

UN CLAVECINISTE FRANÇAIS DU XVII^e SIÈCLE

JACQUES CHAMPION DE CHAMBONNIÈRES

par Henri Quittard (1901)
in "*La Tribune de Saint-Gervais*"
bulletin mensuel de la Schola Cantorum
n° 1 à 5 de 1901

Peu d'époques, dans l'histoire de la musique française, ont été moins étudiées que la première moitié du XVII^e siècle. Jusqu'à la naissance de l'Opéra, on pourrait croire, en lisant les pages consacrées à cette période par les historiens, que l'art musical n'a rien produit et qu'un brusque silence a succédé à la riche floraison du précédent siècle. Et cependant, si l'accès malaisé des documents et des œuvres rend l'étude de ces temps difficile et forcément incomplète, il n'en est pas de plus riches ni de plus attrayants. C'est alors que se crée l'art moderne : en France aussi bien qu'en Italie et en Allemagne, il prend peu à peu conscience de lui-même. Le style polyphonique de l'âge précédent subsiste encore, mais, fortement influencé par les autres procédés qui se font jour, il se transforme insensiblement. Si les Français, moins absolus, plus respectueux des splendeurs du passé que les Italiens révolutionnaires du *Secento*, conservent encore, du moins à l'église, le culte des belles œuvres d'autrefois, s'ils n'ont pas eu un Galilée pour abominer, au nom de l'antiquité, la musique des Goths, selon son expression méprisante, ils ne se sont pas abstenus pour cela de tenter des voies inexplorées. Des aspirations inconnues se font sentir chez les compositeurs. C'est une musique non encore entendue, notre musique moderne pour tout dire, qui va sortir du devenir, et ses débuts, gauches et pénibles parfois, font regretter, de temps en temps, la perfection de la génération antérieure. Mais sachons attendre quelques années encore : bientôt, entièrement constitué, l'art nouveau surgira avec des œuvres définitives et parfaites.

Ce n'est pas l'histoire d'une telle évolution qu'il est question d'esquisser ici en quelques pages. Cette histoire, nous l'essaierons peut-être un jour. Mais pour aujourd'hui, qu'il nous suffise de faire revivre une figure d'artiste, jadis illustre, et dont le nom seul subsiste à peine dans la mémoire des érudits. Comme la musique instrumentale a pris sa part (et non la moindre) des efforts qui ont marqué cette période d'élaboration, notre rapide étude aidera, sur plusieurs points peut-être, à faire la lumière. Nous allons assister, en quelque sorte, à la naissance de cette école de clavecin française, qui de Chambonnières à Rameau se développera pendant plus d'un siècle avec des fortunes diverses. Plus tard, après avoir perdu même le souvenir de ses premières traditions, elle se réduira jusqu'à disparaître devant les chefs-d'œuvre de l'école symphonique allemande, en oubliant momentanément sa personnalité. Son rôle sera alors achevé. Mais ses débuts, trop ignorés chez nous, n'auront été ni sans gloire ni sans influence : peut-être valent-ils d'être mieux connus.

*
* *

Comme la plupart des artistes de cette époque, Jacques Champion de Chambonnières descendait d'une ancienne famille de musiciens, dont plusieurs avaient été au service des rois de France. Le premier de ce nom qui nous soit connu, Nicolas Champion, né en Picardie vers la fin du XV^e siècle, fut ecclésiastique et chantre de la musique de François I^{er}. Il occupa plus tard les fonctions de maître de chapelle de la cour de Madrid, jusqu'en 1530 environ, où il est remplacé par Nicolas

Gombert¹. Un psaume à six voix de cet artiste, *Beati omnes qui timent Dominum*, se trouve dans un Recueil de 1542, publié à Nuremberg par Jean Petreius².

La bibliothèque royale de Munich possède encore, de Nicolas Champion, une messe à cinq voix, manuscrite, que Fétis attribue à tort au grand-père de Chambonnières, Thomas Champion³. En l'absence de preuves certaines, ce n'est qu'à titre d'hypothèse que nous pouvons rattacher cet ancêtre à la famille du musicien qui nous occupe⁴, mais nous sommes un peu mieux renseignés sur ses ascendants directs.

Thomas Champion⁵, son aïeul, fut un organiste célèbre dans le milieu du XVI^e siècle. Fétis aurait possédé, paraît-il, un recueil de ses pièces d'orgue, et il en loue fort le style. Je crains qu'il ne faille voir là un effet de la trop vive imagination du célèbre musicologue, et qu'il n'en soit de celles-ci comme des pièces de Rameau que Fétis, de bonne foi, je le veux croire, nous assure avoir feuilletées avec admiration, mais que nul n'a jamais vues depuis⁶.

Un petit nombre d'autres compositions de ce vieux maître nous sont connues cependant, par le seul titre, à vrai dire, plutôt qu'autrement, et le pseudonyme sous lequel il a cru devoir déguiser sa personnalité a longtemps égaré les historiens sur son compte. C'est en effet sous le surnom de Mithou qu'il a enrichi, de quelques chansons françaises, divers recueils édités de 1550 à 1600 environ⁷. Mais il ne faut pas douter que ce Mithou et Thomas Champion ne fassent qu'une seule et même personne puisqu'un autre ouvrage, d'un genre plus sérieux, porte les deux noms réunis.

C'est un petit psautier renfermant soixante psaumes français de Marot et Th. de Bèze, mis en musique à quatre parties, édité en 1561. L'œuvre est dédiée à Charles IX. Dans la dédicace, Thomas Champion, dit Mithou, remercie le roi de ses bontés par l'hommage de ce premier livre, « attendant, dit-il, le surplus que j'espère, moyennant l'ayde de Dieu et la vostre, aussi mettre cy-après en chant⁸ ».

¹ Van der Straeten, *La Musique aux Pays-Bas*, III.

² *Tomus tertius psalmorum selectorum quatuor et quinque, et quidam plurium vocum ; A. S. MDXXXII*. Cette composition eut sans doute du succès, car elle est reproduite, en 1569, par Clément Stephani, de Buchaw : *Psalmus CXXVIII a variis... musicæ artificibus adornatus ; Anno 1569, Noribergæ, Impressum in officina typographica Ulrici Neuberi*.

³ Cette messe, sans indication de thème connu, provient de la bibliothèque de la Chapelle des ducs de Bavière. C'est un manuscrit non daté, d'écriture française ou flamande du XVI^e siècle.

⁴ Je ne sais s'il ne faut rapporter à la même origine plusieurs personnages du nom de Champion qui, vers la fin du XVI^e siècle, sont attachés à la maison royale en qualité de sculpteurs, peintres ou architectes, ou dont les filles s'allient à des artistes de ces professions. (Cf. Archives de Seine-et-Marne, commune de Fontainebleau.)

⁵ Thomas Champion, d'après Mersenne, et non Anthoine, comme l'appelle Fétis dans la brève notice qu'il lui consacre.

⁶ Ce livre de pièces d'orgue ne se trouve pas à la bibliothèque de Bruxelles, héritière des livres de Fétis : nulle mention n'en est faite d'ailleurs dans le catalogue imprimé de ce fonds spécial, ce qui est bien caractéristique.

⁷ Voici celles que j'ai pu découvrir avec l'indication des recueils qui les renferment : 1° « O gente brunette », à 4 voix (*Vingt-septiesme livre contenant XXVII Chansons nouvelles...*), Pierre Attaignant, 1548. — 2° « Si vous voulez », à 4 voix (*Vingt-neufiesme livre contenant XXIX Chansons...*), Pierre Attaignant, 1549. — 3° « Mon cœur eslit pour soy... » (*Dixiesme livre contenant XXVI Chansons nouvelles à quatre parties...*), Nicolas Duchemin, 1552. — 4° « Il estoit un clerc... » (*Setieme livre de Chansons à quatre parties...*), Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1573.

On trouve encore une chanson de Mithou dans chacun des deux recueils édités par Pierre Phalèse : *Livre de meslanges contenant un recueil de Chansons à quatre parties, choisy des plus excellens aucteurs de nostre temps...* Anvers, 1575 ; *Le Rossignol musical des chansons de divers et excellens autheurs de nostre temps, à quatre, cinq et six parties...* Anvers, 1597.

⁸ *Premier livre contenant soixante pseumes de David, mis en musique par Thomas Champion dit Mithou, organiste de la Chambre du Roy*. Paris, François Trépeau, 1561 ; pet in-8° oblong de 88 ff.

L'exemplaire unique connu faisait partie de la collection de M. G. Bocker, de Lancy. (Cf. *Gazette Musicale*, 1878, p. 140.)

Cette suite ne parut point. Les troubles des guerres de religion, éclatant l'année suivante, détournèrent vraisemblablement l'auteur d'un projet qui n'eût pas été sans danger, alors que les psaumes français étaient devenus suspects aux catholiques, soit que lui-même eût embrassé la religion réformée (ce qui ne semble pas prouvé), soit que simplement, ainsi que beaucoup d'autres, il eût tout d'abord plus ou moins sympathisé avec la foi nouvelle.

Nous ne pouvons juger de son talent d'après ces compositions, imprimées suivant l'usage en parties séparées desquelles celle de *contratenor* est seule parvenue jusqu'à nous. Pour savoir à quoi nous en tenir sur les mérites du grand-père de notre Chambonnières, il faut nous référer à ce qu'en rapporte le Père Mersenne, lequel au siècle suivant voyait en lui le premier contrapuntiste de son temps : « Thomas Champion, dit-il dans la préface de *L'Harmonie universelle*, organiste et épinette du Roy, a défriché le chemin pour ce qui regarde l'orgue et l'épinette, sur lesquels il faisoit toute sorte de canons et de fugues à l'improvisiste. »

Voilà tout ce que l'on peut tirer du livre du célèbre Minime pour la connaissance de l'œuvre du vieil artiste ¹. La date de sa mort nous reste inconnue, tout aussi bien que celle de la naissance de son fils Jacques Champion, au sujet duquel Mersenne ne donnera guère plus de détails : « Son fils Jaques Champion, sieur de la Chappelle et chevalier de l'Ordre du Roy, a fait voir sa profonde science, et son beau toucher sur l'épinette, et ceux qui ont connu la perfection de son jeu l'ont admiré... »

C'est vers 1635 que le Père Mersenne écrivait ceci dans la préface de son livre, dont la composition était sans doute achevée depuis un certain temps. On pourrait croire, d'après la tournure de la phrase, où il parle de Jacques Champion au passé, que le musicien était déjà mort. Il n'en était rien cependant. Dans *L'Estat général du paiement que le Roy a ordonné estre fait à ses officiers domestiques... à commencer du premier jour de janvier mil-six-cent-trente huict* ²... Jacques Champion, « joueur d'espinette », avec Jacques Champion son fils en survivance, est encore compté au nombre des joueurs d'instruments de la chambre et inscrit pour 600 livres. Il devait être toutefois fort âgé, puisque, dix ans auparavant, Mersenne le déclarait déjà octogénaire ³. Mais les vieillards, au XVII^e siècle, ne se piquaient pas de savoir très exactement leur âge, encore moins de le proclamer. On peut donc supposer, sans invraisemblance, une erreur de quelques années.

Depuis l'année 1590, le nom de Jacques Champion se lit plusieurs fois sur les comptes manuscrits de la Maison du Roy qui sont conservés aux Archives. Peut-être joignait-il à sa charge celle d'organiste de la chapelle, suivant l'usage de cette époque où les deux fonctions se confondaient généralement en la personne d'un seul musicien. La place d'organiste du roi n'avait pas, d'ailleurs, l'importance qu'elle prendra par la suite à Versailles ; les titulaires ne pourront pas de sitôt rivaliser avec les artistes qui tiendront plus tard les orgues des grandes églises de Paris. Jusqu'à la seconde moitié du siècle, les artistes de la chapelle royale n'auront à leur disposition que des orgues portatives de petite taille, ne pouvant guère servir qu'à soutenir les voix, ou à exécuter quelque maigre répons, à grand renfort de ces jeux aigus, dont on goûtait tant alors la sonorité perçante. De tels instruments ne se fussent pas prêtés à des développements de virtuosité, que le

¹ Dans un autre ouvrage (*Harmonicorum Libri XII*, 1635), Mersenne prétend que son fils confessait hautement la supériorité de Thomas Champion : « ... ambobus eruditior fuisse hic libenter affirmat negatque ullum unquam ei fore industria aequalem. »

² Bibliothèque Nationale, ms. Clairambault, 814.

³ « ... jam octogenarius, quondam a Clavicymbalis Henrici IV scitissime lusit... » (*Harmonicorum Libri XII*, III, p. 141.) — Ce traité n'a été publié qu'en 1635, mais le privilège et le permis d'imprimer attestent qu'il était achevé entièrement en 1629.

service au reste ne comportait pas et que les fréquents déplacements de la cour n'eussent guère favorisés ¹.

Nous venons de voir paraître, en 1638, Jacques Champion de Chambonnières, comme survivancier de son père, dont il est plus que probable qu'il remplissait déjà les fonctions à la cour. Mais aucun document ne nous fournit la date exacte de sa naissance. Essayons donc indirectement d'en déterminer l'époque.

Vers 1635 environ, Mersenne le cite déjà comme un artiste consommé dans son art, et dont la réputation est bien établie : « Après avoir ouy le clavecin touché par le Sieur de Chambonnières... je n'en peux exprimer mon sentiment qu'en disant qu'il ne faut plus rien entendre après, soit qu'on désire les beaux chants et les belles parties d'harmonies mêlées ensemble, ou la beauté des mouvemens, le beau toucher et la légèreté et la vitesse de la main... de sorte qu'on peut dire que cet instrument a rencontré son dernier maître. »

C'est dans sa préface de l'*Harmonie universelle* qu'il parle ainsi, et cette préface, où il complète quelques lacunes du livre, dut être écrite immédiatement avant sa publication. Dans le corps de l'ouvrage, il ne cite point le nom de Chambonnières, bien qu'il en fasse mention dans son traité latin des *Harmoniques*, en le déclarant incomparable dans l'art des *diminutions*, ou variations d'un thème. Toutefois il l'appelle là encore, comme son père, « sieur de la Chapelle ² », en mentionnant cependant le surnom sous lequel il se fit connaître exclusivement par la suite. Ce surnom fut pris, nous apprend Titon du Tillet (Parnasse François), de la terre de Chambonnières en Brie, dont il avait épousé l'héritière. Est-il téméraire de croire qu'en 1629 son mariage était encore assez récent pour que ce changement ne fût pas connu de tout le monde ?

En 1635, au contraire, sept ans plus tard, la substitution est un fait accompli, et sa réputation est faite sous le titre dont il lui a plu de se parer.

D'après la date approximative de ce mariage, nous pourrions sans invraisemblance placer la naissance de Chambonnières dans les toutes premières années du siècle, de 1600 à 1605 au plus. L'âge avancé de son père ne permet guère de la retarder, et d'autres indices empêchent de la faire remonter plus haut.

Ce fut sans doute sous la direction paternelle que le jeune artiste fit ses études musicales : chose naturelle alors, où les musiciens, compositeurs ou exécutants se succèdent de père en fils, formant de véritables dynasties, continuées souvent pendant plusieurs générations ³.

Peut-être aussi le jeune Chambonnières joignit-il à la discipline familiale les conseils de quelque organiste ou maître de chapelle en renom. Toujours est-il que ses études théoriques furent poussées fort loin, et la lecture de ses œuvres rend évidente sa profonde possession des principes de son art. L'aisance de son écriture, la correction de son harmonie, l'élégance de ses imitations et de ses contrepoints sont manifestes : quelque simples qu'elles soient, ces pièces, de style libre

¹ Une quittance du 28 novembre 1665 (Bibl. Nat. : Ms. français, 7835) prouve le fait : Joseph de Chabanceau, sieur de la Barre, organiste ordinaire de la Chapelle du Roy, « reconnaît avoir reçu la somme de sept cens soixante-huit livres tournois en louis d'argent, à lui ordonnée pour son remboursement de pareille somme qu'il a avancée pour faire porter pendant les années 1661 et 1662 les orgues de la ditte Chappelle de Sa Majesté tant à Fontainebleau, à Saint-Germain qu'en plusieurs églises de Paris. »

² *juniozem Capellam quem vulgo Baronem de Chambonnières nuncupant*

³ Chambonnières n'était pas fils unique. Il avait au moins un frère, Nicolas Champion, également claveciniste, lequel, vers 1556, fut quelque temps son survivancier dans sa charge à la cour. C'est tout ce que nous pouvons dire de cet artiste dont ne parle aucun contemporain. Remarquons toutefois que le prénom qu'il porte est un indice qui autorise à rattacher à la famille de Nicolas Champion, chantre de la musique de François 1^{er}, cité au début de cette étude.

pourtant, témoignent assez qu'à son époque les fortes traditions du précédent siècle étaient loin d'être abolies.

En dehors de ses compositions pour clavecin (les seules qui nous restent) il est à penser qu'il écrivit aussi dans une note plus sévère. Puisque quelques-uns ont parlé de son talent sur l'orgue, très inférieur, paraît-il, à son talent sur le clavecin ¹, c'est qu'il dut sans doute exercer, au moins quelque temps, les fonctions d'organiste d'une église de Paris ². En dehors des charges de cour, c'était à peu près le seul moyen de se produire en public et par conséquent, de se faire connaître. Mais son talent de claveciniste, sur lequel les contemporains ne tarissent pas, dut le mettre promptement en évidence, et ses goûts le portaient bien plutôt vers l'existence libre et brillante du virtuose à la mode, que vers celle, plus austère, de musicien d'église.

Nous ne pouvons le suivre que de loin, dans les salons des riches amateurs de l'époque. C'est vraiment dommage. Il y aurait mille traits à recueillir, qui feraient plus nettement revivre cette figure de musicien homme du monde, fort différent dans ses habitudes, plus encore dans ses prétentions, des autres artistes ses confrères. N'aimerions-nous pas connaître le roman de son mariage avec l'héritière d'une maison, de petite noblesse peut-être, mais toujours d'une condition fort au-dessus, dans les idées du temps, de celle d'un simple claveciniste? Le fief de Chambonnières, que sa femme lui apportait en dot, n'était qu'une seigneurie de village de peu d'importance et de mince revenu ³. Cependant, cette famille à laquelle il se substituait, en relevant le nom, était d'assez bonne extraction. La belle-sœur de Chambonnières avait épousé un certain marquis de Lucerne, en Piémont ⁴, et cette alliance put singulièrement contribuer à faire admettre le jeune virtuose dans la bonne société, sur un pied de quasi-égalité à laquelle les artistes d'alors n'avaient guère coutume de prétendre.

Il réunissait volontiers chez lui une nombreuse et brillante compagnie, soit à Paris, soit dans son château de Chambonnières, où il se plaisait à jouer au seigneur terrien. Christiaan Huygens ⁵, alors fort jeune, dans son premier voyage à Paris, écrit à son père qu'il a eu l'honneur d'être reçu chez M. de Chambonnières : « Hyer, nous avons esté régalez par M. de Chambonnières, lequel nous avons esté voir quelques jours auparavant. Il vint nous quérir avecq son carosse et premièrement nous mena à l'assemblée des *Honestes Curieux*, qu'il a instituée lui-même... De là nous vînmes chez luy, où il joua du clavecin admirablement bien. Et nous retint à souper en compagnie de quelques autres Messieurs et Dames... Je n'ay pas le loysir de vous faire une relation exacte de tout le festin, ni mesme de vous faire entendre en quoy consiste la beauté du jeu de M. de Chambonnières. Il dit avoir grande envie de venir en Hollande exprès pour vous voir... (15 octobre 1655) ⁶. »

¹ Voyez Daquin (*Siècle de Louis XV*), et aussi Titon du Tillet : « Il touchoit *assez bien* l'orgue, mais son talent particulier étoit le clavecin... »

² Malgré toutes les recherches que j'ai pu faire cependant, je n'ai retrouvé le nom de notre musicien sur aucun des registres, subsistant encore, qui proviennent des diverses paroisses de Paris. Il est juste de dire qu'il nous en manque un très grand nombre. J'inclinerais volontiers à croire que Chambonnières, s'il tint vraiment l'orgue quelque part, ne dut exercer que fort peu de temps et dans quelque petite église d'importance secondaire ; l'église Sainte-Marguerite, voisine d'un quartier qu'il habita longtemps, pourrait avoir été le théâtre de ses improvisations liturgiques. D'ailleurs, rien n'empêche d'admettre que, sans être organiste en titre, il ait pu quelquefois se faire entendre à l'orgue dans des circonstances exceptionnelles.

³ Cette terre, sise en Brie, fait partie de la commune du Plessis-Feu-Aussoux (Seine-et-Marne). Il existe encore un hameau de ce nom.

⁴ *Œuvres de Christiaan Huygens, publiées par la Société Hollandaise des sciences*. Correspondance, I, n° 239.

⁵ C'est l'astronome, plus tard membre de l'Académie des sciences. Constantyn Huygens, son père, secrétaire du prince d'Orange, compositeur et poète, s'intéressait vivement à la musique et fut en correspondance assidue avec la plupart des artistes et des littérateurs de la première moitié du XVII^e siècle.

⁶ *Correspondance de Christiaan Huygens*, I, n° 239.

Ce fut dans un de ses séjours en ses terres, que Chambonnières fit la connaissance des frères Couperin, dont il devint le premier protecteur. Son accueil bienveillant décida ces trois jeunes artistes à venir se fixer à Paris, où cette famille devait s'illustrer plus tard en la personne d'un de leurs descendants. « Les trois frères Couperin, raconte Titon du Tillet, étoient de Chaumes, petite ville de Brie, assez proche de la terre de Chambonnières. Ils jouoient du violon et les deux aînés réussissoient très bien sur l'orgue. Ces trois frères, avec de leurs amis, firent partie, un jour de la fête de M. de Chambonnières, d'aller à son château lui donner une aubade; ils y arrivèrent et se placèrent à la porte de la salle où Chambonnières étoit à table avec plusieurs convives, gens d'esprit et ayant du goût pour la musique. Le maître de la maison fut surpris agréablement, de même que toute la compagnie, par la bonne symphonie qui se fit entendre. Chambonnières pria les personnes qui exécutoient d'entrer dans la salle et leur demanda d'abord de qui étoit la composition des airs qu'ils avoient joués : un d'entre eux lui dit qu'elle étoit de Louis Couperin qu'il lui présenta. Chambonnières fit aussitôt son compliment à Louis Couperin et l'engagea, avec tous ses camarades, à se mettre à table ; il lui témoigna beaucoup d'amitié et lui dit qu'un homme tel que lui n'étoit pas fait pour rester dans une province et qu'il falloit absolument qu'il vînt avec lui à Paris, ce que Louis Couperin accepta avec plaisir. Chambonnières le produisit à Paris et à la Cour, où il fut goûté¹ »

Ceci se passait entre 1645 et 1650, puisque nous savons par ailleurs que Louis Couperin, né vers 1630, était encore fort jeune lorsqu'il vint chercher fortune à Paris. A ce moment, Chambonnières, qui remplissait sans doute depuis longtemps la charge de son père à la cour, en était à coup sûr titulaire : il se trouvait bien placé pour protéger les débuts d'un jeune artiste. Nous ignorons, à vrai dire, la date de la mort du vieux claveciniste d'Henri IV, celle aussi par conséquent de la titularisation de son fils, et il est d'autant plus malaisé de savoir à quoi s'en tenir sur ce point que les pièces officielles ne connaissent le père et le fils que sous le même nom de Jacques Champion, sans qu'on puisse toujours savoir duquel il s'agit² ; mais comme on ne peut

Christiaan Huygens avait gardé un si bon souvenir de l'accueil du maître français que, de retour en Hollande, il crut devoir lui exprimer sa gratitude et lui faire part de ses regrets de n'avoir pu le visiter plus souvent. De la part de son père, qui, dit-il, « me tance de n'avoir pas copié tout vostre livre », il le prie de lui envoyer ses nouvelles œuvres, « quelques-unes de vos pièces qui soyent aussi bonnes que la gigue que vous avez pris la peine de m'apprendre », et il réclame l'honneur de pouvoir le recevoir à son tour à La Haye. Chambonnières, le 8 janvier 1656, répond, en s'excusant sur la maladie de sa femme, de « n'avoir pas servi, comme il le devait, les personnes du monde qui le méritent et qu'il honore le plus ». — L'original de cette lettre, conservée à la Bibliothèque de l'Université de Leyde, est le seul autographe que je connaisse de Chambonnières.

¹ Louis Couperin, l'aîné des trois frères, était né en 1630. Venu fort jeune à Paris, il obtint bientôt l'orgue de Saint-Gervais et jouit d'une grande réputation, tant comme virtuose que comme compositeur. Ses œuvres, « Trois suites de pièces de clavecin d'un travail et d'un goût admirables », dit Titon du Tillet, n'ont pas été imprimées, mais le manuscrit est parvenu jusqu'à nous. Il mourut en 1665. Pour oublié qu'il soit aujourd'hui, il n'en doit pas moins être classé tout à fait au premier rang. Beaucoup de ces morceaux, pour leur temps, sont des chefs-d'œuvre et le placent tout à côté des meilleurs compositeurs italiens ou allemands ses contemporains. Charles, son troisième frère, aussi organiste de Saint-Gervais, naquit en 1638 et mourut en 1669. Il ne nous est rien resté de cet artiste, aussi fort estimé. C'est le père du grand Couperin. Le second frère, François, sieur de Crouilly, né en 1631, fut surtout connu comme virtuose et professeur. Il mourut d'accident vers 1703 environ.

² Jal (*Dictionnaire critique de bibliographie et d'histoire*) cite une pièce de 1633 où figurerait Jacques Champion, avec Jean-Henri d'Anglebert comme survivancier. C'est une erreur manifeste de cet historien, ordinairement exact. En 1633, d'Anglebert aurait eu à peine six ans et c'était être un peu jeune pour briguer une charge de cette nature. De plus j'ai cité une pièce analogue de 1638 qui contredit celle-ci. Jal ne dit pas très clairement à quelle source il a puisé son renseignement et j'ai lieu de croire qu'il a indiqué faussement 1633 au lieu de 1673, année pour laquelle j'ai retrouvé l'équivalent exact de la pièce en question. (Jal, *loc. cit.*, art. « Epinette ».)

Jacques Champion, c'est-à-dire Chambonnières, est cité plusieurs fois dans les états imprimés que nous possédons (Cf. *Estat général des officiers de la maison du Roy...* pour les années 1652 (c'est le plus ancien), 1653, 1657). Après cette date, pendant plusieurs années, ces annuaires ne donnent plus le nom des titulaires des charges de la musique. Les comptes manuscrits conservés aux Archives ou en d'autres dépôts publics sont d'autre part fort incomplets et plusieurs années font défaut.

supposer que ce vieillard ait outrepassé les bornes de la longévité, il est à croire qu'il n'a pas prolongé sa vie beaucoup au-delà de cette année 1638 où nous avons trouvé mention de sa personne.

Quoiqu'il en soit, la charge de Chambonnières, qu'il l'ait exercée au nom de son père ou au sien propre, n'a pas dû lui prendre beaucoup de son temps pendant cette période. Les dernières années de Louis XIII, plutôt moroses, ne virent pas sans doute de fréquents concerts intimes et les ballets de cour, où le clavecin n'avait rien à faire, durent suffire aux aspirations musicales du roi et du cardinal. Pendant la Régence, la guerre, les troubles de la Fronde et les désordres populaires ne laissent guère à la cour le temps de se livrer aux charmes de la musique pure. N'oublions pas d'ailleurs que Chambonnières est joueur d'épinette du Roy et que la reine-régente a sa musique à elle, ses chanteurs et ses instrumentistes. Pierre de La Barre, que Mersenne cite avec éloge, est son claveciniste ordinaire : il conservera ce poste jusqu'à sa mort, en avril 1656, où son fils Charles-Henry de La Barre lui succédera. Il faut donc attendre que le jeune roi Louis XIV soit sorti de l'enfance pour que les places de musicien de la chambre cessent d'être purement honorifiques et que les titulaires puissent être distingués. C'est à la ville, chez les grands seigneurs amateurs de musique que Chambonnières jusqu'ici avait fait sa réputation. La faveur royale ne lui viendra que plus tard.

L'éducation de Louis XIV avait été fort négligée sur bien des points essentiels. La musique, cependant, avait trouvé grâce aux yeux de ceux qui avaient charge de veiller à son instruction et, comme il l'aimait passionnément, il l'avait étudiée avec assez de succès ¹. Plus tard, les concerts de chambre deviendront presque quotidiens à sa cour. Sans doute, dans sa première jeunesse, goûtait-il davantage peut-être ces ballets pompeux où il figurait lui-même et dont la variété et la magnificence avaient de quoi le charmer. Cependant il dut de bonne heure admirer le talent de Chambonnières et ses compositions, puisque longtemps après, nous le voyons encore apprécier singulièrement Hardelle, celui de tous les élèves du maître qui l'imita le mieux, et qui sut le plus complètement s'approprier son style ².

D'autres mérites, il est vrai, et qui n'ont rien de musical, ont pu valoir à notre artiste la faveur royale. Chambonnières avait trop de prétention à la noblesse pour n'avoir pas cultivé l'art où les gentilshommes et le roi lui-même se piquaient le plus d'exceller. Il devait être un remarquable danseur et avoir conservé, dans un âge déjà avancé, les grâces et la légèreté de la jeunesse, puisque nous le voyons figurer, au moins une fois, dans un ballet royal, aux côtés du roi, des plus grands seigneurs, de Lully et d'autres personnages de moindre importance à qui leur talent méritait cet honneur. Dans le *Ballet royal de la Nuit*, de Benserade, « dansé par Sa Majesté, le 23 février 1653 », deux rôles sont remplis par « le Sieur de Chambonnières ». Dans les douzième et treizième entrées de la première partie, « deux bourgeois reviennent de la ville en chaise et sont rencontrés par des filous qui les attaquent ». Ces deux travestis comiques sont tenus par le marquis de Montgias et Chambonnières. Dans la cinquième entrée de la deuxième partie, notre

Le titre exact des fonctions remplies par Chambonnières est celui-ci : Joueur d'espinese de la Chambre du Roy. Comme toutes les autres charges de la Chambre, celle-ci donnait rang d'officier commensal du Roy et conférait la noblesse au bout d'un certain temps, en outre de divers privilèges assez importants. Les gages étaient de 600 livres, plus une somme à peu près équivalente pour « la nourriture et l'entretien » et 80 livres pour la monture du musicien. Le joueur d'espinese recevait encore 150 livres par an pour les émoluments de son « porte-espinese », souvenir du temps où ces instruments, très portatifs, s'emportaient avec soi dans tous les déplacements.

¹ « En dix-huit mois, Sa Majesté égala son maître de guitare que le cardinal Mazarin avait fait venir exprès d'Italie... » (Bonnet, *Histoire de la Musique*.)

² « Ces pièces qui ont fait si longtemps les délices de la Cour et particulièrement du roy... qui prenait un plaisir singulier à les entendre toutes les semaines jouées par Hardelle, de concert avec le luth de feu Porion. . » Le Gallois, *Lettre à Mlle Regnault de Sollier touchant la musique*, 1680.

Hardelle était alors claveciniste de la chambre de Madame, duchesse d'Orléans.

musicien fait un personnage plus noble. Sous les habits de Vulcain et accompagné de quatre cyclopes, il apporte « le feu sans fumée pour préparer le festin ». Et Chambonnières devait avoir plus de cinquante ans quand il pouvait se livrer, sans être ridicule, à de pareils divertissements! Les artistes du XVII^e siècle avaient vraiment des grâces d'état que les nôtres ignorent aujourd'hui.

L'admission de Chambonnières à ces fêtes de cour, quelque grand que pût être son mérite de danseur, ne peut s'expliquer que par la faveur dont il jouissait auprès du roi. On serait tenté de croire que cette faveur ne dura guère cependant, quand on le voit, deux ans plus tard, intriguer pour se faire engager au service d'une princesse étrangère. « J'ay sceu d'Anvers, écrit le 23 mai 1654 Constantyn Huygens au sieur d'Aunoy, gentilhomme de la reine Christine de Suède, que l'illustre S^r de Chambonnières s'est offert à la Reyne votre maîtresse : et demeure toujours aux escouttes si S. M. n'aura pas pour agréable de luy faire faire un tour en Brabant, dont je serois ravi, dans la passion où vous me cognoissez pour tout ce qui est délicat en matière de musique¹.... »

A vrai dire, il est fort possible qu'en s'offrant de la sorte Chambonnières n'ait eu en vue qu'un arrangement temporaire avantageux, et n'ait point voulu quitter la France sans espoir de retour. Ses affaires, pendant les troubles des années précédentes, s'étaient sans doute dérangées passablement et il pouvait désirer les remettre en état. Justement, la fille de son collègue Pierre de La Barre, le claveciniste de la reine-mère, Anne de La Barre, chanteuse alors célèbre, était de retour d'un voyage en Suède où la reine Christine l'avait engagée « sur des appointements nobles et très-royaux », dit Huygens qui la reçut chez lui lors de son passage à La Haye². La cour de Danemark s'était montrée aussi généreuse pour l'artiste française, et Chambonnières, qui souhaitait rendre visite à ses admirateurs de Hollande, aurait probablement saisi avec empressement une semblable occasion de se faire connaître à l'étranger.

Les démarches, d'ailleurs, n'eurent pas de résultat et sa situation à la cour semble, pendant quelques années, devenue solide³. Une pension de mille écus, somme considérable pour le temps, lui fut accordée vers cette époque, qui paraît la plus brillante de sa vie. Sans doute l'estime que faisaient de lui beaucoup de grands personnages du temps le servait puissamment. Certains d'entre eux, très bien en cour, ne durent pas manquer de s'employer en sa faveur : Henri de Beringhem, premier écuyer, et très avant dans les bonnes grâces du roi⁴, par exemple.

Malgré ces puissantes protections, les ennemis qu'il avait ne désarmèrent pas et, autant qu'on en puisse juger par les renseignements assez vagues qui sont venus jusqu'à nous, il semble bien qu'à plusieurs reprises des tentatives furent faites pour l'amener à se démettre de ses fonctions, tout au moins pour l'éloigner de la cour. Titon du Tillet nous dit qu'on s'employa à faire obtenir à Louis Couperin, son élève, sa place de musicien ordinaire de la chambre du Roi. Couperin ne voulut pas se prêter à ces manœuvres. « Il en remercia, raconte le narrateur, disant qu'il ne déplaceroit pas

¹ *Correspondance de Constantyn Huygens* (Edition de W. Jonckenbloet et Land), 1. XXX.

² Voir dans la *Muse historique* de Loret (avril 1654) les détails de l'accueil fait à la belle chanteuse française dans ces cours du Nord.

³ C'est à ce moment qu'un état (*Maison du Roy pour l'année mil six cent cinquante-six*, Archives Nationales, KK 209) nous révèle l'existence du frère de Chambonnières, Nicolas Champion, alors titulaire de la survivance de la charge de joueur d'épinette de la Chambre. Chambonnières l'avait introduit sans doute à la cour, et justement dans le *Ballet royal de la Nuit*, où il dansait trois ans auparavant, figure à ses côtés, en plusieurs rôles, un certain sieur de La Chapelle qui pourrait bien être Nicolas Champion, lequel avait vraisemblablement hérité de son père ce titre de sieur de La Chapelle que portait le vieux claveciniste. Nicolas Champion était peut-être l'aîné de son frère : en tout cas il a dû mourir assez longtemps avant lui, puisque nous le verrons plus tard remplacé dans son poste de survivancier par un autre artiste, Jean-Henry d'Anglebert, entre 1662 et 1664 probablement.

⁴ Son intendant, Tassin, musicien instruit et grand amateur de musique, le connaissait du moins fort bien. Lors du voyage de Christiaan Huygens, c'est lui qui le met en rapport avec Chambonnières et les présente l'un à l'autre.

son bienfaiteur. Le Roi lui en sçut bon gré et créa une charge nouvelle de Dessus de Viole qu'il lui donna ¹. » Chambonnières, jusqu'à son dernier jour, devait rester inscrit sur les rôles de la Musique de la Chambre, mais si l'on remarque que vers le même temps, c'est-à-dire sans doute vers 1662 ou un peu avant, il se voyait supprimer sa pension, on devra s'avouer que son crédit était alors en pleine décadence. Et peut-être faut-il chercher l'explication de cette disgrâce réelle dans certains travers de caractère sur lesquels les contemporains se sont étendus avec complaisance, mais non sans raison.

Chambonnières, dit Segrais ², qui jouoit si bien du clavecin et qui savoit parfaitement la musique, étoit un homme fort agréable et bien fait de sa personne; mais il étoit d'une vanité insupportable, et, ne se contentant pas de se faire gentilhomme, il vouloit encore faire le grand seigneur. Il avoit un carrosse traîné par deux méchants chevaux avec un page en effigie et rempli de foin, attaché sur le derrière. Etant au cours avec ce carrosse, les chevaux du carrosse qui suivait le sien, sentant le foin devant eux, se mirent à prendre le page par les jambes. Quelqu'un qui s'en aperçut cria au cocher : « Prenez garde à vos chevaux, ils mangent le page de Monsieur. »

L'anecdote, plaisante, est peu vraisemblable. Chambonnières, artiste à la mode, pensionné du roi, devait être, par sa situation de fortune, au-dessus de ces ridicules, mais ses ennemis étaient bien aises de répandre sur son compte de comiques histoires, propres à rabaisser ses prétentions. Bien des gens s'oblissaient de leur plein gré au XVII^e siècle, et cela ne choquait guère. Du moins fallait-il y mettre quelque mesure ; Chambonnières, non content d'avoir pris le nom de sa femme, ce qui eût été admis, puisqu'il en avait la seigneurie, voulait encore y joindre le titre de baron, qu'il s'attribuait de lui-même. Cela ne trompait personne, et tous ses amis savaient fort bien à quoi s'en tenir. Huygens, par exemple, lui concède bien ce titre quand il lui écrit : ses lettres sont toujours adressées à *M. le baron* de Chambonnières. En parlant de lui, il est moins respectueux, et ce n'est plus que du *Sieur* de Chambonnières dont il est question ³.

Il ne serait pas surprenant que ces prétentions l'eussent compromis dans quelque histoire fâcheuse, ou exposé à l'inimitié de quelque puissant personnage offensé de ses façons. Quoi qu'il en soit, Chambonnières paraît avoir vivement ressenti l'injustice qui lui était faite ⁴. Blessé dans son amour-propre, il voulut, cette fois définitivement, quitter la France. Constantyn Huygens, alors à Paris, s'employa à lui chercher une place en une cour étrangère :

« Je vous advertiray », Monsieur, écrit-il le 31 août 1662, au baron de Schwerin, fort influent à la cour de Brandebourg, « que le très illustre Sieur de Chambonnières, qu'homme du monde n'egale sur le clavessin, soit que vous considérez la composition ou le beau toucher, se trouve

¹ Je n'ai trouvé nulle part trace de la création de cette charge de Dessus de Viole en faveur de Louis Couperin, dont je n'ai jamais rencontré le nom parmi ceux des officiers domestiques de la Maison du Roy. Il a pu jouer à la cour – et, en effet, dans le manuscrit de ses œuvres, figurent plusieurs pièces pour dessus de viole qu'il a dû exécuter lui-même, – mais il n'était pas nécessaire d'être titulaire d'une charge pour se faire entendre en présence du Roi.

² *Segraisiana*. — Voyez aussi l'aventure fâcheuse arrivée à ses chevaux, égorgés par erreur sur leur mauvaise mine. La même anecdote, avec des variantes, est racontée par Tallemant des Réaux (*Historiettes*) : « Faute de nourriture, il envoyoit paître ses chevaux sur le rempart du Marais. Je vous laisse à penser en quel état ils étoient. Des écorcheurs les prirent pour des chevaux condamnés, et, un beau matin, les écorchèrent tous deux. » C'était sans doute une plaisanterie courant alors les salons. Ne pas oublier, d'ailleurs, ce que Voltaire dit du *Segraisiana* : « Le plus mauvais de tous les ana, celui qui mérite le mieux d'être mis au rang des mensonges imprimés et surtout des mensonges insipides. »

³ Dans les pièces officielles qui le concernent, on ne lui reconnaît pas ce nom : il y est toujours désigné par son nom de famille, Jacques Champion.

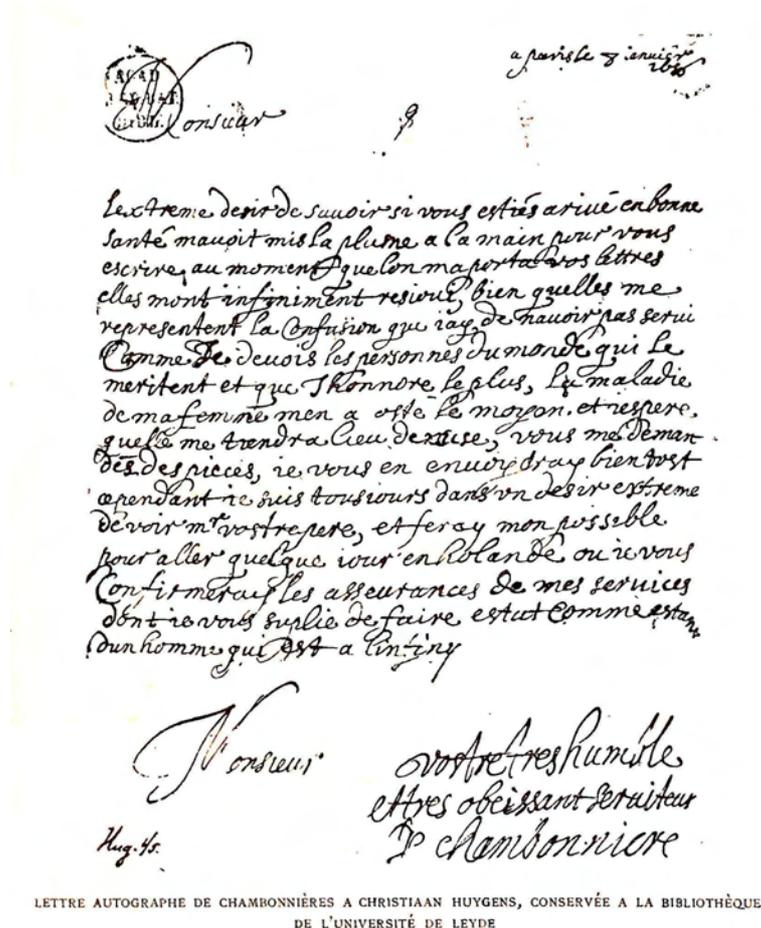
Sur les livres de clavecin imprimés, il signe de Chambonnières, sans aucun titre.

⁴ Nous ignorons, bien entendu, les raisons qui motivèrent la perte de sa pension. Je ne serais pas surpris cependant que Chambonnières, avec ses prétentions nobiliaires, ne se soit attiré quelque mécompte. Justement à partir de 1661, on commence à inquiéter les usurpateurs de noblesse, et La Fontaine, en 1662, se voit condamné à 2000 livres d'amende pour avoir pris indûment le titre d'écuyer.

ici si desgoutté de se veoir ostée par le bas et mauvois mesnage qui règne en cette cour une pension d'environ mil escus par an, qu'il y auroit moyen d'en chevir, s'il trouvoit un prince digne amateur de sa science et capable de le faire vivre avec un peu d'honneur, comme il a toujours faict icy... »

Malgré son zèle et ses nombreuses relations, Huygens n'aboutit pas, et Chambonnières resta à Paris, où sa réputation était assez grande pour lui assurer encore une place enviable ¹.

Toutefois, c'est à partir de ce moment qu'il cesse de paraître à la cour, où son survivancier, Jean-Henry d'Anglebert, que l'on compte parmi ses élèves, le remplace à l'ordinaire. Du moins le nom de d'Anglebert se lit-il toujours parmi ceux des musiciens de la chambre du roi, dans les cérémonies où ils sont appelés à figurer. Par exemple, pour *Les Plaisirs de l'Isle enchantée*, dans cette série de fêtes offertes à Versailles, en mai 1664, par Louis XIV à la reine-mère et à Marie-Thérèse : ou bien encore dans la *Mascarade Royale* du 18 janvier 1668, où d'Anglebert avec Léonard Ytier, Richard, La Barre le cadet et Germain Pinel, prend place sur le théâtre parmi les suivants du Carnaval ².



¹ Il était encore très bien vu chez de hauts personnages : la duchesse d'Enghien, par exemple, à qui est dédié son premier livre, et Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans.

² A quelle date précise d'Anglebert prend-il possession de la survivance de la charge de Chambonnières? Nous ne le savons pas au juste. Cependant il faut remarquer que cet artiste, dans l'acte de baptême de son fils François, le 1^{er} mars 1664, prend le titre d'Ordinaire de la musique de la Chambre du Roy pour le clavessin et joueur d'espinnette de la Chambre de Sa Majesté en survivance. Deux ans auparavant, dans l'acte de baptême de son fils aîné, il signait seulement « Organiste de Monseigneur le duc d'Orléans », charge qu'il conservait encore plus de dix ans après.

Jean-Henry d'Anglebert n'était pas le seul des élèves du vieux-maître qui fût devenu un artiste célèbre. Nous aurons à reparler de ceux qui se distinguèrent plus particulièrement comme virtuoses du clavecin. Parmi les autres, citons seulement Cambert, organiste de Saint-Honoré, et Gabriel Nivers, organiste de Saint-Sulpice, et plus tard un des quatre de la chapelle du roi ¹.

Nous savons en outre que l'enseignement de Chambonnières n'avait pas eu moins de succès dans le monde des amateurs, Après son exil de la cour, comme en ses années de jeunesse, il ne cessa point d'être le musicien favori des réunions mondaines et le maître incontesté que tout le monde s'efforçait d'entendre et d'imiter. Le clavecin était en effet un des instruments dont il était reçu que pût jouer une personne de condition. Un homme du bel air se fût singularisé fâcheusement en s'exerçant sur le violon, alors réservé exclusivement aux musiciens de profession, et même aux moins estimés d'entre eux ². Mais le clavecin, le luth, le théorbe ou la viole étaient permis, et l'on pouvait, sans déroger, les pratiquer soi-même. Les concerts intimes de musique de chambre n'admettaient pas encore d'autres instruments : les violons, en dehors de la musique de danse et des ballets, ne servant qu'aux grandes exécutions des fêtes de cour.

Les petites réunions musicales étaient fréquentes : les grands seigneurs tenaient à honneur de donner régulièrement à leurs familiers le régal de quelque habile virtuose, claveciniste ou luthiste, alternant avec ces airs à une ou plusieurs voix, français ou italiens ³, chefs-d'œuvre des compositeurs avant la création de l'opéra. Chambonnières fut souvent le héros de telles soirées. C'est ainsi qu'une gazette rimée nous le montre charmant les auditeurs, chez la duchesse d'Orléans, par les grâces de son jeu, et soutenant, de son clavecin, la voix de M^{lle} de Saint-Christophe, chanteuse de la cour :

Cependant une habile main,
S'exerçant sur un clavecin, *Le Sieur de Chambonnières,*
Ravisoit les fines oreilles
Par de symphoniques merveilles...
Mais à la douce symphonie
De ce miraculeux Génie
A la fin s'unit une voix *M^{lle} de Saint-Christophe.*
Qui charme le plus grand des rois ⁴...

Les concerts publics, tels que nous les connaissons, n'existaient pas, mais il y avait cependant des réunions nombreuses, où l'on était assez facilement admis pour peu qu'on fût professionnel de se connaître en musique. Pour faire entendre leurs œuvres, tous les virtuoses réunissaient à jour fixe les personnes de leur connaissance ; ces auditions étaient fort suivies. En outre, des sociétés privées, sous le patronage d'un artiste en renom, faisaient connaître régulièrement les productions

¹ L'influence des pièces de Chambonnières ne fut pas des plus heureuses pour les organistes. Elle contribua à dénaturer le vrai style de l'orgue et à lui substituer une élocution, ornée et élégante sans doute, mais peu convenable à l'instrument. Ces défauts se laissent clairement voir dans l'œuvre de Nivers, en beaucoup de morceaux dont la grâce facile ne dissimule qu'assez imparfaitement le peu de valeur réelle.

² Ce préjugé contre le violon durait encore longtemps après : « ... Cet instrument n'est pas noble en France... c'est-à-dire qu'on voit peu de gens de condition qui en jouent et beaucoup de bas musiciens qui en vivent. » Lecerf de la Vieuville (*Comparaison de la musique italienne et de la musique française*), 1701. Cependant, après la création de l'opéra, le violon fut admis peu à peu : on voit plusieurs fois des virtuoses violonistes se faire entendre aux concerts de la cour.

³ Il n'y a pas seulement entre les airs français et italiens une différence d'idiome : ce sont deux genres et deux styles différents où les maîtres s'exercent tour à tour. Les airs italiens sont pathétiques et expressifs, plus libres d'allures et plus hardis ; les airs français, d'une tenue plus égale, visent à l'élégance et à la belle harmonie. Les premiers sont romantiques en quelque sorte, les autres classiques.

⁴ Robinet, *Lettres en vers à Madame*, 1^{er} novembre 1665.

nouvelles. Le chanteur Michel Lambert, avec sa belle-sœur, M^{lle} Hilaire, tenait ainsi une véritable académie de chant : « On ne saurait rien entendre, écrit Christiaan Huygens, de mieux ajusté, ny de plus agréable que les concerts qu'elle (M^{lle} Hilaire) fait avec son frère en disant certains dialogues où ils chantent tantost seuls, tantost ensemble. » Nous avons appris déjà que Chambonnières avait fondé et dirigeait une semblable société, les *Honestes Curieux*. Huygens loue les airs nouveaux qu'il y entendit et se propose, pour les envoyer à son père, « de les demander au baron de Chambonnière qui en est le maistre ¹ ».

Ces habitudes, qui n'ont rien de commun avec les nôtres, expliquent fort bien le manque d'empressement des artistes les plus illustres à publier leurs œuvres. On invoquera d'autres raisons pour excuser cette indifférence : le peu de commodité de l'impression, par exemple, obligeant à donner en partition les œuvres polyphones, ce qui ne convenait guère au style libre du clavecin, la lenteur et la cherté des procédés de gravure en usage. Mais, en réalité, les virtuoses se souciaient peu d'éditer leur musique, parce qu'elle représentait pour eux une propriété exclusive, dont seuls ils tiraient parti. On ne comprenait pas alors un artiste en renom exécutant d'autres compositions que les siennes, ou écrivant des œuvres qu'il n'aurait su lui-même mettre en valeur. Il faudra bien du temps encore avant que se fasse cette distinction, si naturelle aujourd'hui, du cerveau qui conçoit et de la main qui exécute ². La composition et l'exécution se confondent encore : pour connaître les œuvres d'un maître, il faut les lui avoir entendu jouer.

Les artistes gardent donc jalousement leur musique pour eux ; tout au plus en donnent-ils copie à des amateurs à qui ils veulent plaire et dont ils ne craignent pas, d'ailleurs, la concurrence. A la fin de leur carrière seulement, lorsque ces copies, en se répandant, se sont altérées au point de devenir méconnaissables, ils consentent à laisser imprimer leur texte. Souvent la mort vient les interrompre et ne leur permet pas d'achever cette tâche. Beaucoup même préféreront léguer leurs manuscrits à un de leurs élèves, lui laissant le soin de continuer, après eux, leurs traditions ; c'est ainsi que Hardelle, celui des disciples de Chambonnières qui reproduisait le mieux tous les caractères de son talent, hérita à la mort de son maître d'un grand nombre de ses pièces inédites « copiées sous les doigts de Chambonnières, c'est-à-dire lorsqu'il les jouoit et dont il étoit le seul possesseur ³ ».

L'œuvre de Chambonnières aurait donc eu de grandes chances de disparaître tout entière si lui-même, à la fin de sa vie, n'eût pris soin d'en préparer l'édition. En la préface du premier livre de ses *Pièces de Clavessin* (1670), il nous apprend les motifs qui l'y ont décidé : « Le désavantage, dit-il, qu'il y a ordinairement à donner ses ouvrages au public m'avoit fait résoudre de me contenter de l'approbation que les personnes les plus augustes de l'Europe ont eu la bonté de donner à ces pièces lorsque j'ay eu l'honneur de les leur faire entendre. Cependant les avis que je reçois de différens lieux, qu'il s'en fait une sorte de commerce presque dans toutes les villes du monde où l'on a connoissance du clavessin, par les copies que l'on en distribue quoyqu'avec beaucoup de deffauts et ainsy fort à mon préjudice, m'ont fait croire que je devois donner volontairement ce que l'on m'otoit avec violence et que je devois mettre au jour moy-même ce que d'autres y avoient déjà mis à demy pour moy ; puisqu'aussy bien les donnant avec tous leurs agréemens comme je fais en ce recueil, elles seront sans doute et plus utiles au public et plus honorables pour moy que toutes ces copies infidèles qui paroissent sous mon nom ⁴... »

¹ Christian Huygens, *Œuvres, I, Lettres* 236, 248.

² Ceci ne s'applique, bien entendu, qu'à la musique purement instrumentale ; pour le chant, il y a longtemps que la distinction est faite.

³ Le Gallois (loc. cit.). — Hardelle, qui n'a rien édité non plus, ne survécut pas longtemps à son maître et mourut entre 1675 et 1680. Il légua à son tour ses manuscrits et ceux de Chambonnières à Gautier, son élève, qui s'était associé avec lui depuis plusieurs années, pour se pénétrer parfaitement des traditions dont il était le dépositaire.

⁴ Une table explicative des signes employés pour les agréments vient à la suite de la préface.

C'est en 1670 que parut ce premier recueil, dédié à la duchesse d'Enghien¹. Chambonnières était déjà âgé et c'est vers cette même année que les biographes, suivant en cela Titon du Tillet, placent la date de sa mort. Mais c'est une erreur, j'ai retrouvé parmi les manuscrits de la Bibliothèque Nationale deux états de dépenses de la Maison du Roi, l'un de 1670, l'autre de 1673, sur lesquels le nom du musicien figure toujours avec, pour le second, l'indication de son survivancier Jean-Henry d'Anglebert. (Ms. Clairambault, n° 814.) A la date du 1^{er} avril 1673, où fut arrêté à Saint-Germain-en-Laye ce dernier compte, Chambonnières, le fait est maintenant hors de doute, était encore de ce monde.

Quant au deuxième volume des Pièces de Clavessin, il n'est point daté et ne porte ni dédicace, ni préface. Ceci pourrait donner à penser que l'auteur ne fit qu'en préparer l'édition et qu'il était mort quand il parut. Il est probable que ce livre suivit le premier d'assez près, et comme j'ai tout lieu de penser que Chambonnières mourut en 1674, on pourrait, sans grande chance d'erreur, adopter jusqu'à plus ample informé cette date pour l'apparition de ce recueil².

*
* *

Comme exécutant, aussi bien que comme compositeur, la réputation de Chambonnières fut immense de son temps et se prolongea, en France du moins, longtemps après sa mort. De son vivant, elle était universelle : ce qu'il en dit dans la préface de son premier livre ne témoigne peut-être pas en faveur de sa modestie, mais n'est point exagéré.

¹ LES PIÈCES DE CLAVESSIN DE M. DE CHAMBONNIÈRES *se vendent à Paris chez Jollain, rue Saint-Jacques, à la Ville de Cologne, avec privilège du Roy 1670*). Livre premier, dédié à Madame la duchesse d'Anguien, in-4° obl.

Deux pièces latines de Santeuil, *Ad nobilissimum virum D. J. Cambonerium, Clavicymbali modulatorem hujus aetatis facile principem*, deux quatrains français de C. Sanguin et de J. Quesnel, bibliothécaire de M. de Thou, préfacient le volume. Le privilège du 25 août 1670 est pour dix ans et Chambonnières en fait cession à son éditeur.

Le deuxième volume : « Livre second des Pièces de Clavessin de M. de Chambonnières », a paru chez le même éditeur, dans le même format et sans date.

Il est à noter que ni dans l'un ni dans l'autre de ses livres, Chambonnières n'a fait suivre son nom du titre officiel qu'il possédait encore dans la musique de la Chambre.

Ces deux volumes, fort rares, ont été réédités dans le *Trésor des pianistes* de Farrenc.

² Je citerai ici le document sur lequel je crois pouvoir m'appuyer pour fixer à l'année 1674 la date de la mort de Chambonnières. C'est un extrait des Comptes de la Maison du Roi pour l'année 1691 (Archives nationales, KK 204'), où est exposé le partage des appointements de Jean-Henry d'Anglebert, mort le 23 avril de la même année, entre son fils aîné, Jean-Baptiste-Henry, qui lui succédait, et les autres héritiers. Le début de cette pièce, qui seul importe ici, révèle un arrangement assez complexe intervenu entre le père et le fils en mars 1674, lequel n'a de raison d'être qu'en admettant que le titulaire de la charge à ce moment, c'est-à-dire Chambonnières, était sur le point de disparaître. Voici ce début : « A Jean-Henry Danglebert, joueur d'épinette et à Jean-Baptiste-Henry Danglebert son fils, pourvu de la dite charge par brevet du 9 mars 1674, au lieu du dit Danglebert son père sur la démission qu'il en avoit fait à condition de survivance, duquel brevet et de la réception dudit Danglebert fils du 6 mai 1691 copie coll. a eux rendue, pareille somme pour leurs gages du service successivement fait en ladite charge..., etc. ». Autant qu'on puisse comprendre cet exposé assez peu clair, le 9 mars 1674, d'Anglebert le père, alors survivancier de Chambonnières, se démettait en faveur de son fils. Sans doute avait-il ses raisons pour ne pas vouloir accepter à ce moment sa titularisation : elle l'eût peut-être obligé à quitter ses autres fonctions auprès du duc d'Orléans, auxquelles il pouvait tenir. Il dut certainement d'ailleurs remplir effectivement les fonctions de son fils, alors trop jeune pour s'en acquitter lui-même. Plus tard, Jean-Baptiste-Henry démissionnait à son tour en faveur de son père à condition de survivance. Tous ces arrangements, que la propriété effective des charges de cour, achetées par leurs titulaires, rendait faisables, avaient évidemment pour but d'assurer la possession de la charge au père et au fils successivement, et le plus avantageusement possible. Et de ce fait que c'est en 1674 qu'ils furent pris par les intéressés, on peut légitimement conclure que la mort de Chambonnières, en prévision de laquelle ils devenaient nécessaires, eut lieu dans le même temps.

Les témoignages abondent, prouvant qu'à l'étranger comme en France on s'accordait à voir en lui le premier virtuose de l'époque et le compositeur le plus illustre pour son instrument. Ceux-là même qui ont pris plaisir à répandre sur son compte de désobligeantes anecdotes ont rendu pleine justice à ses talents.

« Le clavecin a rencontré en lui son dernier maître » dit le PèreMersenne ; — et c'est là l'avis unanime. Plus de soixante ans après la mort de Chambonnières, malgré les changements du goût musical, Titon du Tillet répétera les mêmes éloges. « Les maîtres de l'art, dit-il, en font encore estime (de ses *Pièces de Clavecin*), surtout d'une suite en *C sol ut* : tous les amateurs de clavecin connoissent la *Courante* de cette suite et la pièce intitulée le *Moutier* ou la *Marche du Marié et de la Mariée*¹. »

En Hollande, où la musique française fut en grande faveur pendant tout le XVII^e siècle, il n'est pas moins célèbre. Constantyn Huygens, « amateur enragé des belles choses harmoniques », le presse sans cesse de lui faire parvenir ses nouvelles pièces. C'est le compositeur qu'il admire surtout, car sur le tard seulement, à partir de 1661, en un assez long séjour à Paris, il pourra connaître le virtuose. Il n'en apprécie pas moins les œuvres. « Elles sont toutes vôtres, lui écrit-il le 2 juin 1655 pour le remercier d'un envoi récent, et n'y en a pas une qui ne porte quelques-unes de ces marques par lesquelles je me vante de les pouvoir discerner d'avec toute autre composition. Ne me dites pas ce que je perds à ne vous les entendre toucher avec ce que je sçais que votre main miraculeuse y apporte d'aggrément. Je n'en suis que trop persuadé, après ce que m'en ont dit, et votre réputation universelle, et en particulier le témoignage de la maison musicale des Duartes, de M^{me} Swann... et d'autres dont j'estime les jugemens². »

En Allemagne également, encore que la technique des clavecinistes allemands fût en plusieurs points supérieure à celle des maîtres français, ces compositions étaient en honneur. J.-J. Froberger en ressentira fortement l'influence : beaucoup de ses œuvres en portent la marque évidente. Froberger séjourna d'ailleurs un certain temps à Paris, entre 1650 et 1653 ; mais avant son voyage³, cette musique lui était déjà familière. Dans une lettre datée de Vienne, le 15 décembre 1649, le chevalier Swann réclamait à Huygens, son ami, certaines pièces de Chambonnières, que Froberger désirait posséder⁴. « Cet artiste transporta sur le clavecin, dit Mattheson, le style de Galot et Gauthier. » Ce serait le jeu de ces virtuoses sur le luth qui lui aurait donné le goût de ces « agremens » multipliés dont il colore volontiers son style. N'est-il pas plus vraisemblable de croire que c'est aux clavecinistes, à Chambonnières surtout, qu'il emprunta ces ornements, qui se retrouvent, avec la même profusion, dans l'œuvre de ces maîtres?

M. A. Pirro, qui a étudié le caractère des compositions de Froberger, remarque justement qu'il est un des premiers à donner, en Allemagne, un style propre au clavecin, en écrivant des « Suites », ébauche de la forme de la sonate. Ces suites se composent d'une allemande, d'une courante, d'une sarabande et d'une gigue, faites quelquefois sur le même thème, plus souvent encore reliées simplement par la tonalité⁵. A quelques différences près, c'est exactement la forme des suites de

¹ Ce morceau ne figure pas dans les livres imprimés. On le trouvera dans un recueil manuscrit de la Bibliothèque Nationale (Vm⁷, 1852) de composition antérieure probablement à leur publication et qui renferme beaucoup de pièces inédites. C'est la première de la collection, une des plus gracieuses et des plus expressives de Chambonnières.

² *Correspondance de Huygens*, I. XXXI.

³ En 1650, Froberger était à Bruxelles, comme en témoigne une « Toccata, fatta a Bruxellis, anno 1650 », contenue dans un recueil (Vm⁷, 1862) de la Bibliothèque Nationale. Ce livre renferme d'autres pièces du même « faites à Paris ». — En 1653, le 1^{er} avril, il reprend à Vienne son service d'organiste du Palais.

⁴ «... I promised this master some of M. Chambonnier's pièces, which I shall desire you to send them ; I have writ my wyfe about... » (*Correspondance de Huygens*, p. 251).

⁵ A. Pirro, *L'Orgue de Sébastien Bach*. Paris, 1895.

clavecin de Chambonnières, et si le mot s'emploie peu en France, la chose n'en reste pas moins la même ¹.

Tous ces faits témoignent assez de la vogue durable du maître français. S'il eut l'honneur de charmer à ce point les dilettanti du temps, c'est peut-être surtout à son talent d'exécution qu'il en fut redevable. Nous en jugerions ainsi selon les idées d'aujourd'hui. Mais on ne saurait trop se persuader qu'alors l'exécution et la composition se confondaient à un tel point que personne ne songeait à séparer ces deux genres de mérite. Bien plus qu'à présent, le virtuose était le collaborateur du compositeur.

La note écrite représente pour nous une si grande part de la pensée de l'auteur, que l'exécuter fidèlement suffit presque. La notation se précise tous les jours ; le nombre des indications de toute sorte croît sans cesse. Rien de tel à cette époque : peu de mouvements indiqués, aucune nuance, rien qui pût éclairer sur le style de la pièce.

Les ornements, qui donnaient au morceau la grâce et la couleur, à défaut de l'expression — résultant aujourd'hui d'imperceptibles variations dans le rythme et l'intensité du son, — s'ils étaient indiqués, ne l'étaient pas toujours avec une clarté telle que le goût de l'exécutant n'eût rien à y ajouter.

En considérant la forme fixe et presque invariable de beaucoup de ces courts morceaux, ce qu'il y avait de prévu et, en quelque sorte, de nécessaire dans leur marche, et ce qu'y ajoutait de vivant et d'original la fantaisie du virtuose, on s'expliquera que, dans les idées du temps, son mérite et celui de l'auteur allassent de pair dans l'estime des connaisseurs. Aujourd'hui, le rôle du compositeur a grandi si démesurément que la comparaison ne nous semble plus possible.

Ce n'est pas cependant, qu'en les tenant dans une estime presque égale, on ne sût distinguer l'un et l'autre. Certaines qualités d'exécution sont spécialement appréciées : le mérite de Chambonnières semble être de les avoir toutes réunies. « Tout le monde sait, dit un contemporain, que cet illustre personnage a excellé par-dessus tous les autres, tant à cause des pièces qu'il a composées, que parce qu'il a été la source de la belle manière de toucher où il faisoit paraître un jeu brillant et un jeu coulant si bien conduit et si bien ménagé l'un avec l'autre, qu'il étoit impossible de mieux faire ². »

Le jeu brillant — la virtuosité, dirions-nous — était déjà en faveur et beaucoup s'appliquaient à éblouir les auditeurs par les difficultés de mécanisme et la hardiesse des traits. La « vitesse de la main », quand elle n'allait pas jusqu'à compromettre la netteté et l'élégance du jeu, semblait une qualité séduisante, bien faite pour plaire à un public un peu superficiel. Le jeu coulant, c'est-à-dire le style lié, emprunté à l'orgue, convenait aux œuvres plus sévères : « Cette manière de jouer a été estimée des personnes sçavantes, à cause qu'elle est pleine d'accords et enrichie de belles dissonances, de desseins et d'imitations. » Louis Couperin y excellait et ses compositions comportent bien en effet cette belle et large manière.

Chambonnières l'emportait encore par la beauté sans égale du son qu'il savait tirer du clavecin. A cet instrument si peu docile, et dont le timbre ne se laisse pas aisément colorer, comme celui du piano, de nuances délicates et diverses, il avait l'art de donner une véritable personnalité.

¹ Les suites de Chambonnières ne sont pas faites sur le même thème et renferment presque toujours deux ou trois courantes, dont le développement n'est jamais très long. Froberger s'est inspiré de quelques-uns de ses thèmes : une gigue du manuscrit de Paris (Vm⁷, 1862) reproduit presque exactement le thème de la gigue en mi mineur de Chambonnières. (Vm⁷, 1852, p. 32.)

² Le Gallois, *Lettre à Mlle Regnault de Sollier...*

« S'il faisoit un accord, dit Le Gallois, qu'un autre en même temps eût imité en faisant la même chose, on y trouvoit néanmoins une grande différence et la raison en est... qu'il avoit une adresse et une manière d'appliquer les doigts sur les touches qui étoit inconnue aux autres. »

C'est par cette belle exécution que se distinguèrent les élèves de Chambonnières, Hardelle surtout, Buret et Gautier ¹. Hardelle arriva notamment à reproduire si parfaitement tous les caractères de son jeu, que certains ne faisaient nulle difficulté de l'égalier, comme virtuose, à son maître.

Mécanisme savant, belle qualité de son, à ces mérites pour réaliser la perfection complète il reste à joindre l'expression et le style. Ce qui en tient alors lieu, c'est l'art d'employer judicieusement les ornements, ces broderies fines et délicates — que nous voudrions un peu moins fréquentes peut-être, — et qui, mettant une note en valeur, appelant l'attention sur tel membre de phrase ou atténuant certains contours, remplaçaient alors nos nuances d'intensité, que le mécanisme du clavecin rendrait presque impossibles. Chez les grands virtuoses, c'était en quelque sorte une improvisation de tous les instants. Chacun cherchait à faire briller son goût et sa parfaite intelligence de l'œuvre, ainsi présentée à chaque exécution sous un aspect nouveau.

En ces ingénieuses recherches, Chambonnières était encore passé maître : « Toutes les fois qu'il jouoit une pièce, il y mêloit de nouvelles beautés par des ports-de-voix, des passages et des agréments différens avec des doubles cadences. Enfin il les diversifioit tellement par toutes ces beautés différentes qu'il y faisoit toujours trouver de nouvelles grâces ². »

Nous comprendrions mal aujourd'hui un tel genre de mérite, et cet art — car c'en était un — est maintenant lettre morte. On éprouve presque un sentiment de gêne si un pianiste, par un scrupule peut-être exagéré, se croit tenu d'exécuter fidèlement tous les agréments dont le texte de ces œuvres est comme surchargé. La mélodie semble étouffée sous cette floraison luxuriante. C'est que l'intelligence de cette ornementation nous fait à présent défaut. Habités à des procédés plus raffinés d'expression, nous ne pouvons goûter ceux-là, qui jadis suffisoient fort bien à rendre les effets que l'on cherchait dans la musique instrumentale.

Les premières œuvres de ce genre (et celles-ci n'en sont pas différentes à ce point que la plupart des mêmes traits ne s'y retrouvent) ne visaient pas si haut que les chefs-d'œuvre de notre musique classique. La musique dramatique nous a, depuis deux siècles et plus, tellement appris à vouloir trouver dans toute mélodie la traduction de sentiments, de passions ou de sensations déterminés, qu'il nous est devenu difficile d'admettre qu'il n'en ait pas toujours été ainsi. Je n'entends point parler des exagérations de la symphonie dramatique ou de la suite d'orchestre à programme, mais peut-on nier que l'opinion générale des artistes ne tende, de plus en plus, à voir dans l'art des sons une véritable langue, moins précise sans doute que la langue poétique, rebelle à l'expression des idées pures, quoique habile à exprimer les divers aspects de l'âme humaine? Les beautés de la forme, la perfection de la réalisation nous importent sans doute encore. Qu'est cependant à nos yeux une composition où nous ne croyons discerner que ces seuls mérites? Voyez comment les critiques musicaux apprécient une œuvre ; comparez les épithètes dont ils caractérisent une phrase, une mélodie, avec celles dont se servaient leurs prédécesseurs ; et la différence apparaîtra

¹ Il ne faut pas confondre cet artiste avec Denis et Eunémond Gauthier, virtuoses illustres sur le luth. Pierre Gautier, le claveciniste, obtint plus tard de Lully l'autorisation d'établir un Opéra à Marseille et à Montpellier. Il ouvrit son théâtre à Marseille, le 22 janvier 1682, par un opéra de sa composition : *Le Triomphe de la Paix*. Il périt en mer, avec toute sa troupe en 1607, en se rendant de Cette en Languedoc.

² Le Gallois, *loc. cit.* Mersenne déjà, en 1629, louait son habileté dans l'art des « diminutions », en l'égalant sur ce point à Pierre de La Barre, épinette et organiste du roi, qu'il cite aussi pour y exceller. (*Harmonicorum Libri XII.*)

vite, de ce que l'on cherchait autrefois dans un morceau de musique et de ce qu'on lui demande aujourd'hui¹.

C'est au développement de la musique dramatique, avons-nous dit, qu'il faut attribuer la plus grande part dans cette évolution.

Ne nous étonnons pas cependant de la voir déjà commencée dans les pièces de Chambonnières. La tendance expressive y est déjà très sensible et le contraste frappe, de ces œuvres avec d'autres, à peine antérieures et souvent même contemporaines, où la recherche des seules beautés formelles se laisse apercevoir². L'opéra n'existait pas encore en France, mais depuis longtemps le chant à voix seule — airs de cour, chansons, dialogues, — y était en honneur³. Les sentiments que traduisent ces petites pièces lyriques nous paraissent souvent artificiels et bien fades, quoique la musique sache déjà colorer ces grâces conventionnelles et leur donner, quelquefois, un peu de vie et de passion.

Il est naturel pourtant que la musique instrumentale ait tout de suite cherché à leur emprunter quelque chose et se soit efforcée de s'approprier la plupart de leurs formules expressives. Bientôt cela paraîtra absolument nécessaire : « Tout le monde demeure d'accord qu'afin qu'une pièce soit belle, il faut que le chant en soit beau, bien tourné et bien naturel ; qu'il y ait de petits endroits touchans et passionnés, avec des cheüttes agréables⁴... »

Ces aspirations nouvelles, cette recherche inconnue jusqu'alors de l'expression ne feront pas tout d'abord négliger les mérites extérieurs de la forme. Puisqu'il n'est ici question que de Chambonnières, nous n'aurons à constater chez lui aucune négligence à cet endroit. Son harmonie sera toujours correcte, aussi pure et aussi riche que celle des plus excellents contrapuntistes du précédent siècle⁵, les diverses voix chemineront avec une élégante aisance ; les imitations fréquentes resteront toujours naturelles et ingénieuses ; mais c'est avec une entière liberté qu'il

¹ Ceci ne s'applique, bien entendu, qu'aux œuvres purement instrumentales. Dans le même ordre d'idées, il serait instructif de rapprocher les indications mises par les compositeurs en tête de leurs œuvres de celles de leurs anciens maîtres. Des expressions comme celles-ci : *Con molto sentimento*, *Einfach*, *Appassionato*, *Mit innigsten Empfindung*, etc., appliquées à des phrases symphoniques, eussent-elles été seulement comprises du temps de Bach ?

² La comparaison ne peut guère se faire qu'avec les organistes, qui écrivent d'ailleurs indifféremment pour le clavecin ou pour l'orgue. Sans parler des œuvres de Scheidt, Sweelinck, Frescobaldi, ou de beaucoup de celles de Froberger même, je citerai parmi les contemporains les *Fugues et Caprices* de Fr. Roberday. Paris, Ballard, 1660.

³ Même dans la musique religieuse, toujours plus conservatrice des formes consacrées cependant, on observerait de telles tendances, je ne parle pas, bien entendu, de la musique d'église italienne, où l'art récitatif et mélodique a déjà supplanté presque complètement l'ancien style. Mais en France même, où l'on est fort en retard sous ce rapport, on observe déjà des symptômes caractéristiques de cette évolution. « Nos ouvrages sont ordinairement pour l'église et pièces fort longues de cette manière, je vous ay envoyé un *Magnificat* ; le grand chœur, qui est à cinq, est toujours rempli de beaucoup de voix... le reste sont *Antiennes récitatives*, que nous meslons quelquefois après les psaumes... » (Lettre de Gobert, maître de la Chapelle, octobre 1646, *Correspondance de Huygens*.)

⁴ Le Gallois, *loc. cit*

⁵ C'est un lieu commun trop souvent réédité depuis Fétis, que de dire que le début du XVII^e siècle marque une décadence dans les traditions scolastiques du passé. Plus on connaîtra l'histoire de cette période, mieux on sentira tout ce que cette affirmation hasardée contient d'erreurs. De ce que les compositeurs les plus connus, Jacques Mauduit, Boesset, Guesdron et autres, furent surtout célèbres par leurs *Chansons* ou leurs *Airs de Ballets*, on en a conclu qu'ils ne savaient pas faire autre chose : « Leur éducation technique, dit-on, était trop imparfaite pour qu'ils puissent aborder un genre plus élevé et plus musical. » Outre qu'il ne faudrait pas juger de ces chansons par ce que nous entendons communément par là, et que beaucoup de ces petites œuvres, écrites à trois ou quatre voix, soient d'un art assez raffiné, tous ces maîtres écrivirent beaucoup de musique d'église, dans un style polyphonique assez proche de celui du XVI^e siècle, avec une science et une aisance aussi grandes ou peu s'en faut que leurs illustres prédécesseurs. Je ne prétends pas que ces œuvres, bien qu'intéressantes souvent, soient des chefs-d'œuvre de premier ordre, et il se peut que cette période ne compte pas de grand maîtres : au moins on y sut conserver fidèlement les antiques traditions sans en rien laisser perdre. Plus tard seulement, quand l'opéra triomphant sera devenu toute la musique, la décadence se fera sentir, partout ailleurs qu'au théâtre.

use de tous les artifices de la composition. Pour la première fois ou peu s'en faut, le musicien n'asservit plus son contrepoint à une forme stricte et régulière. Les diverses parties de la polyphonie varient sans cesse de nombre et d'allures dans la même pièce. Tantôt quatre voix bien dessinées s'enchaînent ou se répondent tour à tour ; tantôt trois seulement, deux même suffisent à l'expression de l'idée, trame légère que viennent ponctuer de temps à autre de grands accords à plein clavier, soulignant ou contrariant un rythme déjà établi. Enfin le clavecin a trouvé son style approprié à ses ressources et à sa nature : la pièce n'est plus une symphonie quelconque, pouvant être confiée indifféremment à n'importe quel groupe d'instruments.

Toutefois, ce style demeure rigoureusement polyphone : rien n'y rappelle l'air à simple basse continue. S'il est toujours une partie mélodique d'une importance plus grande que les autres, celles qui l'accompagnent ne se groupent point en accords de remplissage. Ici, rien d'analogue à ces récits, copie des airs à voix seule soutenus, à l'orgue, de longues tenues ; au clavecin, de batteries, d'arpèges, de dessins roulant sur les notes d'un accord. Plus tard seulement, nous assisterons à cette invasion dangereuse du style récitatif dans la musique instrumentale.

Si la supériorité d'une partie s'y affirme, c'est que l'intérêt mélodique en assure la prééminence : les parties secondaires iront du même pas et participeront aussi bien, chacune avec sa marche propre, au bon effet de l'ensemble.

Mais cette harmonie savante et flexible affecte une grande liberté d'allures — poussée presque jusqu'à l'incorrection quelquefois — au regard des prescriptions strictes édictées dans la suite. Encore que, pendant tout le siècle, les compositeurs français eussent la réputation, en Italie surtout ¹, de s'attacher trop servilement aux règles et de garder dans leurs œuvres une exactitude étroite et pédantesque, ces règles ne laissaient pas d'être infiniment moins sévères qu'elles ne le devinrent plus tard. Dans l'entrelacement des parties surtout : les quintes et les octaves cachées, les fausses relations, les frôlements de notes dissonantes, ne cherchaient guère à se dissimuler dans la trame harmonique. De telles négligences, courantes en Italie et en Allemagne, tout aussi bien qu'en France, contribuent à donner souvent au contrepoint un tour particulier, qu'on ne saurait rigoureusement qualifier d'incorrect. L'éducation musicale étant bien plus pratique que théorique, on devait s'attacher plus à l'esprit qu'à la lettre des règles, rarement formulées d'ailleurs et ne prétendant pas à la rigueur d'un principe général ². Certains maîtres ne craignaient pas d'afficher hautement leur indépendance : « La musique, dit Roberday, est inventée pour plaire à l'oreille... et l'on doit demeurer d'accord que tout ce qui se trouvera être agréable à l'oreille doit toujours être censé dans les règles... Je ne doute point que si l'on suspend son jugement jusqu'à ce qu'on ait ouï l'effet des notes qui semblent ne se deffendre pas assez bien sur le papier, on ne

¹ Voilà le fond du débat entre la musique française et la musique italienne à cette époque: les Italiens paraissent aux Français extravagants et recherchés, trop amateurs de dissonances, de modulations imprévues et rudes, d'effets singuliers et difficiles. Les Français sont jugés monotones et timides à l'excès, réguliers, dénués d'originalité et de verve. (Cf. Maugars, *Réponse à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, Rome, 1639.) « Leurs compositions de Chappelle ont beaucoup plus d'art, de science et de variétés que les nôtres ; mais elles ont aussi plus de licence. Et comme je ne saurois blâmer cette licence, quand elle se fait avec discrétion et avec un artifice qui trompe insensiblement les sens, aussi ne puis-je approuver l'opiniâtreté de nos compositeurs, qui se tiennent trop religieusement renfermés dans des catégories pédantesques et qui croiroient faire des solécismes contre les règles de l'art, s'ils faisoient deux quintes de suite ou s'ils sortoient tant soit peu de leurs modes... » Et plus loin : « J'ai observé, en général, que nous péchions dans le défaut et les Italiens dans l'excès. Il me semble qu'il seroit aisé de faire des compositions qui eussent leurs belles variétés sans avoir toutes leurs extravagances... »

² Plus tard seulement, quand on croira avoir découvert à la théorie de l'harmonie une base scientifique, on se flattera de formuler des préceptes rationnels et invariables. Les Conservatoires, les écoles, répandent ces dogmes nouveaux, et les musiciens demeureront convaincus que l'harmonie est une science désormais fixée.

trouvera pas que je me sois donné des licences, que pour ne pas laisser échapper des traits que j'ay cru devoir être les plus agréables ¹. »

Ces irrégularités générales, chez Chambonnières, sont plutôt rares : le style libre des pièces, la nature de l'instrument pour lequel elles sont écrites ne les rendent guère perceptibles. Il ne faut que signaler certaines façons d'écrire, qui, sans choquer les règles, nous surprennent un peu. Comme tous ses contemporains, il affectionne des formes qui sont précisément celles dont nous usons aujourd'hui le plus rarement ². Souvent aussi il se plaira à ne faire entendre que quelques-unes seulement des notes constitutives des accords, tirant de ces groupes incomplets des effets que négligent les modernes et ceci dans les accords les plus simples : accords parfaits sans tierce, accords de sixte sans tierce ou sans sixte, tout cela dans des passages à trois ou quatre parties. La nécessité de se réserver les doigts nécessaires à l'exécution d'un trille ou d'un passage n'explique pas toujours cette discrétion. Sans doute voyait-on là un moyen de varier des combinaisons restreintes, en présentant un même accord sous des formes différentes ; diversité qui suppléait dans une certaine mesure à ce que nous demandons aujourd'hui à des harmonies nouvelles, plus nombreuses et plus riches.

Si, par la simplicité des moyens, toutes ces pièces sont bien de leur temps, elles se rattachent franchement, par ailleurs, à notre musique. Plus de traces de cette hésitation entre les anciens modes et la tonalité moderne qui se remarque encore dans les œuvres antérieures, ou même encore dans la musique religieuse de l'époque. Clairement s'y affirme déjà le sens de la modulation : l'enchaînement des tons entre eux est régulièrement observé ³. Sans être jamais rares ni recherchées, ces modulations suffisent à donner à cette musique une allure nouvelle. Elles permettent l'emploi familier des dissonances, qui deviennent ainsi des facteurs importants d'effets inédits ; malgré la brièveté initiale de leurs thèmes, les morceaux peuvent ainsi prendre un certain développement, jamais très long, il est vrai ⁴ ; souvent la concision de ces courtes pièces sera jugée excessive, bien que quelques-unes dépassent quelquefois les modestes proportions de la moyenne. Cependant le principe est trouvé qui permettra plus tard aux artistes d'élargir, à leur fantaisie, les limites étroites où ces morceaux, à formes fixes, se renfermaient volontairement.

C'est en effet le caractère le plus saillant de cet art, que cette obligation de couler la pensée en un moule choisi d'avance et dont la tradition avait déterminé les contours. A côté des morceaux conformes aux types arrêtés, on trouve bien des pièces de forme plus libre, fugues plus ou moins rigoureuses, fantaisies analogues aux Toccatas italiennes, à ce que Frescobaldi appelle *Canton Francese*, *Ricercar* ou *Capriccio*. Les proportions n'en sont pas si étroitement réglées que celles des pièces modelées sur les airs de danse. Mais c'est alors un tout autre style : moins mélodique dans le sens propre du mot, il tire tout son mérite des artifices contrapontiques habilement mis en œuvre. Ceux des compositeurs qui s'attachent au style expressif, qui veulent mettre l'intérêt principal dans la valeur intrinsèque des thèmes plutôt que dans leurs ingénieuses combinaisons,

¹ *Fugues et Caprices*, préface. — On remarquera que Bach, quelle que soit la supériorité de sa technique, pensait à peu près de même. Cherubini le tenait souvent pour incorrect, avec raison, en se plaçant au point de vue purement scolastique.

² Par exemple, le redoublement de la basse dans l'accord de sixte, que les traités modernes d'harmonie recommandent d'éviter autant que possible. C'est toujours au contraire cette note qu'on redoublera au XVII^e siècle, et en la plaçant bien en dehors, à la partie supérieure.

³ Les Suites sont rangées d'ailleurs dans l'ordre moderne des tons, et non suivant les anciens modes ecclésiastiques, comme le sont encore certaines pièces de Frescobaldi, par exemple.

⁴ On n'a pas encore à cette époque découvert le principe du développement, en dehors du style fugué proprement dit ; on ne connaît pas l'art de tirer d'un thème, en le modifiant dans son essence, toute la suite d'un morceau. Ce n'est que par des changements purement rythmiques qu'on arrive à lui donner divers aspects. Mais chacun de ses fragments conserve son individualité, sans se fondre en un ensemble unique. Un morceau développé n'est qu'une réunion de plusieurs courtes pièces, faites sur un même thème, dans des rythmes différents.

ne feront entrer dans leurs Suites de clavecin que des morceaux à formes fixes. Allemandes, Courantes, Sarabandes, Giges ou Pavanes ¹. C'est qu'alors l'expression n'avait pas encore atteint un degré d'intensité tel, qu'elle pût suffire à déterminer tout le développement. Prenons au contraire, par exemple, une Sonate de piano de Beethoven : les thèmes mélodiques y ont assez de valeur pour soutenir tout un long morceau. Il n'y a rien dans l'œuvre qui ne soit implicitement renfermé dans les thèmes dont elle procède. Chaque Sonate différera donc des autres autant que les thèmes diffèrent entre eux, et comme chacun a son individualité propre, on ne saurait trouver deux morceaux disposés absolument sur le même plan. L'emploi d'une forme fixe, loin d'offrir aucun secours, ne serait qu'une gêne à l'inspiration du maître. Mais on est encore loin, au XVII^e siècle (toute question de génie mise à part), de ces œuvres d'expression intense. Les mélodies ne sont ni assez amples ni assez caractérisées pour qu'on puisse en tirer tout un développement original, fût-il très court. Les formes arrêtées des Airs de Danse sont alors un cadre commode à remplir. Elles ont en elles-mêmes une raison logique ; leur sens expressif est connu de tous : ce sont d'excellents modèles, d'intelligence facile et suffisamment variés pour plaire.

Gigue où il y a un Canon



UNE PIÈCE DE CLAVECIN DE CHAMBONNIÈRES ² : LIV. II. P. 47.

* *

¹ Même encore chez J.-S. Bach, la différence est sensible entre le style mélodique des Partites, des Suites françaises ou anglaises, etc., et le style plus savant et plus rigoureux des Fantaisies, Toccatas ou Fugues.

² Ce petit morceau n'est pas autre chose que la transcription d'une chanson ; il en va certainement de même pour bien d'autres pièces de ces recueils, car ces adaptations d'airs en vogue étaient fort dans le goût du temps. Ici, le fait n'est pas contestable. En effet, l'exemplaire des Pièces de Clavessin, qui fait partie de la bibliothèque musicale de M. Ecorcheville, à Paris, porte, ajoutée à la main, la même mélodie avec ces paroles : « Une fille est un oiseau Qui semble aimer l'esclavage ». Il me semble peu probable qu'il faille voir là une chanson populaire. C'est plutôt un de ces Airs de cour qui faisaient alors les délices des ruelles, à en juger du moins par le caractère un peu précieux de la phrase, et rien ne s'oppose à ce que Chambonnières en soit lui-même l'auteur. Peut-être ce fut là une de ces galantes compositions qu'admirait si fort le jeune Huygens, lors de ses visites aux Honnestes Curieux, où le maître de la maison, Chambonnières, lui avait donné ses entrées.

Une Allemande, deux ou trois Courantes, une Sarabande, une Gigue ou une autre pièce d'un mouvement vif, tels sont les éléments d'une Suite de clavecin de Chambonnières. L'ordre des morceaux peut n'être pas toujours le même, quelques-uns faisant parfois défaut : leur enchaînement n'obéit pas à des règles précises, bien que presque toujours, cependant, les airs à quatre temps, Allemandes ou Pavanes, servent d'introduction. Au contraire des morceaux d'une Sonate, leur caractère propre n'est pas tellement déterminé que leur réunion en un tout soit vraiment nécessaire. Aucune raison, en dehors de la tonalité, n'oblige à les grouper, et il est plus que probable que, sans tenir compte de leur classement un peu artificiel, on ne s'astreignait pas toujours à les exécuter successivement. Le manuscrit déjà mentionné de la Bibliothèque Nationale, lequel renferme cent vingt-huit pièces dont soixante-quinze environ inédites, n'est point divisé par Suites. Tous les morceaux du même ton y sont juxtaposés à la suite l'un de l'autre : ainsi, en *ut* majeur, on trouve cinq Allemandes, seize Courantes, trois Sarabandes, une Gaillarde, deux Giges et une Chaconne.

Certains indices portent à croire cette collection antérieure à la publication des livres imprimés ; il a dû exister bien d'autres recueils analogues à celui-ci et qui existent peut-être toujours en quelque bibliothèque.

On pouvait, de ces manuscrits, tirer à volonté des éléments de Suites improvisées, plus souvent encore exécuter une pièce isolée, telle quelle d'abord, travaillée ensuite en forme de Variations ou « Doubles ». Plusieurs de ces « Doubles » sont conservés d'ailleurs, en même temps que la forme simple.

L'auteur trouva cependant quelque avantage à rapprocher plus étroitement certains de ces petits morceaux, puisque dans les livres imprimés, la division en Suites d'importance égale est régulièrement adoptée. En effet, les divers types d'Airs de Danse répondent à des sentiments différents, et contribuent, par leur expression originale ou leur variété de rythmes, à l'effet pittoresque de l'ensemble.

L'Allemande, nous dit Mattheson, doit respirer une émotion tranquille et reproduire l'image d'un divertissement paisible et régulier. Le style en sera lié, grave et sérieux.

L'Allemande en *ut* de Chambonnières, intitulée *le Moutier*¹, remplit fort bien ces conditions. C'est un petit tableau coloré et expressif d'un grand charme. Le thème de la première reprise surtout, avec ses entrées successives en manière de fugue, est fort gracieux et d'un tour symphonique intéressant. La *Dunquerque* est à peu près composée de même² : les voix y entrent successivement et avec encore plus de liberté. Si la valeur mélodique du thème est moindre, le travail harmonique y est plus varié et les diverses parties dialoguent ingénieusement entre elles.

Plusieurs encore reproduisent fidèlement ce caractère traditionnel³. D'autres ont une expression plus accusée avec une forme un peu différente. L'*Affligée* (en sol mineur), fait songer à ces pièces, appelées *Aria*, que l'on retrouvera plus tard chez J.-S. Bach. La mélodie d'un sentiment pathétique y est très en dehors, les autres parties, sans en copier l'allure, se bornant à soutenir ses

¹ Recueil manuscrit, p. I. Plusieurs pièces portent ainsi un nom particulier. A l'inverse de ce que l'on remarque chez Fr. Couperin ou chez Rameau, ces titres ne visent pas généralement à en préciser les tendances expressives ou descriptives. Peut-être ne servaient-ils qu'à désigner commodément certaines pièces estimées des amateurs.

² Recueil, p. 3, *a*, ou 1. I, n. 8.

³ Par exemple l'Allemande en *si* bémol (Recueil, p. 66, *b*) ; celles en *la* mineur, remarquable par sa deuxième reprise en 3/2, et en *ré* majeur (Recueil, pp. 59, *b* et 24, *b*).

accents douloureux. C'est le type de ces morceaux d'un caractère triste, consacré, sous le nom de *Tombeaux*, au souvenir de quelque maître défunt¹.

D'autres Allemandes affectent une allure pompeuse et solennelle. Des rythmes plus larges, des accords longuement soutenus leur donnent l'air de pièces d'orgue, et ce n'est que par leurs moindres dimensions qu'elles diffèrent des Pavanes, qui sont toutes faites sur ce modèle.

Si, comme nous le supposons, Chambonnières exerça quelquefois les fonctions d'organiste, certaines de ces pièces ont bien-pu être écrites pour le service de l'église. Elles rappellent assez ces « Préludes » ou ces « Pleins jeux » usités pour les marches ou les sorties. Écrites en mesure à quatre temps, d'un mouvement modéré, sans traits de virtuosité, leur thème mélodique n'est pas fort accusé : l'intérêt y naît surtout de la majesté des harmonies et de l'heureux enchaînement de contrepoints librement traités.

La Pavane en *ré* mineur² a bien ce caractère. De longues tenues, l'écartement de certains accords, qui exigerait presque l'emploi des pédales, y semblent indiquer l'orgue. L'entrée sur la dominante allant sur la tonique pour revenir sur la dominante, le court passage où s'esquisse un instant le ton de *sol* mineur avant la première cadence par quoi s'affirme le ton réel, lui impriment dès le début une allure solennelle qui ne se dément pas. La tonalité, bien que moderne, mais sans s'accuser avec une parfaite netteté, conserve comme un souvenir indécis des modes ecclésiastiques; dans sa marche hiératique et quelque peu surannée, la pièce entière, jusqu'à la cadence finale à l'ancienne mode, descendant sur la tierce majeure, demeure empreinte d'un réel sentiment de grandeur et d'austérité³.

Au même genre majestueux appartient la grande Pavane en *sol* mineur, dite *l'Entretien des Dieux*. Les ornements riches et nombreux dont elle se pare, sa présence dans une Suite de clavecin, la rangent bien dans la musique de concert ou de salon, quoique la note en reste encore sévère. L'auteur n'y affiche guère d'intentions descriptives, et cependant le titre est heureusement choisi et assez caractéristique. C'est toujours avec la gravité d'une conversation solennelle que dialoguent les diverses voix : même dans les deux dernières parties, plus animées, où les imitations en valeurs diminuées, de plus en plus serrées, se rapprochent et se pressent, la finesse du détail n'altère point la noblesse de l'ensemble, qu'affirment définitivement les dernières mesures, très soutenues et d'un mouvement sensiblement élargi.

En somme, ces deux types d'airs ont plusieurs points de ressemblance. Lentes ou au moins modérées, l'une et l'autre écrites en mesures binaires 2/2 ou 4/4, l'Allemande et la Pavane semblent réservées à la peinture des sentiments élevés. Le style en est généralement plus recherché et l'écriture plus travaillée que dans les autres pièces que nous allons examiner. Celles-ci, Courantes, Sarabandes ou Gaillardes, Giges de toutes sortes, useront aussi du style figuré, mais en admettant un plus large emploi des ressources rythmiques, que le mouvement animé de quelques-unes permettra de mettre mieux en valeur. Leur expression gracieuse, tendre ou gaie, variera sans cesse : bien souvent des différences tout extérieures permettront seules de les distinguer les unes des autres.

¹ Recueil manuscrit, p. 54, *a*. Une des pièces du livre du clavecin de J.-H. d'Anglebert (1689) porte justement le titre de *Tombeau de M. de Chambonnières*.

² Recueil manuscrit, p. 23. Les Pavanes ne sont pas nombreuses : quatre seulement. Outre celle-ci, deux en *sol* (Rec. man., p. 57, *b* et II, n. 20), et une autre du même ton, dite *L'Entretien des Dieux* (I. I, n. 25).

³ A signaler aussi le changement de mesure, 3/2 ou 6/4 plus animé, vers la fin avant le retour au mouvement du début pour terminer. Cette accélération à la péroraison du morceau se reproduit dans toutes les Pavanes, mais plus ordinairement par l'emploi des valeurs diminuées, sans modification du rythme.

Entre toutes, les Courantes sont d'un sentiment assez indécis et n'ont guère de commun que le rythme 3/2 et un mouvement assez animé. La Courante, au temps de Bach, est devenue un allegro rapide, vif et résolu. Avec infiniment moins de fougue et de traits rapides d'exécution, quelques Courantes de Chambonnières se rapprochent de ce type : mais c'est l'exception ; la plupart sont d'une allure beaucoup plus retenue. Il faut dire aussi que les pièces de Bach se présentent toujours — surtout les morceaux rapides, — sous la forme de ce que les maîtres français appelaient des « Doubles », c'est-à-dire que le thème y est traité en variations de valeurs diminuées. Quand on cessa de confier à l'exécutant le soin de composer ces Doubles, on écrivit immédiatement sous la forme ornée. Cet usage semble avoir été adopté de très bonne heure en Allemagne, ainsi qu'en témoignent déjà beaucoup de pièces de Froberger. En France, au contraire, ce n'est que par exception que l'on écrit les Doubles : presque toujours la forme simple, seule, nous a été conservée.

Les courantes ont peu de développement : deux reprises répétées, la première de huit mesures, la seconde de huit ou dix. La mesure à 3/2 y tend souvent à se résoudre en 6/4 et, dans le même morceau, la position des accents forts, marqués par le mouvement de la basse, détermine tour à tour les deux sortes de rythmes. Cette hésitation n'est pas sans charme ; d'ailleurs, paraît-il, dans l'exécution des Courantes, le mouvement tantôt précipité, tantôt ralenti, n'était qu'un *Tempo rubato* perpétuel¹ et cette marche capricieuse et irrégulière les différencie assez nettement d'autres airs analogues. Elles sont aussi fort nombreuses ; chaque Suite en renferme deux ou trois d'expression variée, plus ou moins animées sans doute. Une Courante en *ut* (Recueil manuscrit, p. 46) a presque la tranquillité d'une Allemande : la mélodie très chantante ne pourrait que perdre à une exécution rapide².

Celle qui lui fait suite (id., p. 5, *a*), écrite à 3/4, est, au contraire, d'un mouvement vif et marqué. Le thème, très rythmé, franchement accentué sur le troisième temps, est énergique et joyeux : vers la fin, les détails plus travaillés des contrepoints doivent être mis en relief par un jeu beaucoup plus soutenu³. La pièce dite *Iris*⁴, alerte également, comporte un emploi plus large des agréments et broderies de toute sorte : enguirlandée de ces ornements, ici indispensables, la phrase court, chatoyante et légère, au-dessus d'un accompagnement discret, ponctué çà et là de grands accords à plein clavier.

Tous ces morceaux sont trop différents d'aspect, les accents y sont trop irrégulièrement frappés pour qu'on puisse supposer qu'ils aient jamais servi vraiment à la danse, sauf quelques-uns pourtant, où le rythme présente certaines particularités, par exemple l'accentuation en syncope du deuxième temps (en considérant le 3/2 comme formé de deux mesures à 3/4).

Pour les Sarabandes et les Gaillardes, la même observation s'impose. Le nombre des mesures y reste toujours à peu près le même : huit pour la première reprise, seize pour la seconde en général. Mais ces prétendues Sarabandes tiennent rarement compte des exigences de cette sorte de danse : si elles commencent toujours en frappant, ainsi qu'il est prescrit, la cadence finale ne s'y résout qu'exceptionnellement sur le dernier temps de la mesure. Ces pièces sont bien rythmées : la mélodie, toujours nettement dessinée soit au dessus, soit quelquefois à la basse, y a beaucoup de

¹ « Currens... est species Melismatis choraici, sub diversa tamen a priore proportione instituta : habet enim varios motus celeritatis tarditati mixtos. » (Kircher, *Musurgia universalis*, VII.)

² Dans le même genre encore la *Toute Belle* (I, n° 13) et la *Courante de Madame* (I, 14), toutes deux en *ré* mineur ; celle en *fa* (Recueil, p. 48), en *sol* mineur (I, n° 28), en *sol* (II, n° 27).

³ La Courante *les Barricades* est du même caractère (I, n° 17, Recueil, p. 20, *a*), ainsi qu'une autre du même ton (Recueil, p. 19, *a*), suivie de son double. Sous cette deuxième forme, pleine de fougue et de hardiesse, elle montre bien de quelle sorte ces transformations, si rarement conservées, pouvaient renforcer et accentuer l'expression d'une pièce.

⁴ (I, 9 ; Recueil, p. 6, *a*.) C'est celle que Titon du Tillet cite comme célèbre encore de son temps.

charme et se caractérise fréquemment par l'accentuation du deuxième temps. Le mouvement en est moins lent qu'il ne le devint par la suite, l'allure moins solennelle aussi. Mattheson, qui exigeait, dans de tels morceaux, un certain air de grandeur presque religieuse, propre à l'expression des sentiments élevés, nobles et majestueux, n'eût point approuvé le caractère des Sarabandes de Chambonnières. Plus mélodiques que ceux des Courantes, leurs thèmes sont empreints d'une élégance voluptueuse, tendre et pleine de grâce. Les ornements paraissent plus discrètement employés peut-être ; mais l'harmonie, moins mouvementée là qu'ailleurs, affectionne les dissonances riches d'effet, les retards et les suspensions. Les passages chromatiques y sont fréquents, les modulations également : beaucoup de ces morceaux, ceux surtout qui sont écrits dans le mode mineur, visent manifestement au pathétique¹.

Les Gaillardes seront exécutées un peu plus lentement et dans un sentiment différent. Ces airs, dit le Père Kircher, doivent avoir « je ne sais quoi d'énergique, non sans quelque mélange de gravité et de douceur² ». Cette belle définition n'aurait pas sa place ici. Pour Chambonnières, ces sortes de pièces, très peu nombreuses à vrai dire, ne sont guère que des Allemandes à trois temps. Du moins présentent-elles un style très travaillé, où tous les procédés de l'art trouvent leur place ; intéressantes par cette recherche, elles demandent moins aux ressources de l'expression et du rythme³.

Toutes les pièces dont il a été parlé jusqu'ici⁴ sont en somme d'un mouvement modéré, sinon lent. Ce sont les plus nombreuses, et celles que le goût du temps semble préférer aux morceaux plus vifs et plus animés. Car c'était surtout dans les ornements, dans les « diminutions » que les virtuoses cherchaient à faire applaudir l'élégante prestesse de leur main, quelquefois aux dépens de qualités plus solides. On exigeait beaucoup cependant des clavecinistes qui visaient au « jeu brillant ». « Cette méthode, dit Le Gallois, a quelque chose de très beau quand elle est dans sa perfection, mais cela est très rare... Les grands brillans sont emportez et trop élevez... les cadences sont souvent très pressées, et, par conséquent, très rudes... ; elles sont battues inégalement et mal soutenues... ; ils ont un mouvement pressé et altéré qui fait que leur mesure n'est pas juste..., enfin on n'observe qu'une perpétuelle cadence qui empêche qu'on entende distinctement le chant de la pièce, et ils y font continuellement des passages, particulièrement d'une touche à son octave, ce que Chambonnières appeloit avec raison *chaudronner*. »

En considérant l'imperfection du doigté alors en usage, on comprendra ce que ces critiques devaient souvent avoir de fondé. Le passage du pouce n'était point admis ; pour exécuter des gammes rapides ascendantes ou descendantes, il fallait couler les doigts par-dessus le troisième ou le quatrième. Quelque grande que fût l'habitude de ces substitutions, il était impossible d'arriver à la sûre précision des pianistes d'aujourd'hui et le jeu de l'artiste le plus habile devenait facilement, dans la vitesse, inégal et confus.

¹ Voyez, dans ce genre, les deux Sarabandes en *ré* mineur (II, n° 19, et Recueil, p. 24, *a*) ; et celle en *sol* mineur (Recueil, p. 55, *a*).

Dans une autre note, d'élégance plus superficielle, celles en *ré* majeur (Recueil, p. 286), et en *sol*, dite *les Jeunes Zéphyr*s (II, n° 29).

² « Nescio quid vigorosum, molli gravique commixtum quo animus potenter excitatur... » (*Musurgia*, VII.)

³ Voyez surtout la *Gaillarde* en *si* bémol (Recueil, p. 68), accompagnée d'un Double.

⁴ Il faut y joindre les trois pièces du recueil manuscrit qui portent le nom de *Chaconne* : en *ut* (p. 16), en *fa* (p. 46), en *sol* (p. 53). Le caractère de la véritable chacone en est absent : point de basse contrainte sur quoi se déroulent, ainsi que plus tard, des couplets variés. Ce n'est encore qu'une suite de thèmes séparés par une courte reprise qui se répète régulièrement chaque fois. Sans qu'il y ait là développement proprement dit, ces morceaux atteignent des proportions plus amples que les autres, sans que cette prolixité soit un mérite, car les rappels trop fréquents de la première reprise restreignent les modulations et impriment à l'ensemble une monotonie assez peu agréable.

On trouve encore dans le 2^{me} Livre imprimé un unique Menuet, en *sol* (n° 30). L'exemplaire déjà cité de M. Ecorcheville en renferme un second, en *ut*, écrit à la main sur une page laissée en blanc par l'impression. Rien ne nous prouve sûrement qu'il faille attribuer à Chambonnières cette petite pièce, insignifiante d'ailleurs.

A défaut de toute autre raison, celle-là suffirait à expliquer la préférence des compositeurs pour les mélodies calmes, dont le thème expressif et tendre peut être exposé à loisir, soutenu d'une harmonie savante, animé d'élégants mouvements de basse ou d'imitations ingénieusement amenées. On voit du moins pourquoi les clavecinistes de la première époque se sont généralement abstenus d'écrire des traits diatoniques ininterrompus de quelque étendue, analogues à ces diverses combinaisons de gammes qui, plus tard, seront au contraire la ressource favorite dont useront et abuseront, en leurs brillantes fantaisies, les virtuoses du clavier.

Ce n'est pas à dire cependant que, dans les formes d'airs en usage, on ne rencontre point de morceaux vifs et rapides. Au contraire, les Suites de clavecin en comptent toujours au moins quelques-uns. Sous des noms divers, *Voltes*, *Canaris*, *Brusques*, ces pièces se rattachent à un type unique, celui de la Gigue : un allegro à trois temps, dont les mesures, réunies deux à deux, se rythment en mesure binaire, à 6/4. Plus tard, le mouvement à 6/4 ira s'accéléralant ; il deviendra même un véritable 6/8 à mesure que le deux-temps s'accrotera davantage. Chez Chambonnières, ce dernier rythme est déjà presque établi, non sans des indécisions qui, du 6/4, font assez souvent par le déplacement des accents, une mesure ternaire, un 3/2.

La coupe de ces morceaux est fort libre ; le musicien ne s'y assujettit point à couler sa pensée dans un nombre déterminé de mesures pour chaque reprise, et les proportions en restent très variables. Le rythme est toujours bien marqué, quoique dans cette forme assez indécise qui est caractéristique du genre ; les valeurs des notes, dans l'exposition des thèmes, sont toujours sensiblement égales. Le style fugué s'emploie là couramment : beaucoup de Giges commencent en véritable fugue, avec une seule voix à laquelle s'ajoutent les autres en entrées successives, sans alterner toujours rigoureusement de la tonique à la dominante cependant. Ainsi construites, ces pièces sont plus voisines que les autres des *Fantaisies* ou *Caprices*, analogues à ce que Frescobaldi appelle *Canzon francese* : analogues par le développement et la conduite du moins, car le rythme traditionnel du *Canzone* n'est pas du tout celui-ci. Au point de vue mélodique, les thèmes ont moins d'importance que dans les airs vraiment expressifs. Toujours très courts, ils se réduisent même souvent à une brève figure d'une ou deux mesures, sans cesse répétée et transportée à différents intervalles. Tout l'intérêt résulte des divers aspects de ces quelques notes et des combinaisons plus ou moins ingénieuses où l'auteur sait les engager : il n'y a pas là de mélodie dans le sens propre de ce mot. Ou plutôt la figure initiale du thème s'adapte successivement à plusieurs phrases différentes : pour mieux dire, à plusieurs aspects caractérisés d'une forme unique. Voilà déjà le véritable principe du développement moderne : dans la mesure où il sait ainsi modifier ses thèmes, en leur intime structure, le musicien se sent à même d'agrandir désormais le champ de ses modulations. La phrase passera du majeur au mineur, du ton fondamental à d'autres plus ou moins voisins, toujours avec une égale aisance, toujours transformée sans cesser d'être reconnaissable à une oreille exercée, et le morceau pourra, sans monotonie, prendre les proportions les plus larges. Sans doute il restera fort à faire aux successeurs des vieux maîtres pour acquérir une pleine conscience des ressources illimitées de ce procédé : Bach, Haydn, Beethoven, sont encore à naître. Mais il faut reconnaître, en certaines des Giges de notre Chambonnières, quelques-unes des premières tentatives faites dans cette voie, sans lui vouloir attribuer d'ailleurs le moins du monde un pressentiment des destinées prodigieuses d'un mode d'écriture auquel il s'essayait, pour ainsi dire, à son insu.

Parmi celles de ses Giges qui sont les plus intéressantes en ce genre, je citerai celle en *ré*, dite la *Madelonette*, une en *ut* et surtout une autre en *mi* mineur¹, dont le thème, un peu modifié, a inspiré à Froberger un morceau semblable. Fort au-dessus des deux autres, celle-ci est déjà d'un art avancé et le développement y prend de plus grandes proportions sans que l'intérêt languisse.

¹ I, n° 18 ; Recueil, p. 12, a, et p. 32.

La seconde reprise en est déjà construite sur le thème renversé de la première, ce qui sera la règle plus tard ; mutation qui ne s'observe pas dans les autres, bien que le second thème aille souvent en sens contraire du premier, en dessinant vaguement une sorte de renversement imparfait. Enfin, l'unité de l'ensemble est bien établie par le rappel du premier motif, sous sa forme complète, à la fin de la deuxième partie.

Ces Giges laissaient déjà pressentir ce que ce genre deviendrait dans la suite. Mais à côté, il en faut signaler d'autres qui dérivent d'un principe tout différent.

Celles-ci n'ont plus des allures de fugues : leur mélodie, plus saillante et moins brusquement rythmée, ne se prêterait pas à ce genre de développement. Dans un mouvement sans doute un peu retenu, ce sera quelquefois par imitations canoniques que le musicien procédera. La *Gigue en sol mineur*, par exemple (II, n° 23), n'est qu'un simple canon à deux parties, très rigoureusement suivi à l'octave et soutenu d'une basse, où semble s'esquisser parfois comme un souvenir effacé du thème. Il y a là quelques mesures à peine, et c'en est assez pour que la frêle mélodie, en sa mélancolie discrète, évoque la vision du siècle qui la vit éclore, ses grâces cavalières et le charme un peu précieux de ses élégances abolies.

Rarement les imitations canoniques se poursuivent aussi régulières. Voici une Gigue du même ton, également en trio (II, n° 21), où la seconde partie du sujet seule sert aux répliques des autres parties. Telle autre, la *Villageoise* (I, n° 30), n'use du style figuré que dans la deuxième reprise. Ailleurs, la mélodie n'est soutenue que de simples accords d'accompagnement ¹ : ou bien les imitations canoniques à l'octave alternent avec un style fugué très libre ².

Mais toutes ces pièces ne sont déjà plus des Giges que de nom, puisque leur marche ne s'astreint à aucune règle fixe. Seuls, le caractère des mélodies et la rapidité plus ou moins grande des mouvements leur donnent avec le type traditionnel une ressemblance suffisante pour légitimer à la rigueur leur titre.

*
* *

Voici que nous avons rapidement passé en revue, en ces quelques pages, toutes celles des œuvres de Chambonnières qui nous sont parvenues. Les trois sources où j'ai puisé, les deux livres imprimés et le manuscrit de la Nationale renferment probablement tout ce qui subsiste de cet artiste. Certes ne doutons pas qu'il n'y ait là qu'une minime partie de ses compositions. Toutes ces diverses pièces ne font pas plus de 136 morceaux ³, assez courts : ce serait bien peu pour une aussi longue carrière que la sienne. Mais la majeure partie de ses ouvrages resta toujours inédite puisque nous savons que Hardelle, son disciple préféré, avait hérité d'une quantité considérable de manuscrits du maître. Quant à ces copies nombreuses qu'on se passait de main en main, la plupart devaient contenir les mêmes morceaux, ceux qu'avait particulièrement distingués le suffrage des délicats, et elles durent perdre presque tout leur intérêt à l'apparition des livres imprimés, plus faciles à se procurer. Ceux-ci eurent beaucoup de succès d'ailleurs, car s'ils ne

¹ Par exemple la *Verdinguette* (II, n° 5) en *ut*, et la *Volte en fa* (Recueil, p. 43, *a*).

² *Gigue la Coquette* en la mineur (Recueil, p. 65, *b*) ; *Gigue en sol mineur* (id., p. 55, *b*).

³ Il y a 31 pièces dans le premier livre, 30 dans le second. Quelques-unes, surtout de celles du second livre, ne se trouvent pas dans le manuscrit, qui en contient d'autre part 75 que l'on ne trouve nulle part ailleurs. La plupart de celles qu'il a de communes avec les livres imprimés se présentent d'ailleurs avec des variantes assez considérables. Outre les agréments, qui là sont absents, il y a de nombreuses différences dans la forme des traits, la disposition des accords, le rythme même quelquefois. C'est là la principale des raisons qui me portent à croire ce recueil antérieur à la publication. Il représente une de ces versions qui couraient le monde en s'altérant de plus en plus et qui n'eurent plus de raison d'être après l'apparition du texte authentique.

furent point réédités à proprement parler, on dut en faire du moins plusieurs tirages, ce qui ressort jusqu'à l'évidence de l'examen des rares exemplaires qui en subsistent, entre lesquels on peut relever d'assez notables différences matérielles¹. Mais tout en continuant à jouer la musique du maître, les amateurs (une fois disparus ses élèves immédiats) ne furent point curieux d'enrichir leurs collections de celles de ses œuvres qu'il n'avait pas lui-même livrées à l'impression. Le XVIIe siècle, le XVIIIe tout autant, étaient en art terriblement modernistes : sauver de l'oubli les œuvres du passé que leurs auteurs ne sont plus là à défendre, c'est un souci que ces époques ignoraient. Pour Chambonnières d'ailleurs, n'était-ce pas assez de posséder un certain nombre de ses compositions, celles-là justement dont s'étaient directement inspirés les clavecinistes qui vinrent après lui ? Personne n'eût imaginé intéressant d'en vouloir grossir le nombre, moins encore de rechercher celles qui pouvaient être écrites dans un goût différent et dont la mode avait passé.

Aussi bien, toutes les pièces qui sont parvenues jusqu'à nous sont-elles vraisemblablement de celles qu'il écrivit vers la fin de sa carrière, et, sauf exceptions, peu d'années avant l'apparition du premier livre imprimé. On peut raisonnablement se confirmer dans cette opinion par l'examen des titres, insignifiants en apparence, que portent quelques-unes. Si la Courante dite *les Barricades* (I, n°17) rappelle le souvenir des troubles de la Fronde et de cette journée du 26 août 1648, où, pour la première fois, les Parisiens virent la rue Saint-Antoine se hérissier des barricades improvisées par les ennemis du Mazarin, d'autres, telles que la Courante *de Madame* (I, n° 14) ou la Sarabande *de la Reyne* (I, n°11), ne peuvent être que l'hommage d'un compositeur à la mode aux deux jeunes princesses lors des premiers temps de leur apparition à la cour. Or, c'est en 1660 que Louis XIV épousait Marie-Thérèse ; son frère, l'année suivante, prenait pour femme Henriette d'Angleterre, chez laquelle nous avons vu déjà Chambonnières admis à se faire entendre. Et l'Allemande *la Dunquerque* ne se rapporte-t-elle pas plus exactement encore à l'année 1662, où le roi d'Angleterre faisait cession de cette ville à la France ?

La date relativement récente que de tels indices autorisent à assigner à toutes ces compositions, explique à merveille comment il se fait qu'elles appartiennent toutes au même style, à ce style expressif encore nouveau au temps de la jeunesse du musicien et qu'il aurait eu la gloire de populariser définitivement. Par leur brièveté, leurs allures élégantes et faciles, elles étaient faites pour plaire à des auditeurs raffinés, de goût délicat, mais dont le dilettantisme tant soit peu superficiel aurait eu peine, sans doute, à goûter pleinement l'effort d'une technique plus savante. N'allons donc pas demander à ces œuvres, qui sont en somme de la musique de salon, la beauté souveraine, l'ampleur et la majesté grandiose de quelques-unes des pièces d'orgue de Frescobaldi, pour ne citer que celui-là. N'y cherchons pas davantage les ingénieuses recherches, la curiosité parfois téméraire de tels contemporains, d'un Roberday, par exemple. J'imagine d'ailleurs que ces âpres harmonies, ces contrepoints enchevêtrés qui se heurtent, non sans rudesse, eussent paru

¹ J'ai comparé entre eux l'exemplaire du Conservatoire et celui de M. Ecorcheville., complets tous les deux, et celui de la Bibliothèque Nationale qui ne possède que le second livre. Voici ce que j'ai pu y remarquer. Dans le livre I., une erreur de pagination a fait reproduire deux fois les numéros des pages 13 et 14 ; l'éditeur les a distinguées ainsi : 13*, 14*, 13, 14, et les a laissées dans cet ordre pour l'exemplaire du Conservatoire. Dans l'exemplaire de M. Ecorcheville, les pages 13* et 14* ont été ajoutées en supplément à la fin du cahier. Il s'ensuit que ni le recto du 13*, ni le verso du 14* ne portent la même pagination ni le même texte que précédemment. De plus, dans le même exemplaire, par une erreur singulière, le folio qui porte les pages 60 et 61 a été remplacé par le folio correspondant du livre II, lequel n'existait pas encore quand le livre I parut pour la première fois. De ce fait, cet exemplaire se décèle comme un second tirage, et il présente une lacune fâcheuse en ce que la Gigue la *Villageoise*, qui précède le folio déplacé, n'y est pas terminée, tandis que le *Canaris en sol* qui le suit n'y figure que par sa seconde reprise.

Pour le livre II, l'exemplaire de la Bibliothèque se trouve précédé du frontispice du livre I. Dans les deux autres, il y a un frontispice spécial, qui n'est qu'un vulgaire encadrement à tout faire, mis là par un éditeur soucieux de s'épargner des frais. Mais dans l'exemplaire Ecorcheville, on trouve en plus la préface du 1^{er} livre avec le tableau des « Agreemens ». La première pièce est gravée au verso de cette page, tandis qu'au Conservatoire, où la préface est absente, cette pièce se trouve au verso du titre.

déplacés dans les réunions mondaines. Il fallait d'autres mérites que ceux dont ces maîtres avaient été curieux, pour gagner la faveur du jeune roi et de la cour. Les pièces de Chambonnières, au contraire, avaient bien toutes les qualités requises et cette parfaite adaptation de son œuvre au milieu explique et justifie sa longue popularité. Qu'on ne s'y trompe pas cependant : leur valeur n'en est pas diminuée pour cela. Ce serait déjà beaucoup que le musicien ne s'y soit jamais laissé aller à la banalité, écueil ordinaire des œuvres qui ne visent qu'à plaire : ce serait plus encore qu'aucune redite importune, aucune vulgarité n'altèrent jamais la sobre élégance de ses mélodies. Mais on ne louera jamais trop l'aisance de cette polyphonie limpide : les souples ondulations de ces voix diverses, si flexibles en leurs enlacements multiples, de ces voix qui répugnent à marcher asservies à la pesante régularité des faux-bourbons. Que nous sommes loin, avec l'exquise simplicité de tels morceaux, des placages d'accords note contre note de Lully et de ses successeurs ! Ce n'est pas être injuste pour le Florentin, dont le génie s'affirma par ailleurs et dont la forte main sut enlever l'édifice imposant de l'Opéra français, que de regretter quelquefois ce que la pure musique a perdu à l'éclosion, prématurée peut-être, d'une forme d'art dont la floraison luxuriante allait tout étouffer autour d'elle. Et, quelque estime qu'il soit juste aussi de faire des meilleurs clavecinistes du siècle suivant, ni François Couperin ni Rameau n'ont, à mon avis, de quoi faire oublier le charme de cette époque, encore tout imprégnée de la sève contrapuntique de la génération précédente. En dépit de leur virtuosité plus sûre, de leur harmonie plus riche, de leur facture variée, de leur pittoresque savoureux et expressif, je crois sentir qu'il leur a manqué cette solide éducation première, ce sens intime de la polyphonie qui, même dans le style libre de pièces d'importance secondaire, se manifeste si clairement chez leur prédécesseur.

Tout en rendant justice à l'œuvre de Chambonnières, certains y souhaiteraient peut-être trouver plus de variété, plus de recherche, avec, parfois, une expression plus intense. Mais pourquoi vouloir qu'il ait ainsi devancé son siècle et pressenti les conquêtes et les ambitions de notre art moderne, que personne n'eût seulement pu comprendre de son temps ; tandis qu'au contraire son plus grand mérite reste d'avoir si parfaitement exprimé, dans une langue harmonieuse et correcte, toutes les émotions que ses contemporains avaient accoutumé de chercher en leur musique ? Sans nous attarder à des réserves injustifiées, acceptons donc ce qu'il nous offre et jugeons de son mérite ainsi qu'eussent pu le faire les hommes de son temps.

C'est de la musique de salon qu'il s'est proposé d'écrire, et d'après ce que nous devinons de son caractère, ce programme, si restreint qu'il paraisse, n'avait rien qui pût lui déplaire. Homme du monde lui-même, il ne lui en coûtait pas de mettre tous ses soins à plaire aux gens du monde, puisque c'était dans les salons qu'il trouvait ses plus beaux succès de virtuose et de musicien. Ce public demeurait le sien : c'est lui qu'il souhaitait charmer tout d'abord. Cependant, malgré ses prétentions aristocratiques, il ne vivait pas tellement à l'écart des artistes de profession qu'il pût complètement se désintéresser du suffrage de ses pairs. Puis, à côté des simples *dilettanti*, n'y avait-il pas encore de nombreux amateurs, versés eux-mêmes plus ou moins dans la pratique de l'art, capables tout au moins d'apprécier en connaissance de cause ce que la science musicale avait de plus profond et de plus raffiné ? Gens de robe ou d'église, grands seigneurs même quelquefois, ils n'étaient point rares ceux qui, au XVII^e siècle, faisaient profession de chercher dans la musique plus et mieux qu'une aimable distraction ou un passe-temps frivole. Nous devons croire que le souci de sa réputation obligeait Chambonnières à faire montre de sa supériorité dans ces milieux moins faciles à satisfaire, à certains points de vue, que ses auditeurs du grand monde, et s'il ne nous reste malheureusement rien des œuvres plus savantes et plus complexes qu'il écrivit certainement dans cette intention, il n'en faut pas conclure qu'il se soit confiné dans le genre exclusif que son nom semble évoquer. Pour valoir surtout par des mérites plus expressifs que scholastiques ou de pure forme, ses Suites de clavecin témoignent d'une maîtrise assez forte, d'une possession des ressources de l'art assez complète pour permettre d'affirmer que l'emploi courant du style rigoureux n'avait rien qui pût l'intimider. Les œuvres de son élève Louis

Couperin, au défaut des siennes, pourront nous apprendre quelque chose de ce que devaient être ses essais dans un genre qui lui semble étranger : c'est donc là que nous irons chercher nos exemples.

Louis Couperin est mort trop jeune pour n'avoir pas été promptement oublié, même pour avoir pu être placé par ses contemporains au rang qu'il méritait d'occuper. Mais les compositions qui subsistent de lui n'en sont pas moins d'un intérêt capital. L'unique manuscrit qui nous en est parvenu est un des plus intéressants monuments de notre art national au XVII^e siècle et, mieux encore que celle de son maître, cette œuvre nous apprend combien cet art, sûr de lui, avait déjà de profondeur et de variété¹.

Une très notable partie des pièces de cette précieuse collection s'inspirent directement du style de Chambonnières. Non pas qu'elles n'aient pourtant leur originalité : partis du même point, les deux compositeurs sont arrivés à des résultats fort différents. L'un et l'autre ont fidèlement conservé le type des divers airs de danse ; mais tandis que les mélodies du maître brillent surtout par leur grâce et leur naturel, celles de l'élève, plus sévères, plus nues, se rehaussent d'une harmonie pleine, riche d'effet et singulièrement expressive. Ce n'est plus cette admirable facilité où nul effort ne se laisse percevoir, mais une polyphonie robuste, hardiment dissonante, consciente de ses moyens et de sa force. Le Gallois a bien jugé quand il voit dans les deux musiciens deux « chefs de secte », ainsi qu'il dit, et c'est fort justement qu'il ajoute que « tous deux ayant eu cela de commun d'exceller dans leur art et d'en avoir peut être mieux que pas un autre connu les règles, il est certain qu'ils avoient deux jeux dont les caractères differens ont donné lieu de dire que l'un touchoit le cœur et l'autre touchoit l'oreille² »...

Au surplus, il est de ces morceaux de Couperin qui témoignent de préoccupations qui, peut-être, furent étrangères à son maître. Prenons par exemple celui qui s'intitule « le Tombeau de M. Blancrocher ». Ce Blancrocher, un des meilleurs joueurs de luth du temps, est cité avec éloge par Mersenne parmi les plus habiles. Il s'agissait, suivant l'usage, de commémorer par un dernier hommage le souvenir de l'artiste défunt et les essais expressifs et descriptifs qu'a tentés l'auteur sont des plus curieux à étudier³. Couperin écrit un véritable petit tableau des funérailles. Ce chant

¹ Ce manuscrit (Vm⁷ 1862), comme celui des pièces de Chambonnières du reste, auquel il est en tout point semblable pour l'aspect, le format et l'écriture, est relié aux armes de Bauyn d'Angervillers et de N. Mathefelon, ainsi que l'indique une note manuscrite qu'il renferme. Je n'ai rien découvert au sujet du second de ces personnages et je ne puis dire si l'attribution est exacte. Pour le premier, il est vraisemblable qu'il s'agit là de Prosper Bauyn d'Angervillers, maître de la chambre aux deniers du Roy, mort le 18 juin 1700. Mais il resterait à expliquer pourquoi les deux écussons sont ici accolés, le second n'ayant aucun rapport avec celui des Choart de Buzanval dont Prosper Bauyn avait épousé une fille. Quant à la famille Bauyn, c'est une ancienne famille française dont beaucoup de membres se distinguèrent dans la robe ou dans la médecine et qui se divisa vers le milieu du XVI^e siècle en trois branches. L'une, restée catholique, demeura à Paris ; les deux autres, qui embrassèrent la Réforme, se fixèrent à Dijon et à Bâle. Parmi ces derniers, plusieurs furent attachés en qualité de médecin aux ducs de Wurtemberg, et l'un d'eux, Frédéric Bauyn, fut médecin de la duchesse douairière Sibylle de Wurtemberg, en sa résidence de Montbéliard, là même où J.-J. Froberger avait vécu ses dernières années. Cette particularité et les rapports qui ont dû toujours exister entre les divers membres de cette famille, expliquent peut-être comment il se fait qu'un nombre assez considérable de compositions de Froberger et aussi de son maître Frescobaldi se trouvent dans ces deux recueils. A la suite des pièces de Couperin on trouve en effet seize morceaux de Froberger et trois de Frescobaldi, dont l'un tout au moins semble ne figurer dans aucun de ses livres imprimés. Dans le manuscrit de Chambonnières, il n'y a que six pièces de Froberger, avec plusieurs autres de divers compositeurs français du milieu du XVII^e siècle et une du maître italien Luigi (Luigi Rossi), lequel, en 1647, se trouvait en France, où il faisait jouer, par les ordres du cardinal Mazarin, son *Orfeo*, la première « comédie en musique » qui ait été donnée à Paris.

² Le Gallois, *Lettre à Mlle Regnault de Sollier*...

³ Le Tombeau de M. Blancrocher est du nombre des quelques pièces de Louis Couperin, données par Farrenc dans le *Trésor des Pianistes* (vol. XX).

récitatif de la basse au début ne vise-t-il pas à dépeindre la solennelle lenteur du cortège ¹, tandis que la hâte des assistants, se pressant en foule dans l'église, se marque par les marches harmoniques sur pédale qui suivent, exécutées d'un mouvement indiqué plus rapide? Et les sonneries de cloches si exactement imitées (mesures 27, 28, 29), qui se reproduisent à la fm, après le passage expressif et lent où semble s'exprimer la douleur et les regrets de tous ? Il ne faut pas pousser trop loin cette recherche du détail, mais l'intention générale n'est pas moins manifeste. C'est assez de jouer le morceau pour s'en apercevoir.

Ce souci de description précise vaut d'être signalé, en même temps que d'autres tentatives, d'ordre plus exclusivement musical celles-là, requerront ailleurs notre attention. Couperin semble partout curieux de donner un certain développement aux pièces nécessairement brèves des Suites. Celles des formes en vigueur qui se prêtent le mieux à cette extension, Passacailles ou Chaconnes, l'ont volontiers attiré et il se montre ingénieux à en déguiser la monotonie, plus heureux que Chambonnières, qui y avait assez mal réussi. Chaconnes et Passacailles se composent, on le sait, d'une reprise principale ou « refrain » par où l'on commence et qui se redit à la suite de chacun des couplets, aussi nombreux que l'on veut. Varier le mieux possible ces couplets, c'est à quoi le compositeur doit s'efforcer, puisque la nécessité du refrain gêne considérablement ses modulations et l'oblige à ne presque point quitter le ton initial. Et par surcroît (dans les Passacailles tout au moins, pour Couperin), se joint le souci d'édifier les mélodies sur les quelques notes répétées d'un dessin de basse contrainte.

Couperin montre beaucoup d'habileté à diversifier chacun des couplets quelquefois fort nombreux de ses huit Chaconnes. Il y emploie tour à tour des combinaisons rythmiques bien caractérisées, tout en usant librement, surtout à la basse, des diminutions mélodiques, pour lier plus étroitement le refrain au couplet lui-même, il le fait commencer, généralement, non par l'accord parfait, mais par un accord de sixte qui peut mieux s'enchaîner avec ce qui précède. Il n'a pas scrupule non plus de modifier entièrement la première mesure, si besoin est, ni de terminer son couplet sur une cadence rompue. Ces procédés, à vrai dire, sont en germe déjà chez son maître ; mais ce qui lui appartient en propre, c'est l'idée, hardie pour son temps, de faire entendre le refrain transposé en quelque ton relatif, innovation qui laisse le champ libre aux modulations. Quand il s'asservit, comme dans ses Passacailles, à composer sur une basse contrainte, il n'est pas moins ingénieux à en varier les combinaisons : soit qu'il la fasse passer du majeur au mineur, qu'il en rejette le dessin obligé dans une partie intermédiaire, qu'il y introduise des intervalles chromatiques ou qu'il la présente renversée. Toutes ces recherches attestent un sens très vif des nécessités du développement et de l'unité mélodique. Le morceau, ainsi traité, paraît vraiment construit : ce n'est plus une suite de courtes phrases indépendantes juxtaposées bout à bout ², sans souci de l'effet d'ensemble.

Quel que soit l'intérêt d'une analyse complète, nous devons surtout nous arrêter à celles de ces compositions dont l'équivalent ne se trouve pas dans ce qui nous reste de Chambonnières. Car si l'on accorde qu'il soit raisonnable de supposer que Couperin ait suivi encore là les traditions de son maître, cette étude servira à donner au moins une idée vraisemblable de la part de l'œuvre du vieux claveciniste dont rien n'a subsisté.

Par leur nombre aussi bien que par leur notation singulière, les Préludes s'imposent les premiers à notre attention. Que de telles pièces de préférence à tant d'autres aient été conservées, que l'on ait

¹ A signaler à la fin de cet épisode qui fait la première reprise, le retard ascendant de la cadence finale. Cet effet harmonique, fort rare et presque sans exemple à cette époque, se trouve encore reproduit pour la conclusion de la pièce.

² D'autant mieux que Couperin use quelquefois d'un fragment caractéristique du refrain comme intercalation au cours d'un couplet. Ailleurs il écrira deux couplets sur le même thème d'où il tire deux développements différents.

eu l'idée d'en former un recueil séparé comme si elles dussent être exécutées seules, ceci ne s'explique guère : nous en saisissons d'autant moins la raison que l'intelligence de ces œuvres nous est plus malaisée. Ecrites dans un style plus que libre, sans aucune mesure, elles apparaissent comme un enchaînement d'accords arpégés et de traits de virtuosité qu'on dirait imaginés au hasard du caprice. Et de fait, bien qu'ici fixés par l'écriture, ces préludes ont tout l'air d'une reproduction plus artistiquement suivie, amplifiée peut-être, des fantaisies improvisées par quoi les artistes, avant que d'exécuter les diverses parties d'une Suite, cherchaient à faire montre de la légèreté et de la souplesse de leur main. Il ne s'agit plus là de l'improvisation sur un thème, poursuivie suivant les règles de la fugue : aucun autre élément directeur, ici, qu'une suite d'accords et de marches harmoniques, modulant quelquefois fort loin du ton principal : suite que la multiplicité des traits, des notes de passages, des appoggiatures et broderies de toute sorte ne rend pas toujours aisément perceptible. Et tout cela noté en valeurs égales — des rondes, — partout en notes successives, sans aucun accord indiqué, avec une profusion de traits de liaison dont la signification précise nous échappe. Il faut une attention soutenue pour mettre un peu d'ordre dans ce chaos, en disposant de place en place les accents principaux, les différentes valeurs et les notes essentielles par où l'harmonie s'affirme. Travail qui n'était rien sans doute pour des contemporains, habitués à entendre tous les jours de telles fantaisies où se retrouvaient des formules identiques, mais qui, pour un virtuose de nos jours, rendrait extrêmement périlleuse l'exécution impromptue de ces préludes.

Si peu clair que soit ce mode de notation, il ne s'en est pas moins longtemps conservé. Des introductions du même goût précèdent chacune des suites de Pièces de Clavecin de d'Anglebert (1689), élève de Chambonnières lui aussi, et l'on en trouvera d'à peu près semblables dans le premier livre des pièces de Rameau (1706). Mais avec des proportions bien moindres dans les deux cas et une structure bien plus simple. Car ce qui surprend chez Couperin, c'est le développement considérable de la plupart de ses Préludes, développement qui contraste singulièrement avec les dimensions restreintes des pièces à formes fixes. Nous savons bien que si les musiciens de ce temps se limitaient rigoureusement dans les morceaux des Suites, ils se montraient parfois plus prolixes, là où ils pouvaient donner carrière à leur fantaisie. « Certains grands compositeurs, écrit Huygens,... se sont enfermés dans le nombre de 12 mesures pour chaque partie : ie me suis limité de mesme en tout ce que j'ay produit de pièces moins bouffonnes que ne le sont les Sarabandes ou les Giges... » Et ailleurs il nous avertit que, pour lui, il se garderait bien de vouloir « faire passer un grand Prélude pour une Allemande ¹ ».

Il n'y aurait donc pas lieu d'être surpris de voir Couperin dépasser les bornes où son imagination s'enferme dans ses pièces régulières. Mais il faut avouer qu'il a grandement exagéré la différence. Surtout lorsqu'au milieu d'un prélude il intercale un épisode, fugué le plus souvent, sur un thème indépendant; épisode parfaitement suivi, écrit alors en notation ordinaire, lequel, une fois terminé, se continue par un second passage *Tempo rubato* non mesuré, tout semblable au premier. Et même dans telle de ces pièces, la fugue ne conclut pas et c'est insensiblement qu'elle vient se fondre dans la reprise de style libre.

Si ces morceaux complexes deviennent ainsi fort longs, l'heureuse opposition de la fantaisie pittoresque et de la virtuosité primesautière du début et de la fin avec la régularité rythmique de la fugue y évite heureusement la monotonie. Dans l'exécution d'ailleurs, ces différences devaient être encore mieux marquées par l'emploi des deux claviers du clavecin, car l'usage de ces instruments, où l'on retrouvait l'abrégé des principales ressources de l'orgue, était déjà général. Chambonnières possédait depuis longtemps, en 1655, une « épinette à deux claviers » du célèbre facteur Couchet d'Anvers « ... très excellente, nous apprend Huygens, et telle que ie ne crois pas

¹ *Correspondance de Huygens*, lettre XXIX, au sieur Du Mont, organiste de Saint-Paul (6 août 1655).

que personne en fasse après ce pauvre Couchet que ie regrette extrêmement ». Et sans vouloir faire de cette coïncidence un argument, il est assez juste de penser que la combinaison de l'improvisation libre et du style fugué ne lui fut point étrangère, car lui-même en devait avoir pris la tradition chez les organistes du siècle précédent, parmi lesquels Jacques et Thomas Champion, son père et son grand-père, avaient tenu une place éminente. Remarquons en passant d'ailleurs, qu'ainsi compris, le Prélude se rapproche singulièrement de l'ancienne Toccata, telle que Michel Praetorius la décrit ¹: une fantaisie libre, improvisée, où l'exécutant fait succéder à son gré les passages soutenus et les traits rapides de virtuosité, sans grand souci des règles ni des proportions, parce que la verve et le brio sont ici les qualités essentielles.

Dans ces préludes, les épisodes mesurés eux-mêmes, quoique régulièrement suivis, gardent quelque chose encore de la fantaisie du reste, comme si l'auteur eût tenu à conserver à l'œuvre tout entière le caractère d'une improvisation véritable, tantôt libre, tantôt sur un thème imposé. Les motifs de ces fugues sont toujours fort mélodiques, amusants par leur rythme décidé qui rappelle de très près celui des Gigues des Suites ². Les quelques pièces intitulées Fantaisies ou Duos appellent les mêmes remarques. Dans l'une d'elle, datée de *Paris, au mois de Décembre 1656*, et fort intéressante pour le caractère tout moderne de certaines parties du développement, une entrée fuguée construite sur un thème à quatre temps qui pourrait être celui d'une Allemande, se continue par une diminution de la basse poursuivant sa marche rapide sous de longues suites d'accords. C'est la forme qui, transportée à l'église, va fournir aux organistes le modèle de ces Basses de Trompette, de Cromorne ou de Voix humaine dont ils feront usage jusqu'à l'abus ³. Le *Duo* qui suit immédiatement cette pièce est également curieux. Le thème s'y expose pareillement ainsi que dans une fugue, mais c'est de son rythme persistant, vif et léger que le musicien a su tirer les plus beaux effets. Quelques passages y font pressentir déjà certaines figures qu'on retrouvera dans l'œuvre de clavecin de J.-S. Bach, et la virtuosité, rendue ici plus nécessaire qu'ailleurs par le peu de parties mises en œuvre, y reste cependant déterminée par la logique harmonique.

En somme toutes ces pièces, pour être de plus amples proportions que les morceaux des Suites et pour être écrites dans des formes plus savantes, n'en diffèrent essentiellement ni par le but, ni par l'esprit. Elles plairont à l'auditeur que leur science aimable et facile n'effarouchera pas. Il suivra avec plaisir le babillage ingénieux des motifs qu'il reconnaîtra au passage, sans s'imposer l'effort d'une attention soutenue, au milieu des combinaisons assez simples d'ailleurs où ils se trouvent engagés. Car leur figure originale ne rendrait guère possibles ces imitations par diminution, par augmentation, par renversement, ressources ordinaires de compositions plus scholastiques que celle-ci. Pour l'emploi facile de ces figures de contrepoint il faut des sujets simples et fort courts « de quatre ou cinq notes » comme le prescrit Jean Denis⁴, en s'appuyant sur l'autorité de son maître, Florent Le Bienvenu, organiste de la Sainte-Chapelle dans la première moitié du siècle, et « le plus excellent homme de son tems pour toucher les orgues ».

¹ *Syntagma musicum* (1619).

² On peut étudier à ce point de vue le 6^e Prélude (f^o 9 du Recueil), dont la fugue, très développée, présente cette particularité assez rare d'être « à l'unisson », c'est-à-dire que les réponses du sujet, au lieu de prendre à la dominante, se font toujours dans le ton même de la pièce. Ce prélude est d'ailleurs un des plus complets et des plus caractéristiques.

Ajoutons encore que quelquefois le passage mesuré n'est pas fugué, mais sert à l'exposition d'un simple thème mélodique expressif. Voyez p. e. le 12^e Prélude (f^o 17, v^o).

³ Recueil (f^o 59 v^o). — Cette fantaisie, le *Duo* qui vient après, une autre fantaisie et un autre duo à la fin du recueil, peuvent fort bien avoir été écrits d'ailleurs à l'usage de l'orgue plutôt que du clavecin. Les longues tenues que l'on remarque à la main droite sur les traits de la basse dans les deux fantaisies tendraient à confirmer l'hypothèse, et l'on sait combien le Duo, exécuté sur deux claviers registrés différemment, fut en faveur à cette époque parmi les organistes.

⁴ Jean Denis, *Traité des fugues et comme il faut les traiter*, dans son *Traité de l'accord de l'Espinette* (1650).

Mais c'était là des traditions démodées et le goût du public et des artistes s'était décidément orienté d'un autre côté. Couperin n'accepte dans l'héritage de ces vieux maîtres, qui avaient de l'art instrumental une conception si différente de la sienne, que la part de leurs doctes recherches qui peut pratiquement lui servir. Il reste plus soucieux d'émouvoir et de charmer que d'intéresser l'esprit : et tout au moins s'il veut piquer parfois la curiosité de son auditoire, a-t-il soin de ne lui présenter que des problèmes dont la solution soit facile et dont l'exposé, par trop de science pédantesque, ne risque point d'offenser sa délicatesse.

Quelle part exacte faut-il faire à Louis Couperin dans cette évolution et dans la constitution de ce nouveau style dont la fortune sera durable? Tout au moins, pour ce qui a trait à la musique du clavecin, on ne peut guère supposer qu'un jeune artiste à ses débuts, surtout en un temps où la recherche à tout prix de l'originalité était heureusement inconnue, ait imaginé de toutes pièces des formes aussi nouvelles. Si dans ce qui a survécu des ouvrages des autres musiciens de ce temps, de pareilles compositions sont presque sans exemple, la raison en est que ce qu'ils avaient sans doute tenté dans ce genre n'a pas eu la chance d'être conservé. Félicitons-nous d'un hasard heureux qui nous révèle, avec les essais de Louis Couperin, toute une face nouvelle des persévérantes recherches de nos vieux clavecinistes, mais ne lui en rapportons pas tout l'honneur. Est-il téméraire de supposer que c'est auprès de son maître que Couperin trouva les premiers modèles de cette manière originale et neuve ? Il serait bien invraisemblable que Chambonnières, formé à l'école de son père, lui-même héritier des anciennes traditions des contrapuntistes du XVI^e siècle, n'eût jamais tenté d'écrire dans un style qui rappelait, par plusieurs côtés, celui de ces précurseurs.

Aussi bien, ce sera là l'excuse de cette digression trop longue sur Couperin. A tort ou à raison, c'est le maître que nous avons cherché à étudier au travers de l'œuvre du disciple : et ceci nous paraît légitime. Car à supposer même que Couperin, en écrivant ses Préludes ou ses Fantaisies, se soit montré absolument original et qu'il n'ait rien imité de ce qui ait été fait avant lui, il aurait toujours profité dans une large mesure des enseignements de Chambonnières, puisqu'en somme on ne lui connaît point d'autre instituteur : la filiation, pour être moins immédiate, n'en serait pas moins certaine.

Que rien n'ait subsisté de Chambonnières en dehors de ses Suites de Clavecin, le fait n'est point pour surprendre et il y aurait plutôt lieu de s'étonner du heureux hasard qui nous a conservé un unique exemplaire de l'œuvre complète de son disciple. Nous savons que les artistes du temps n'étaient pas préoccupés à l'excès du soin de répandre leurs compositions, encore moins d'en faire part à leurs confrères, qui étaient aussi leurs rivaux. Ils ont dû laisser copier surtout celles qui convenaient le mieux aux amateurs qu'ils tenaient à contenter. Les grandes pièces, d'un art plus raffiné, plus difficiles aussi, ils les gardaient jalousement à part eux, se réservant de les produire à leur heure et de les produire seuls. On ne pouvait ainsi ni les imiter ni s'en inspirer et la gloire en restait tout entière à l'auteur. Les amateurs ne tenaient guère à posséder des morceaux dont ils n'eussent pu tirer parti, tandis qu'ils faisaient copier avec soin les airs plus simples, qu'ils préféraient peut-être, et dont ils pouvaient aisément se faire honneur.

Il ne faut donc pas perdre de vue, pour apprécier Chambonnières à sa juste valeur, que celles de ses œuvres qui nous sont parvenues ne représentent qu'une partie de ce qu'il a pu faire ; celles qui sont perdues seraient pour nous les plus intéressantes, celles qui, du moins, se laisseraient le mieux comparer aux pièces des maîtres italiens ou allemands de la même époque. Il serait curieux de saisir là aussi les premières traces de ce long travail, qui devait aboutir, en créant peu à peu l'art du développement, aux œuvres achevées du siècle suivant. Nous pouvons regretter d'en être réduits, pour compléter notre connaissance des travaux d'un artiste, à aller chercher chez ses disciples la trace de son influence et de ses efforts. Mais de tels regrets sont inutiles et, malgré

cette lacune, nous devons nous tenir pour satisfaits d'avoir au moins hérité de ce que ses contemporains ont le plus estimé en lui. Car si les Suites nous renseignent peu sur l'évolution des progrès de la technique, elles demeurent d'un prix inestimable pour l'histoire du sentiment musical. Il serait désirable qu'une édition commode en rendît l'accès plus facile aux curieux, mais le zèle de la Scola pour la restauration de l'art des temps passés nous permet d'espérer que ce vœu ne tardera pas à se réaliser. Sous des formes simples mais souvent exquises, nos musiciens sauront bien percevoir le génie réel de celui qui, d'une vie intense et diverse, sut animer tant de petits tableaux presque semblables, et livrer ainsi à ses successeurs un riche trésor de thèmes expressifs, de mélodies gracieuses et savantes.

Pour avoir si profondément charmé son siècle, pour avoir su conserver tant d'années la faveur d'un public infiniment plus cultivé musicalement qu'on est enclin à le croire, il fallut que Chambonnières fût un artiste de premier ordre. Sa gloire apparaîtrait plus solide encore s'il pouvait intéresser les artistes d'aujourd'hui. Nous entendons parler sans cesse de la nécessité, pour nos compositeurs, de rester avant tout de leur pays, et de garder précieusement le caractère original de leur race. Mais puisqu'on leur déconseille à juste titre l'imitation servile d'un art étranger, où trouveront-ils leurs modèles s'ils continuent à négliger, comme jusqu'ici, l'étude de nos origines musicales? S'il existe quelque part une musique purement française, dégagée de toute influence du dehors, c'est au XVII^e siècle qu'il nous la faut chercher. C'est alors que le génie de notre pays a enfanté ses premières œuvres, sans s'astreindre à reproduire l'idéal que d'autres avaient conçu. Et si loin de nous que ce temps paraisse à cette heure, quelques chefs-d'œuvre achevés que la musique ait produits depuis lors, il n'y a qu'à gagner pour nos contemporains à remonter quelquefois le cours des âges. N'est-ce pas dans une étroite communion avec les premiers monuments de l'art qu'on peut le plus clairement prendre conscience de son avenir ?

Henri Quittard (1864-1919)
musicologue, critique musical
Archiviste à l'Opéra de Paris