

pourrait se contenter de répondre ces seuls mots : En tout absolument, si ce n'est qu'une telle réponse n'apprendrait exactement rien. Nous allons essayer d'expliquer cette différence.

Dans toutes ses créations, Haendel voulait produire de l'effet, et cet effet il voulait qu'il fût éprouvé par un grand nombre d'auditeurs, pourvu cependant qu'il pût avoir confiance en leur sentiment musical. Pour arriver à ce but, il se servait de tous les leviers, et il employait tous les moyens, ceux-là même dont on n'avait encore aucune idée, sans pourtant mettre jamais à profit des ressources triviales ou communes. Bach au contraire n'avait qu'un but; c'était de produire une œuvre aussi complète et aussi bonne que possible. Quant à l'effet, il s'en rapportait au mérite de son œuvre et au bon sens des auditeurs éclairés. Comme moyens, il n'employait que ceux qui étaient en usage de son temps et bien reconnus pour appartenir à l'art pur; mais il savait en tirer un rare parti et se les rendre propres par une merveilleuse facilité, et une excessive habitude de combinaison harmonique. Cependant le style de Haendel était populaire, mais dans la noble acception de ce mot; et ce n'était que dans quelques parties principales de ses grands ouvrages (comme par exemple dans le *amen* du *Messie*) qu'il déployait, comme dernier signe de triomphe, les innombrables trésors de son immense érudition. Le style de Bach n'était rien moins que populaire, en prenant toujours ce mot dans la même acception; et il n'y avait qu'un petit nombre d'occasions particulières (comme dans de certains passages de ses compositions sur la passion) où il se montrait gracieux et désireux d'être populaire autant que cela entraînait dans ses moyens. Les chants de Haendel, même dans les chœurs les plus nourris, sont constamment coulants, faciles et expressifs; ceux de Bach, au contraire, sont toujours traités avec art, et souvent baroques, également difficiles pour les exécutants comme pour les auditeurs. Chez tous les deux, l'orchestre joue un rôle important; mais Haendel cherche toujours du nouveau et choisit avec discernement ses motifs dans l'intérêt de l'effet général, tandis que Bach s'inquiète moins de cet effet que de compléter une richesse harmonique dans telle ou telle phrase détachée. Pour tout dire en un mot, quand Haendel travaillait, il avait devant les yeux ce qu'il allait créer; il voyait, pour ainsi dire, ses motifs errer devant lui, et son but était de pouvoir faire partager à ses auditeurs l'impression dont il était affecté. Une fois son image trouvée, il renonçait volontiers à faire parade de sa science, et il aurait craint, par des ornements trop nombreux, de faire perdre de vue l'idée principale. Bach, tout au contraire, se sentait bien aussi vivement animé, mais cette émotion était tout intime, de sorte que, pour exprimer son idée et la faire partager au public, il croyait ne pouvoir jamais assez faire, ou du moins ne croyait-il pas pouvoir faire jamais trop.



### VIRTUOSITÉ et VIRTUOSES

Qui ne serait étonné parmi les nombreux adeptes des séances musicales si, à l'occasion de l'exécution d'un oratorio de Haendel, le chef d'orchestre se mettait à l'orgue et donnait libre cours à sa fantaisie dans des improvisations de virtuosité?

Et cependant, pour les auditeurs des premières exécutions des oratorios de Haendel à Londres, c'est précisément l'entr'acte qui constituait le « clou » du concert: Haendel, entouré de quelques valets porteurs de cierges se rendait à l'orgue en grande pompe et ravissait ses auditeurs par la fantaisie de ses improvisations et de ses concertos brillants.

Ne nous paraîtrait-il pas étrange aujourd'hui qu'un chanteur d'opéra ait l'idée d'introduire, au cours de son air, des fioritures, des ornements de sa composition, d'improviser, toutes les deux ou trois mesures, des roulades, des traits en double, triple et quadruples croches, et de modifier ainsi entièrement l'œuvre du compositeur?

Ces travestissements de la mélodie originale constituaient précisément l'attraction tant attendue par le public amateur des opéras de l'époque de Haendel et les interprètes n'étaient bien souvent jugés que d'après leur virtuosité.

Alors que, de nos jours, nous exigeons l'exécution intégralement conforme d'une œuvre, aux XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles, au contraire, les ouvrages n'étaient qu'une esquisse, que les artistes étaient chargés d'agréments selon leur fantaisie ou leur virtuosité, pour la livrer complète au public. Depuis qu'il existe des opéras, il existe des chanteurs et des chanteuses qui attendent leur « grand air », comme l'écuyer le manège, pour déployer leur technique dans toute sa splendeur. C'est surtout en Italie — berceau de l'opéra — qu'on cultivait l'art du « bel canto » et, durant deux siècles, les théâtres lyriques de l'Europe entière furent submergés par des flots de chanteurs italiens. Au début du XVII<sup>e</sup> siècle ce furent surtout des chanteuses qui s'illustrèrent et nous connaissons encore la diva *Vittoria Archilei* qui fut fameuse par son art de broder sur la mélodie qu'on lui confiait et par sa prodigieuse mémoire.

Dès le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle ce sont les chanteurs qui triomphèrent sur les scènes d'opéras. Mais ces chanteurs n'étaient pas, comme nous pourrions le croire, des barytons, des basses ou des ténors, mais de véritables soprani, qui — grâce à la castration pratiquée avant la « mue » — conservaient la pureté cristalline de leur voix qui enchantait le public tant par sa fraîcheur que par une puissance qu'on ne rencontrait pas dans les voix de femmes. Un des so-



Antonio Vivaldi

pranistes les plus connus comme interprète des opéras de Haendel fut *Senesino*, célèbre en même temps par son port majestueux et la dignité de son jeu.

Le devoir de ces chanteurs ne se bornait pas à interpréter les rôles des héros, mais aussi ceux des héroïnes lorsque vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, le nombre des virtuoses femmes diminua. Des témoins de l'époque affirment qu'ils s'en acquittaient souvent bien mieux que les femmes elles-mêmes. On disait par exemple du Castrat *A. Terini*, qu'aucune femme du monde ne fut jamais si belle que lui sur scène.

L'étendue de la voix de ces virtuoses était très grande et atteignait parfois trois octaves. Le chanteur *Carlo Tarinelli* (1705-1782), un des plus célèbres castrats de son temps, pouvait, tout comme un instrumentiste, exécuter avec une facilité étonnante des vocalises et des traits allant jusqu'au Contre-vc. On considérait alors le chant comme un instrument. On fit même concourir un fameux castrat avec une trompette, et le chanteur l'emporta parce qu'il avait produit le son de la trompette plus purement et plus naturellement que l'instrument même. Ce fait démontre l'abîme qui existe entre les chanteurs d'alors et l'idéal qu'aujourd'hui nous avons du chant de nos jours.

A l'époque où naquit l'opéra, apparaissent les premières œuvres pour violon, essais qui nous semblent timides et étrangement pauvres. Mais dès que les luthiers italiens (*Amati*, *Guarneri*, *Stradivari*) eurent réussi à donner au violon sa forme définitive, la technique violonistique prit rapidement son essor, et avant la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, nous trouvons *Arcangelo Corelli* (1653-1713) un maître qui, en tant que virtuose et compositeur, réunit à lui seul tous les apports de son siècle et qui est un des plus grands musiciens connus.

Son style est d'une vigueur à la fois simple et émotive, dépouillé, même dans les mouvements vifs, de toute virtuosité acrobatique telle que celle qui caractérise les œuvres allemandes de l'époque pour violon. En passant, citons le violoniste allemand *H. F. Biber* (1644-1704), dont le jeu en « doubles cordes » était d'une perfection et d'une hardiesse telles qu'il apparaissait à ses contemporains comme celui d'un sorcier. Ces « doubles cordes » restent la caractéristique de l'école allemande du violon et trouvent leur couronnement dans les six grandioses sonates pour violon seul de *J.-S. Bach*.

Si on connaît *A. Corelli* comme un compositeur de sonates en solo et trio, de concerti grossi, on trouve en son successeur *Antonio Vivaldi* (1680-1743) le premier grand maître du concerto pour violon et orchestre. La musique de Vivaldi est fort belle et a exercé une influence décisive sur ses contemporains. Parmi ses admirateurs, et non des moindres, citons *J.-S. Bach* qui arrangea plusieurs concerti de Vivaldi pour orgue ou clavecin. Les violonistes italiens connus de cette époque sont très nombreux, mais peu approchent de la fantaisie géniale de Vivaldi. Le plus grand parmi ses successeurs est sans doute *Giuseppe Tartini* (1692-1770) de Padoue, dont la réputation de technicien, professeur et théoricien était mondiale — non moins d'ailleurs que sa renommée en tant qu'escrimeur. Sa technique de l'archet est encore de nos jours à la base de l'art violonistique.

En France, au XVII<sup>e</sup> siècle, la musique du violon ne trouve que peu de représentants remarquables. En lisant les opéras de Lully on est surpris de la modestie des pupitres de violon, et, lorsque les sonates de Corelli firent leur apparition en France, on ne trouva pas de violoniste qui put les exécuter. Cependant, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, le violon prend en France, sous l'influence italienne, une grande extension, et François Francœur (1698-1787), membre des « 24 violons du Roi » (le fameux orchestre royal) compte parmi les grands virtuoses du temps. Il surpassait encore dans ses « doubles cordes » la hardiesse des virtuoses allemands, il jouait même des accords, qui nécessitaient l'emploi de son pouce. Plus encore comme compositeur que comme exécutant, on peut citer Jean-



Arcangelo Corelli

*Marie Leclair* (1697-1764) qui débuta comme danseur avant d'entrer dans l'orchestre royal comme violoniste. Il a écrit des concertos pour violon qui nous séduisent encore par leur grâce sympathique et juvénile.

(A suivre.)

A. S.

## Envoyez - nous votre adhésion

# LA MUSIQUE POUR TOUS