exemple de Geminiani, qui était son ami^. Mais il est beaucoup plus naturel de penser qu'il prit le Concerto grosso à sa source, à Rome, auprès de Corelli, pendant son séjour de 1708. Plusieurs de ses Concertos de Fop. 3^ datent de 1710, 1716, 1722. Il en est

même qui semblent remonter jusqu'au temps de son apprentissage à Hambourg :

1. Le concerlino consiste en un trio de 2 violons et basse soli, avec cembalo obligé. Les Allemands introduisirent les bois dans le concerlino, accouplant ainsi avec un violon, un hautbois ou un basson. Les Italiens restèrent fidèles, en général, au groupement des seuls instruments à cordes.

2. Les *Concerti grossi*, op. 6, de Corelli, parus en 171a, représentent l'expérience de toute sa vie. Dès 1682, George Muffat, passant à Rome, apprenait à y connaître le genre des *Concerti grossi* par Corelli, qui déjà en écrivait pour des masses instrumentales considérables. Burney parle d'un concert de 150 instruments à cordes, dirigés par Corelli chez Christine de Suède, en 1680. — (Voir l'excellent petit livre de M. Arnold Schering : *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, 1905, Breitkopf.)

3. Geminiani fit paraître trois recueils de Concertos : op. 1 (1732), op. 3 (1735), op. 7 (1738).

■\ M. Schering a montré la parenté qui existe entre un thème de Geminiani et le Concerto grosso n° 4 de Hændel.

Tome XXI de la grande édition

L'ŒUYRE 207

auquel cas il aurait pu avoir déjà connaissance de la manière de Corelli, grâce à la propagande de George Muffat, ([ui répandit de très bonne heure ce style en Allemagne ^ Depuis Corelli, Lo-

catelli', et surtout Vivaldi[^], avaient singulièrement transformé le Concerto grosso, en lui donnant volontiers un caractère de musique à programme', et en l'acheminant résolument vers la forme de la sonate en trois parties. Mais bien qu'on jouât du Vivaldi à Londres, dès 1723, et que ses œuvres qui soulevèrent un enthousiasme général fussent certainement connues de Haendel, c'est toujours à Corelli qu'il se rattache

1. Dès 1682, Muffat publie à Salzbourg son Armonico trihitto, sonates de chambre, où il mêle la façon du trio luUyste à la manière du Concertino italien. Et en 1701, à Passau, il publie des Concerti grossi à l'italienne, d'après l'exemple de Corelli.

Concerti grossi. Amsterdam

3. Antonio Vivaldi, de Venise (1680-1743), maître de chapelle à rOspedale délia Pietà de Venise depuis 1714, commença à être connu en Allemagne entre 1710 et 1730. Les arrangements que J.-S. Bach fit de ses Concerti grossi datent du temps où il était à Weimar, c'est-à-dire entre 1708 et 1714.

4. Locatelli et Vivaldi subissaient l'influence de l'opéra italien. Vivaldi écrivit lui-même 38 opéras. Un des Concerti de Locatelli {op. 7, 1741) se nomme // pianto d'Arianna. Dans le Cimento delV Arnionia de Vivaldi, quatre concertos décrivent les quatre Saisons, un cinquième peint La Tempesta, un sixième II Piacere. Dans Vop. 10 de Vivaldi, un concerto représente la Notte, un autre il Cardellino (le chardonneret). Et M. Scheringnote l'influence de Vivaldi en Allemagne sur Graupner de Darmstadt, et sur Jos.-Gregorius Werner, en Bohême.

de préférence ; et même il est, à certains égards, plus conservateur que lui. La forme de ses Concerti, dont le nombre des mouvements varie de quatre à six, oscille entre la suite, la sonate, voire même la Sinfonia (ouverture). C'est ce dont le blâmeront les théoriciens. Et c'est ce dont je le louerai. Car il n'a pas cherché à imposer un cadre uniforme à sa pensée ; mais il a laissé celle-ci se façonner le cadre dont elle avait besoin ; et ce cadre varie, comme elle, suivant les passions et les jours.

La spontanéité de cette pensée, qui nous est déjà révélée par l'extrême rapidité avec laquelle ces Concerti ont' été composés, — chacun en un seul jour, d'un seul trait, et plusieurs par semaine', — fait le charme de ces œuvres. Ce sont, suivant le mot de M. Kretzschmar, de grands *Stimmungsbilder* (des peintures d'impressions), traduits en une forme précise et souple, où le moindre changement d'émotion peut se faire sentir.

I. Voici quelques dates

29 septembre 1739, Concerto I en sol majeur ; — 4 octobre, Concerto II en fa majeur ; — 6 octobre, Concerto III en mi mineur ; — 8 octobre, Concerto IV en la mineur : — 12 octobre, Concerto VII en si p majeur ; — 15 octobre, Concerto VI en sol mineur ; — 18 octobre, Concerto VIII en ut mineur : — 20 octobre, Concerto XII en si mineur ; — 22 octobre. Concerto X en ré mineur ; — 30 octobre, Concerto XI en la majeur (t. XXX de la grande édition).

Certes, elles ne sont pas toutes d'égale valeur; le fait même qu'elles sont sorties de l'inspiration d'un moment est cause de leur extrême inégalité. Il faut bien reconnaître que le 7^e Concerto par exemple [en si $\flat$ majeur], et les trois derniers, sont d'un intérêt médiocre. Ce ne sont pas d'ailleurs ceux qu'on joue le moins. Mais si l'on veut être juste, il faut aller droit aux chefs-d'œuvre, et avant tout, au second Concerto en fa majeur[^] que je nommerai le Concerto Beethovenien : car on y trouve un peu de l'âme du maître de Bonn. Pour M. Kretzschmar, l'ensemble évoque une belle journée d'automne, — le matin, où le soleil lutte encore contre quelques nuages, — l'après-midi, la joyeuse promenade, le repos dans la forêt, — enfin le retour heureux et attendri. Il est difficile, en effet, de ne pas avoir, en l'écoutant, des impressions de nature. Le premier andante larghetto, qui fait songer par moments à la Symphonie Pastorale, est la rêverie d'un beaujour ; l'âme se laisse bercer par les murmures des choses, s'engourdit, et s'endort. La tonalité flotte de fa majeur à si $\flat$ majeur

I. On y sent des influences françaises, particulièrement dans le dixième Concerto en ré mineur, qui a une Ouverture (grave à 4 temps, et fugué à 6/8), et dont l'ensemble garde un caractère abstrait et saccadé. Le dernier des six morceaux un allegro moderato à variations, assez joli, semble un air pour boîte à musique.

HjSndel. 14

aïo H[^]NDEL

et à sol mineur. Pour bien rendre ce morceau, il faut prendre tout son temps, ralentir souvent, suivre sans hâte la rêverie en son mol abandon. Andante larghetto [^]

Fj[^].mn

^nf

f > fif

iVrrlrJi ^

ir^rn'J.n]

^pr p r

L'ŒUVRE .an

Uallegro en ré mineur qui suit, est un jeu allègre et fin, un dialogue bondissant entre les deux violons soli du Concertiio, puis entre le Coicertiio e\.\e Grosso. Là encore, certains passages des basses, robustes et rustiques, rappellent la Pastorale.

Allee:ro

Le troisième morceau, un largo en si [? majeur, est une des pages instrumentales où Haendel a mis le plus de lui-même. Après sept mesures de

largo^ dans lesquelles le Coucertino alterne rêveusement avec le tutti.

Largo

fr

fr '

fr

deux mesures ââ?«g^/o, langoureusement élargies,

font tomber cette rêverie dans une sorte d'extase.

Adagio

^-ijr^ir^:

Puis, un larghetto anclante e piano égrène un chant mélancolique et tendre.

Larghetto andante ^

ai3

Et le largo reprend. Il y a dans ce petit poème une mélancolie qui semble faire revivre des souvenirs personnels. — h' allegro ma non troppo qui termine, est au contraire d'une bonhomie joyale, toute beethovenienne encore ; il semble être chanté, comme en marchant, sur un rythme pizzicato en 3/4 très marqué.

Allegro ma non troppo

^rrrrm

Au milieu de cette marche, s'élève une phrase des deux violons du Concerlino qui est comme un hymne de gratitude pieuse et tendre.

H.ENDEL

Le quatrième Goncerlo en Ui mineur n'est pas beaucoup moins intime, avec son larghetto affetluoso^ qui doit être joué avec des nihato, des rallentando^ des demi-pauses, — son allegro fugué, qui tranche et écrase tout sous sa marche puissante, — et, après un la/go d'une gravité' archaïque, Vallegro 3/4 qui termine, véritable dernier morceau de sonate beethovenienne, romantique, capricieux, emporté, et de plus en plus vers la fin qu'il faut

jouer dans un mouvement très libre, accelel'ando, Y^vesc^ue prestissimo, enivré'.

I. Voyez encore le troisième Concerto en mi mineur, si

Allegro

< r r ^ ^ k J I r r ^ J ^ " j I r r - I r t ^ r

Mais on doit lire surtout le sixième Concerto en sol mineur, le plus célèbre de tous, à cause de sa magnifique musette. Il débute par un beau larghetto, plein de cette mélancolie, qui est un des sentiments dominants de Hsendel, et des moins remarqués : Mélancolie, au sens de la Malincoiia de Diirer ou de Beethoven, —

vivant, avec son larghetto 3/2 mélancolique et serein, son andante 12/8 fugué, au thème compliqué, au dessin tourmenté, qui donne l'impression du labyrinthe de l'âme capricieuse et sombre, son allegro à quatre temps, d'un humour un peu bouffon, sa pittoresque Polonaise sur une pédale bourdonnante, et son allegro ma non troppo final en 6/8, dont le rythme et les modulations imprévues font penser à certaines danses des derniers quatuors de Beethoven.

Le cinquième Concerto en ré majeur peut être appelé le Concerto de sainte Cécile : car trois des six morceaux (les deux premiers et le beau menuet final) se retrouvent dans l'ouverture de la petite Ode h sainte Cécile.

H.ENDEL

moins trouble, mais aussi profonde. Nous l'avons déjà rencontrée dans le second, dans le troisième, dans le quatrième Concerto. Ici, elle s'exprime en un monologue élégiaque, que coupent des points d'orgue,

Largo affettuoso

puis en des dialogues du Concertino et du iuLii, se répondant comme des groupes de chœurs antiques. \S Allegro ma non troppo, fugué, qui suit, sur un thème chromatique et tourmenté, est dans la même couleur sombre ; mais la marche volontaire de la fugue discipline les ombres fantasques.

Allegro ma non troppo

vif

tÉ

fef^^^

Et c'est alors ce larghetto 3/4 en mi [7 majeur, que Hcendel appelait Musette, et qui est une des plus lumineuses visions de bonheur pastoral*. Toute une journée aux épisodes poétiques et capricieux se déroule sans hâte sur le beau refrain bourdonnant :

I. M. Arnold Schering croit que l'idée de cette musette a été donnée à Hœndel par une ritournelle de la 5. Elena al Calvario de Leonardo Léo.

H.^NDEL Larghetto

inf

Tantôt le mouvement se ralentit, s'endort presque ; tantôt il devient pressant ; et c'est un fort et joyeux rythme, la marche en

dansant de robustes jeunes hommes au beau corps.

Au milieu de cette peinture, s'introduit un épisode en ut mineur, agreste et bondissant.

Un poco più allegro

HiT.NDEL

ai] Jn

^biefcpiz

ih^

Lii 1 1 M

"^ J •' fr-

Puis le large motif du début reprend, avec son refrain de joie sereine, sourire de la nature ^

De telles œuvres sont bien des peintures en musique. Pour les comprendre, il ne suffit pas de bonnes oreilles, il faut des yeux pour voir, et un cœur pour sentir'.

1. Les deux derniers allegri Unissent un peu brusquement l'œuvre. L'ordre des morceaux étonne souvent chez Hœndel. C'est qu'il suit son caprice du moment.

2. Nous ne pouvons insister ici sur l'analyse des autres recueils de Concertos d'orchestre. Je me contente de les énumérer :

Les 6 Concerti grossi con due vnolini e violoncello di concerti-
no obligati e due altri violini viola e basso di concerto grosso, op.
3, connus sous le nom de Concertos de hautbois, bien que le
hautbois n'y joue pas un rôle prépondérant, ont paru en 1734, et

semblent avoir été exécutés d'abord aux noces du prince d'Orange avec la princesse Anna, en 1733. Mais, comme nous l'avons dit, leur composition est antérieure : car non seulement on trouve dans le troisième et le cinquième des répliques de fugues des Clavierstücke, mais le quatrième servit en 1716 de deuxième ouverture à *Amadigi*, et le premier morceau du cinquième fut joué, en 1722, dans l'opéra *Ottone*. La forme de ces Concertos, encore moins fixe que celle des Concerti grossi précédents, oscille de deux à cinq morceaux ; et leur orchestration comprend, avec les cordes, 2 hautbois auxquels viennent s'ajouter parfois 2 flûtes, 2 bassons, l'orgue et le clavecin. Ce n'est que par exception que le hautbois a rôle de soliste ; le plus souvent, il ne sert qu'à renforcer les violons.

A ce recueil, il faut ajouter un certain nombre d'autres concertos d'orchestre, parus à des époques différentes, et réunis dans le même volume des œuvres complètes (t. XXI) ; — avant tout, le célèbre concerto de la Fête d'Alexandre, écrit en janvier 1736, dont le style participe à la carrure massive de l'oratorio, — et quatre petits concertos, dont deux

Les Sinfonie (ouvertures) d'opéras et d'oratorios de Haendel sont extrêmement variées, bien que la forme lyrique y prédomine*. Cette forme consiste, comme on sait, en un premier mouvement lent, grave, pompeux, suivi d'un second mouvement rapide, saccadé, et d'ordinaire fugué, avec retour du premier mouvement grave pour finir. Elle apparaît dès *Alcinaide* de 1708 ; et Haendel, qui l'emploie, avec quelques variantes, dans ses plus célèbres œuvres de la maturité, comme le *Messie* et *Judas Macchabée* y a encore recours dans son dernier ouvrage, le *Triumph of Time* de 1757. Mais il ne s'astreint pas à cette forme unique. h-

à Sinfonia de Rodrigo (1707) ajoute à l'ouverture lullyste un Ballet Lo à l'italienne, véritable Suite de danses : gigue, sarabande, «/?2«^eZo^ », menuet, bourrée, menuet, grande passacaille. L'ouverture du Trionfo del Tempo de 1708 est un brillant concert où le Concertino et le Grosso dialoguent de la façon

ont cet intérêt d'être des œuvres de jeunesse, — de 1703 à 1710, suivant Chrysander.

1. Ces ouvertures de Hoëndel étaient si goûtées que l'éditeur Walsh en fit un recueil pour clavier (65 ouvertures). — On trouvera un beau spécimen de ces transcriptions dans le tome XLVIII de la grande édition.

la plus vive et la plus gracieuse. L'ouverture du Pasior fido (1712) est une Suite en huit parties. Celle de Teseo (1713) comprend deux largos suivis chacun d'un badinage en style d'imitation. Celle de la Passion iiacli Broches (1716) consiste en un seul allegro fugué ^, qui s'enchaîne au premier chœur par l'intermédiaire d'un solo déclamé du hautbois'. L'ouverture à'Acis et Galatée (1720) est aussi en un seul morceau. L'ouverture dé ^iulio Cesare (1724) s'enchaîne au premier chœur, qui en forme le troisième morceau, le menuet. L'ouverture à'Atalanta (1736), d'une allégresse admirable, semble une suite instrumentale de fête, comme la Fifeworkmusic, dont je parlerai plus loin. L'ouverture de Sailil (1738) est un vrai concerto pour orgue et orchestre ; et la forme sonate s'annonce dans le premier mouvement. — 11 y a donc effort très marqué chez Haendel, surtout dans sa jeunesse, pour varier, d'une œuvre à l'autre, les formes de l'ouverture.

Même lorsqu'il emploie le type de l'ouverture lullyste — (et il semble s'y décider de plus en plus, dans sa maturité), — il la

transforme par l'esprit. Il ne lui laisse pas son carac-

Les deux autres mouvements sont rudimentaires

2. Ce moyen est souvent employé par Hœndel, pour servir de transition entre 1 orchestre et le chant.

tère purement décoratif; il y introduit des intentions expressives et dramatiques ^ Si l'on ne peut dire quela splendide ouverture à'Agrippina (1709) soit déjà une ouverture à programme, combien elle est dramatique! Le second morceau bouillonne de vie; ce n'est plus un divertissement érudit, un jeu étranger à l'action ; il a un caractère tragique, et la réponse de la fugue est apparentée au motif sévère et un peu inquiet du premier morceau. Pour la conclusion, le mouvement lent est ramené par un solo de hautbois qui déclame d'une façon pathétique, comme certains récitatifs de J.-S. Bach.

Adagio

Oboe solo

■'^l' rj >

I. Scheibe qui fut, avec Maltheson, le plus grand esthéticien musical de l'Allemagne, pour l'époque de Hœndel, dit que l'ouverture doit, dans ses deux premiers morceaux, ((marquer le caractère principal de la pièce », et, dans le troisième morceau, préparer la première scène de la pièce. [Krit. Musikus, 1745.) — Scheibe lui-même composait, dès 1738, des Sinfonie, « qui expri-

maient, en quelque sorte, le contenu des pièces » [Poljeuctes, Mithridates).

r/o< UVRK

J[^]T»r IrjJ

On a voulu voir dans les trois morceaux' de l'ouverture d'Esl/icr (1720) tout un programme, que Chrysander détaille ainsi : 1° la méchanceté de Ilaman; 2° les plaintes d'Israël; 3° la délivrance. Je me contenterai de dire que l'ensemble de la Siiiioiia est dans la couleur et l'esprit de la tragédie. — Mais il n'est plus possible de douter, pour l'ouverture de Debora, ou pour celle à-Belsazar, que Haendel n'ait voulu y traduire un programme. Car sur les quatre morceaux de l'ouverture de Debora, le second est repris plus loin comme chœur des Israélites, le quatrième comme chœur des prêtres de Baal. Ainsi, dès les premières pages, est nettement posée dans l'ouverture la dualité des peuples, dont l'antagonisme fait le sujet du drame'. 11

Andante, larghetto, allegro fugué

2. Seulement, tandis qu'un compositeur moderne n'eût pas manqué d'exposer son programme d'une façon organique, en présentant tour à tour les deux thèmes rivaux, puis en les mettant aux prises, et enfin terminant par le triomphe du thème d'Israël, Haendel se contente d'exposer les deux

semble bien aussi que Fouverture de Belsazar veuille peindre l'orgie de la fête de Sesach et l'apparition de la main divine qui écrit les mots de feu. En tout cas, les intentions dramatiques sont évidentes : à trois reprises, le flot désordonné de l'orchestre est coupé par des accords piqués, piano; et dans le silence soudain s'élèvent trois mesures graves et piano, comme un chant religieux \

Allegro

Ptt r r

^ g ti g

tHB=q

F-^ ^' [lu

thèmes, sans chercher à établir entre eux une progression. S'il termine l'ouverture par le thème de Baal, c'est que c'est un mouvement de gigue, et qu'une gigue est bien à sa place, pour finir ; au lieu que le chant d'Israël étant un choral adagio est mieux placé comme second morceau. Ce sont des raisons architecturales qui le guident, plutôt que des raisons dramatiques. Il en est de même pour presque tous les symphonistes du xv!!!*^ siècle. De la même façon. Beethoven encore, dans son Héroïque, fera mourir et enterrer son héros, au second morceau, et puis chantera ses jeux et ses triomphes, dans le troisième et le quatrième morceaux.

I . Parmi les autres ouvertures, qui ont le caractère d'introductions à l'œuvre, je citerai l'ouverture à'Athalia, qui est en harmonie parfaite avec la tragédie, — celle à'Acis et Galatée, qui est une symphonie pastorale, évoquant la vie païenne de la nature, —

celle de V Occasional Oratorio, ouverture guerrière, avec deux marches, des appels de trompettes, une prière de détresse. — H y a aussi l'ébauche d'un programme dans l'ouverture de Judas Macchabée, dont le premier mor-

T/ (EU VUE

■ri']

mWpjmm

TV!Vli^L.JZù

ceau se rapporte à la scène funèbre qui ouvre le premier acte, et dont le second morceau fugué est apparenté à un des chœurs belliqueux du premier acte.

A l'ouverture de Riccardo I (1727), en deux morceaux, s'enchaîne une tempête en musique, peinte d'une façon puissante et romantique, qui ouvre le premier acte, à la façon de la tempête d'Iphigéiiiie en Tauride , et sur les derniers grondements de laquelle commence un dialogue entre les héros.

Eulin, on trouve quelquefois, dans l'intérieur des pièces,

■22S H.İNDEL

Enfin, il est une dernière catégorie d'œuvres instrumentales, auxquelles il ne semble pas que les historiens prêtent assez d'attention, et où Hœndel se montre pourtant un précurseur et un modèle : c'est la musique de plein air.

Elle tenait une grande place dans la vie anglaise. Aux portes de Londres, abondaient les jardins, où, comme disait déjà Pepys, les concerts de voix et d'instruments se mariaient au concert des oiseaux. A Vauxhall, au Sud de Lambeth Palace, sur la Tamise, — à Ranelagh, près de Ghelsea, à deux milles de la ville, — à Marybone (ou Mary-le-Bone) Garden, on donnait des concerts ; et Haendel y fut toujours goûté. Dès 1738, le propriétaire de Vauxhall, Jonathan Tyers, faisait élever dans ses jardins la statue de l'enfant prodige ; et, à peine parus, les Concerti grossi furent des morceaux préférés, aux concerts de Marybone, de Vauxhall et de Ranelagh. Burney les y entendit souvent jouer par de nombreux orchestres. Haendel écrivait des morceaux spécialement destinés à ces concerts dans les jar-

d'autres Sinfonie qui ont un caractère dramatique. La plus frappante est celle qui ouvre le troisième acte à Héraklès. Elle peint tour à tour la fureur d'Hercule et la grandeur triste du Destin qui s'appesantit sur l'âme.

L'ŒUVRE -ii^

dans. Il y attachait peu d'importance, en général : c'étaient de petites Sinfonies ou des danses sans prétention, comme la Iforn-plpe, composed for the concert at Vaarliall, 17W^ . Une anecdote, rapportée par Pohl et par Chrysander, montre Haendel plaisantant lui-même sur cette musique qui ne lui avait pas coûté grand-peine.

Mais il composa, dans ce genre, des œuvres de plus vaste envergure : dès 1717, la fameuse Water Music, écrite pour une promenade du Roi sur la Tamise-, — et \^ Firework Music, faite

pour illustrer, si Ton peut dire, le feu d'artifice tiré à Green Park, le 27 avril 1749, en riionneur de la paix d'Aix-la-Chapelle'.

I. Tome XLYIII des œuvres complètes

■1. Voir plus haut, p. 86. — L'œuvre fut de bonne heure célèbre. Lue première impression, très incorrecte et incomplète, parut vers 1720, à Londres, chez NValsh. On en fit aussi des réductions pour harpsicorde, avec variations par Geminiani. — La Wcitermusic, comme la Fire^i'or/; Miisic, est publiée dans le tome XLVII de la grande édition.

3. On peut rattacher à ces musiques monumentale» les Sinfonie diverse (p, 140-143 du vol. XLVIII) et le Concerto en fa majeur, en forme d'ouverture et de suite (p. 68-100, *ibid.*), — • mais surtout les 3 Concerti fur grosses Orchester et les 2 Concerli a due cori du vol. XLVII [*Instrunieatalmusik fur grosses Orchester*). — Les Concerti fiir grosses Orchester ont été, pour ainsi dire, les cahiers d'esquisses delà Water Music et de la Firework Music. Le premier Concerto date d'environ 1713, et a fourni deu.x. mouvements à la' IVater Music : il est écrit pour 2 cors, 2 hautbois, basson, deux violons, violes, basses. Le second Concerto, en fa majeur (pour 4 cors, 2 hautbois, bassons, 2 violons, viole, violoncelle, contrebasses et orgue), et le troisième Concerto en ré majeur (pour

230 H^NDEL

La Water Music est une grande sérénade en forme de Suite, comprenant plus de vingt morceaux. Elle débute par une ouver-

ture pompeuse d'opéra ; puis commencent des dialogues en échos des cors et des trompettes, ou des cuivres et du reste de l'orchestre, qui font comme deux orchestres qui se répondent. Viennent ensuite des chants insouciantes et confortables, des danses, une bourrée, une Hompipe^ des menuets, des airs populaires, qui alternent et contrastent avec les fanfares joyeuses et puissantes. L'orchestre est à peu près le même que celui d'une Sinfonia habituelle, à part l'importance considérable qu'y prennent les cuivres ; on trouve encore dans cette œuvre quelques morceaux écrits en style da caméra ou en style de théâtre.

Avec la Firewo/'k Music, le caractère de musique de plein air s'affirme nettement, tant par le style large des morceaux que par l'instrumentation qui ne comprend que des instruments

2 trompettes, 4 coi's, timbales. i hautbois, bassons, 2 violons, violes, violoncelle, orgue); contiennent déjà presque toute la Firework Music, avec un orchestre moins important, mais avec l'orgue en plus.

Les deux Concerti a due cori sont faits avec de grands chœurs d'oratorios, transcrits pour double orchestre (dix parties d'orchestre pour le premier groupe, douze pour le second, 4 cors, 8 hautbois, bassons, etc.). Ainsi, l'apparition de Dieu dans Esther : « Jehovah, crownd », et le chœur qui s'enchaîne : « He cornes ». Il y a là des dialogues colossaux entre les deux orchestres.

à vent*. La composition se divise en Jeux parties : une ouverture, qui devait être jouée avant le grand l'eu d'artifice, et une suite de petits morceaux qui étaient joués pendant la fête, et qui correspondaient à certains jeux d'artifice allégoriques. L'ouver-

ture est une sorte de marche pompeuse, en ré mineur, qui n'est pas sans analogies avec l'ouverture du *Ritterballet* de Beethoven, et qui, comme elle, est joyeuse, chevaleresque et sonne bien. Les petits morceaux comprennent une bourrée, un *largo alla Siciliana*, intitulé la Paix-, d'une belle grâce héroïque, qui se berce et s'endort; un *allegro* très gai, intitulé la Réjouissance ; et deux menuets, pour finir. — C'est là une œuvre curieuse à étudier pour nos organisateurs de fêtes populaires et de spectacles en plein air*. Si l'on

I. Le manuscrit autographe, publié dans le tome XLVII de la grande édition, comprend : 2 parties de trompettes, à 3 trompettes par partie : soit 6 trompettes; 3 *prinzipali* (trompettes profondes) ; 3 timbales: 3 parties de cors, à 3 par partie : soit 9 cors; 3 parties de hautbois, à 12 pour la première partie, 8 pour la deuxième, \ pour la troisième : soit 24 hautbois ; 2 parties de bassons, à 8 pour la première et 4 pour la seconde : soit 12 bassons. Au total : 70 instruments à vent. — Il y eut 100, pour l'exécution du 27 avril 1749-

Plus tard, Haendel reprit l'œuvre pour des concerts, en y ajoutant un orchestre à cordes.

■1. Écrit pour 9 cors en 3 parties, 2 (hautbois on 1 parties, wt 12 bas-sous.

3. Il ne serait pas difficile d'y joindre d'autres œuvres analogues de Haendel et de Beethoven. Car il existe déjà un beau

232 HANDEL

remarque qu'après 1740, Haendel n'a guère écrit, en fait de musique instrumentale, que la *Fireworks Music* et les deux

Concerti monumentaux a due cori^ on aura le sentiment que la dernière évolution de sa pensée et de son style instrumental Tamenait à une musique conçue par grandes masses, pour de vastes espaces et de vastes publics.

Il y avait toujours eu en lui une veine populaire. Je rappelais toul à l'heure les inspirations populaires dont sa mémoire était remplie, et qui vivifient ses oratorios. Son art, qui se renouvelait perpétuellement à ces sources rustiques, eut, de son temps, une popularité étonnante ; certains airs d'Ottoiiie^ de Scipione^ d'Arictniia, de Bérénice^ et de tels autres opéras, étaient répandus et vulgarisés non seulement dans tout le pays anglais', mais à l'étranger, et même

l'épertoire de musique classique populaire, pour des lèles en plein air. Mais jusqu'ici, personne n'y a pris garde.

I. L'air de la gavotte de 1 ouverture d'Oliunc fut joué dans toute l'Angleterre Et sur tous les instruments, « depuis l'orgue jusqu'à la boete au sel des bateleurs ». On le retrouve encore, à la fin du xvm*^ siècle, comme air d'une chanson-vaudeville française. (Yoir l'Anthologie française ou Chansons choisies, éditées par Monnet, en 176J, t. I. p. 286). — La marche de Scipione, comme celle Aelîinaldo, servit pendant un demisiècle pour la parade de la garde royale. Les menuets des ouvertures d'Arianna et de Bérénice restèrent longtemps populaires. On voit dans les romans anglais du temps, et notamment dans le Toui Jones de Ficl-ding. à quel point la musique de Hoendel était répandue dans les campagnes

en France, si réfractaire aux influences du dehors *.

Mais ce n'est pas seulement de cette popularité un peu banale que je veux parler, quoiqu'elle ne soit pas à négliger : — car il n'y a qu'un sot orgueil et un cœur rétréci qui dénie toute valeur d'art à l'art qui plaît aux humbles ; — ce que j'entends surtout par le caractère populaire de la musique de Haendel, c'est qu'elle est vraiment conçue pour tout un peuple, et non pour une élite de dilettantes, comme l'opéra

anglaises, jusque chez des hobei-eaux aussi fermés à toute compréhension artistique que le légendaire squire \Western.

I. M. Paul-Marie Masson m'a signalé, dès la date de 1716, dans un Recueil d'airs sérieux et à boire (Bibl. Nat. Vm" 549), une Aria del Signor Inden [sic], « air ajouté au ballet de y Europe Galante ». — Les Meslanges de musique latine, française et italienne, de Ballard, en 1728, contiennent, parmi les airs italiens, 2 Arie del signor Endel (p. 61). — Tous les airs de la Chasse du cerf de Séré de Rieux, en 1734, sont des airs de Hœndel adaptés à des paroles françaises. — Un article de Michel Brenet : La librairie musicale en France de 1653 à 1790, d'après les registres de privilèges [Sammelbande de 1/. M. G. 1907) signale une série d'éditions françaises de Hiendel aux dates de 1736, 1739, 1749. i/^i, 1765. En 1736 et en 1743, on donna au Concert Spirituel quelques-uns de ses airs et de ses Concerti grossi. (Brenet : Les Concerts en France sous l'ancien régime, 1900.) Une quantité de ses airs furent arrangés pour flûte, par Blavet, dans ses trois Recueils de pièces, petits airs, brunettes, menuets, etc., accomodés pour les flûtes traversières, violons, etc., parus entre 1740 et 1730. — Htundel était assez populaire à Paris pour qu'on y vendît son portrait, en 1739. (Voir une annonce de marchand publiée par le Mercure de France, juin 1739, t. II, p. 1384)

français entre Lully et Gluck. Sans jamais se départir d'une forme souverainement belle, qui ne fait nulle concession à la foule, elle traduit, en un langage immédiatement accessible à tous, des sentiments que tous peuvent partager.

Ce génial improvisateur, astreint pendant toute une vie, — un demi-siècle de création, — à parler du haut de la scène à de grands publics mêlés, dont il fallait être sur-le-champ compris, était comme ces orateurs antiques, qui avaient le culte de la forme et l'instinct de Teffet immédiat et vivant. Notre époque a perdu le sens de ce type d'art et d'hommes : de purs artistes qui parlent au peuple et pour le peuple, non pour eux seuls et pour quelques confrères. Aujourd'hui, les purs artistes s'enferment chez eux; et ceux qui parlent au peuple sont le plus souvent des bateleurs. [La libre Angleterre du XVIII^e siècle était, dans une certaine mesure, parente de la République romaine; et l'éloquence d'un Haendel n'est pas sans rapports avec celle des orateurs épiques, qui faisaient retentir de leurs périodes savantes et passionnées le Forum où s'écrasait la plèbe flâneuse et frémissante. Cette éloquence sut même, à l'occasion, se mêler à l'âme de la nation, comme aux jours de l'invasion jacobite, où Judas Macchabée incarna la patrie. Dès les premières

L'ŒUVRE a35

exécutions à' Israël, certains des auditeurs avaient célébré la vertu héroïque de cette musique, qui peut soulever des peuples et mener les armées à la victoire?

Par cette puissance d'action populaire, comme par tant d'autres aspects de son génie, Haendel est de la robuste lignée de

Cavalli et de Gluck. Mais il les dépasse. Seul, Beethoven a marché dans ses larges traces, et poursuivi la route qu'il avait ouverte.

CATALOGUE DES ŒUVRES DE H. EISENDEL

N° DE LA. grandi:

KDITIOM

German Cantatas

3. Esquisses et fragments d'airs et de chœurs, dont quelques-uns semblent appartenir à des opéras inachevés.

4. Collection de romances, ballades, hymnes patriotiques, publiés en feuilles détachées, du vivant de Haendel.

Sans parler d'une très riche collection d'éditions anciennes des opéras, des libretti des opéras et des oratorios, et de Variétés on Handel, comprenant un nombre considérable de brochures, pamphlets, poésies, articles de journaux, écrits du XVIII^e siècle, relatifs à Haendel. Enfin, des éditions originales d'œuvres de Stradella, Urio, Keiser, Bononcini, Arne, Pepusch, Carey, etc., et autres compositeurs anglais, allemands ou italiens, qui furent les modèles ou les rivaux de Haendel.

La Deutsche Haendel Gesellschaft a publié, en Suppléments à la grande édition des œuvres de Haendel, plusieurs volumes des œuvres d'auteurs italiens ou allemands, que Haendel a utilisées dans ses compositions, — à savoir :

BIBLIOGRAPHIE

Friedrich Chrysander. G. -F. Händel, 3 vol., 1838-1867, Leipzig.

(Le nom de Chrysander doit être attaché à celui de Haendel : car sa vie lui a été tout entière vouée. C est lui qui fonda en 1856, avec Gervinus, la Deutsche Händelgesellschaft, et qui réalisa presque toute l'édition complète des œuvres de Händel en 100 volumes, à lui tout seul. Sa biographie de Händel est un monument de science et d'amour, comparable au J.-S. Bach de Philipp Spitta et au Mozart de Otto Jahn. Malheureusement, l'œuvre est restée inachevée ; elle s'arrête à l'année 1740. M. Max Seifert doit la terminer.)

Schœlcher. The life of Handel, 1857.

(Les travaux de Schœlcher, antérieurs à ceux de Chrysander, valent par les documents réunis, plus que par la mise en œuvre. Comme on l'a vu, la précieuse collection de ces documents a été léguée au Conservatoire de Paris.)

Herman Kretzschmar. Georg-Friedrich Händel (publié dans la Sammlung musikalischer Denkmäler de Paul Graf Waldersee.)

Fritz Volbach. Georg-Friedrich Händel. (Collection: Harmonie, 1898, Berlin.)

(Ces deux derniers ouvrages sont d'excellents petits résumés de la vie et de l'œuvre de Händel.)

J.-A. Fuller Maitland. The Age of Bach and Handel (4^e vol. de The Oxford History of Music), 1902, Oxford,

R.-A. Streatfeild. Handel, 1909, Londres.

(Ce livre est un des premiers, en Angleterre, qui dégage

244 H.İNDEL

la figure de Hsendel de la fausse conception moralisante et édifiante sous laquelle l'auteur du Messie était écrasé. Il montre la richesse et la liberté de l'œuvre de Hœndel. et rectifie sur certains points les grandes biographies allemandes.)

Ademollo. g. -F. Hsendel in Italia.

Sedley Tatlor. The Indehtedness of Handel to works hy uthher composers, 1906, Cambridge.

P. RoBixsoN. Handel and lus Orhit, 1908, Londres.

(Ces deux derniers volumes sont consacrés à la question des plagiats chezHœndel.)

F. YoLBACH. Die Praxis der Handel- Au fführung, 1889. thèse de doctorat.

(Sur l'orchestre de Haendel.)

Hugo Goldschmidt. Die Lehre \on der vokaleti Ornamentik,

(Sur l'exécution vocale des œuvres de Heendel, et en particulier sur la question des ornements vocaux. — Cette question a fait l'objet de nombreuses discussions, dans les bulletins de \ Internationale Musikgesellschaft, surtout avec M. Seiffert.)

Weitz.makx. Geschichte der Klaviermusik, t. I, 1899 (continué et complété par MM. Seiffert et Fleischer).

(Pour les œuvres de clavier de Ha^ndel.)

Ernest David. Heendel, 1884.

Camille Bellaigue. Les Epoques de la Musique, t. I, 1909.

Pour les lecteurs désireux de remonter aux sources de la biographie de Heendel, les ouvrages les plus intéressants écrits par des contemporains de Heendel, sont :

Johann Mattheson. Haendel [àAusV Ehrenp forte , 1740). Mainwaring. Memoirs of the life of the laie G. -F. Handel,

1760. (Traduit en allemand, avec des notes, par Mattheson,

1761, — en français par Arnaud et Suard, en 1778.) BuRNEV. Commémoration of Handel, 1785.

Hawkins. General History ofMusic, 1788.

W. CoxE. Anecdotes of G.-F. Handel and Smith, 1799.

Sources et licence

Texte : <https://archive.org/details/haendelooroll>. Domaine public ; numérisation mise à disposition par Internet Archive. Mise en forme : liregratuitement.com. Tout ce que nous ajoutons reste libre.