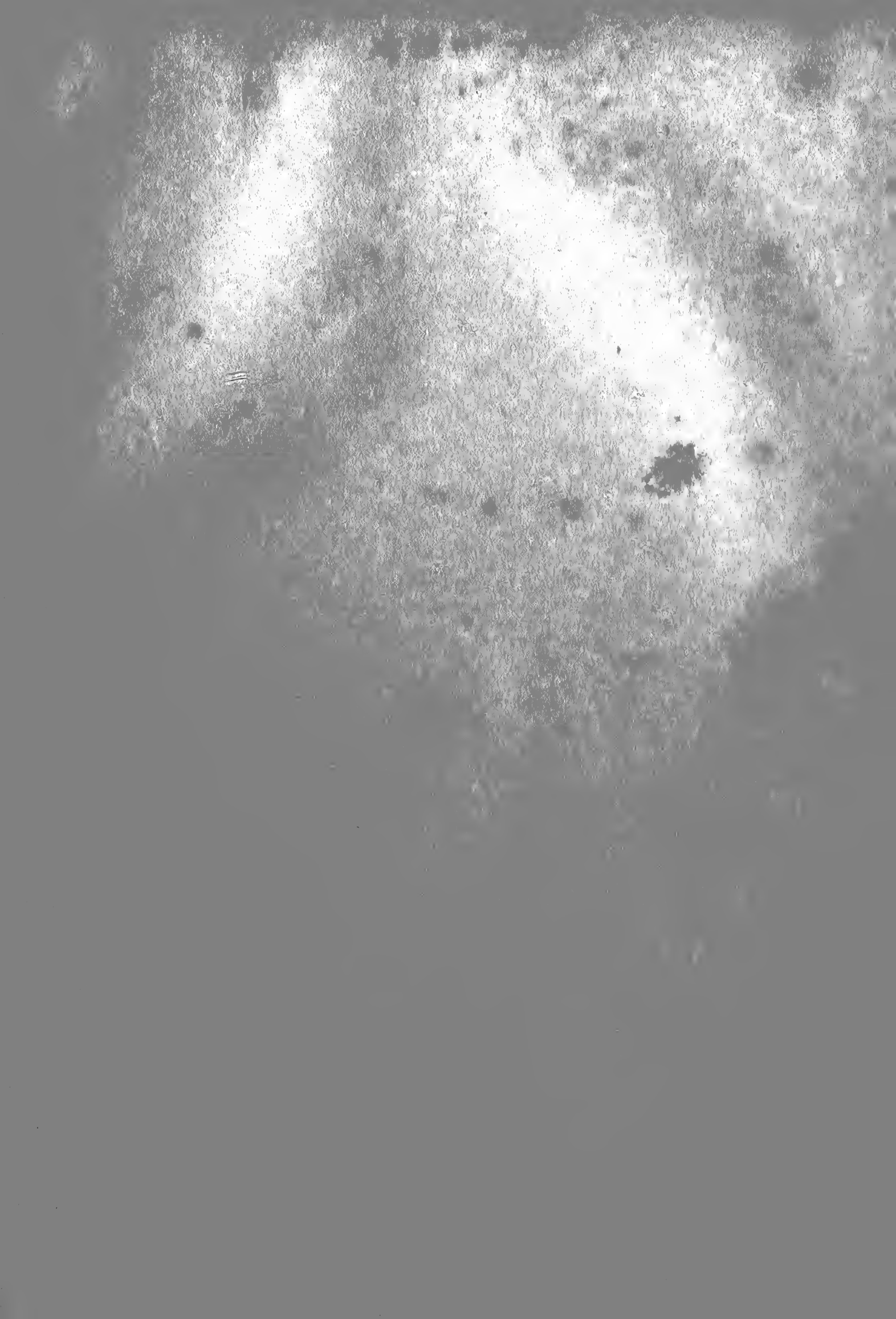
No** M450.48
Vol. 4

Bought with the income of
the Scholfield bequests.



LE

TRÉSOR DES PIANISTES

4me LIVRAISON.

Emmanuel BACH —— Six Sonates; 4me Recueil (11) 4.

——— Six Sonates; 5me Recueil (11) 5.

G. F. HAENDEL —— Suites de Pièces; 1er Livre (4) E 1.

——— Suites de Pièces; 2me Livre (4) E 2.

——— Suites de Pièces; 3me Livre (4) E 3.

——— Six Fugues;..... (4) E 4.

PARIS

ARISTIDE FARRENC, EDITEUR
Rue Taitbout, 10

C. PRILIPP, EDITEUR DE MUSIQUE
Boulevard des Italiens, 19

LONDRES

CRAMER, BEALE ET WOOD, 201, Regent St.
SCHOTT ET Cie 159,

LEIPZIG

BREITKOPF ET HAERTEL
Universitaets Strasse, goldner Baer

1863

**M450.48 vol.4
Brown Collection
Scholfield
June 21, 1915
7 20 vols

LISTE DES SOUSCRIPTEURS

FRANCE.

PARIS.

	Exempl.
Le Ministre de la maison de l'Empereur et des Beaux-Arts	10
Le Conservatoire impérial de musique	3
Alexandre (M. Alfred), vice-président au tribunal de la Seine	1
Auber (M. Daniel-François-Esprit), directeur du Conservatoire impérial de musique	1
Aunier (Mlle Alexandrine)	1
Béguin-Salomon (Mme Louise), professeur de piano	1
Benoist (M. François), professeur d'orgue au Conservatoire	1
Bonar (Mme Delphine)	1
Bouton (Mme Pauline)	1
Busserole (M.), conseiller à la Cour impériale	1
Buzin (M.)	1
Camus (M. Émile), docteur en médecine	1
Canneva (M. A.)	1
Catalan (M.)	1
Clermont (M. de)	1
Coizeau (M. Jean-Benjamin), docteur en médecine	1
Colin (Mlle Marie), professeur de piano	1
Courcel (M. Valentin de)	1
Courtat (M.), chef de bureau au ministère des affaires étrangères	1
Damcke (M. Berthold), compositeur	1
Dargent (Mme Marie)	1
Delaye fils (M. E.)	1
Delore (Mme)	1
Deroche (Mme)	1
Didot (M. Paul)	1
Doazan (M.)	1
Donne (Mlle Louise)	1
Dorus (M. Louis), première flûte à l'Académie impériale de musique et à la Société des concerts, professeur au Conservatoire	1
Drolenvaux (Mlle Hélène)	1
Dumoustier (M. Léon)	1
Durand (Mme Jules)	1
Érard (Mme Veuve)	1
Escudier-Kastner (Mme Rosa), pianiste de S. M. l'Impératrice d'Autriche	1
Estignard (Mme M.)	1
Filippi (M. Joseph de), professeur de langue et de littérature italiennes	1
Franck (Mlle Léonie)	1
Gevaert (M. F.-A.), compositeur	1
Gouffé (M. Achille), première contrebasse à l'Académie impériale de musique et à la Société des concerts	1
Guenepin (Mlle Marie)	1
Guidou (M.), avoué	1
Hamot (Mme)	1
Hecht (M. Myrtil)	1
Kastner (M. Georges), membre de l'Institut de France	2
Lavenay (M. Victor de), conseiller d'État	1
Lecocq (Mlles Caroline et Louise)	1
Lecointe (Mlle Adèle)	1
Le Couppey (M. Félix), professeur de piano au Conservatoire impérial	1
Legouix (M. Napoléon), éditeur de musique	1
Lemoine (M. Achille), éditeur de musique	1
Leturc (Mme Achille)	1
Lévy (Mlle Caroline), professeur de piano	1
Louis, née Loizellier (Mme Émile)	1
Mannberguer (Mme)	1
Marit (Mme Ernestine)	1
Marmontel (M. A.), professeur de piano au Conservatoire impérial	1
Menvielle (Mme)	1
Monduit (Mlle Jeanne)	1
Mongin (Mlle Marie), professeur de piano	1
Navoit (Mme Paul)	1
Neukomm (M. Antoine)	1
Norblin (M. Émile), de l'Académie impériale de musique	1
Pajot (M. Henri)	1
Pascal (M. Édouard)	1
Paul (Mlle F.)	1
Pfeiffer (M. Georges), professeur de piano	1
Picard (Mlle Claire)	1

PARIS.

	Exempl.
Pierson-Bodin (Mme), professeur de piano et de chant..	1
Polignac (Mme la princesse de).....	1
Refuge (M. de).....	1
Pont (M. le comte du).....	1
Puissan (M.), conseiller à la Cour impériale.....	1
Riglet (Mme Victor).....	1
Riottot (Mlle Pauline), professeur de piano.....	1
Robin (Mme Adolphe).....	1
Rothschild (Mme la baronne Nathaniel de).....	1
R. Z. (M.), chez M. Borrani, libraire.....	1
Scudo (M. P.).....	1
Steuttel (M.).....	1
Tellefsen (M. T.-D.-A.), professeur de piano	1
Tournière-Blondeau (M.).....	1
Viardot-Garcia (Mme Pauline).....	1
Wagner (M. Charles), professeur de piano.....	1
Waill (Mlle Eugénie).....	1
Wolff (M. Auguste), chef de la maison Pleyel et Wolff..	1

BERVILLE-SUR-MER (Eure).

Saint-Alban (M. Mathieu de), membre du Conseil général du département de l'Eure	1

BOULOGNE-SUR-MER.

Aly (Charles), professeur de musique.....	1
Gretton (M. G.), organiste.....	1
Guilmant (M. Alex.), organiste et maître de chapelle..	1
Kennedy (Mlle).....	1
Vale (Mme).....	1

BLOIS.

Thilorier (Mme G.).....	1

CARCASSONNE.

Germa, née de Nugon (Mme Caroline)	1
Lacombe (M. Paul).....	1
Rolland du Roquan (M. Charles de).....	1
Scheurer (M. Charles), organiste de la cathédrale	1

SAINT-CHAMOND (Loire).

Auradou (M. G.-M.), ingénieur de la marine	1

CHATEAU DE CERCAMP (Pas-de-Calais).

Fourment (Mme la baronne de).....	1

CHATEAU-DE-VILLETTE (Aisne).

Carpentier (M. Stéphane).....	1

CHATEAU-THIERRY.

Brésillion (M.).....	1

CHAUNY (Aisne).

	Exempl.
Lambert (M. l'abbé Edmond), professeur.....	1

DOUAI.

Boulvin (M. Walter-Albert-Eugène), prof. de musique.	1
Lagrange (M. le colonel baron de).....	1

GUÉRIGNY (Nièvre).

Vanéechout (M. P.), directeur des constructions navales.	1

LYON.

Brölemann (M. Arthur).....	1
Hainl (Mlle Alice).....	1
Montgolfier (Mme Jenny), professeur de piano.....	1
Rivet (M. Théodore).....	1

MELVILLE-GOUPILLIÈRES (Eure).

Assegond (M. Casimir).....	1

MONTPELLIER.

Adhemar (M. le comte Roger d').....	1
Chabert (M.).....	1
Giniez (M.).....	1
Laurens (M. Joseph-Bonaventure), agent comptable de la Faculté de médecine.....	1

MONTAUBAN.

Gironde (Mme la vicomtesse Henry de).....	1

MUSEAUX, près VALENÇAY (Indre).

Journel (Mme Alphonsine)	1

NIORT.

Frappier (Mme Alfred).....	1

PERPIGNAN.

Baille (M. Gabriel), organiste et directeur de l'Orphéon.	1
Sèbe (M. A.).....	1

RIBEMONT (Aisne).

Bonjour (Mlle Caroline).....	1

LA ROCHELLE.

Vincens (Mme).....	1

TOULON.

Nègre (Mlle Rose).....	1

TOULOUSE.

Martin fils aîné (M.), éditeur de musique.....	1

VESOUL.

Parrot (M.), avocat.....	1

LE VERGER (Maine-et-Loire).

Verger (Mme la baronne du).....	1

ÉTRANGER.

BOLOGNE.

Exempl.

Le Lycée communal..... 1
Gajani (M. Giovanni), compositeur et professeur de piano. 1
Hercolani (Mme la princesse Maria)..... 1
Simonetti (Mme la princesse Teresa-Angelelli)..... 1
Zucchini-Brunetti (Mme la comtesse)..... 1
Zucchini (Mme la comtesse Matilde)..... 1

BRESCIA.

Franchi (Gaetano), professeur..... 1

BRUXELLES.

Le Conservatoire royal de musique..... 1
Fétis (M. Joseph-François), maître de chapelle de S. M. le roi des Belges, et directeur du Conservatoire royal de musique..... 1
Dupont (M.), professeur de piano au Conservatoire royal de musique..... 1
Jeffrys (M.)..... 1
Hauman (M. Adolphe)..... 1
Lavallée (M.)..... 1
Lemmens (M.), professeur d'orgue au Conservatoire..... 1
Vautier (M.), juge au Tribunal de première instance... 1

CALCUTTA.

O. von Ernsthausen, Esqre..... 1

CATANE.

Frataccia (M. Giacomo), libraire..... 1

CHICHESTER (Angleterre).

Rev. Edward Æmilius Goddard, M. A. Cantab. 1

CREFELD.

Beckerath (M. Wm von)..... 1

GAND.

Le Conservatoire de musique..... 1

KICHENEV (Bessarabie).

Exemp.

Abaza (M. Valérien d')..... 1

LEIPZIG.

Moscheles (M. Ignace), compositeur, professeur de piano au Conservatoire de musique..... 1

LIÉGE.

Terri (M. L.), professeur de chant au Conservatoire de musique..... 1

LISBONNE.

Masoni (M. E.), pianiste-compositeur..... 1

LONDRES.

Benedict (M. Jules), compositeur et professeur de piano. 1
Broadwood (M. H.-F.)..... 2
Chappel (M. Arthur)..... 1
Egville (M. Louis d')..... 1
Ella (M. J.)..... 1
Ewer and Co (MM. J.-J.), éditeurs de musique..... 1
Lonsdale (M. C.)..... 1
Marshall (Julian), esq..... 1
Pauer (M. Ernest), professeur de piano à l'Académie royale de musique..... 1
Rimbault (le docteur Édouard-F.), LL. D., membre de l'Académie royale de musique de Stockholm, etc., etc. 1
Schott et Co (MM.), éditeurs de musique 1
Whittingham (M. Alfred), *dealer in Rare Music*..... 1

MANCHESTER.

Hallé (M. Charles), professeur de piano..... 1

MOSCOU.

Honnoré (M. Léon), professeur de piano..... 1

RIO DE JANEIRO.

Schmolle (M.)..... 1

LE TRÉSOR DES PIANISTES.

Articles de M. F.-J. Fétis, maître de chapelle de S. M. le roi des Belges, et directeur du Conservatoire royal de musique de Bruxelles, extraits du journal *Revue et Gazette musicale de Paris*.

(23 novembre 1862, N° 47.)

LE TRÉSOR DES PIANISTES.

2e et 3e livraison.

(Premier article.)

Depuis longtemps je m'étais proposé d'entretenir les lecteurs de la *Revue et Gazette musicale de Paris*, de la continuation du *Trésor des pianistes*, auquel je porte un vif intérêt, et de décerner à son érudit et laborieux éditeur les éloges mérités par ses soins consciencieux, son courage et sa persévérance. Mais d'autres travaux que je n'ai pas besoin d'énumérer, et des devoirs impérieux ont retardé jusqu'à ce jour l'exécution de mon projet. Je saisis le premier moment de repos qui m'est offert pour le réaliser.

Si mes lecteurs n'ont pas oublié les considérations générales que je leur ai présentées dans ce journal (le 13 mai 1860, n° 20), à l'occasion de la première livraison du *Trésor des pianistes*, ils savent quel puissant intérêt s'attache à une publication de ce genre. Les idées étroites, mesquines et fausses qu'on a vu se produire naguère contre cette vérité inébranlable, que l'art idéal par excellence, qui n'est autre que la musique instrumentale, ne peut vieillir, et que ce qui fut beau dans un temps doit l'être dans un autre, ces idées, dis-je, ne peuvent être en crédit que chez d'impuissants fabricateurs d'œuvres mort-nées, et chez leurs éditeurs. S'élever contre la publication des produits de l'art des temps anciens, par la seule raison qu'ils sont vieux et passés de mode, c'est enlever à cet art toute sa valeur; c'est le réduire à l'état de divertissement frivole et passager; c'est, enfin, ébranler la foi du compositeur dans la durée de son œuvre, et le décourager par cette maxime, qu'il ne travaille que pour le plaisir d'un moment.

La musique dramatique n'est pas l'art idéal pur, car elle est soumise aux conditions de son sujet. Or il y a pour les sujets des drames musicaux, des tendances d'époque, comme il y en a pour la manière d'en disposer les scènes. Après avoir été pendant deux siècles, après la renaissance, en possession du théâtre, la mythologie et l'histoire ancienne en ont été bannies; le public a fini par dire comme le poëte Berchoux :

Qui me délivrera des Grecs et des Romains !

Alors vint le règne du moyen âge, qui peut-être ne tardera pas à finir. Vers 1790, le goût du mélodrame s'empara des spectateurs français, et les compositeurs se jetèrent dans cette voie, qui leur offrait des situations émouvantes et des occasions d'expression énergique. Ce fut alors que Cherubini, Méhul, Lesueur, Berton, Dalayrac et Grétry même imaginèrent les operas connus sous les titres de : *Lodoïska*, *le Mont Saint-Bernard*, *les Deux Journées*, *Faniska ou les Mines de Pologne*, *Euphrosine*, *Ariodant*, *la Caverne*, *les Rigueurs du cloître*, *Montano et Stéphanie*, *le Délire*, *Camille ou le Souterrain*, *le Comte d'Albert*, *Raoul Barbe-Bleue*, *Lisbeth*, *la Famille indigente*, *Léonore ou l'amour conjugal*, et vingt autres ouvrages du même genre. Fatigué de ces pièces informes, écrites d'un style assez misérable, après en avoir été enthousiaste, le public n'en a plus voulu, et la musique énergique de l'école française appliquée aux drames de cette espèce a subi le même sort.

Cent exemples semblables pourraient être cités. Ainsi, après avoir aimé les airs chantés par d'habiles artistes et n'avoir pas voulu entendre autre chose dans leurs opéras pendant cent cinquante ans, les Italiens se passionnèrent pour les morceaux d'ensemble; Cimarosa, Paisiello, Guglielmi, écrivirent alors des trios, quatuors, quintettes, sextuors et finales, qui furent les bases de leurs succès, et tous les opéras composés d'airs seulement disparurent pour jamais du théâtre, c'est-à-dire tous les drames d'Apostolo Zeno, de Métastase, de Goldoni, de Villati, de Tagliazucchi et de plusieurs autres, dont chacun avait été mis en musique par cinquante compositeurs différents. Je ne finirais pas si je voulais détailler toutes les causes qui agissent d'une manière fatale sur la musique dramatique et la condamnent à disparaître à jamais de la scène. Il faut des circonstances extraordinaires, par exemple les concerts historiques, pour que des fragments de chefs-d'œuvre des maîtres les plus illustres soient tirés de la poussière des bibliothèques et viennent exciter l'admiration d'un nombreux auditoire, comme certains airs de Scarlatti et de l'abbé Rossi, que j'ai fait entendre à Paris en 1832.

La musique instrumentale, au contraire, entièrement indépendante des circonstances et ne relevant que d'elle-même, est à l'abri de ces vicissitudes. A quelque époque qu'elle appartienne, quelle qu'en soit la forme, ou renfermée dans des proportions exiguës, ou largement développée, naïve ou savamment combinée, mélancolique ou gaie, douce ou véhémente, calme ou passionnée, elle conserve toujours sa valeur et a toujours sa signification primitive, si le sentiment et l'inspiration originale l'ont dictée. Il n'y a pour cette musique ni vieillesse ni caducité : sa jeunesse sera éternelle... Mais il y a des conditions pour l'entendre et pour la juger : elles consistent à se dépouiller de préjugés; à ne pas se persuader que les tendances de son temps et les formes en vogue sont les nécessités de l'art, de cet art qui est le premier de tous, parce que ses transformations sont inépuisables. Pour bien sentir le mérite des œuvres anciennes, ou plutôt de toute musique, et pour en juger sainement, il ne faut pas avoir le goût exclusif d'aucune nation, d'aucune école, d'aucune coterie, n'être d'une manière absolue ni classique, ni romantique, ni rêveur de nouveautés inconnues; il faut simplement avoir l'amour éclectique de l'art, posséder des connaissances musicales suffisantes pour l'appréciation, et se laisser faire. C'est aux personnes douées de ces qualités que s'adresse le *Trésor*, mis à leur disposition par M. Farrenc.

La deuxième livraison du *Trésor des pianistes* renferme : 1° Six sonates d'Emmanuel Bach; 2° sept sonates de Jean

Kuhnau; 3° un recueil de pièces de Henri Purcell; 4° vingt-six pièces de Dominique Scarlatti; 5° les œuvres 8, 9, 10, et 15 de Hummel, lesquelles consistent en variations sur une chanson nationale autrichienne, sur la marche des *Deux Journées*, de Cherubini, sur *God save the king*, et sur un air des *Deux petits Savoyards* de Dalayrac; 6° diverses pièces de A. Lindeman, claveciniste et compositeur norvégien; 7° deux menuets de Schwanenberg, maître de chapelle du duc de Brunswick, mort en 1804.

J'ai dit, en rendant compte de la première livraison de cette belle collection, et dans la *Biographie universelle des musiciens*, quelles sont les qualités admirables du génie d'Emmanuel Bach, et ce qui le distingue comme inventeur; j'ai dit aussi qu'il fut le créateur des formes de la sonate moderne. On m'a objecté qu'il existait des sonates avant lui, ce que je n'ignorais pas; mais j'ai parlé de la *sonate moderne* et non des pièces anciennes auxquelles on donnait ce nom. Les formes dont je parle sont celles qui, commençant avec les œuvres de clavecin du fils de Jean-Sébastien Bach, sont devenues en quelque sorte la loi normale de toute musique qui n'est pas la fantaisie pure ou le thème varié; on les retrouve dans les duos, trios, quatuors, quintettes, etc., pour tous les genres d'instruments, et la sonate d'orchestre, appelée *symphonie*, se les est également appropriées. Quelles sont ces formes? Une division du premier morceau de l'œuvre en deux parties, dont la première, plus courte que l'autre, est l'exposition du sujet, et se dit deux fois, afin que l'auditoire en connaisse bien les thèmes principaux et en saisisse le caractère; puis les développements plus ou moins riches de ces thèmes, accompagnés de modulations incidentes, et, enfin, la rentrée dans le ton primitif et la conclusion composant la seconde partie, plus longue que la première. Au premier morceau, dont le mouvement est plus ou moins animé, succède un *adagio* ou *andante* d'un caractère grave ou tendre, et un rondeau ou finale. On a essayé de changer tout cela, à cause du besoin de variété qu'éprouve l'espèce humaine, et qui fait qu'à un grand chapeau on en substitue un petit, et un habit étroit à un vêtement large; mais bientôt on s'est aperçu des graves inconvénients de ces tentatives d'innovations. On avait supprimé la répétition de la première partie : il en résulta que le sujet principal, trop fugitif pour être compris dans une seule audition, laissa l'esprit des auditeurs dans le vague, et que les développements de l'idée restèrent à l'état d'énigme. D'autres lièrent en un seul tous les différents morceaux de l'œuvre; ce qui était facile à prévoir dans cette forme nouvelle ne manqua pas d'arriver, à savoir, que l'esprit, privé des moments de repos nécessaires, ne suivit qu'avec effort et sans aucun plaisir ce long enchaînement de choses disparates. En dépit des appétits de changements qui se manifestent à de certaines époques, il fut démontré aux plus incrédules que la forme de la sonate créée par Emmanuel Bach est et sera toujours la meilleure, quelle que soit d'ailleurs l'originalité de l'idée à développer.

A l'égard de l'épithète de *moderne* que je donne spécialement à la sonate inventée par Emmanuel Bach, elle est justifiée par le caractère pathétique, naïf ou tendre qu'il y a introduit et substitué à l'esprit de combinaison de l'époque antérieure. C'est lui qui a commencé ce que Haydn, Mozart et Beethoven ont traité plus tard sous des formes plus développées. J'ai déjà signalé les beautés répandues dans les sonates de ce grand artiste que M. Farrenc a placées dans la première livraison du *Trésor des pianistes;* les six sonates de la seconde livraison ne sont ni moins belles, au point de vue du sentiment, ni moins remarquables quant à la conduite des idées et à la perfection des détails. Ces sonates, choisies dans des œuvres écrites de 1744 à 1758, se distinguent aussi par la variété de caractère. Quatre de ces sonates me frappent surtout : la première (en *la* mineur) par sa passion énergique, la quatrième (en *si* bémol), bien que très-courte, par la vigueur décidée de son premier morceau, le charme touchant de son *andante*, et l'élégancede son petit *allegretto*. La inquième sonate (en *mi* majeur), conçue sur un plan plus large, est d'une grande richesse de pensées et de détails dans ses trois morceaux; je la considère comme une œuvre parfaite en son genre. Sa date est de 1744. Quant à la sixième (en *ré* mineur), c'est une véritable inspiration poétique où tout est neuf, hardi, et précurseur de certaines beautés de Mozart.

L'auteur qui vient après Emmanuel Bach est Jean Kuhnau, Saxon des frontières de la Bohême, inconnu à tous les artistes de nos jours, quoiqu'il ait été un des plus grands musiciens de son temps. Les sept sonates de ce vieux maître, publiées par M. Farrenc, ont été composées à la fin du XVIIe siècle : elles nous présentent le caractère et la forme de cette ancienne sonate qui a précédé les créations de Bach, et qu'on m'a opposée assez légèrement, et sans avoir compris ce qui fait la différence de ces choses. La franchise rhythmique des thèmes, l'art de les travailler, de les enrichir d'une bonne harmonie dont les successions sont assez souvent inattendues, enfin l'esprit de combinaison dans la marche des parties, donnent une valeur à cette œuvre qui est à peu près introuvable aujourd'hui. Les pianistes virtuoses de notre temps éprouveraient de grandes difficultés à jouer cette vieille musique écrite à trois ou quatre parties réelles. Il faut avoir fait une étude sérieuse des fugues de Jean-Sébastien Bach pour bien jouer les sonates de Kuhnau. Cette musique a des beautés qui lui sont particulières et qu'il faut connaître. La cinquième (en *mi* mineur) est une œuvre parfaite en son genre.

Purcell, le grand musicien de l'Angleterre, s'est distingué dans tous les genres de musique en usage de son temps et dans son pays, soit à l'église, soit au théâtre, soit enfin dans le style instrumental. Le clavecin ne lui fut pas plus étranger que les autres instruments. Né en 1658, il ne trouva pas dans les œuvres de ses prédécesseurs Byrd, Gibbons et John Bull, les modèles du style de ses pièces d'épinette ou de clavecin, et l'on voit dans celles publiées par M. Farrenc, qu'il avait étudié les ouvrages des organistes allemands de son temps. Il est à cette époque l'homme supérieur de son pays pour la musique de clavecin, comme il l'était pour tous les autres genres de musique. Ses allemandes, ses sarabandes, ses courantes, ont quelque chose du caractère des mélodies populaires de l'Angleterre, qui leur donne un intérêt particulier. Ses préludes sont charmants, et remarquablement bien écrits. Purcell n'est guère connu que des Anglais : il mérite de l'être de tout artiste que l'histoire monumentale de son art intéresse.

Avec Dominique Scarlatti, nous sommes dans un autre monde de musique. Ici il ne s'agit ni du jeu lié et harmonique de Kuhnau, ni des tendances sentimentales et des formes régulières d'Emmanuel Bach, ni du style mixte de Purcell; Scarlatti, c'est la verve, l'entrain, le brillant, le jeu sauté qui exige autant d'adresse naturelle que d'exercice. Homme de génie, il est ce que sont les artistes doués de cette précieuse qualité, c'est-à-dire indépendant, audacieux, et n'a d'autre modèle que lui-même. La variété est aussi un des attributs de son talent. Toute sa musique est remplie de grandes difficultés d'exécution, parce qu'elle n'a pas d'analogue, et qu'il en faut faire une étude spéciale : elle m'a souvent fait regretter le clavecin, pour qui elle a été faite. Le choix fait par M. Farrenc des pièces de Scarlatti contenues dans cette livraison est excellent, car elles ont toutes un intérêt particulier.

M. Farrenc ne va plus chercher seulement dans les temps éloignés les belles et bonnes choses dont il compose son recueil, car il pense avec justesse que son *Trésor* doit renfermer des valeurs de tous les temps et de tous les pays. On ne doit donc pas être étonné de trouver dans cette livraison quatre opuscules de Hummel qui d'ailleurs sont peu connus. Hummel fut le grand pianiste de son temps, et l'un des plus remarquables compositeurs pour son instrument. La valse autrichienne, premier thème varié publié par M. Farrenc, eut une vogue populaire dans ma jeunesse. On y avait ajusté des paroles patriotiques dont la signification était hostile à la France. Elle se chantait dans un mouvement modéré. Outre que les variations de Hummel sont toujours favorables à l'effet de l'instrument, elles ont le mérite d'être bien écrites et d'avoir un caractère de musique sérieuse. Les six variations qu'il a faites sur la marche des *Deux Journées*, de Cherubini, et qu'on trouve ici après l'air autrichien, sont une œuvre parfaite en leur genre. L'air anglais *God save the king* a, comme on sait, un caractère pompeux; Hummel le lui a conservé dans ses va-

riations, tandis que celles de l'air des *Petits Savoyards* sont brillantes sans être d'une grande difficulté. Ces œuvres appartiennent à la jeunesse de l'artiste, et ont été écrites dans un temps où les airs variés avaient la vogue chez les amateurs de piano; mais il y a des variations de toutes qualités : celles de Hummel sont de véritable musique.

J'ai peu de chose à dire des deux derniers auteurs auxquels M. Farrenc a cru pouvoir accorder une petite place dans le *Trésor des pianistes*, sans doute à titre d'hospitalité. Ce qui porte les noms de Lindeman et Schwanenberg offre peu d'intérêt; mais il ne s'agit que de quelques planches dans un gros volume rempli d'œuvres d'une grande beauté.

Dans un second article, j'analyserai les œuvres importantes dont se compose la troisième livraison de la belle collection formée avec tant de goût, de tact et de fatigues par M. Farrenc, ainsi que les intéressantes notices dont il a accompagné ces deux livraisons.

FÉTIS père.

(18 janvier 1863, N° 3.)

(Second article.)

Poursuivant sa belle et noble entreprise avec cette ardeur et cette conviction sincère sans lesquelles on ne fait rien de sérieux, rien qui ait des conditions d'avenir, M. Aristide Farrenc ne se laisse point ébranler par les obstacles inséparables d'une publication telle que le *Trésor des pianistes*. Il a aussi le bon esprit de ne pas tenir compte de la critique frivole, intéressée ou dénigrante. Il apprécie son travail à sa juste valeur, et sait que sa collection d'œuvres des plus célèbres clavecinistes et pianistes de tous les temps, réunie péniblement et à grands frais, collationnée avec soin sur les éditions originales, purgée de toutes les fautes des copistes et des graveurs, enfin publiée avec une perfection de gravure, d'impression et un choix de papier inusités en France, est un service d'autant plus considérable rendu aux vrais artistes et amateurs, que la plupart de ces monuments de l'art sont aujourd'hui à peu près introuvables.

La troisième livraison du *Trésor des pianistes* ne cède pas aux deux premières en intérêt; elle renferme douze sonates du célèbre Père J.-B. Martini, le premier livre des pièces de François Couperin, surnommé *le Grand*, et quatre œuvres élégantes de Hummel, à savoir: *Chanson hollandaise*, variée, œuvre 21; marche de *Cendrillon*, variée, œuvre 40; gavotte d'*Armide*, variée, œuvre 57; et la *Belle Marie*, chanson variée, œuvre 75.

Les sonates de Martini, publiées pour la première fois à Amsterdam en 1742, eurent peu de retentissement d'abord, à cause des difficultés du mécanisme qu'elles offrent presque à chaque page; mais les éloges qu'en firent plus tard quelques artistes de premier ordre, au nombre desquels étaient Charles-Philippe-Emmanuel Bach et Mozart, fixèrent l'attention des connaisseurs sur ce bel ouvrage si peu connu aujourd'hui. Cherubini n'en parlait qu'avec admiration, et Clementi, qui m'en fit entendre quelques-unes autrefois avec la perfection irréprochable de son talent, avait une si grande estime pour cette œuvre du savant maître de Bologne, qu'il a reproduit ces sonates dans les deuxième et quatrième volumes de son recueil, intitulé: *Practical Harmony*, mais en les traitant en ami avec qui on ne se gène pas; car, non-seulement il ne les a pas laissées dans l'ordre où elles ont été publiées originairement, mais il a transporté des morceaux d'une sonate dans une autre; de la septième sonate il en a fait deux, et a transposé le *Menuet* de la neuvième. Ce n'est pas ainsi qu'en use le consciencieux M. Farrenc avec la musique pour laquelle il se sent de l'affection; reproduire avec fidélité l'ouvrage tel qu'il est dans l'édition originale, moins quelques fautes qui s'y sont glissées, c'est ce qu'il a voulu et c'est ce qu'il a fait. A l'égard des fautes, deux seulement présentaient des difficultés, à cause d'une mesure étrangère à la tonalité d'un endroit, et de l'oubli fait par le copiste ou le graveur d'une mesure dans un autre passage; M. Farrenc a adopté pour cela les corrections de Clementi, qui sont en effet ce qu'on pouvait faire de mieux.

Ainsi que je l'ai dit ailleurs, il ne faut pas chercher avant Charles-Philippe-Emmanuel Bach les formes et le caractère de la sonate moderne: chez Martini, comme chez ses prédécesseurs, la sonate est composée d'un prélude, d'une fugue, d'un *adagio*, d'un morceau dans le caractère d'une des danses du temps, gigue, courante, gavotte, etc., et se termine par un *aria* varié en *intreccio armonico*; enfin, tous les morceaux d'une sonate sont dans le même ton. La *monotonie*, jeu de mots à part, n'est pas aussi sensible, dans l'œuvre de Martini, qu'on peut le croire d'après ce système; car, bien que le ton reste le même depuis le commencement jusqu'à la fin de la sonate, la diversité de caractère des morceaux dont elle se compose fait oublier l'uniformité du ton. La mélodie a du charme, souvent de la naïveté dans l'œuvre de Martini, ce qui n'est pas un petit mérite chez un si savant harmoniste. Ses fugues sont excellentes, mais fort difficiles: tel qui joue bien les fugues de Haendel, et même de Jean-Sébastien Bach, peut éprouver des difficultés à bien dire celles de Martini. Les gigues, courantes, gavottes, sarabandes, ballets, ont de la grâce, les *adagios* ont un grand et noble caractère, et les *arie* ont une naïveté charmante. Dans les sonates 4, 5, 6, l'*aria* varié ou le mouvement de danse sont remplacés par un *allegro* qui appartient à l'ancien genre de pièces appelé *ricercare*. Celui de la cinquième sonate (en *sol* mineur) est plein de feu et d'entrain. Au résumé, les *sonates d'intavolatura* de Martini appartiennent aux compositions de l'ordre le plus élevé.

Il ne faut pas chercher dans les pièces de Couperin le grand style des sonates de Martini: ici, c'est tantôt l'élégance coquette, tantôt la naïveté touchante, et parfois le *brio* des doigts agiles; mais le goût français de l'époque où vécut l'artiste n'avait pas de rapport avec les larges proportions de la musique de Haendel, de Jean-Sébastien Bach, et ne se plaisait pas aux savantes combinaisons d'harmonie. Les titres seuls des pièces de Couperin suffisent pour faire comprendre la différence des voies où l'art est engagé en Allemagne, en Italie et chez les Français d'alors. On sait que chez ceux-ci les habitudes sont quelque peu bourgeoises. Ainsi *tes Sylvains, les Abeilles, l'Enchanteresse*, sont des rondeaux; *la Bourbonnaise* est une gavotte; *la Laborieuse*, une allemande; et *la Prude*, une sarabande. Quelques-uns de ces titres sont caractéristiques du genre des pièces, par exemple: *la Voluptueuse, les Papillons, la Lutine, les Idées heureuses!* Heureux qui peut donner ce dernier titre à sa musique! Couperin avait ce droit, car au sein des petites proportions dans lesquelles il est contraint d'enfermer son génie, il trouve le secret d'être grand par le sentiment.

Au XVIe siècle, la profusion des ornements se trouvait partout dans la musique instrumentale; la création du drame en musique la fit disparaître au XVIIe siècle de l'Italie, et bientôt après de l'Allemagne; mais en France, cette profusion de *groupes*, de *trilles*, d'*apogiatures*, de *ports de voix*, de *brisés*, de *flattés*, etc., n'était pas seulement maintenue par l'*épinette*, le *clavecin*, et autres instruments dont les sons ne pouvaient être soutenus et chantants, car le chant même en était surchargé. Couperin, qui écrivit ses quatre livres de pièces pour des instruments mécaniques à cordes pincées, tels que ceux appelés *clavecin* et *épinette*, et qui n'aurait pu faire aimer à ses compatriotes les riches combinaisons harmoniques des *ricercari* et des fugues en usage chez les Italiens et les Allemands, et, d'ailleurs, entraîné par son éducation musicale et ses habitudes, a fait aussi un usage, qu'on trouve aujourd'hui excessif, de tous les ornements dont il vient d'être parlé : mais ces mêmes ornements ont été conçus en même temps que les idées auxquelles ils sont

ajoutés et en font partie intégrante. L'exécution des charmantes pièces de Couperin perdrait une grande partie de son charme si l'on en ôtait ces broderies qui sont leur parure. C'est ce qu'a très-bien compris M. Farrenc, et c'est pour cela qu'il a donné avec tant de soin l'explication des divers systèmes de signes de ces ornements, dans un travail spécial qui fait partie de la première livraison du *Trésor des pianistes*

Il y a le génie des petites choses comme celui des grandes. François Couperin eut le premier des deux. Dans chacun de ses petits cadres il sait placer des choses gracieuses, tendres, naïves, élégantes : il a pour lui *le charme*, qualité suprême pour qui n'a pas la hauteur de pensée qui émotionne et fait le sentiment de la grandeur ou de la passion. L'art est si vaste que son domaine embrasse tout. Heureux l'artiste qui peut y trouver une place en toute propriété, si petite qu'elle soit! Couperin y a la sienne et la conservera.

Les quatre thèmes variés de Hummel qui complètent le volume de la troisième livraison du *Trésor des pianistes*, ont les qualités qui distinguent les productions de cet artiste célèbre, c'est-à-dire la clarté, l'intérêt de la forme, le brillant, la variété et le mérite d'une harmonie écrite avec une grande pureté. Mieux que la plupart des pianistes-compositeurs, Hummel a l'art de tirer de son sujet des motifs de variations inattendus et piquants.

Patient dans ses recherches, habile à discuter la valeur des documents qu'il a consultés, M. Farrenc se recommande par une exactitude scrupuleuse dans les notices biographiques des compositeurs dont il publie les œuvres dans sa belle et précieuse collection : pour ma part, je lui dois beaucoup de renseignements dont j'ai fait usage dans la nouvelle édition de la *Biographie universelle des musiciens*. M. Farrenc n'imite pas la plupart des biographes qui se copient tour à tour et propagent des erreurs que le temps finit par consacrer : il va droit aux sources, lit les préfaces, les épîtres dédicatoires des auteurs eux-mêmes pour recueillir les faits authentiques, et des choses nouvelles qu'il découvre, il use avec discernement et discrétion. Ses notices des deuxième et troisième livraisons du *Trésor des pianistes* sur *Kuhnau*, *Purcell*, *Dominique Scarlatti*, *Hummel*, le *P. Martini* et *François Couperin*, se recommandent par ces qualités fondamentales, et sont d'ailleurs du style simple et clair qui convient à ce genre de travail.

FÉTIS père.

1744 – 1758.

SIX SONATES

pour le

CLAVECIN

par

CH. PH. EMMANUEL BACH.

(4me RECUEIL.)

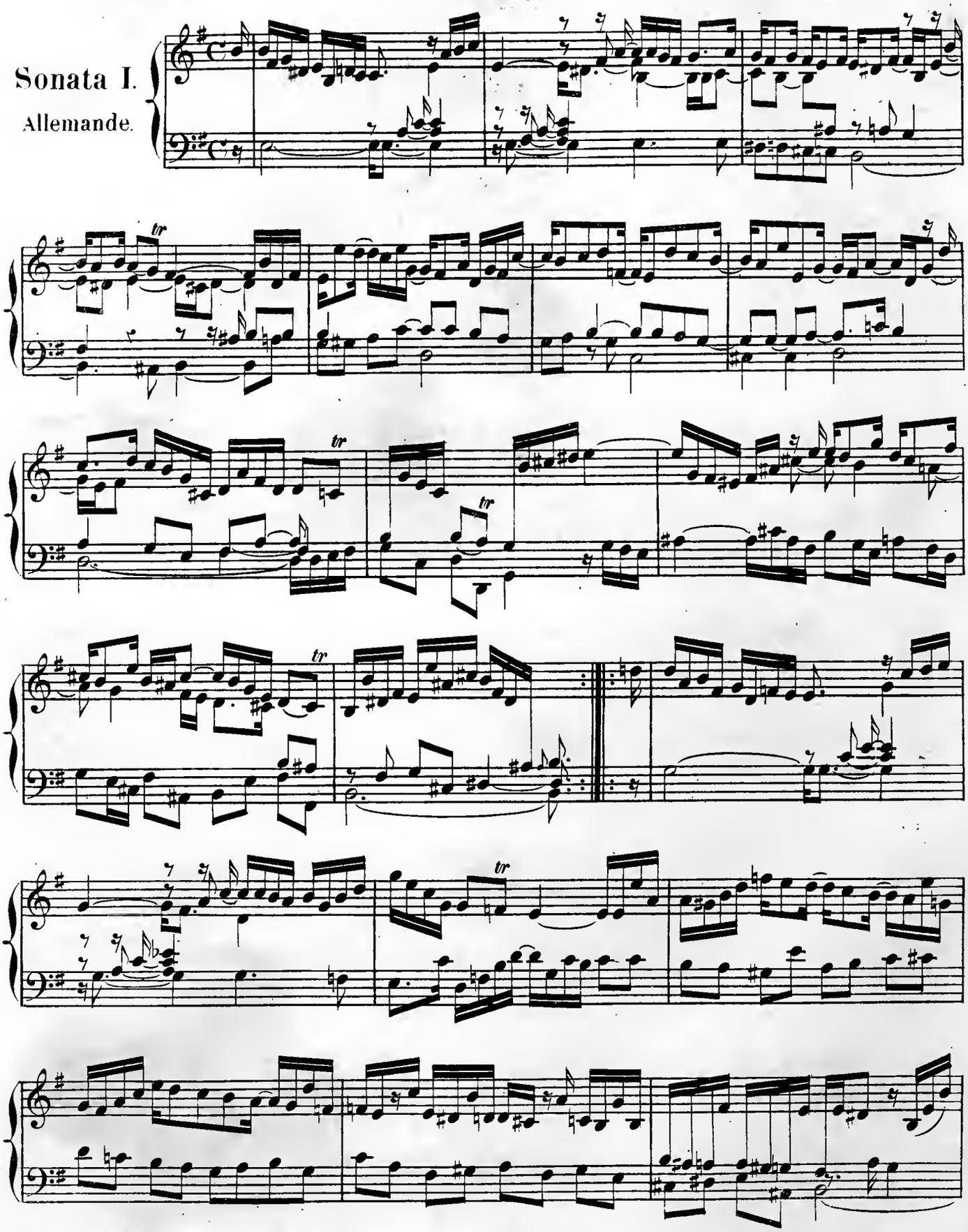
Les 3 premières sonates de ce livre sont tirées du Recueil intitulé *Musikalisches Allerley*, publié à Berlin, en 1761. La 4e et la 5e se trouvent dans la *Collection récréative de Sonates pour le Clavecin*, publiée à Nuremberg par Haffner, 1760-61. La 6e appartient au recueil intitulé *Musikalisches Mancherley*; Berlin, 1762-63.

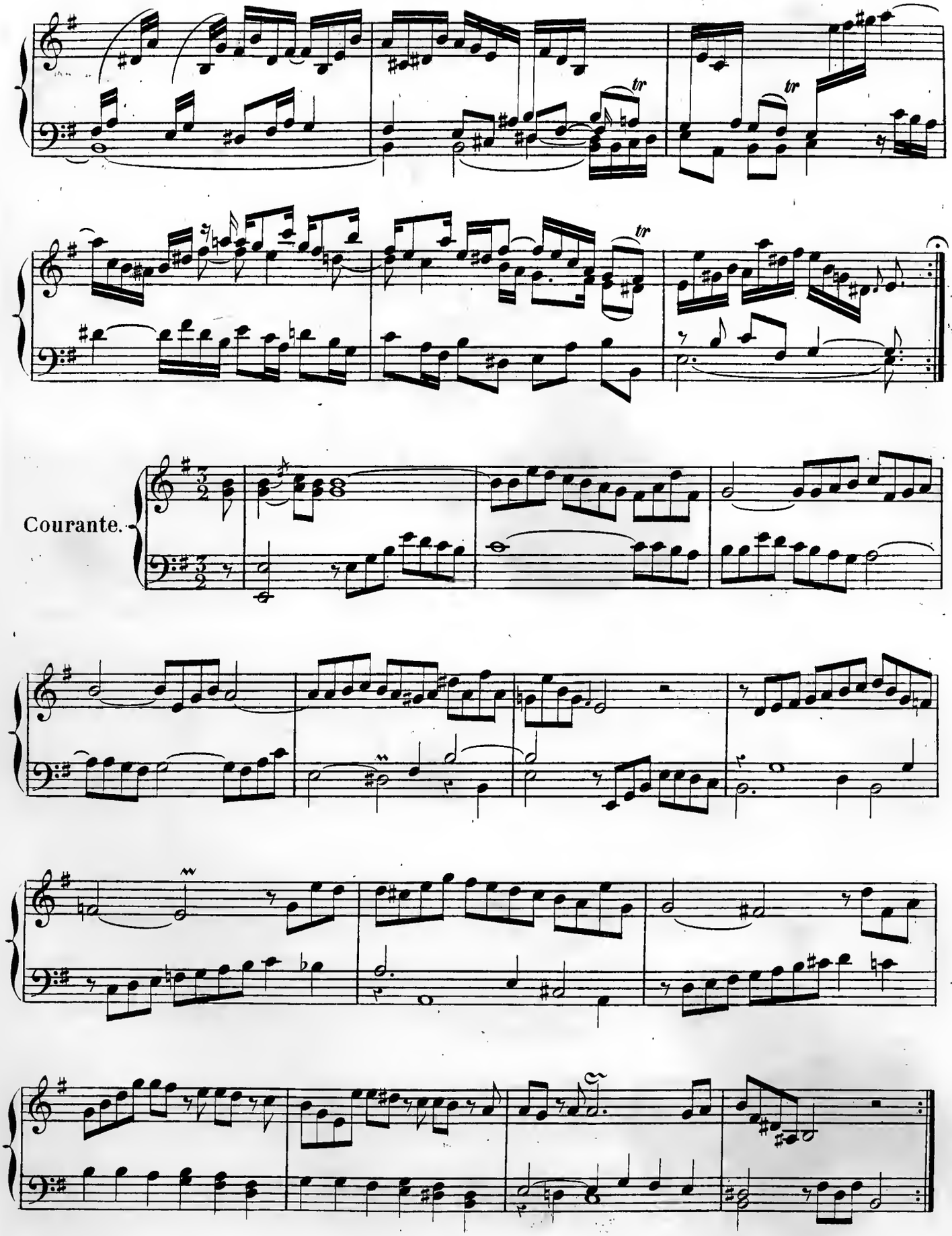
PUBLIÉ PAR A. FARRENC. — PARIS, 1863.

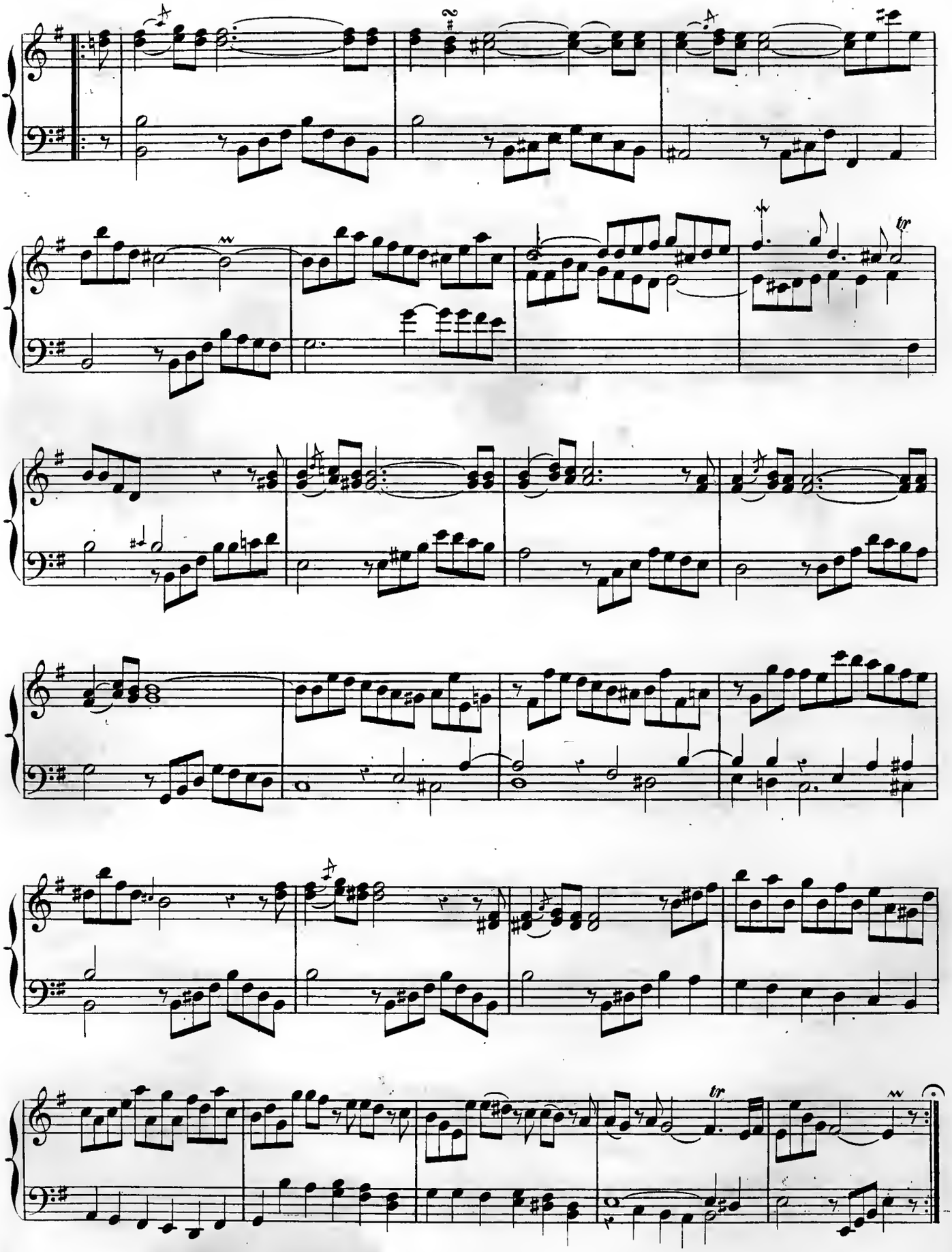
T. d. P. (II) 4.

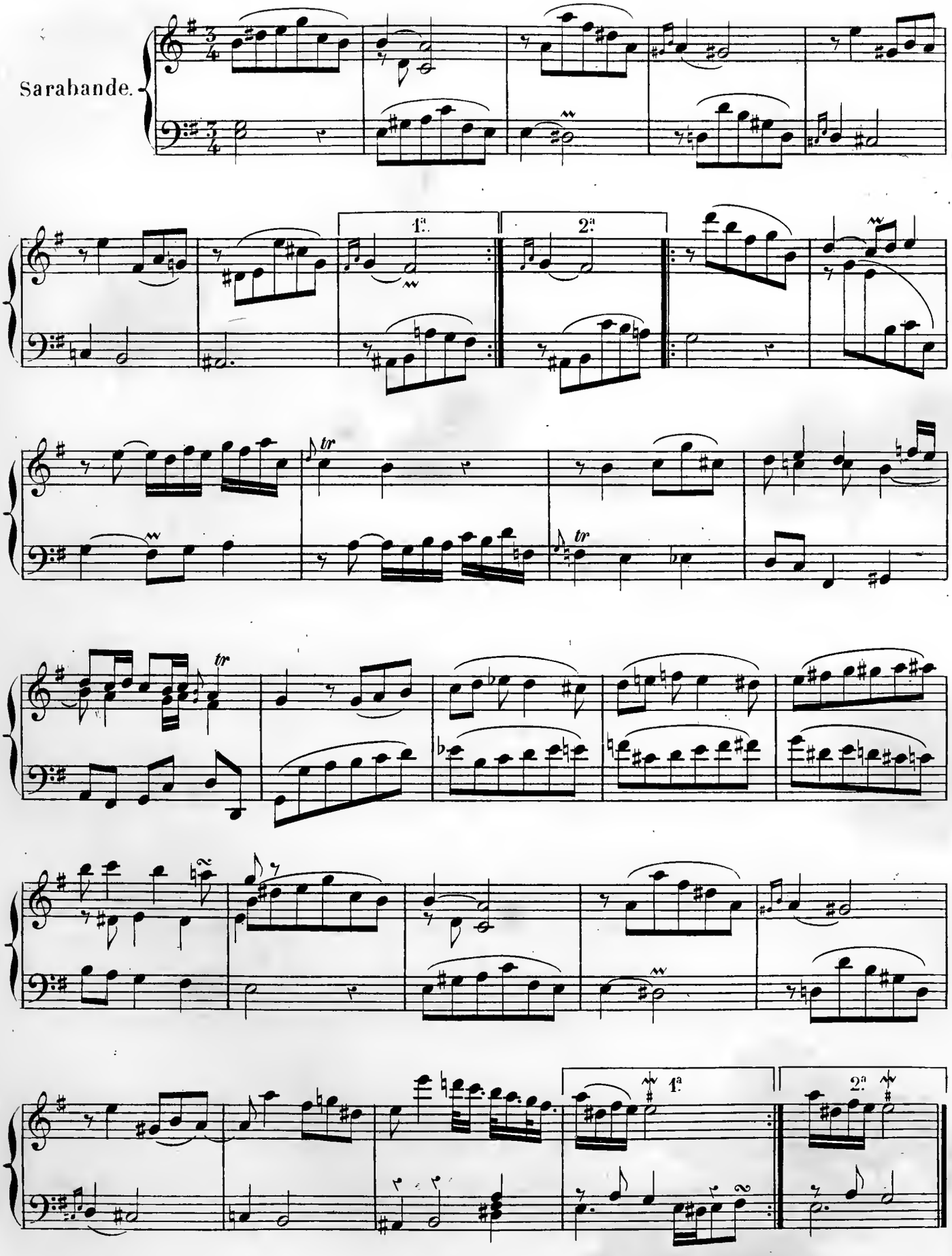
Sonata I.

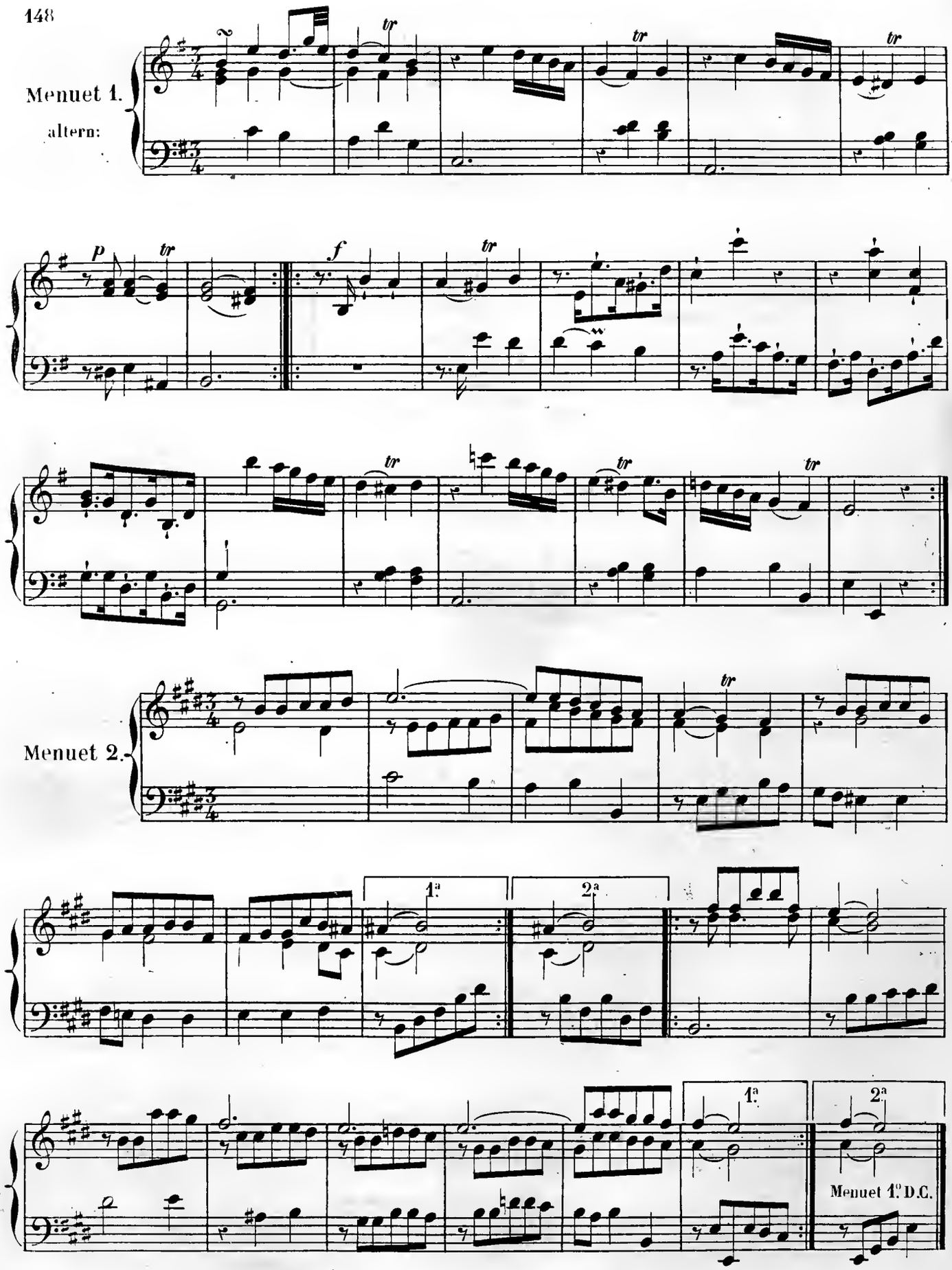
Allemande.

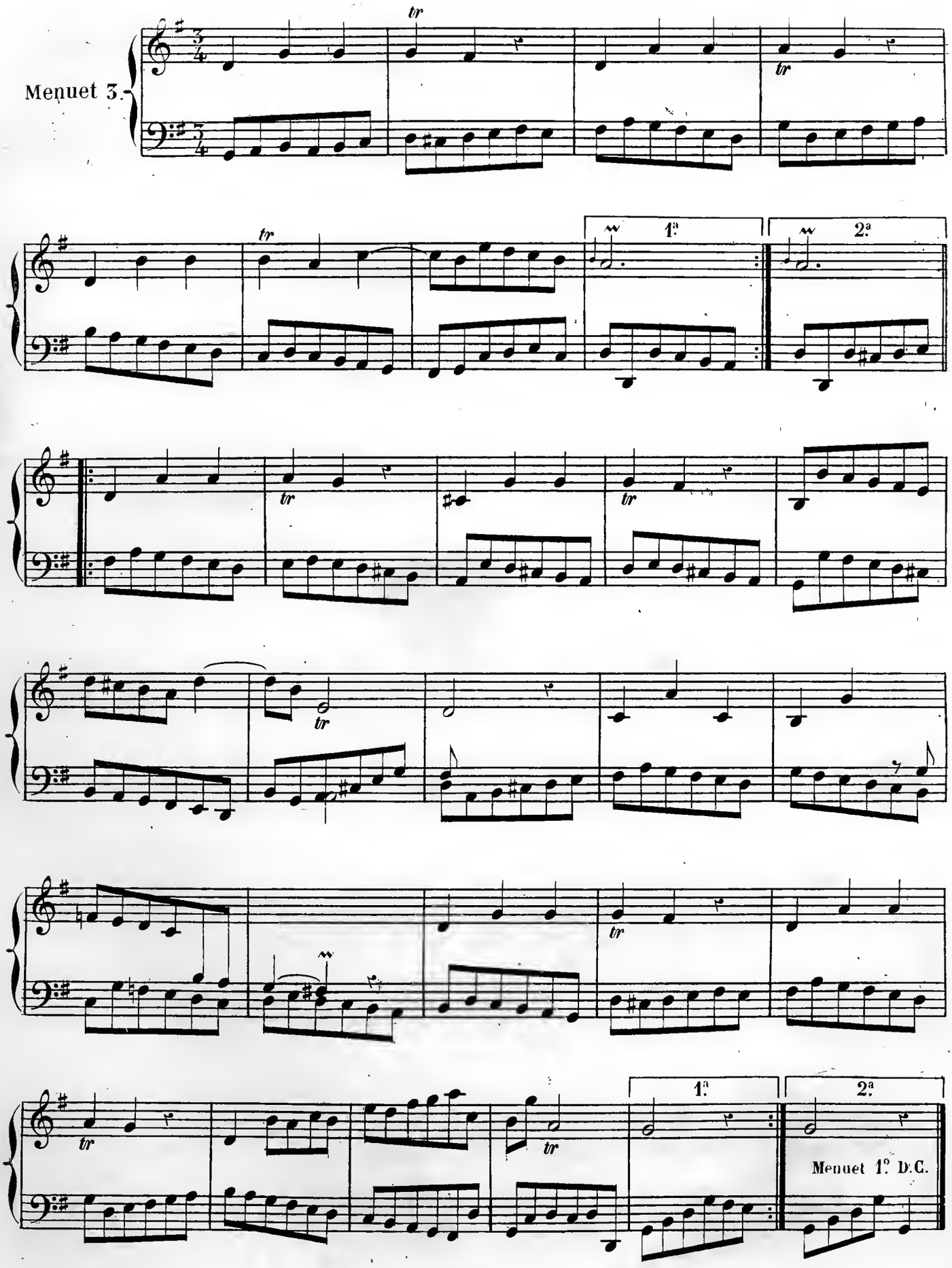



Courante.

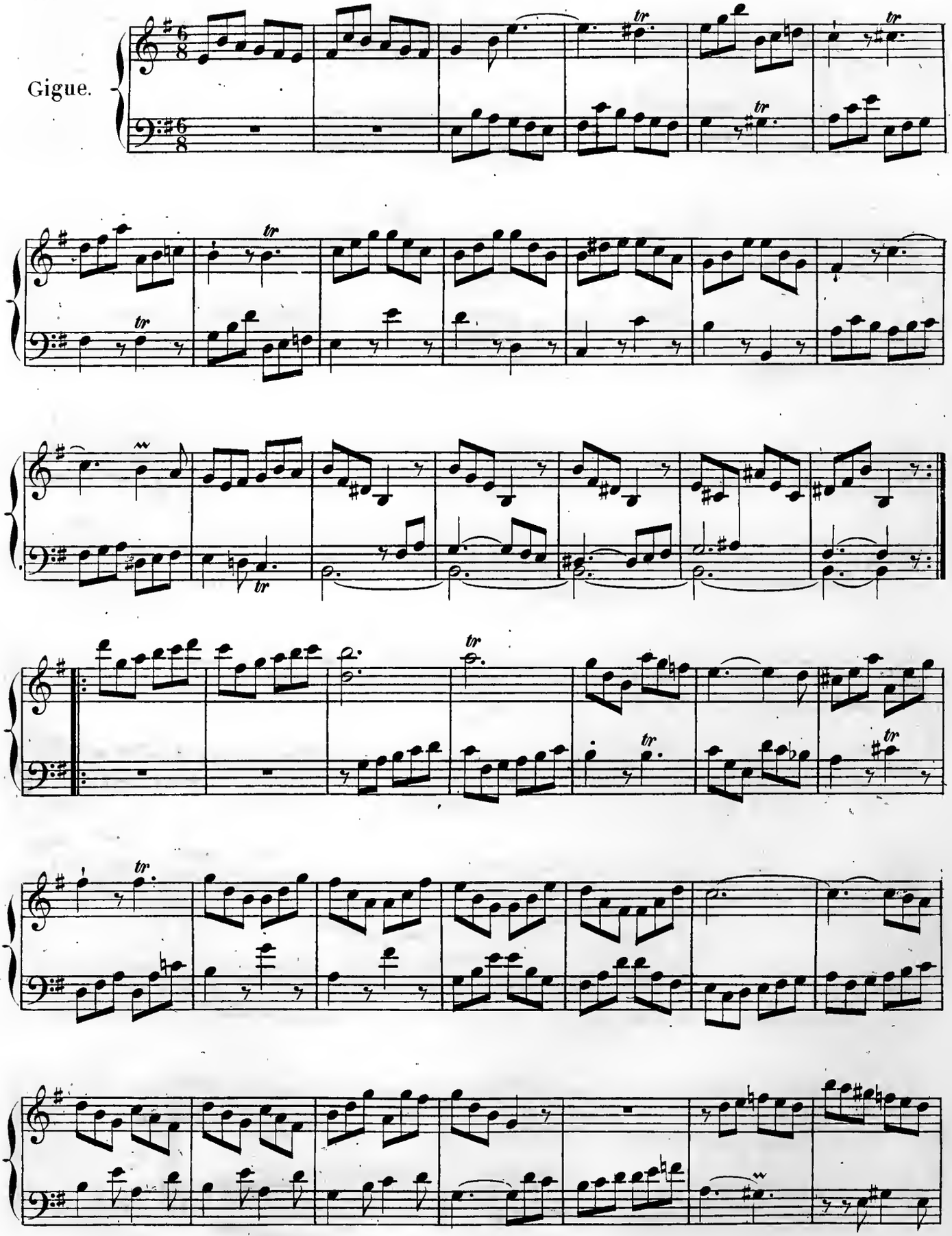


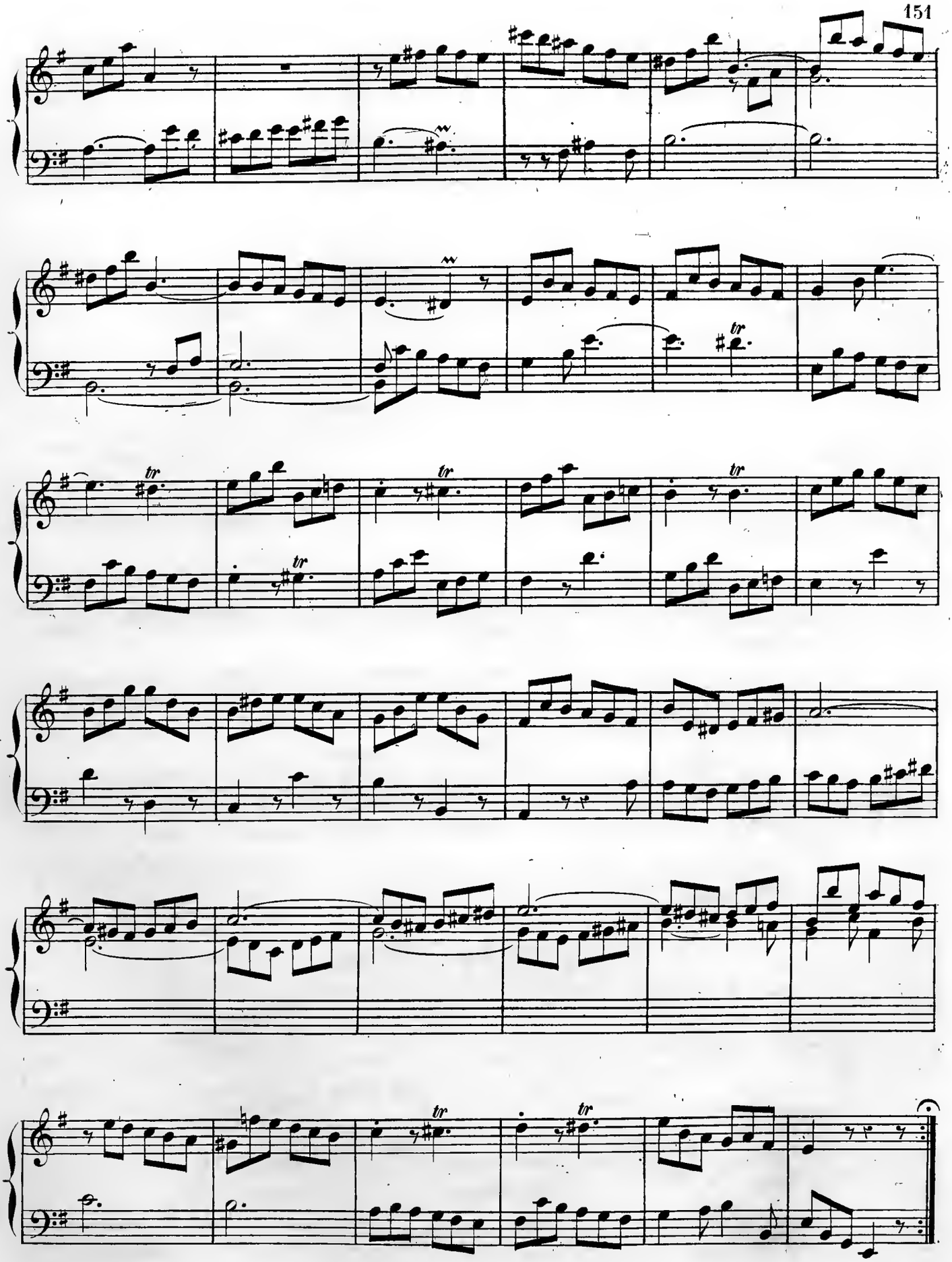

Sarabande.
1a.
2a.
tr
tr
tr
1a.
2a.


Menuet 1.
altern:
Menuet 2.
1ª
2ª
1ª
2ª
Menuet 1º D.C.


Menuet 3.
1ª
2ª
1ª
2ª
Menuet 1º D.C.

Gigue.

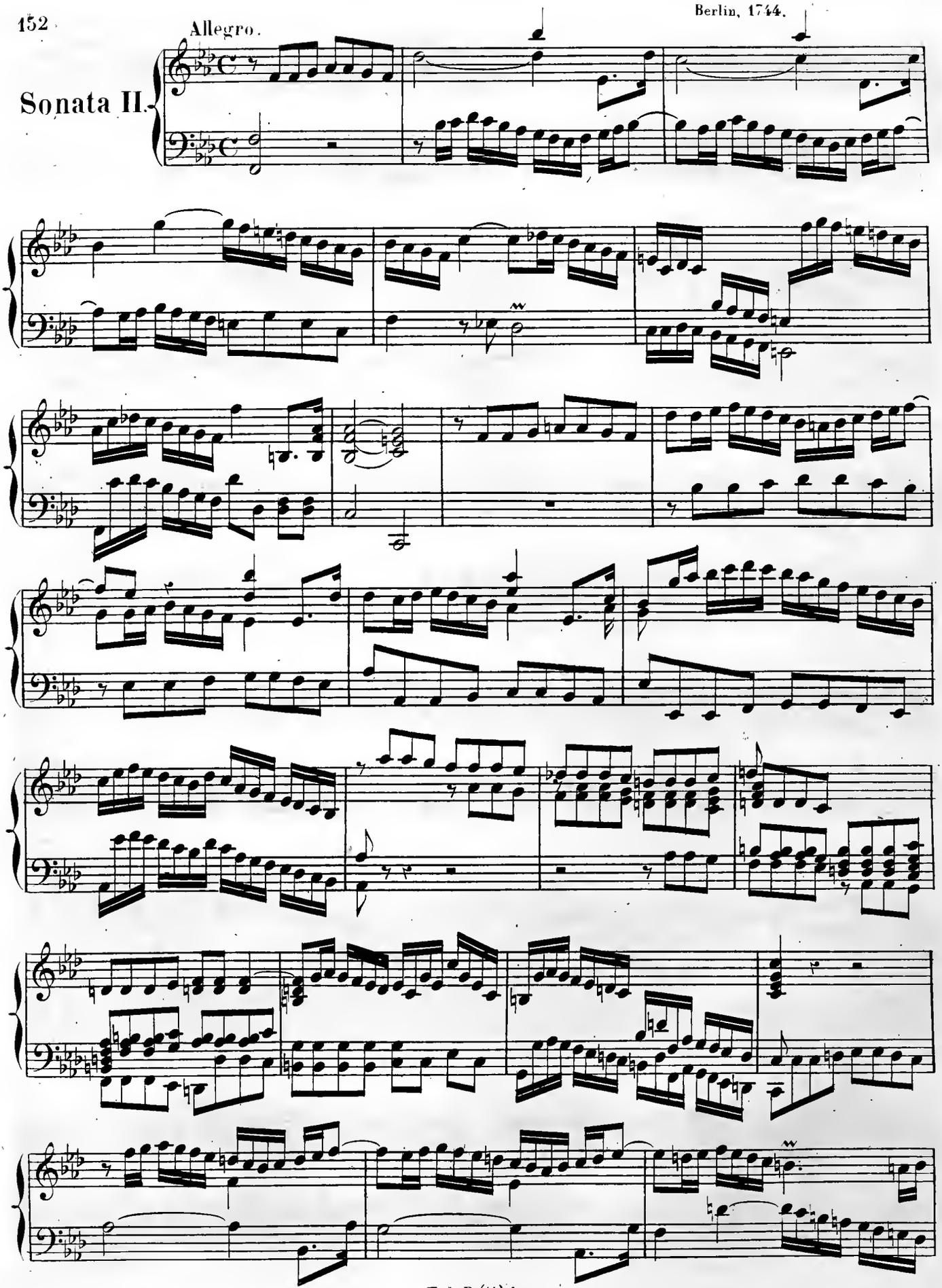


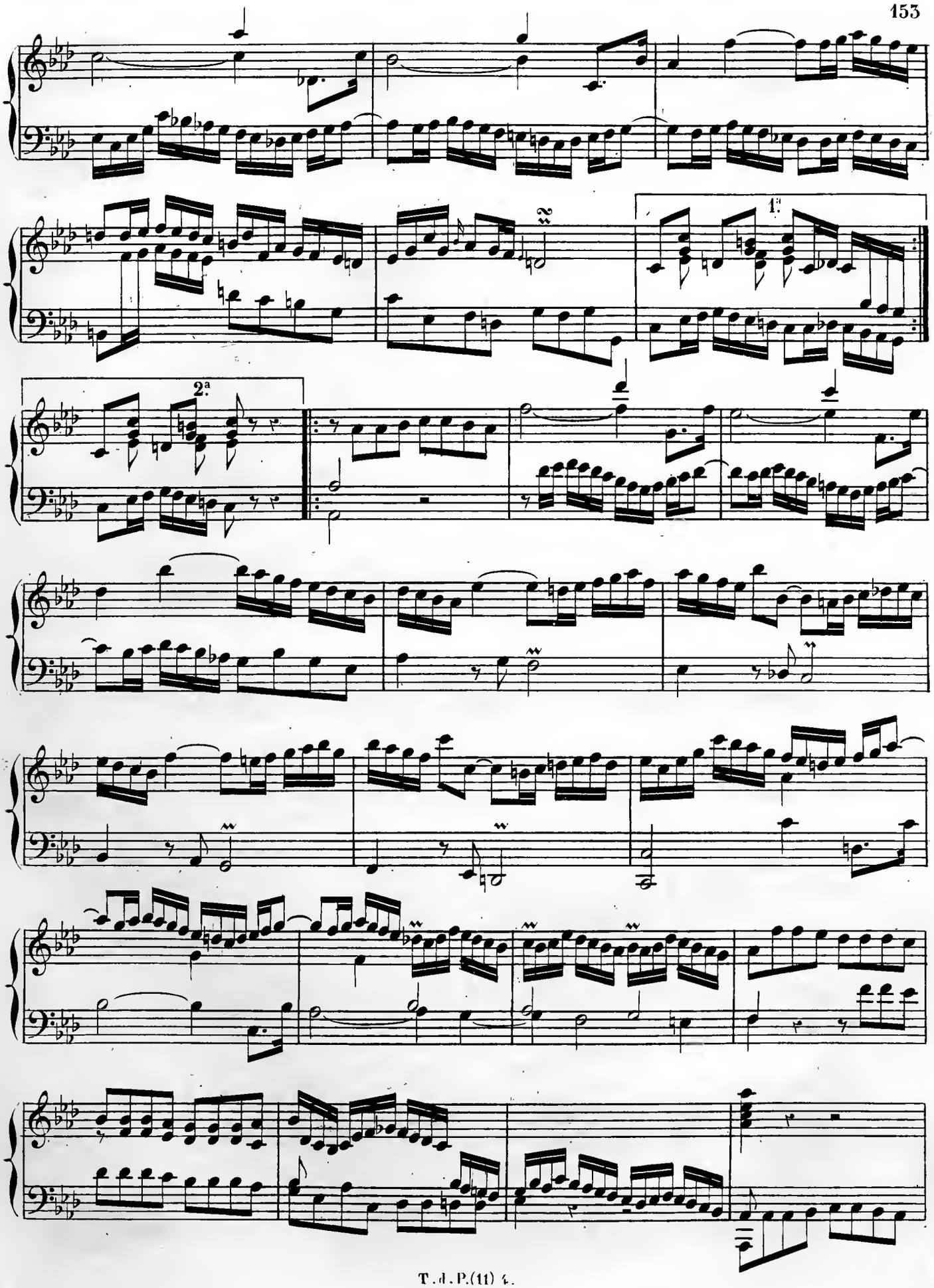


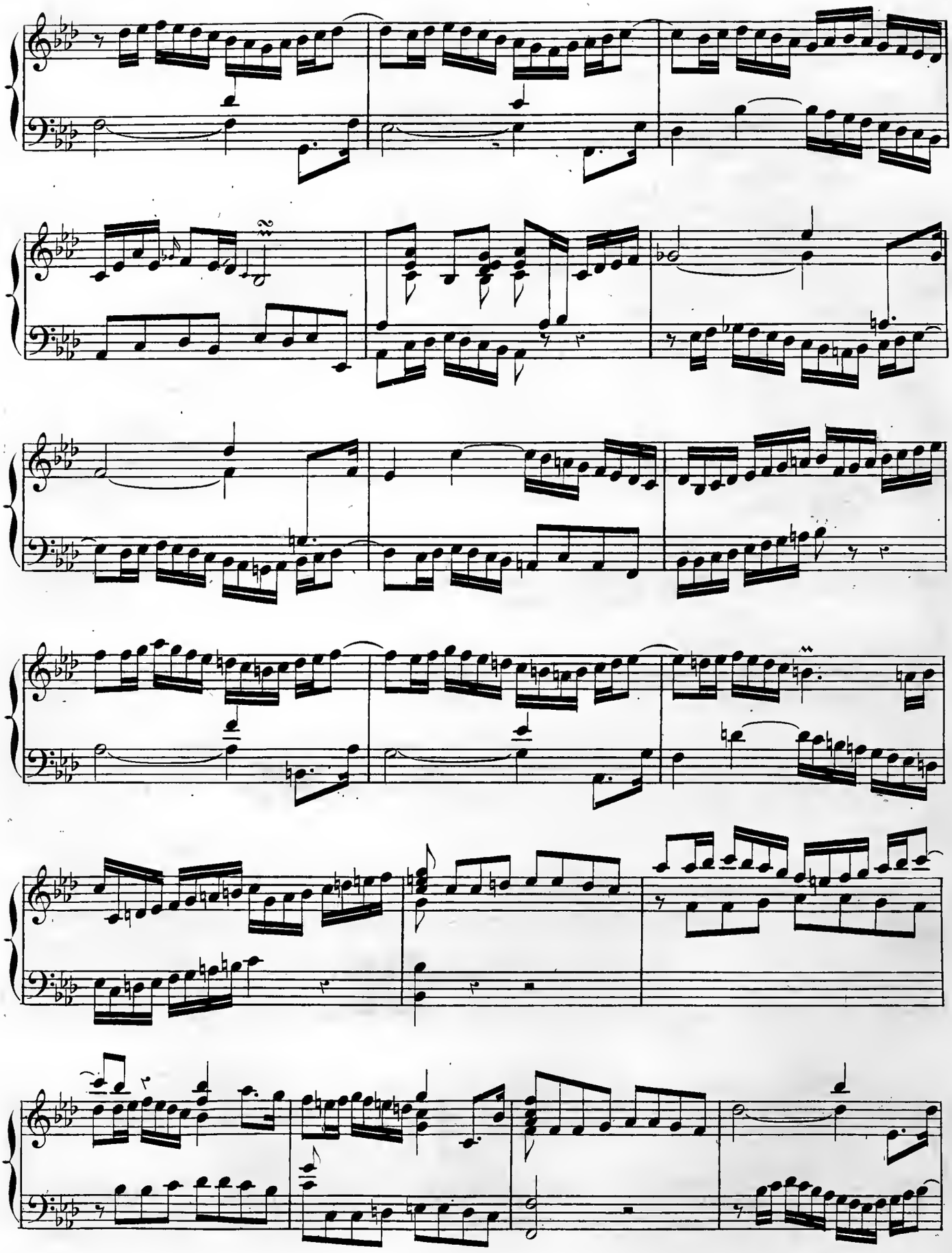
Berlin, 1744.

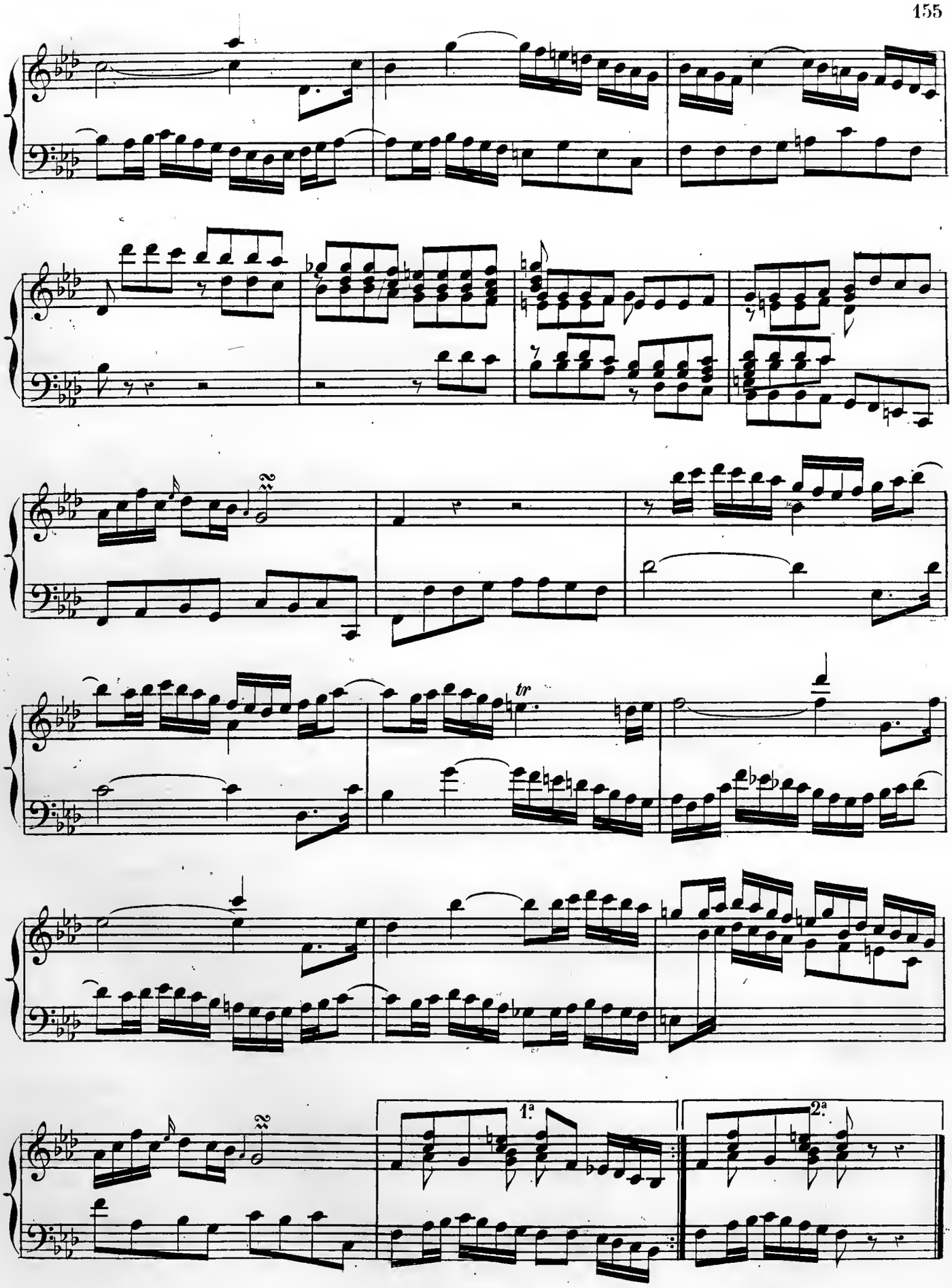
Allegro.

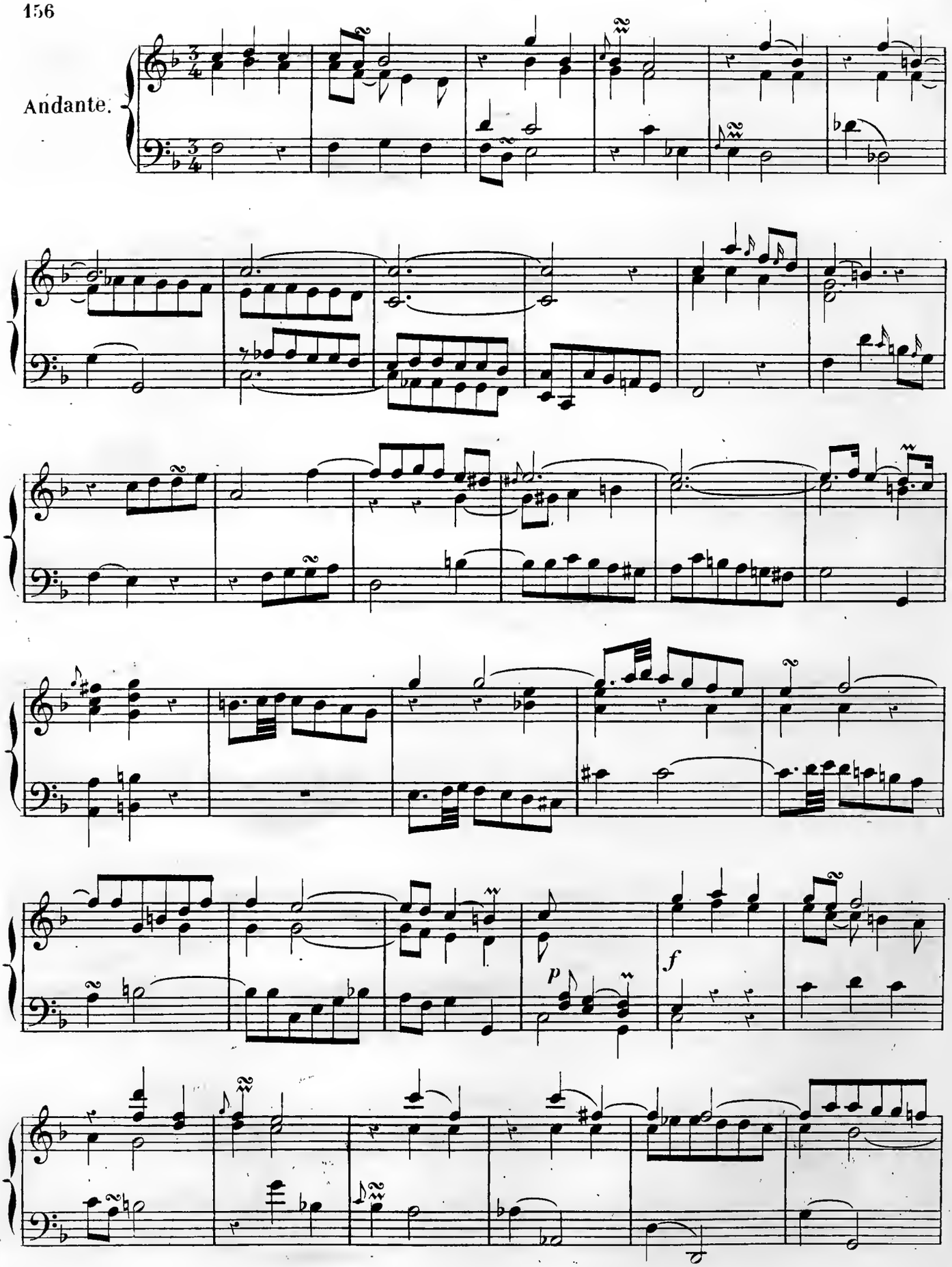
Sonata II.

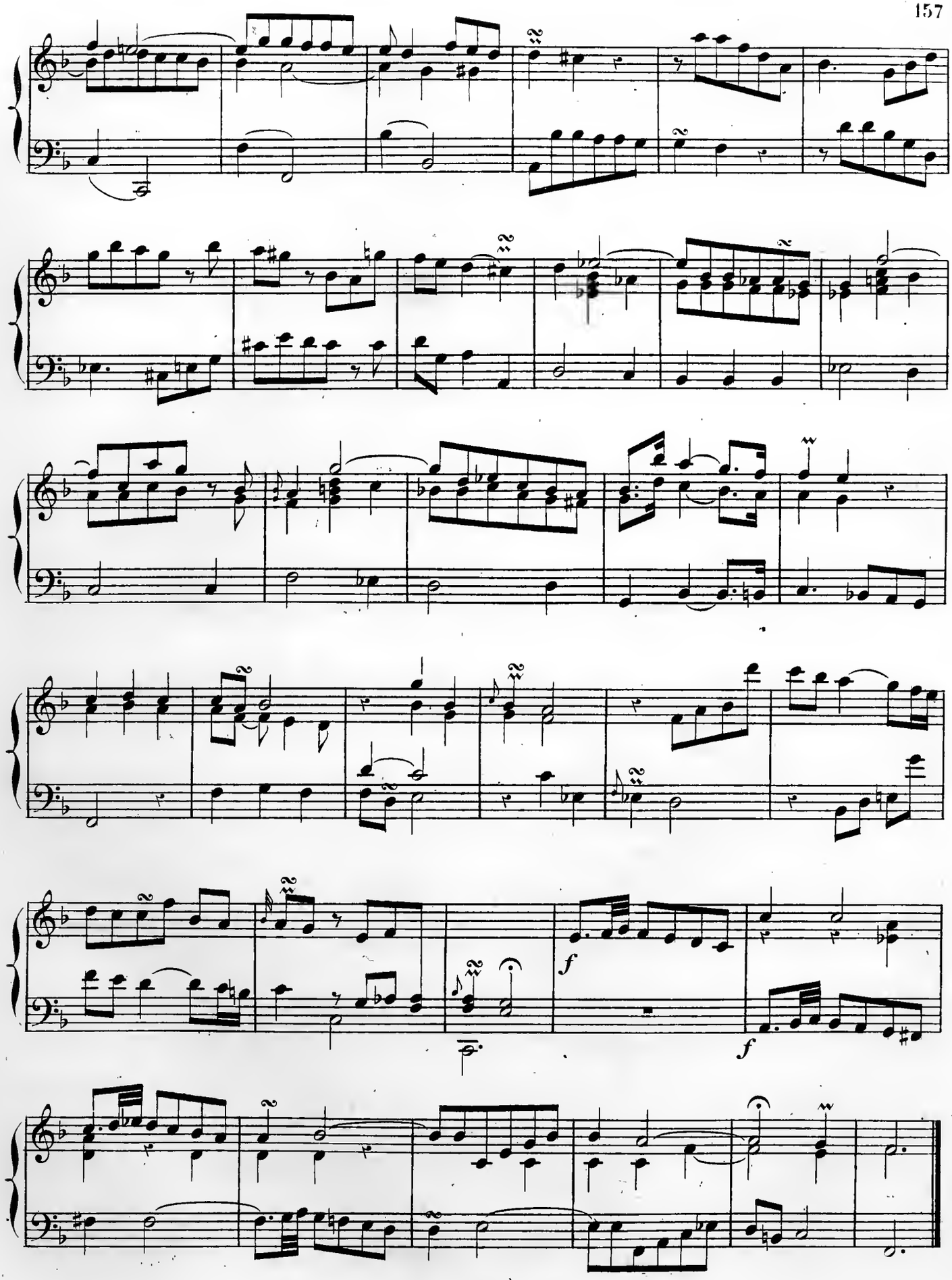


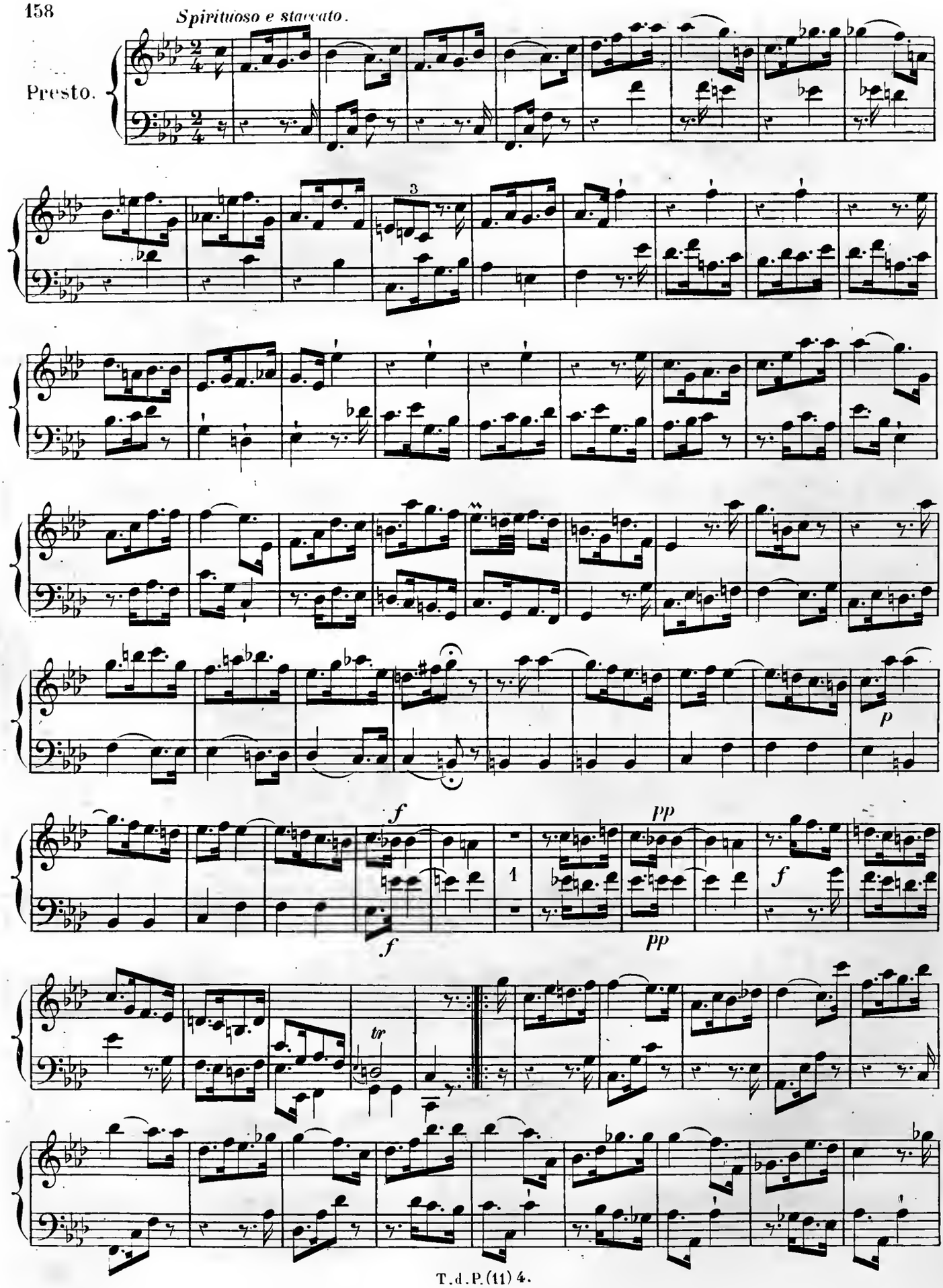

1.ª
2.ª

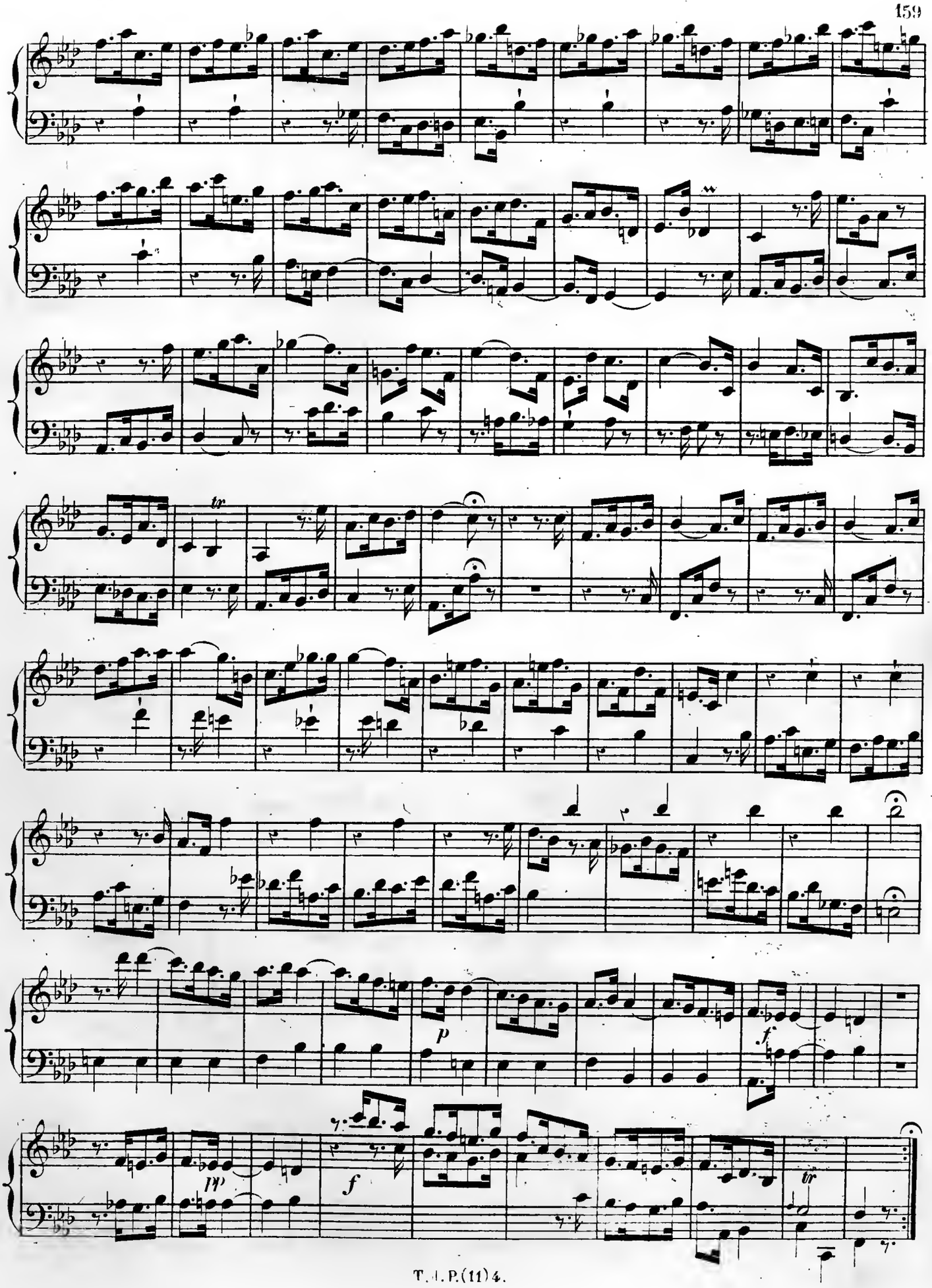



tr
1ª
2ª


Andante.
p
f


f
f

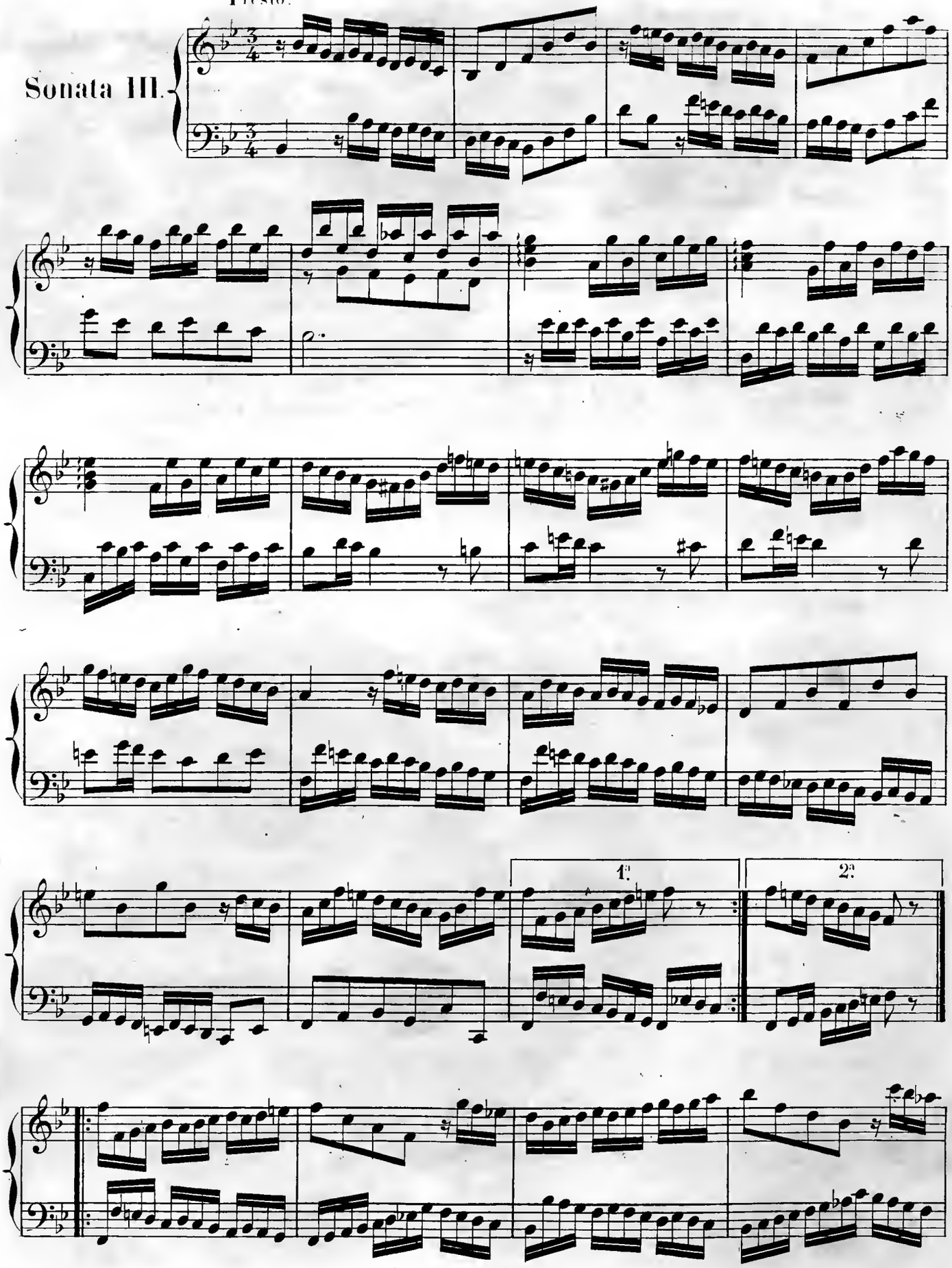

Spirituoso e staccato.
Presto.
3
p
f
pp
1
tr

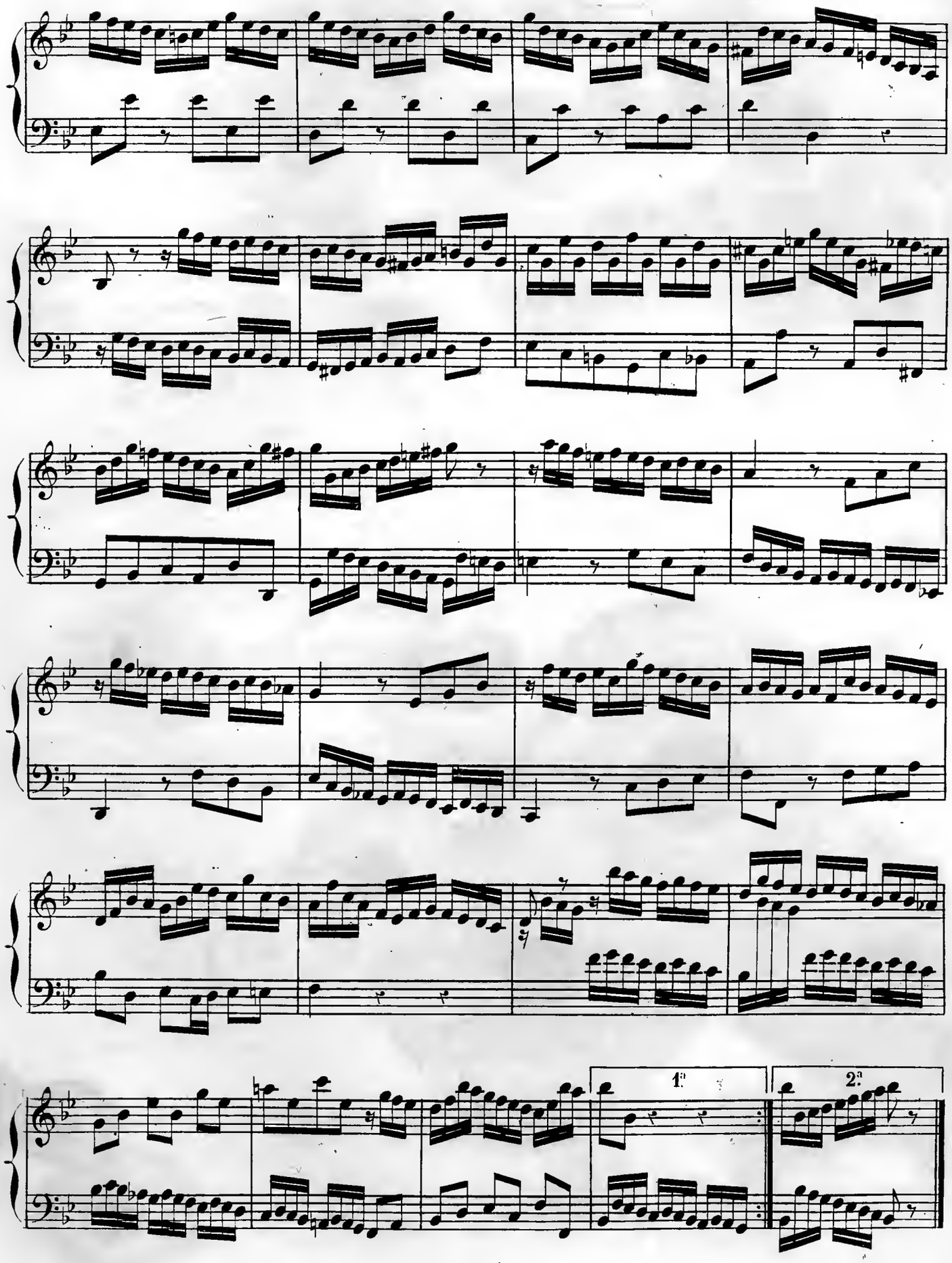

tr
p
f
pp
f
tr

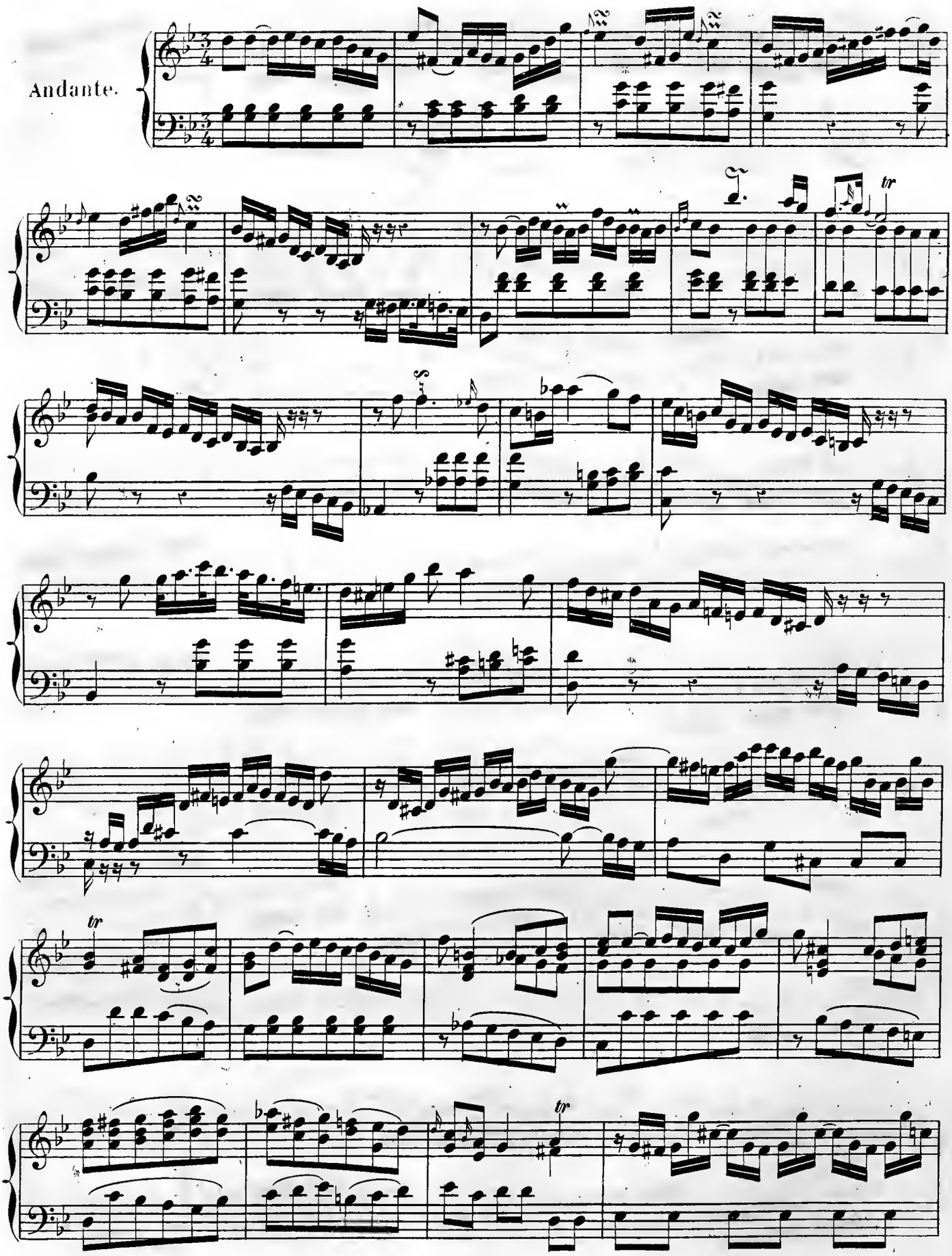
Presto.

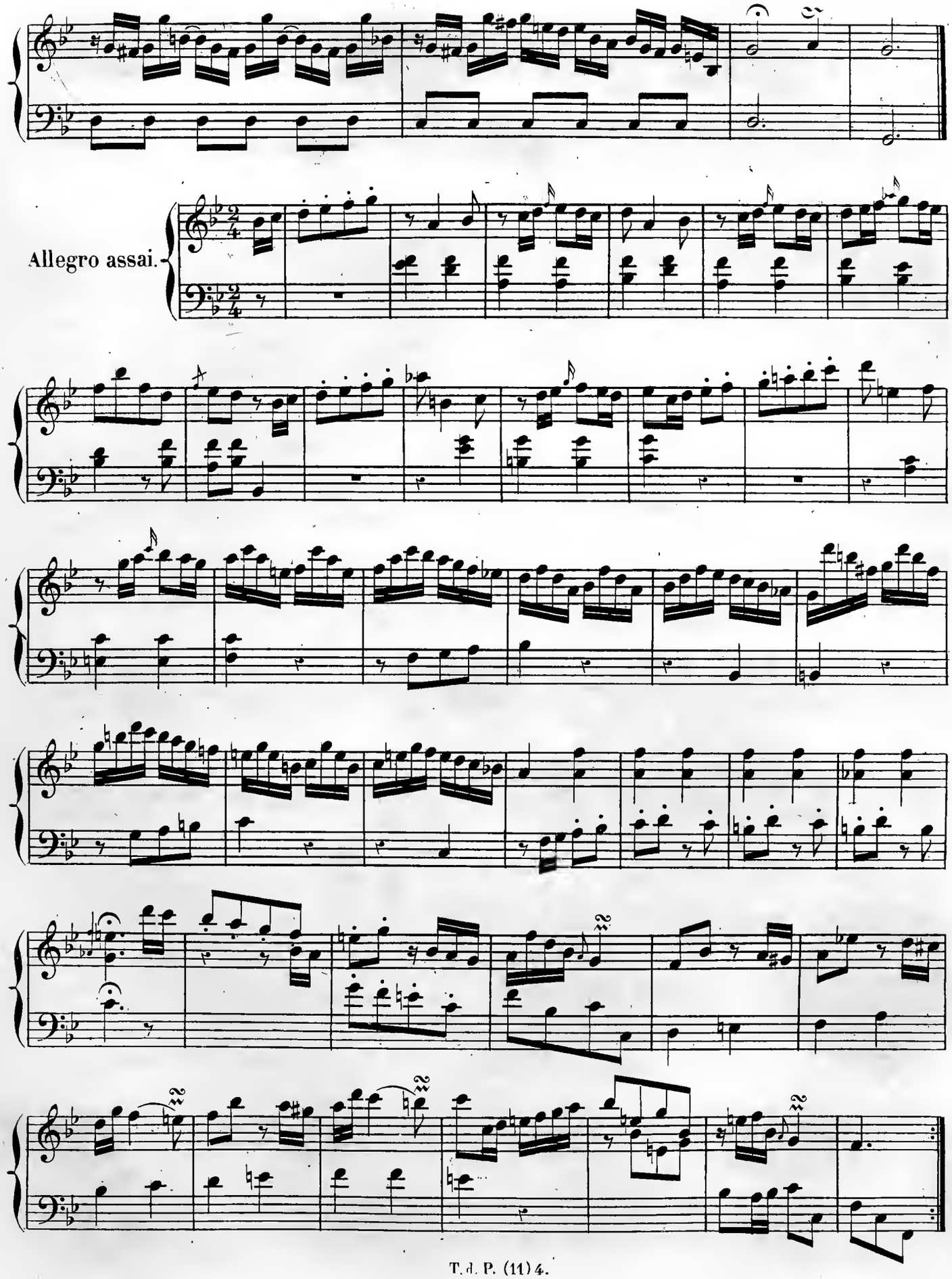
Berlin, 1744.

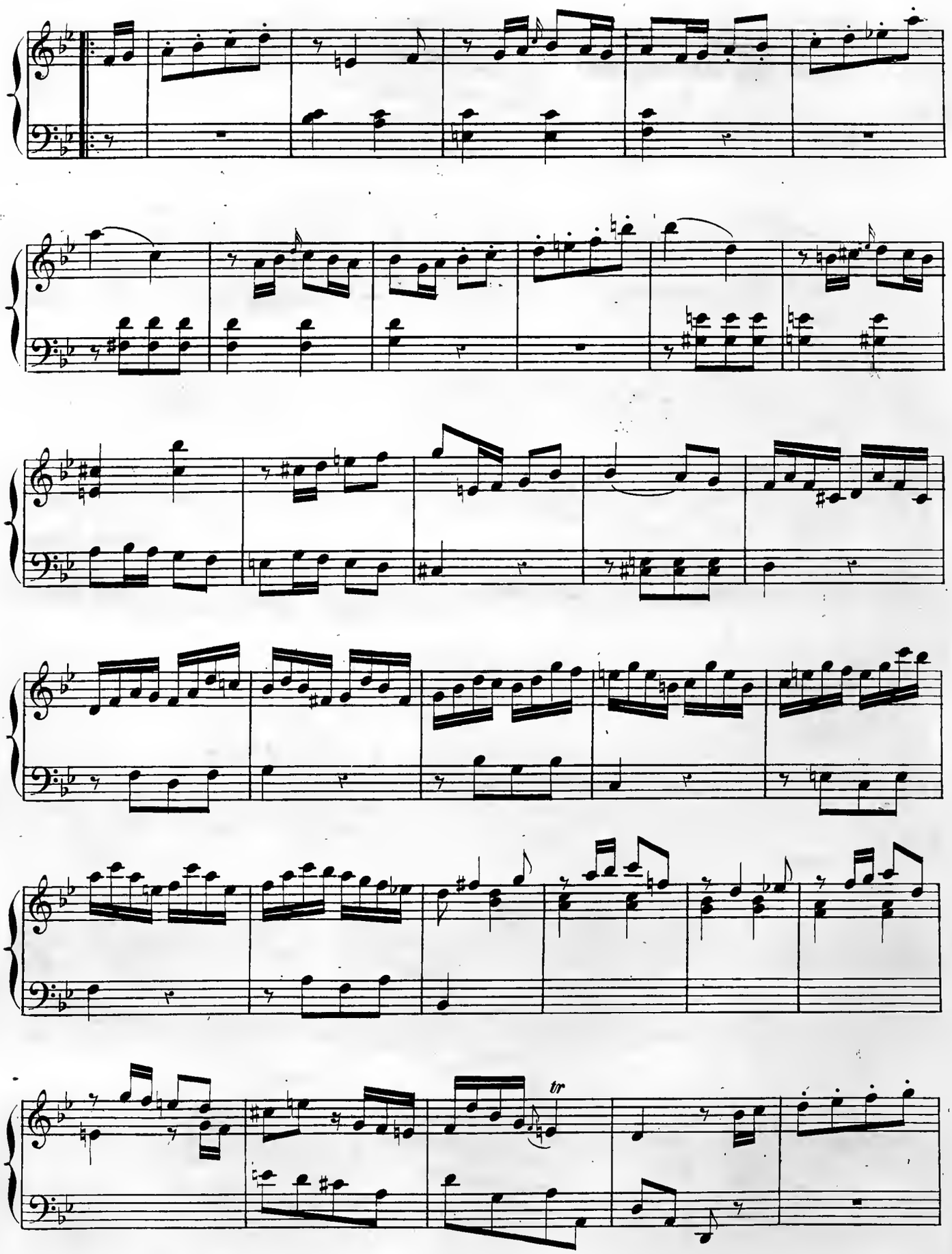
Sonata III.

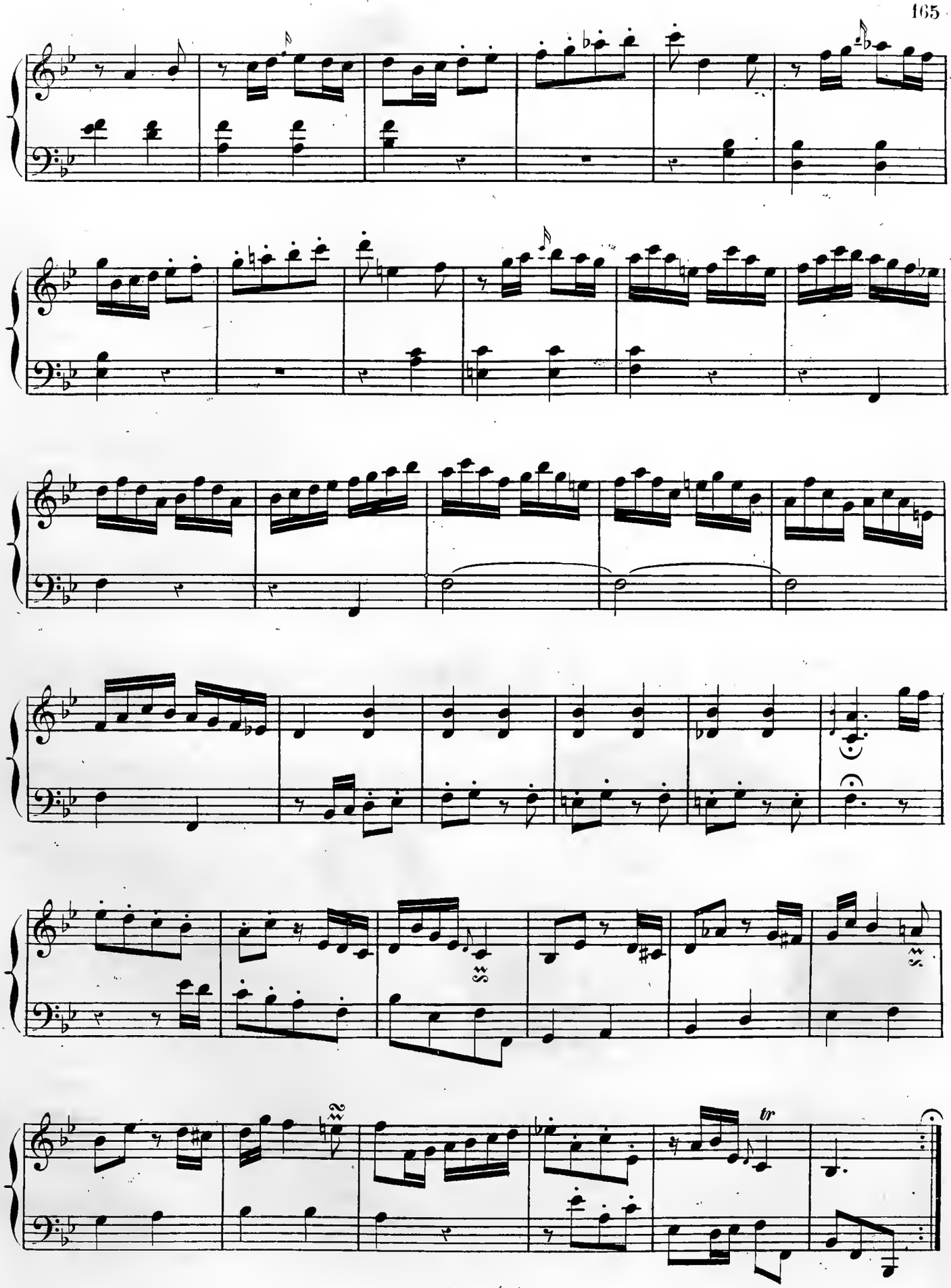



1.
2.


Andante.
tr
tr
tr


Allegro assai.

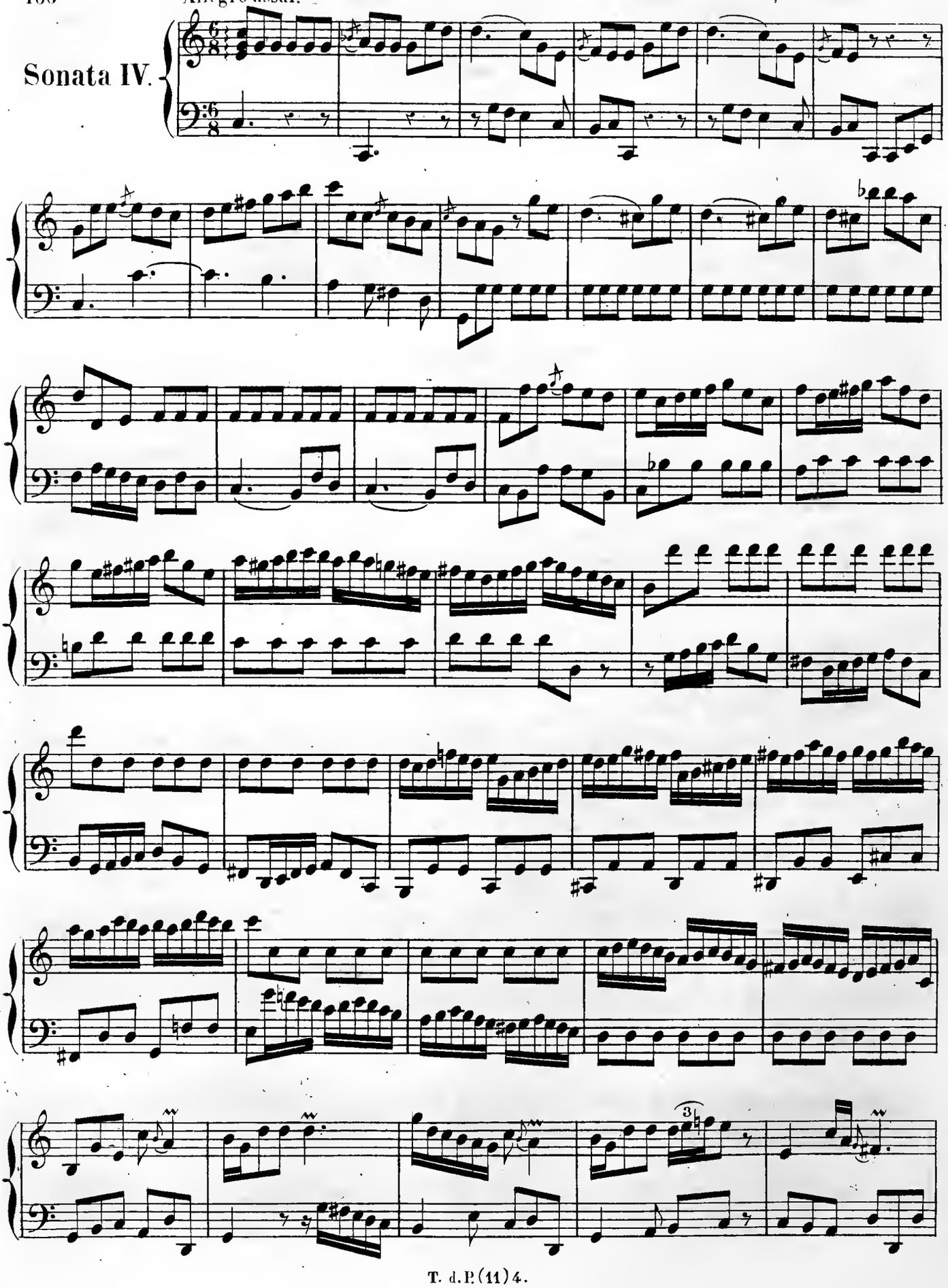

tr

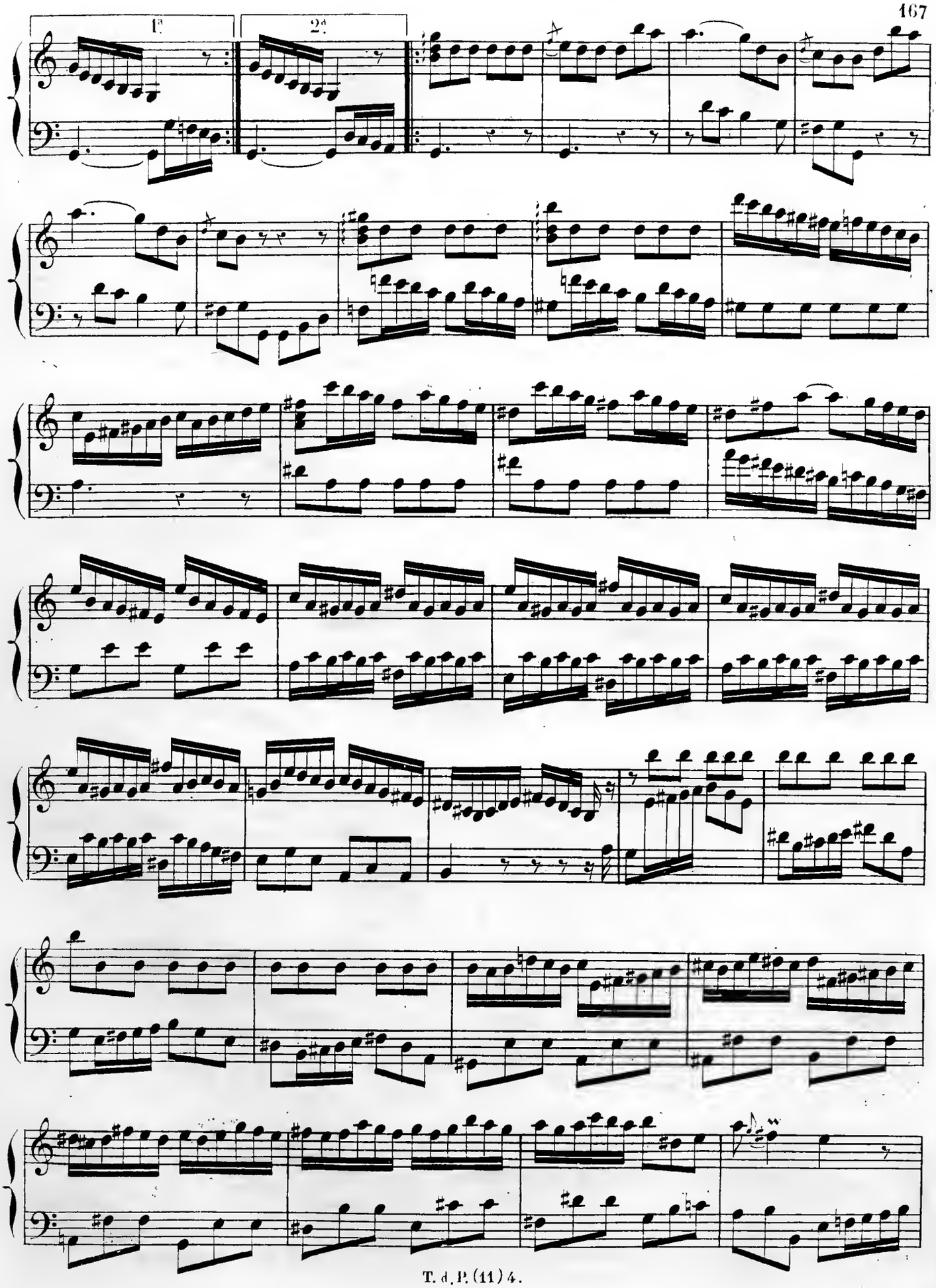

tr

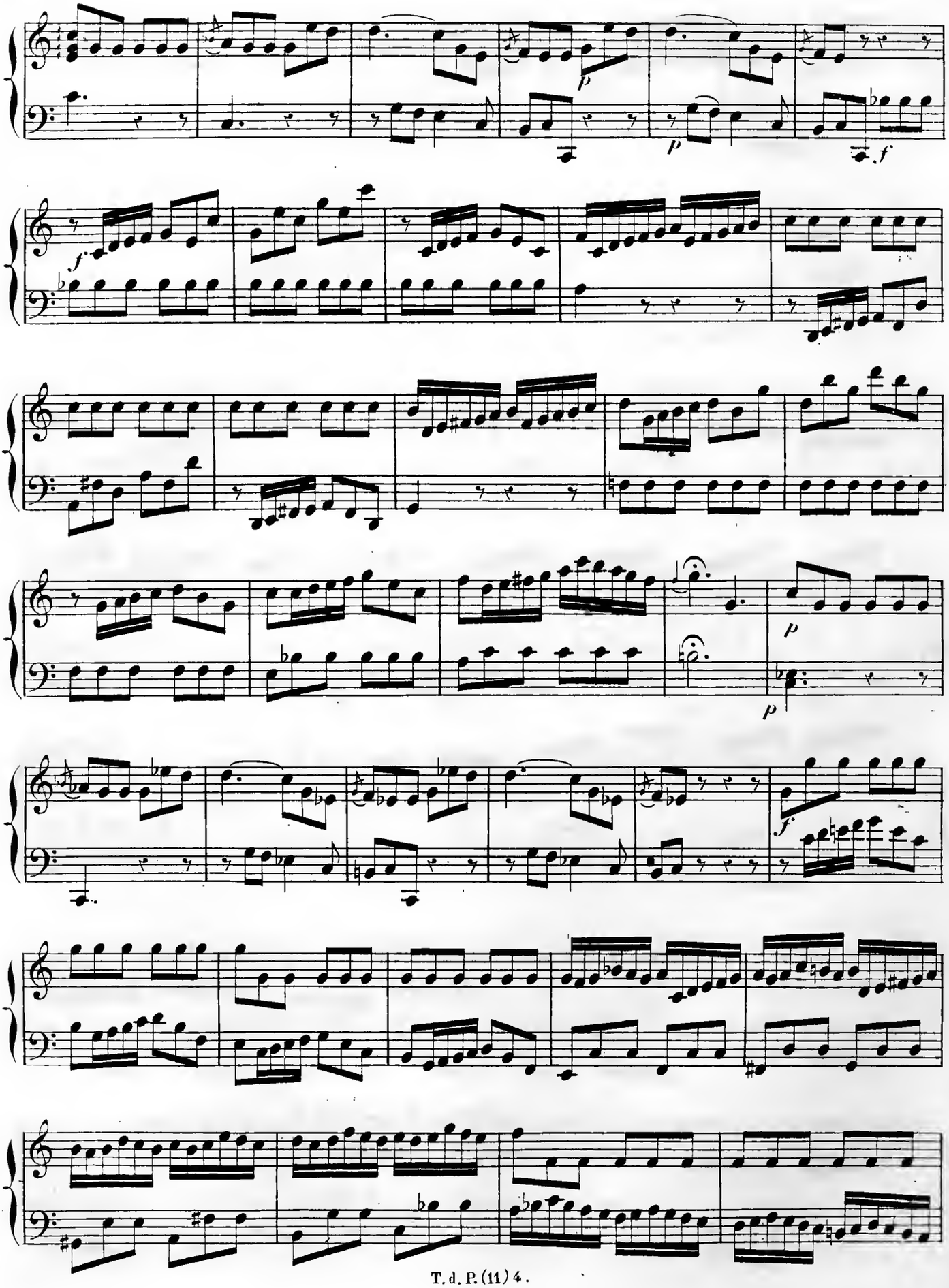
Allegro assai.

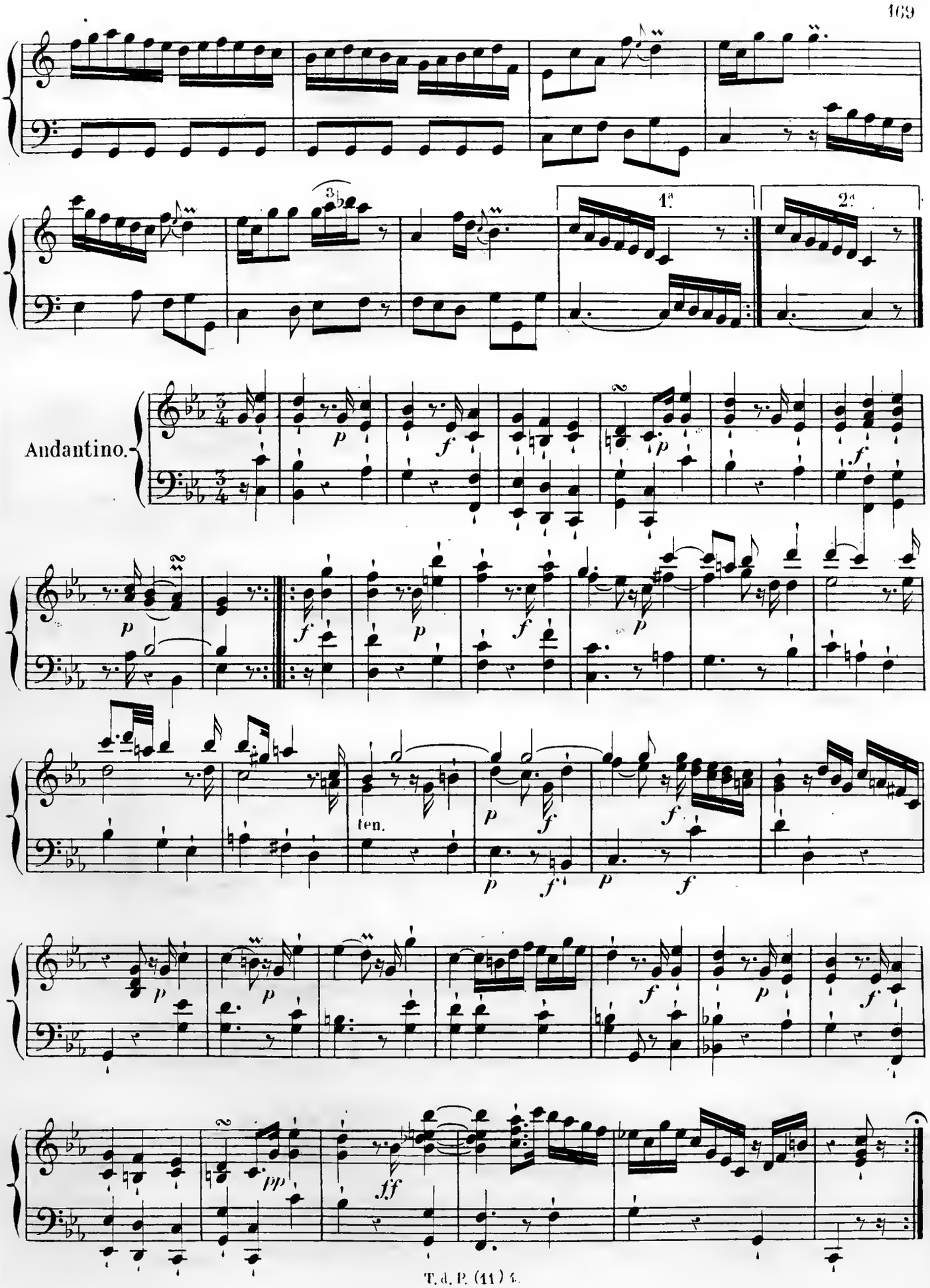
Berlin, 1744.

Sonata IV.

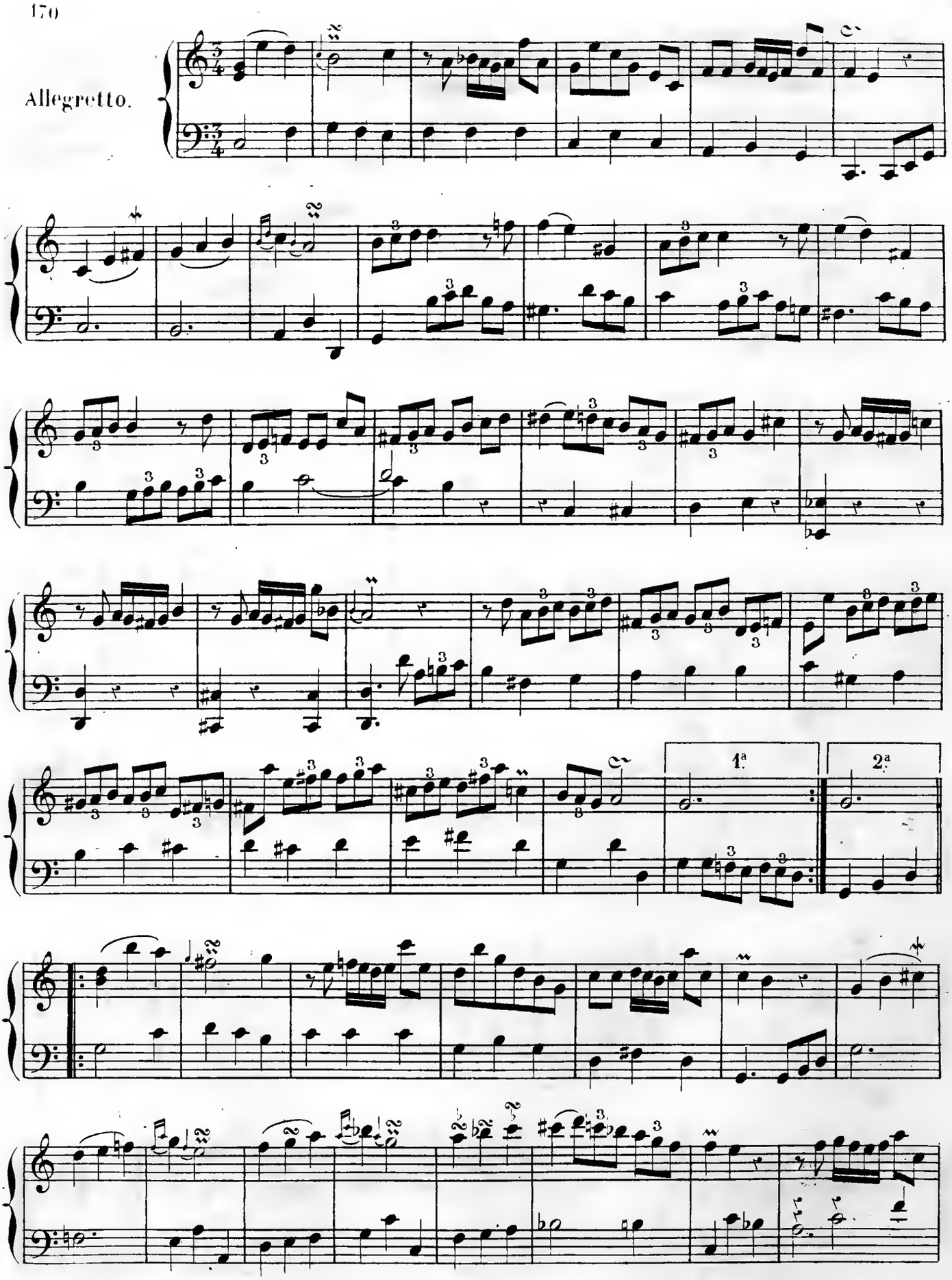


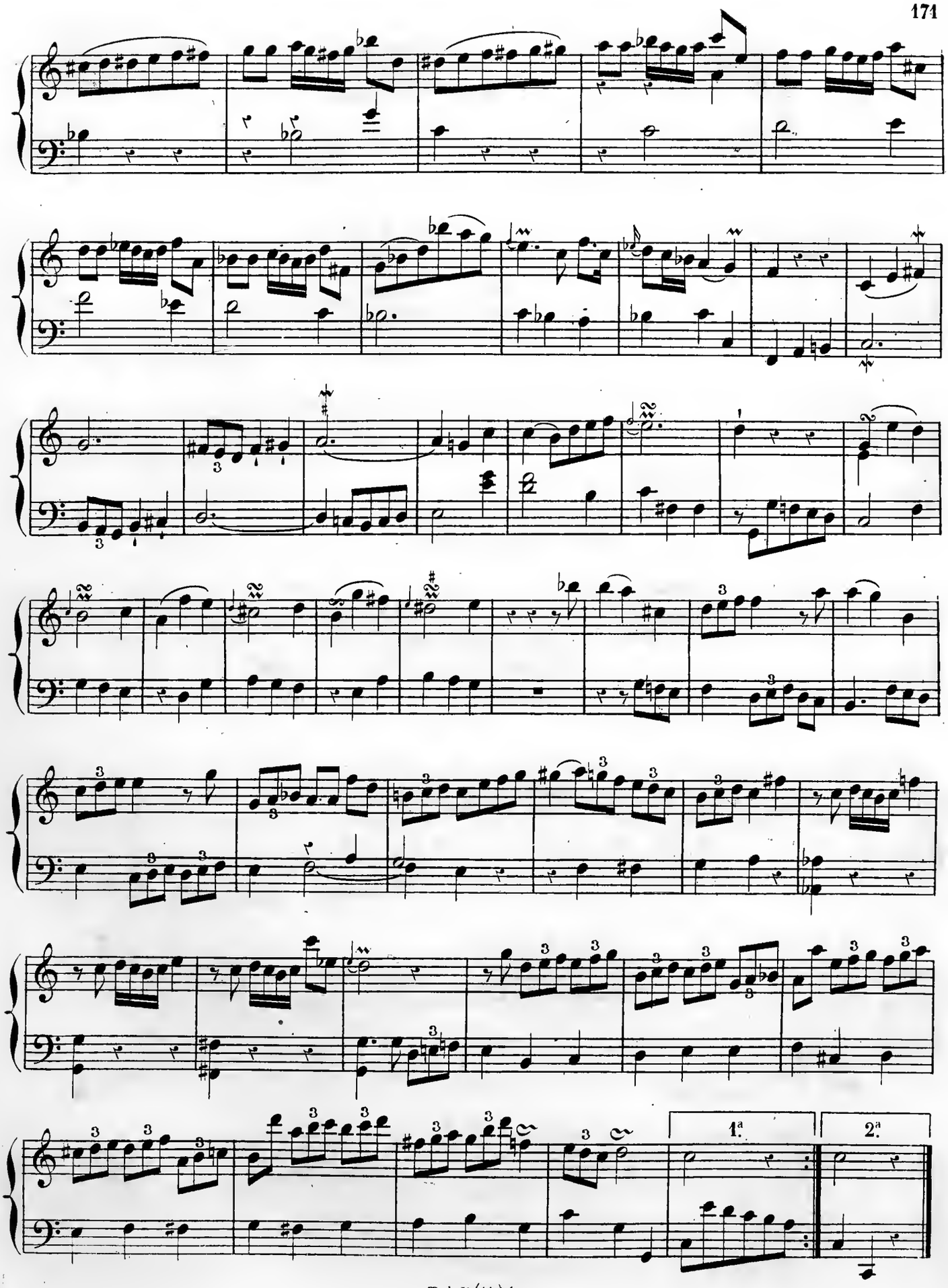

1.
2.


p
p
f
f
p
p
f


1.ª
2.ª
Andantino.
p
f
ten.
pp
ff

Allegretto.

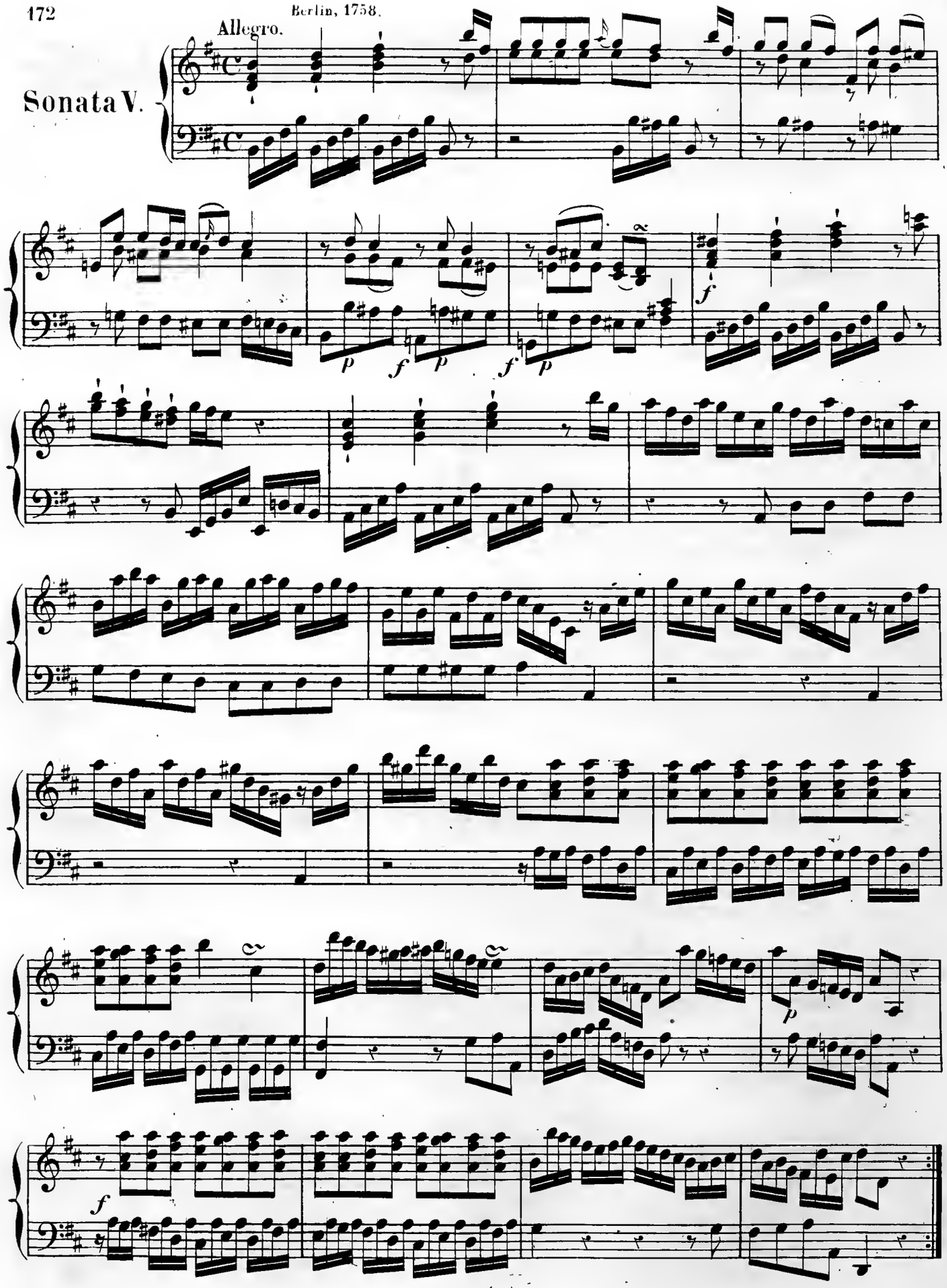


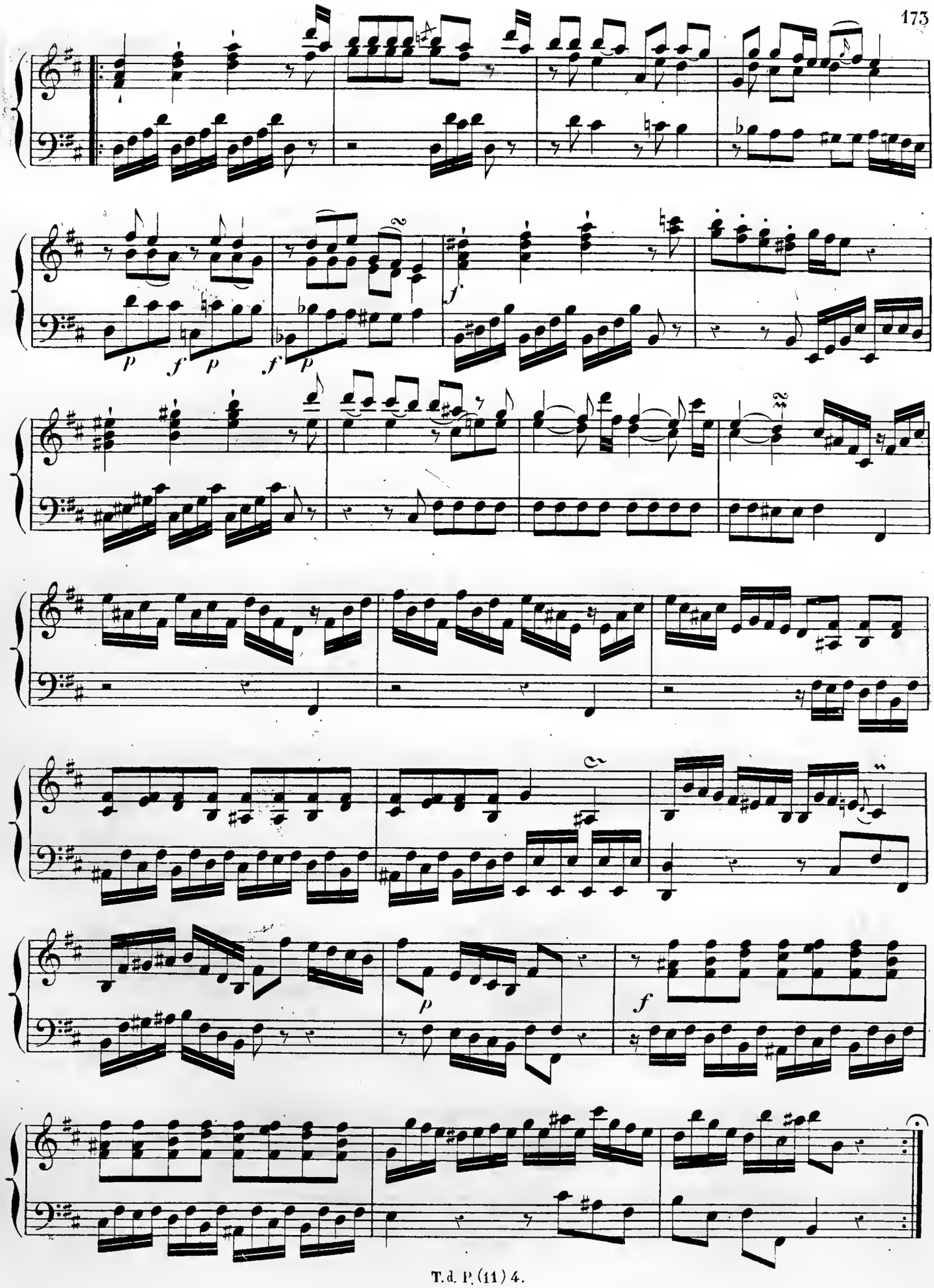

1.ª
2.ª

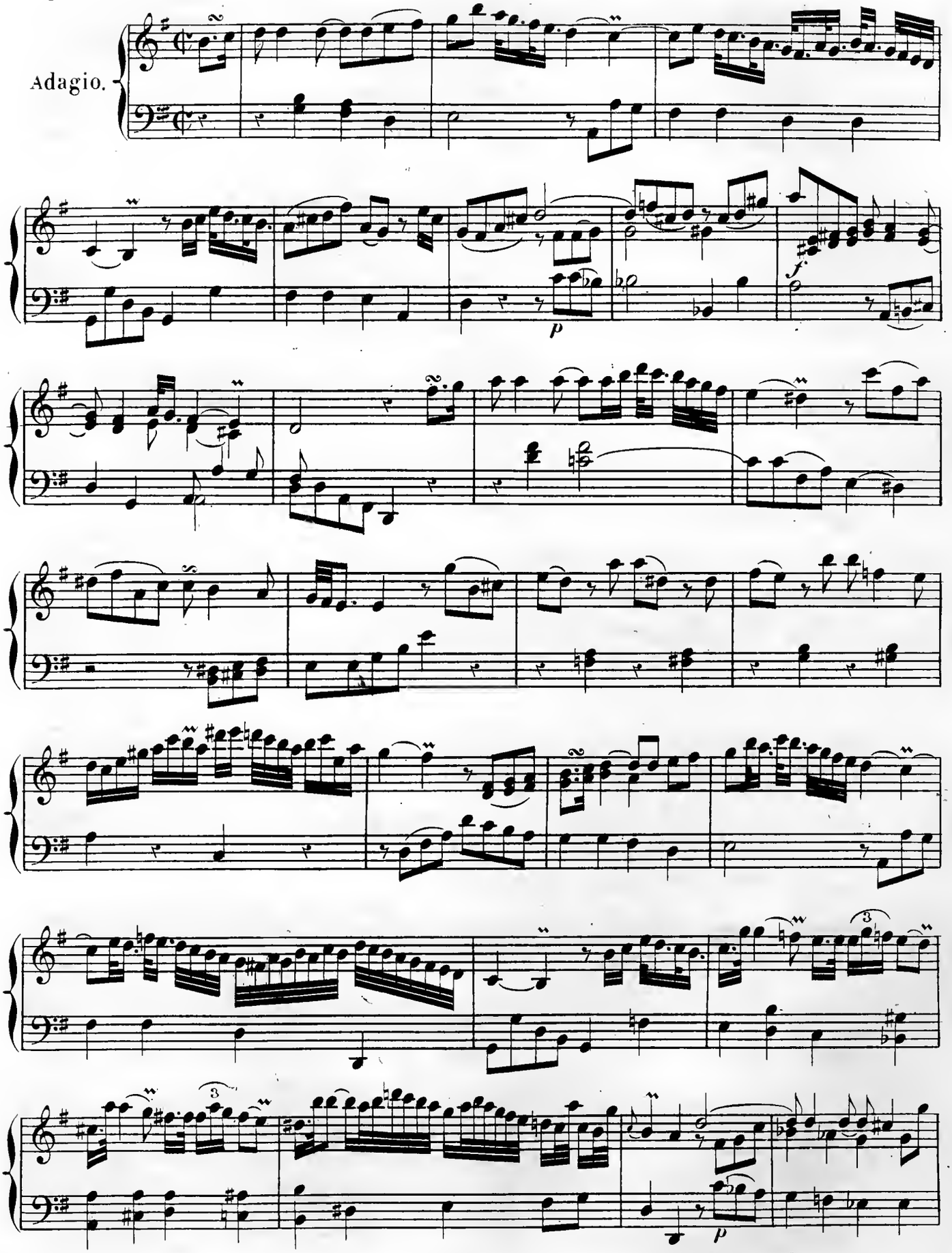
Berlin, 1758.

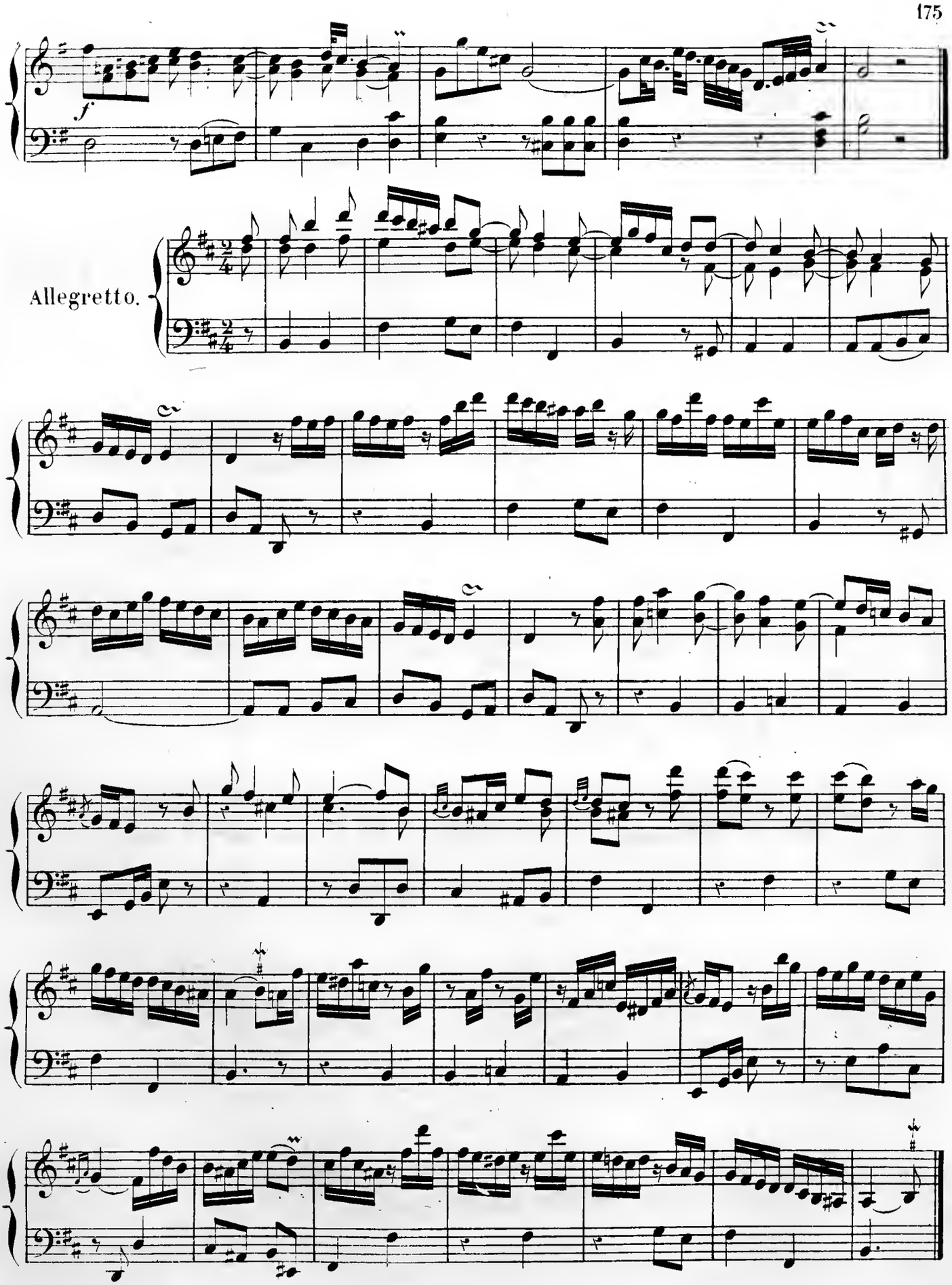
Allegro.

Sonata V.




p
f
p
f
p
f
p
f

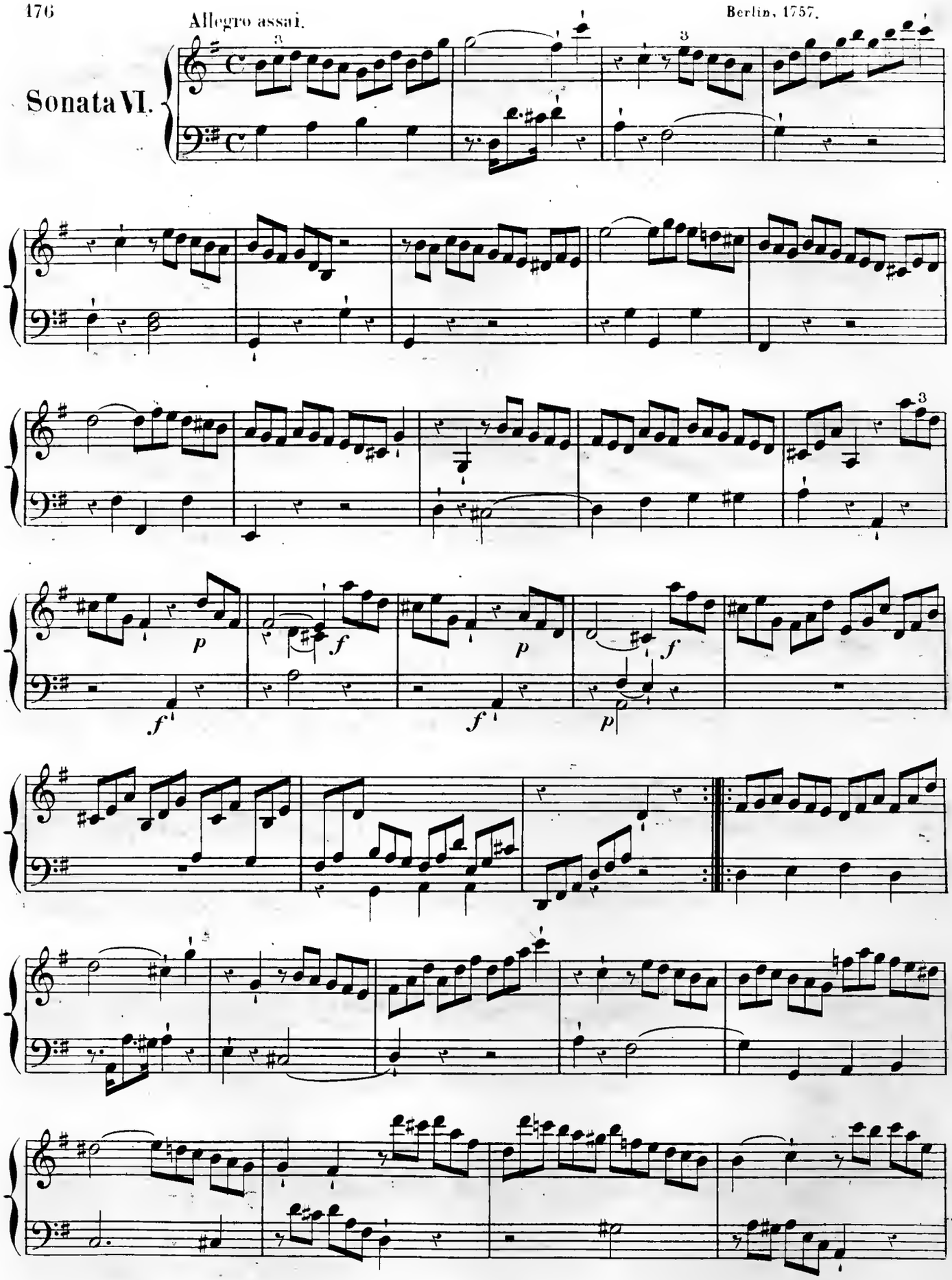

Adagio.
f
p
3
3
p

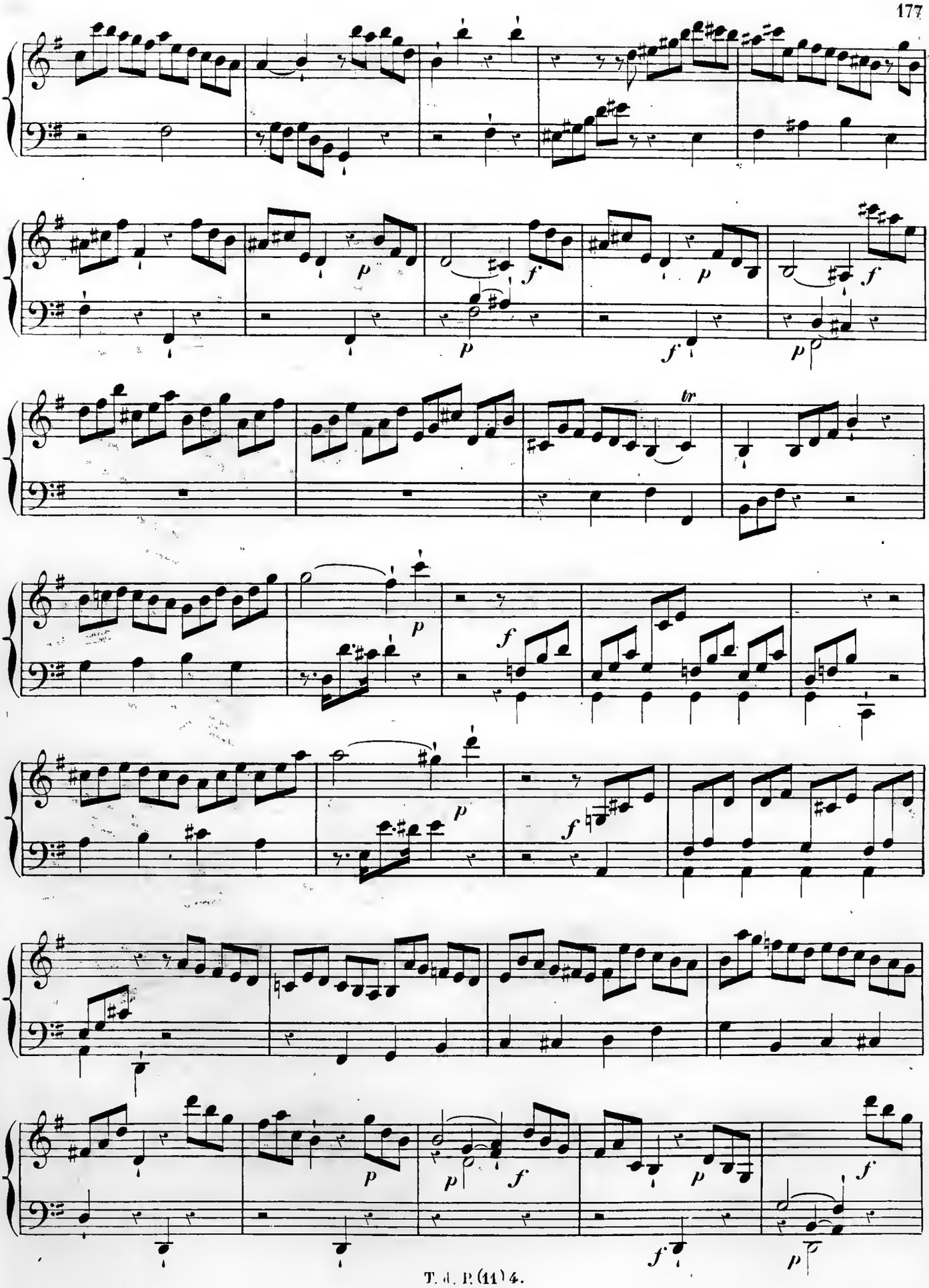

f
Allegretto.

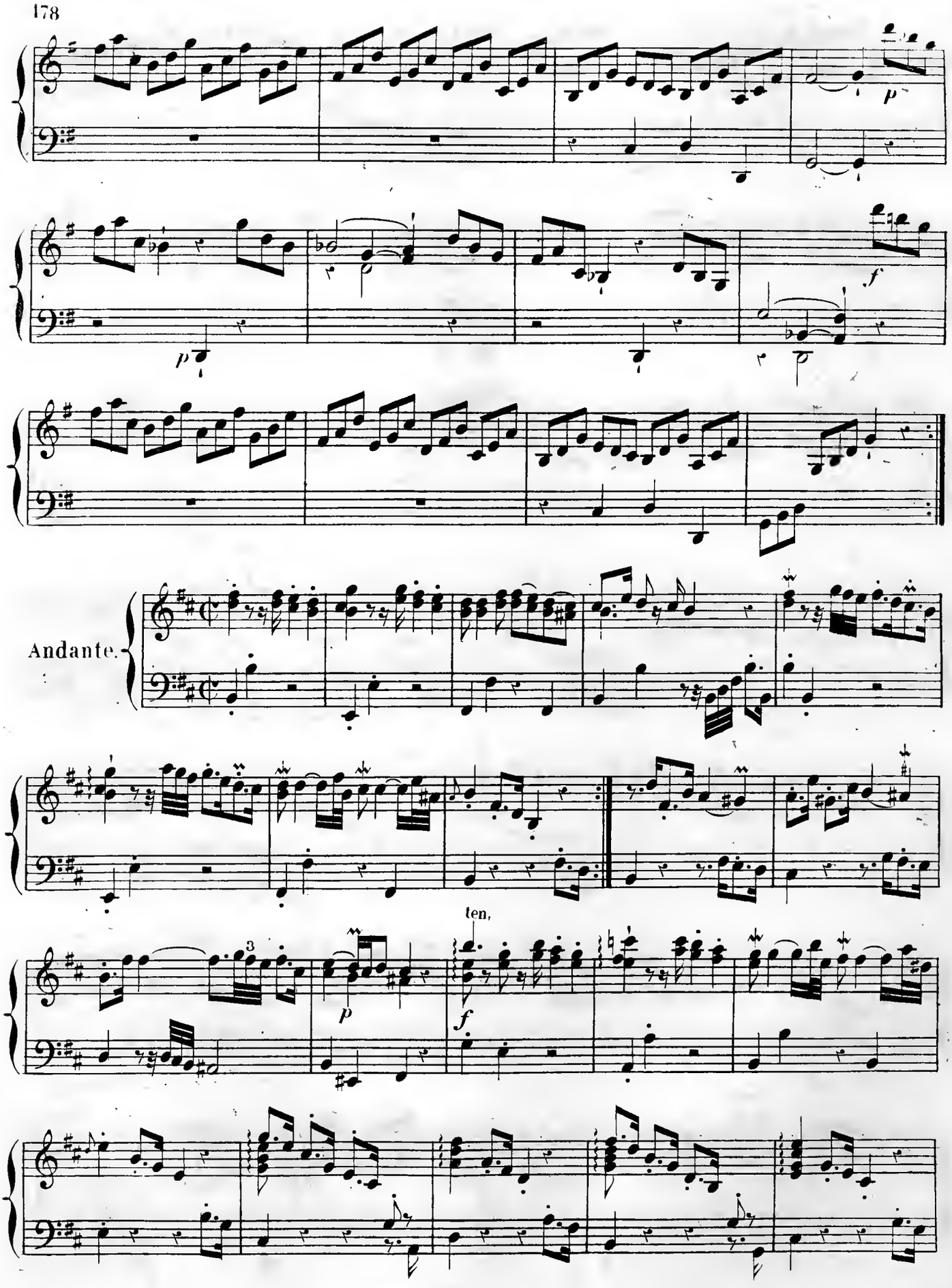
Allegro assai.

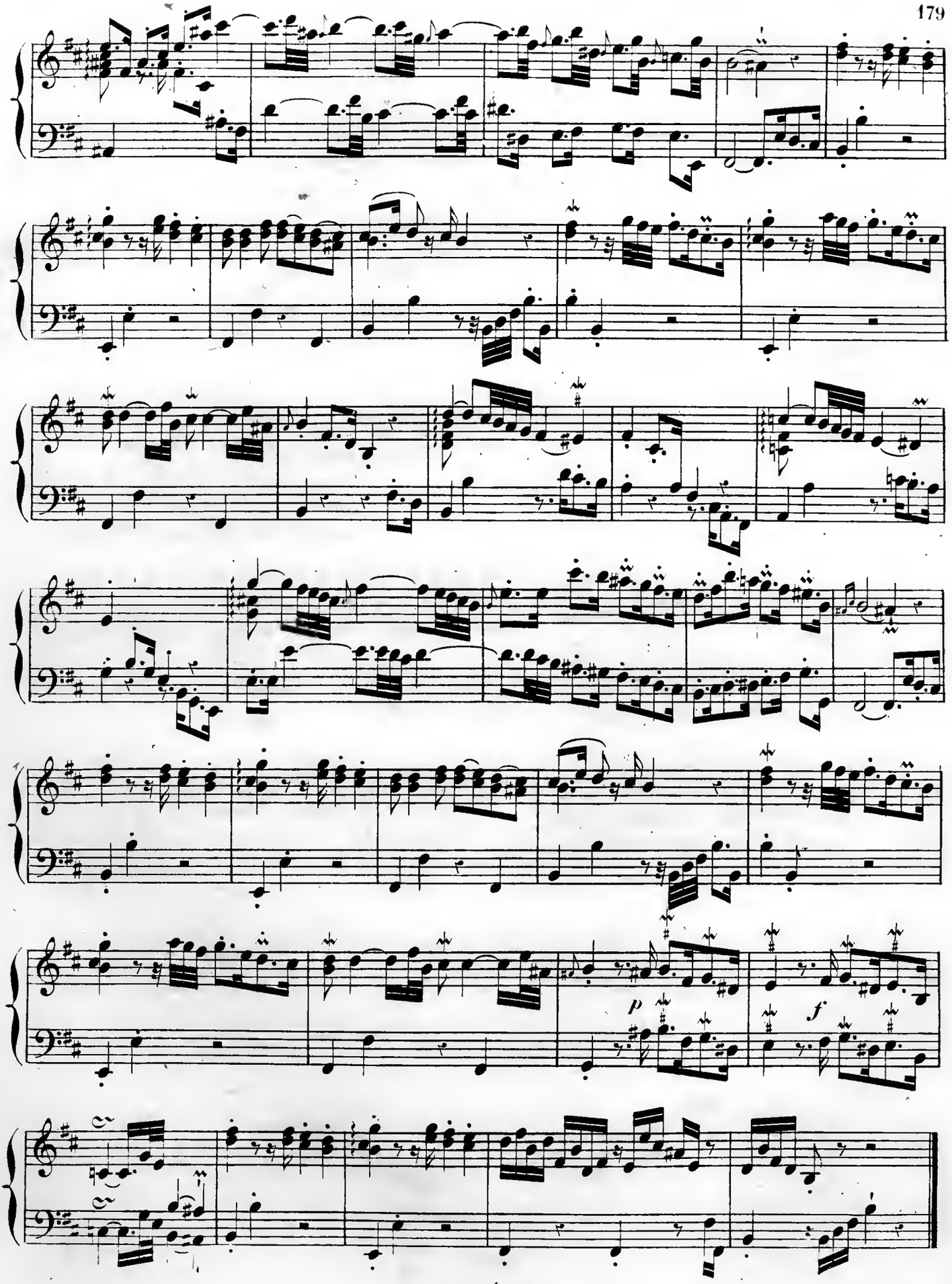
Berlin, 1757.

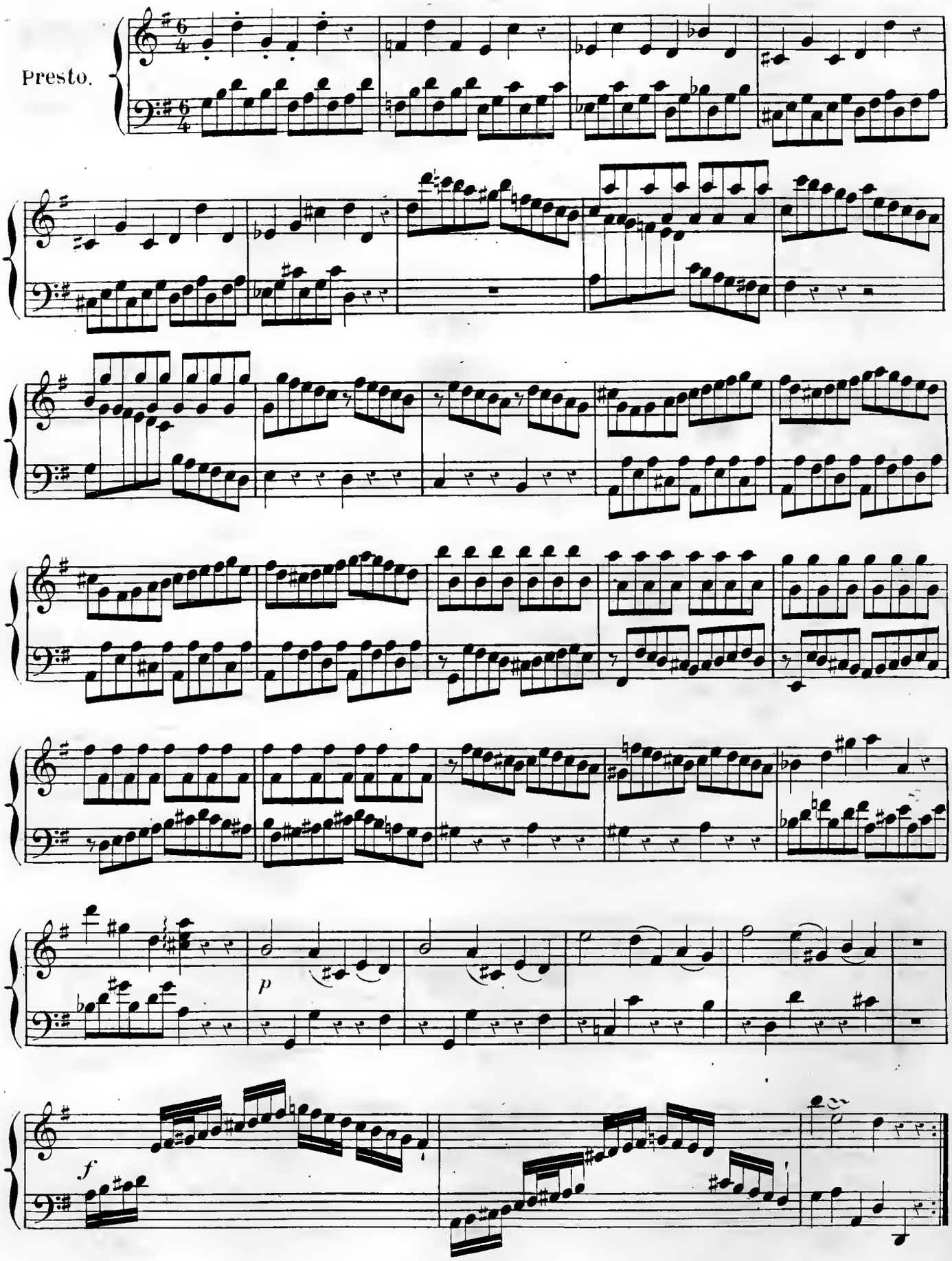
Sonata VI.

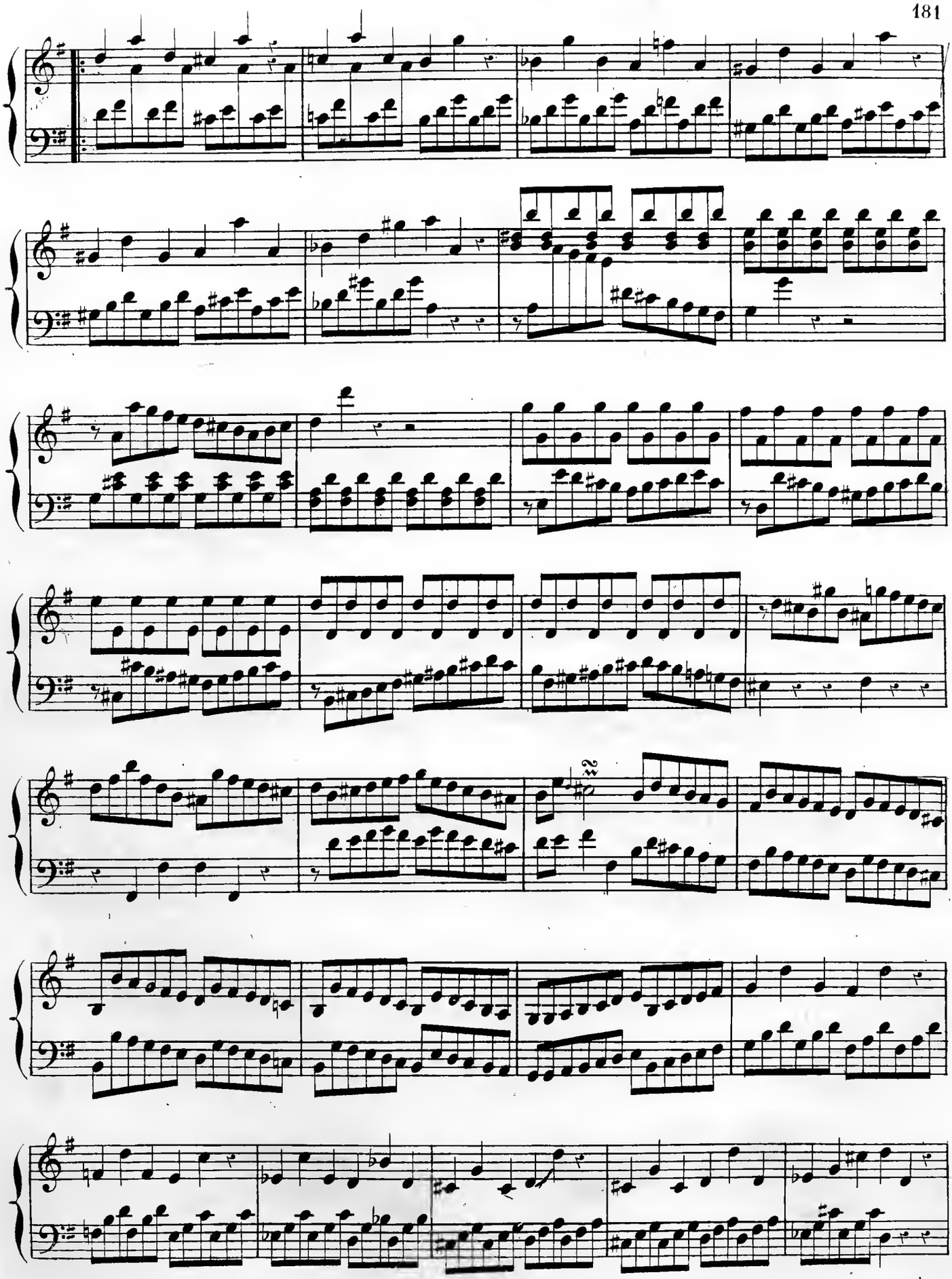


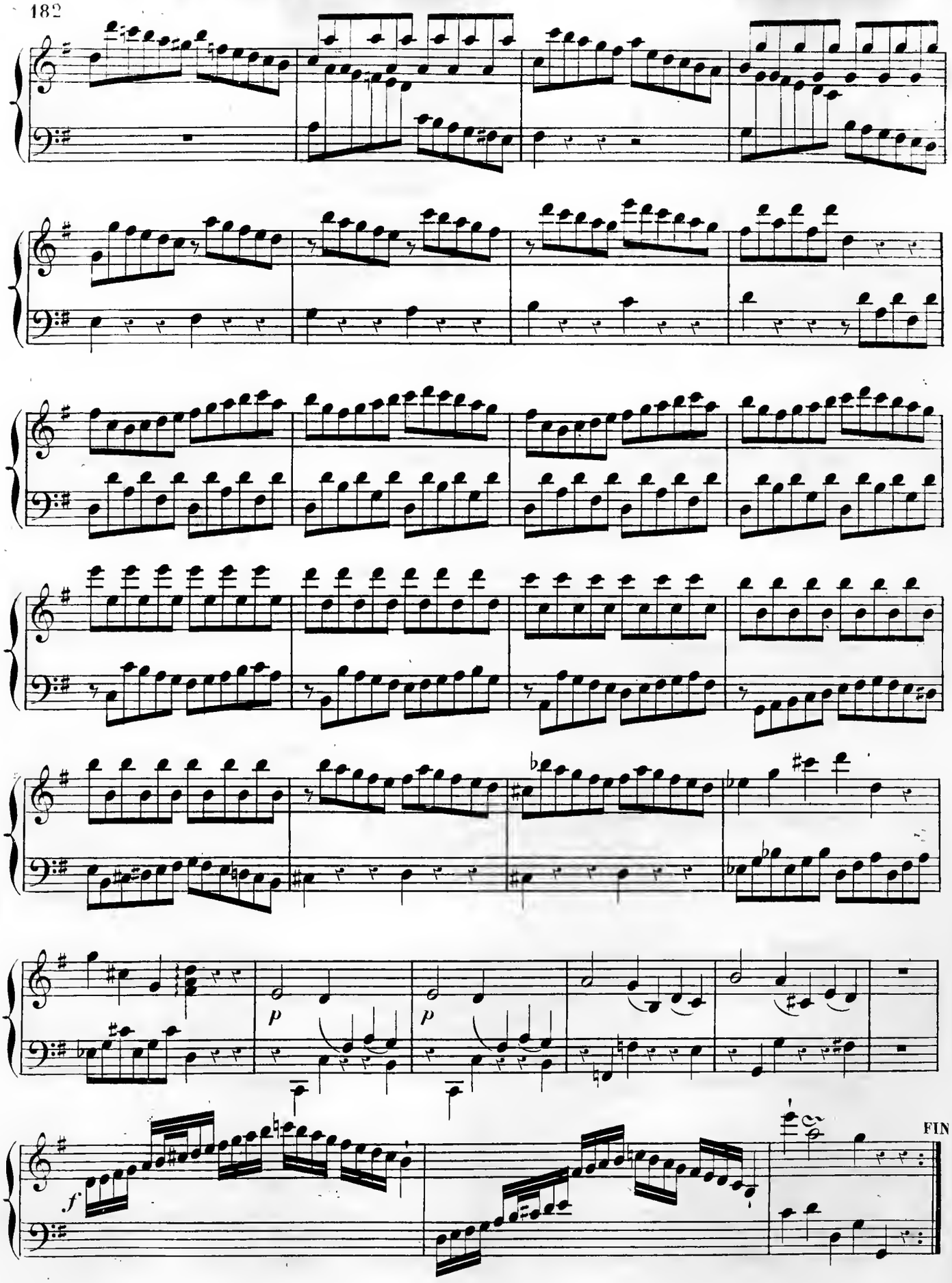

p
f
tr


p
f
p
Andante.
ten.
p
f


p
f


Presto.
p
f




p
p
f
FIN

1758 – 1773.

SIX SONATES

pour le

CLAVECIN

par

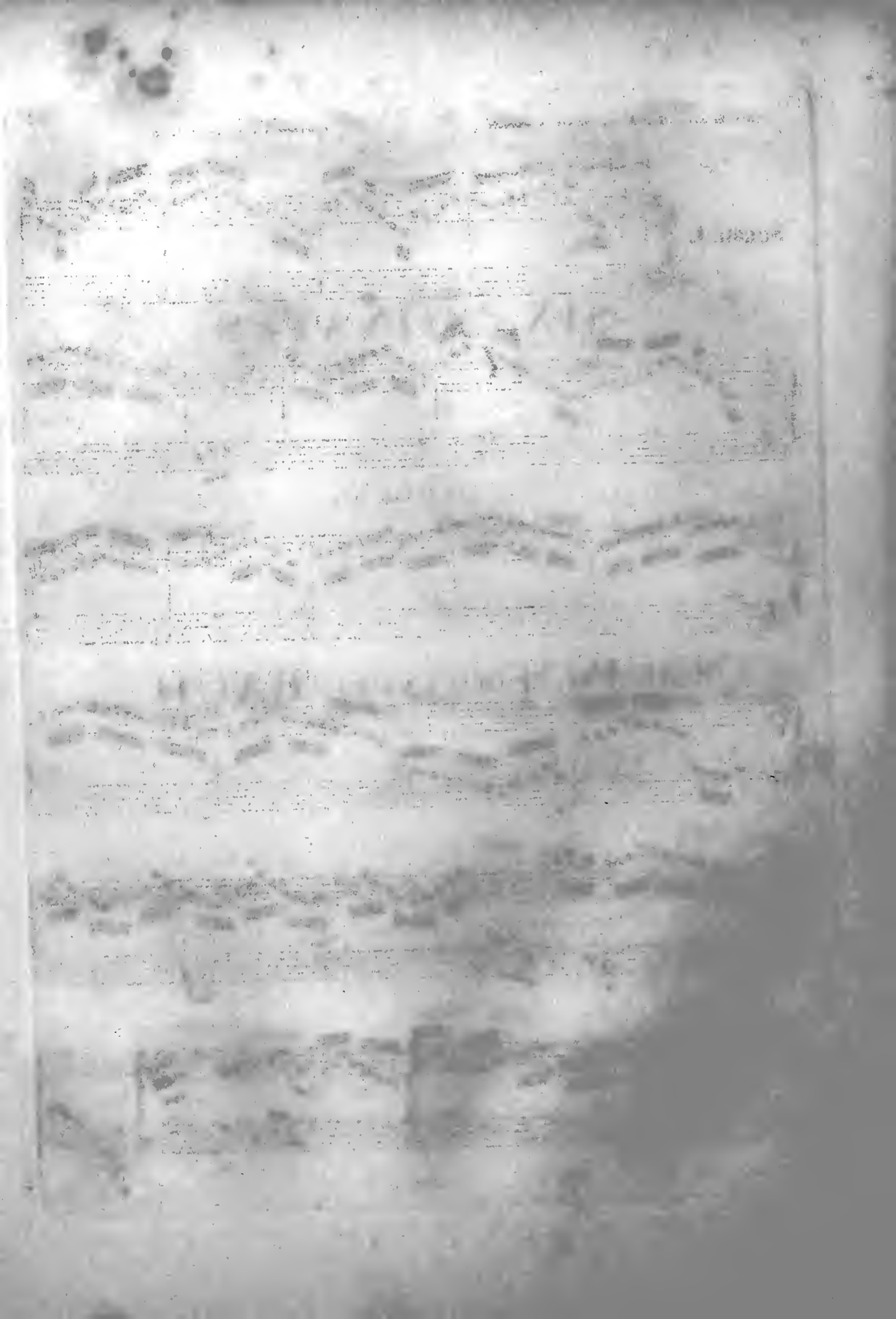
CH. PH. EMMANUEL BACH.

(5me RECUEIL.)

Ces sonates se trouvent dans la collection en six livres que l'auteur a dédiée aux connaisseurs et amateurs *(für Kenner und Liebhaber)*; Leipzig, 1779 à 1787. Les 4 premières appartiennent au 1er livre; les 5e et 6e au 3e livre.

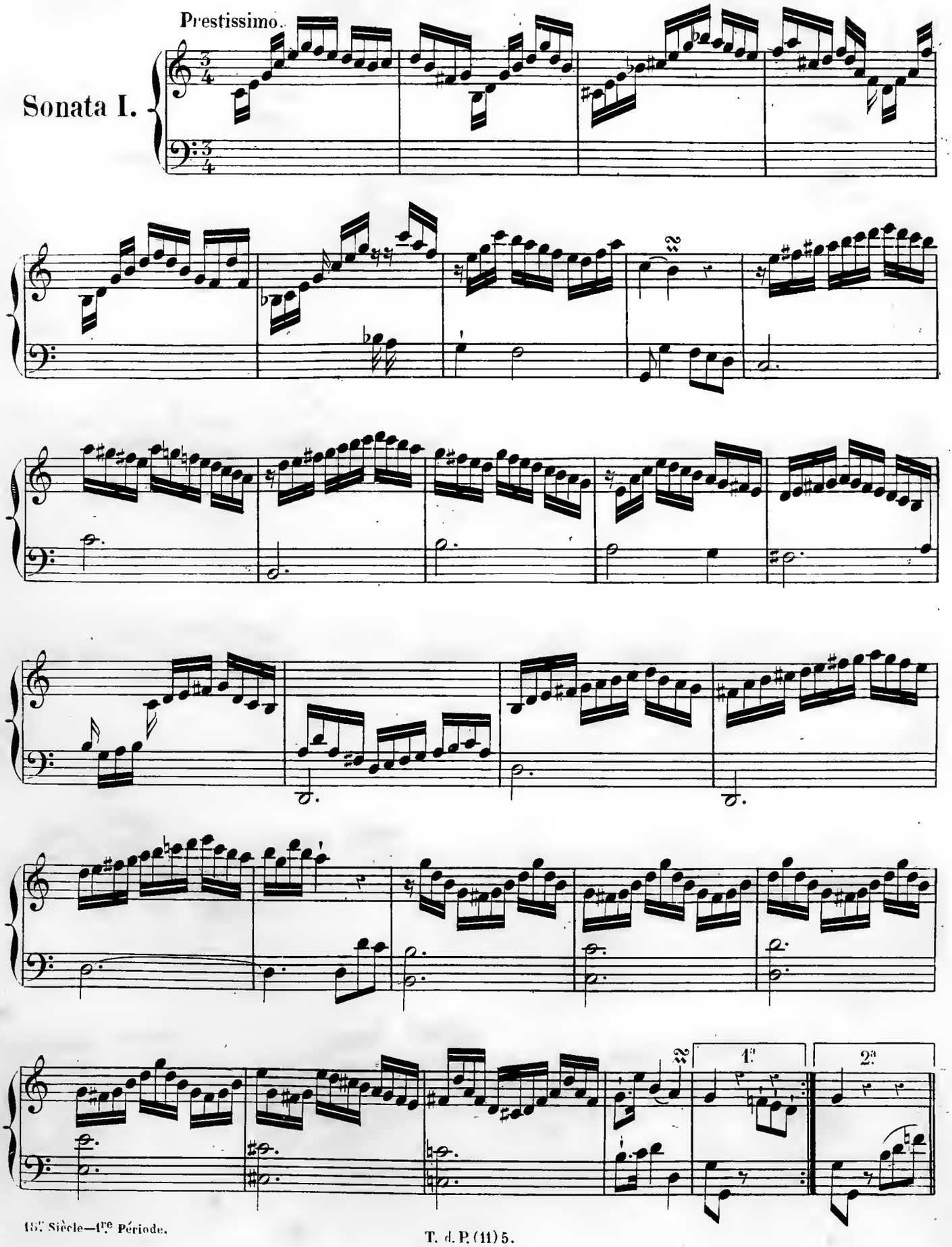
PUBLIÉ PAR A. FARRENC. — PARIS, 1863.

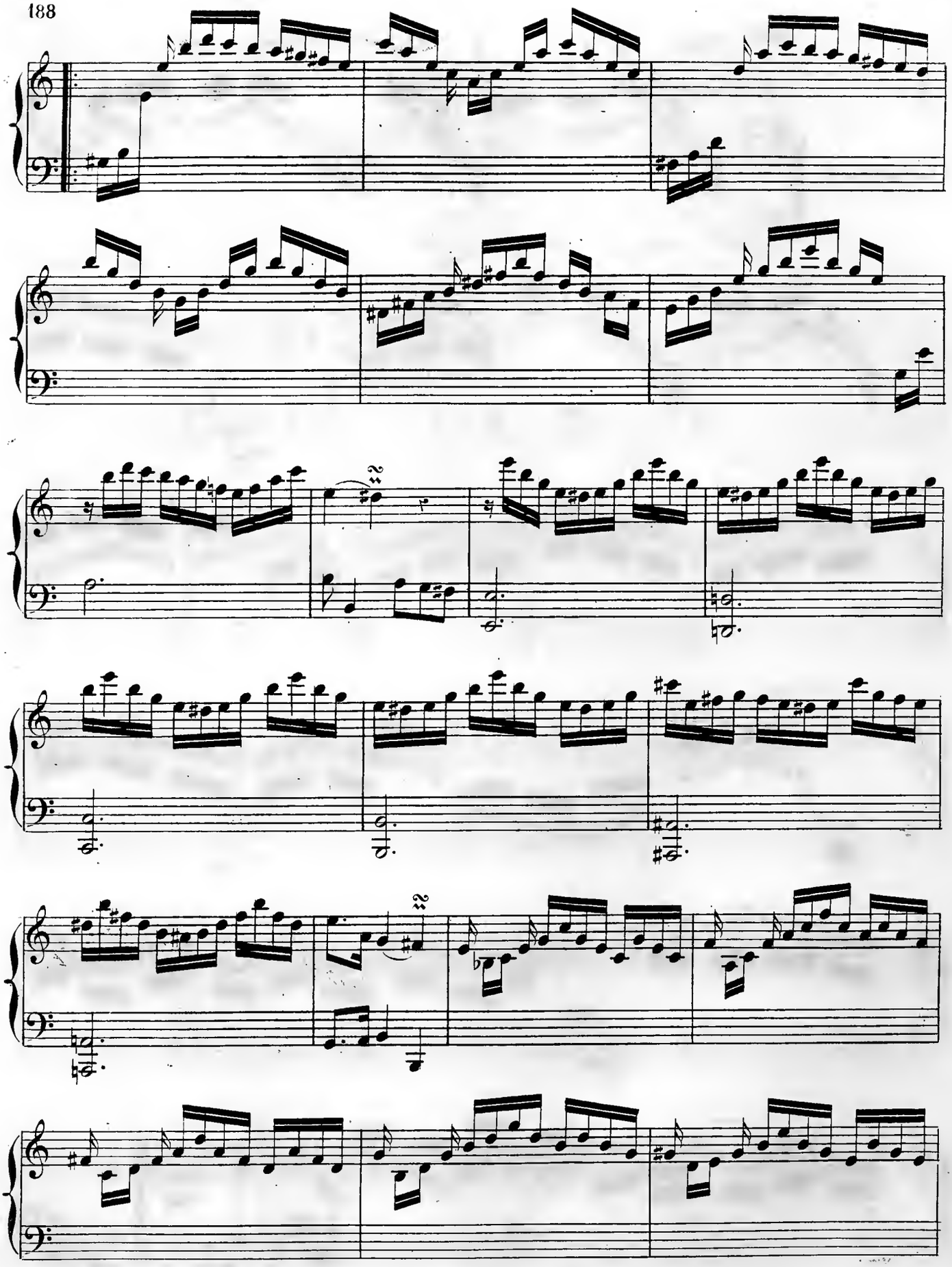
T. d. P. (11) 5.

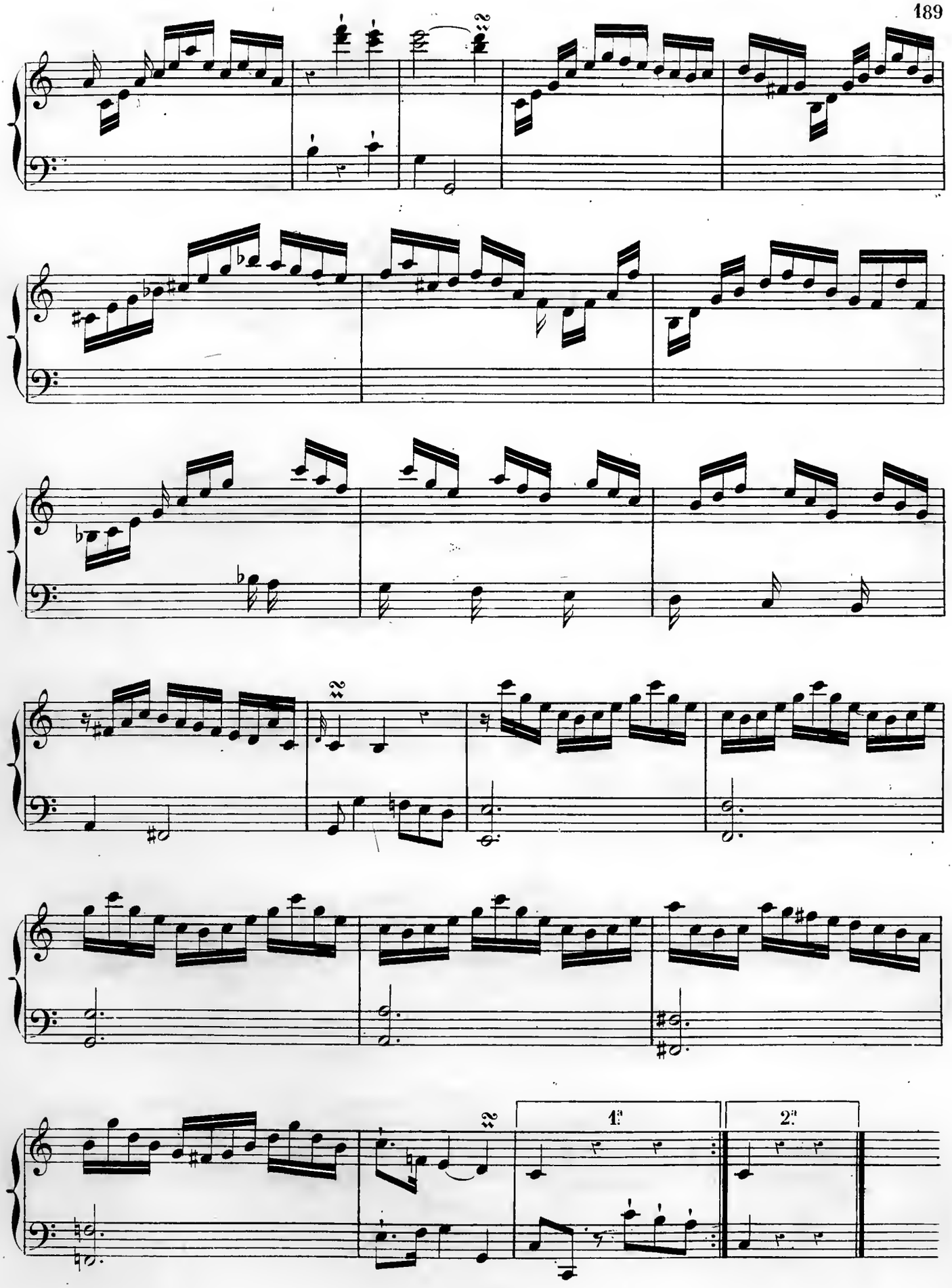


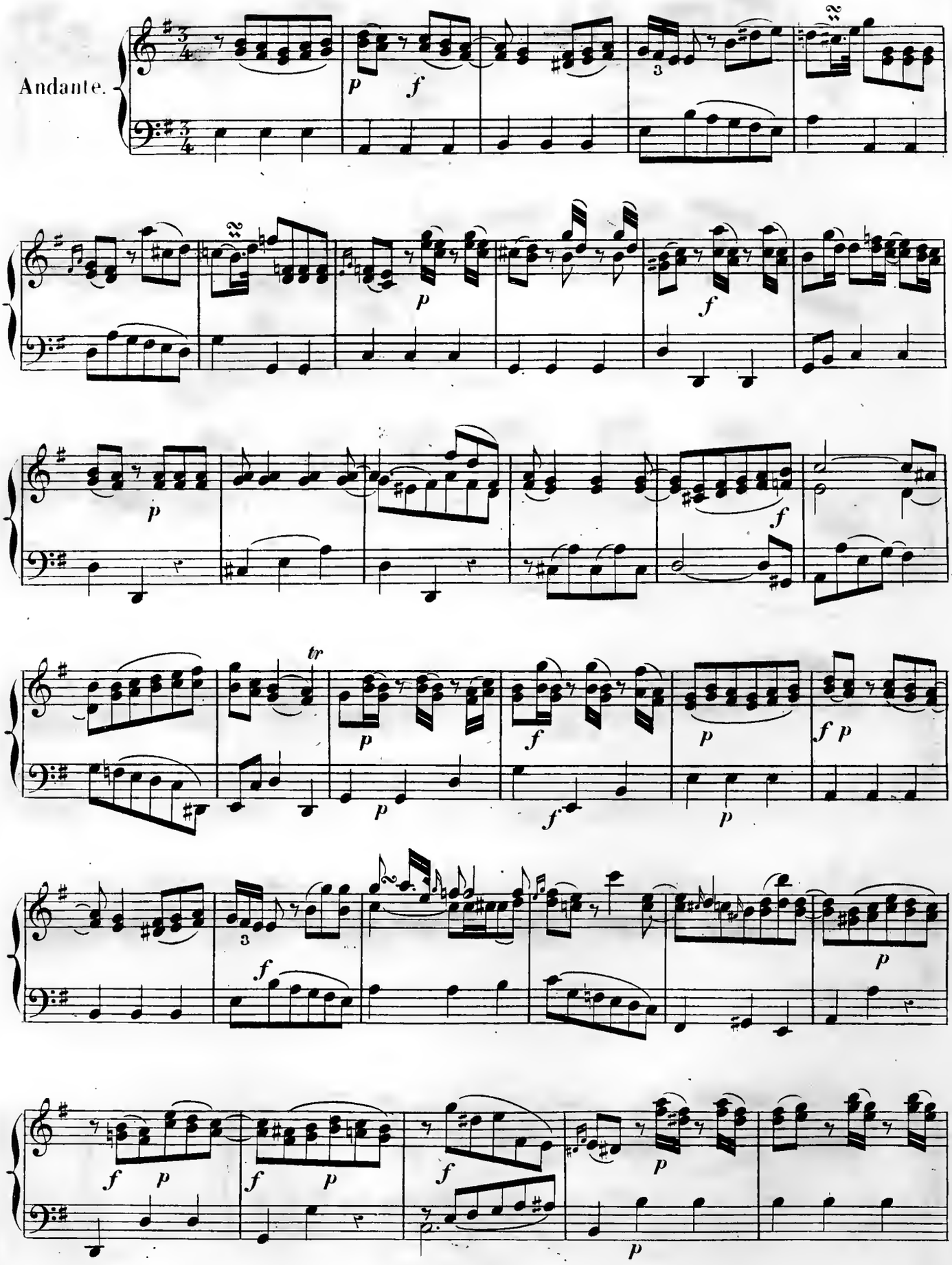
Prestissimo.

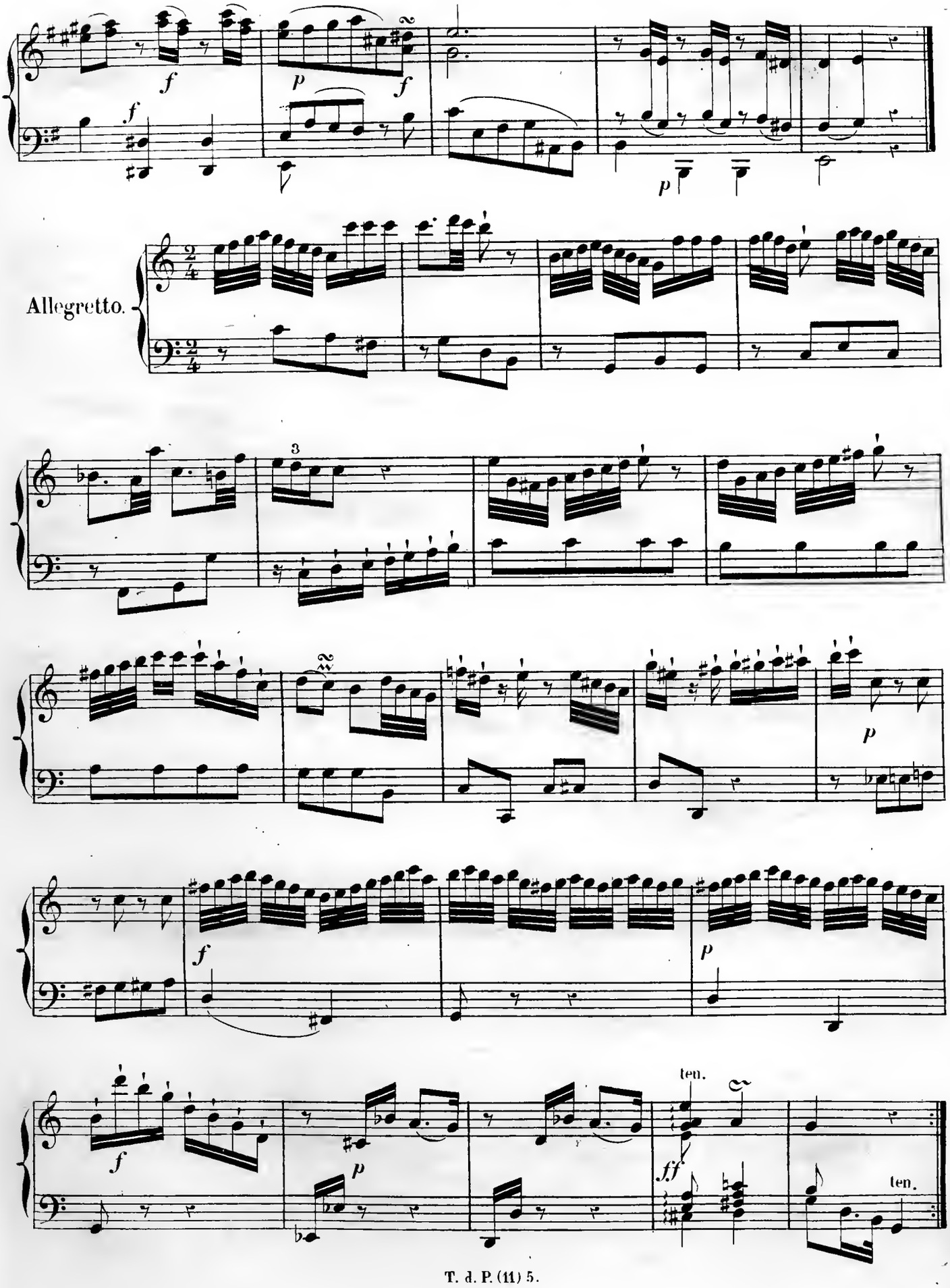
Sonata I.

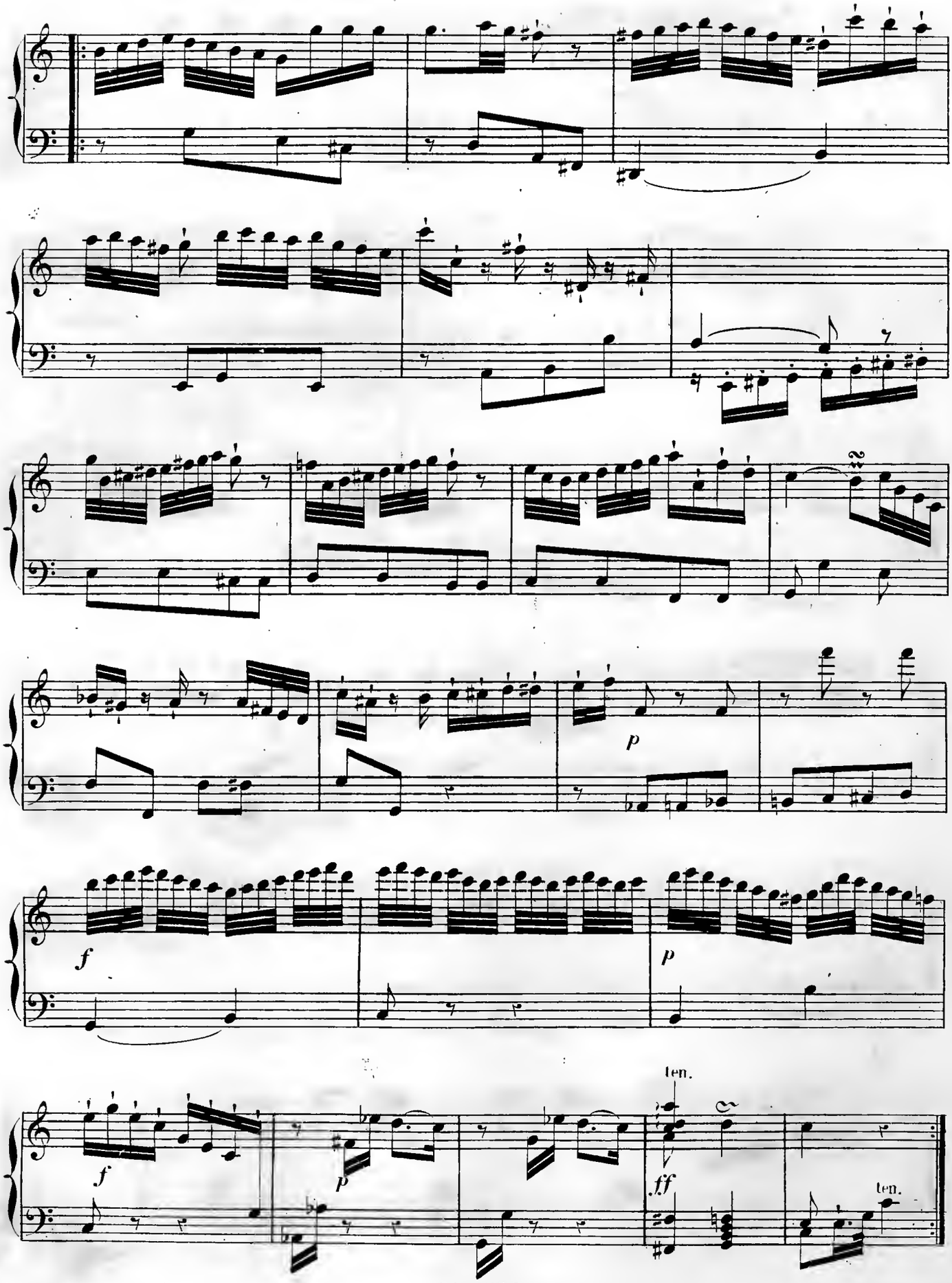





1.
2.

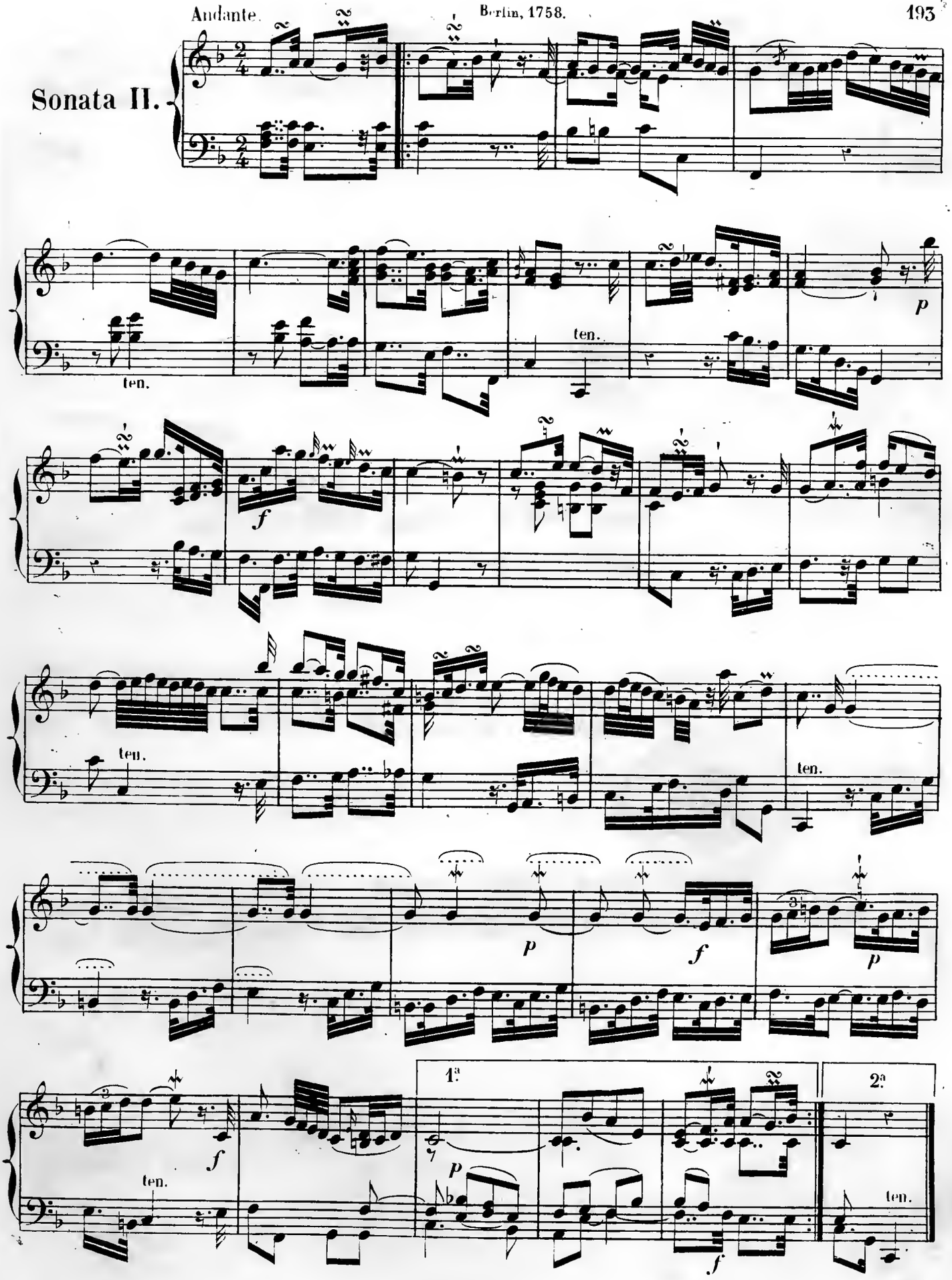

Andante.

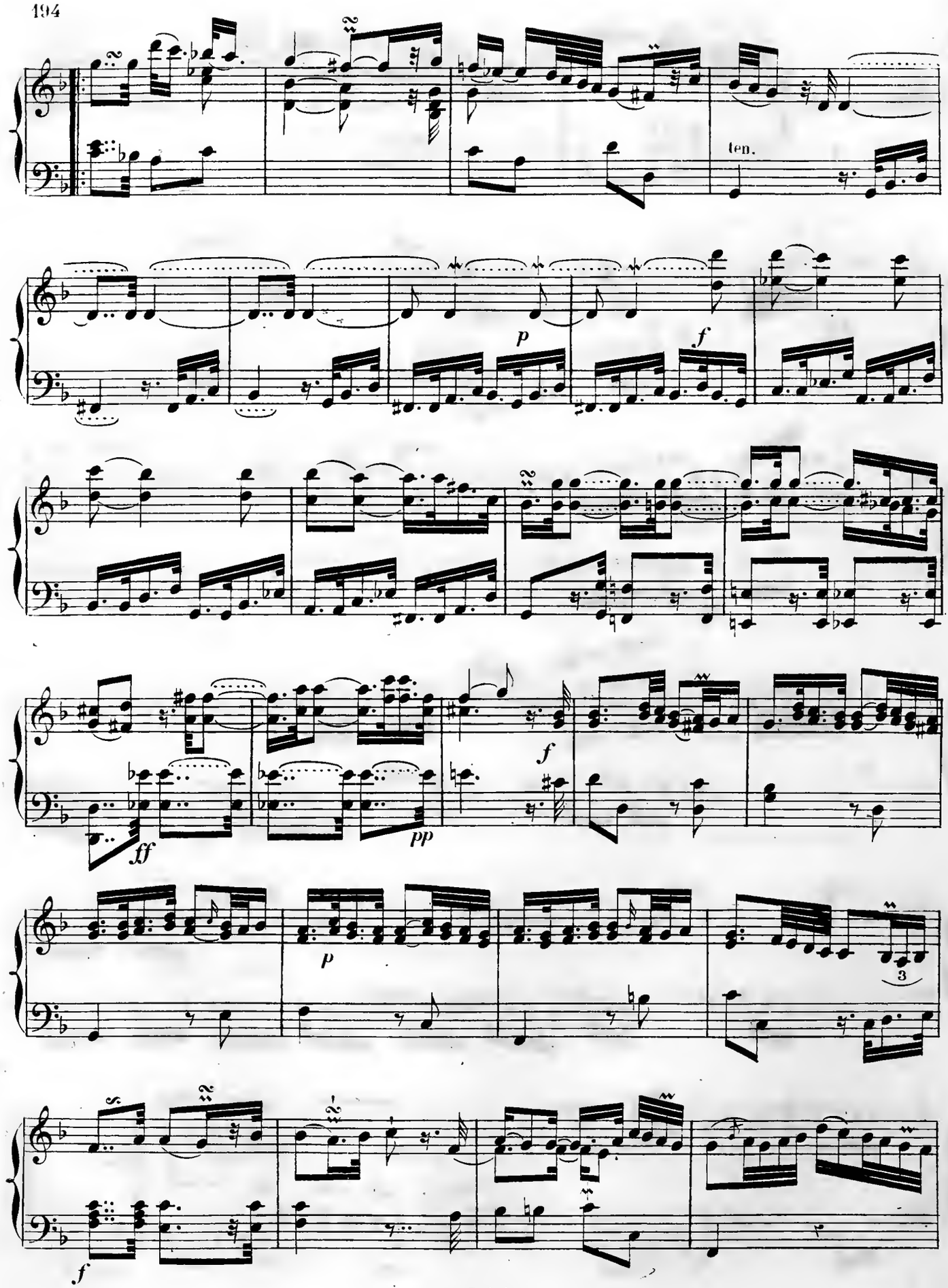

f
f
p
f
p
Allegretto.
3
p
f
p
f
p
ten.
ff
ten.

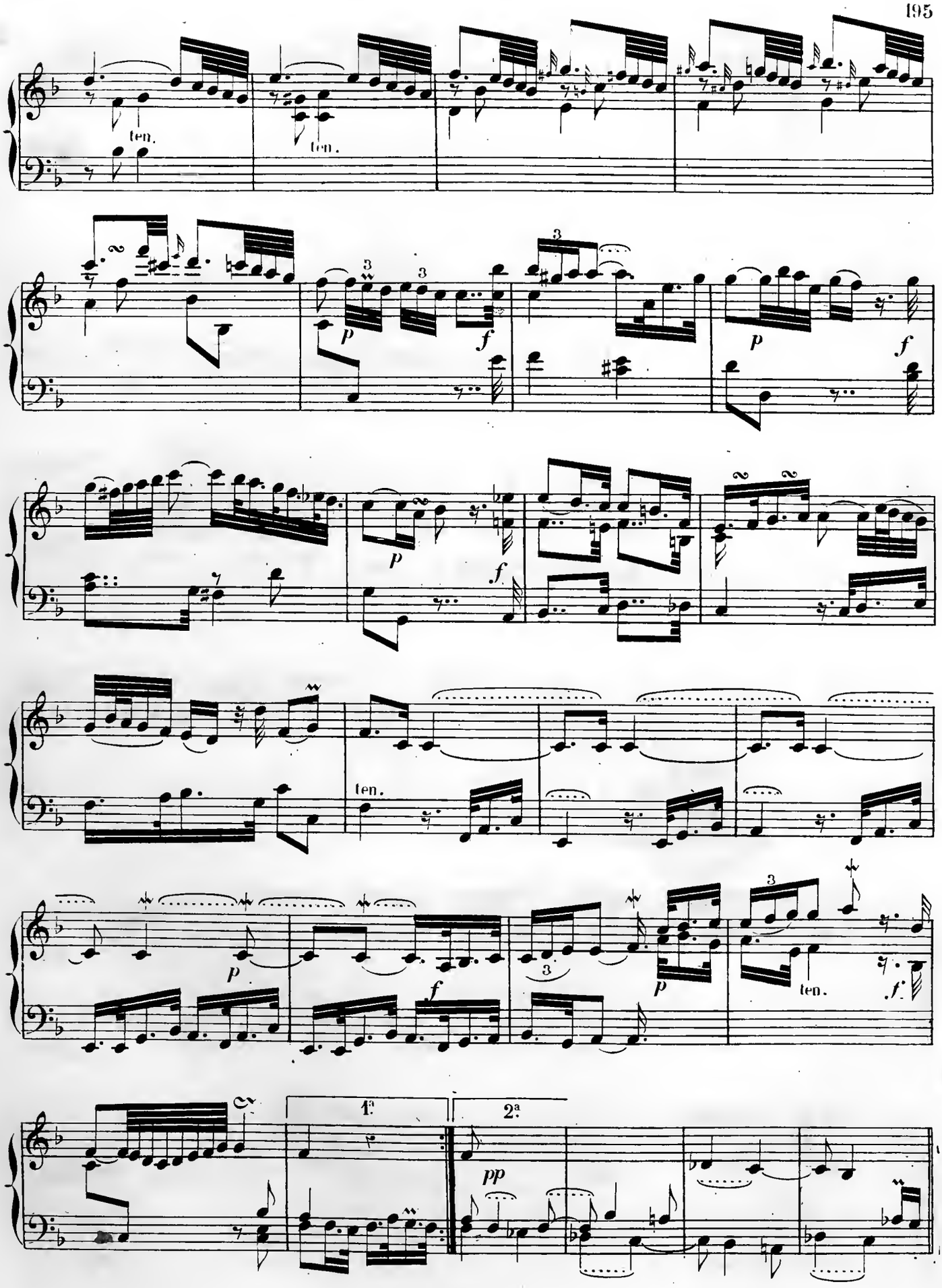

p
f
p
ten.
f
p
ff
ten.

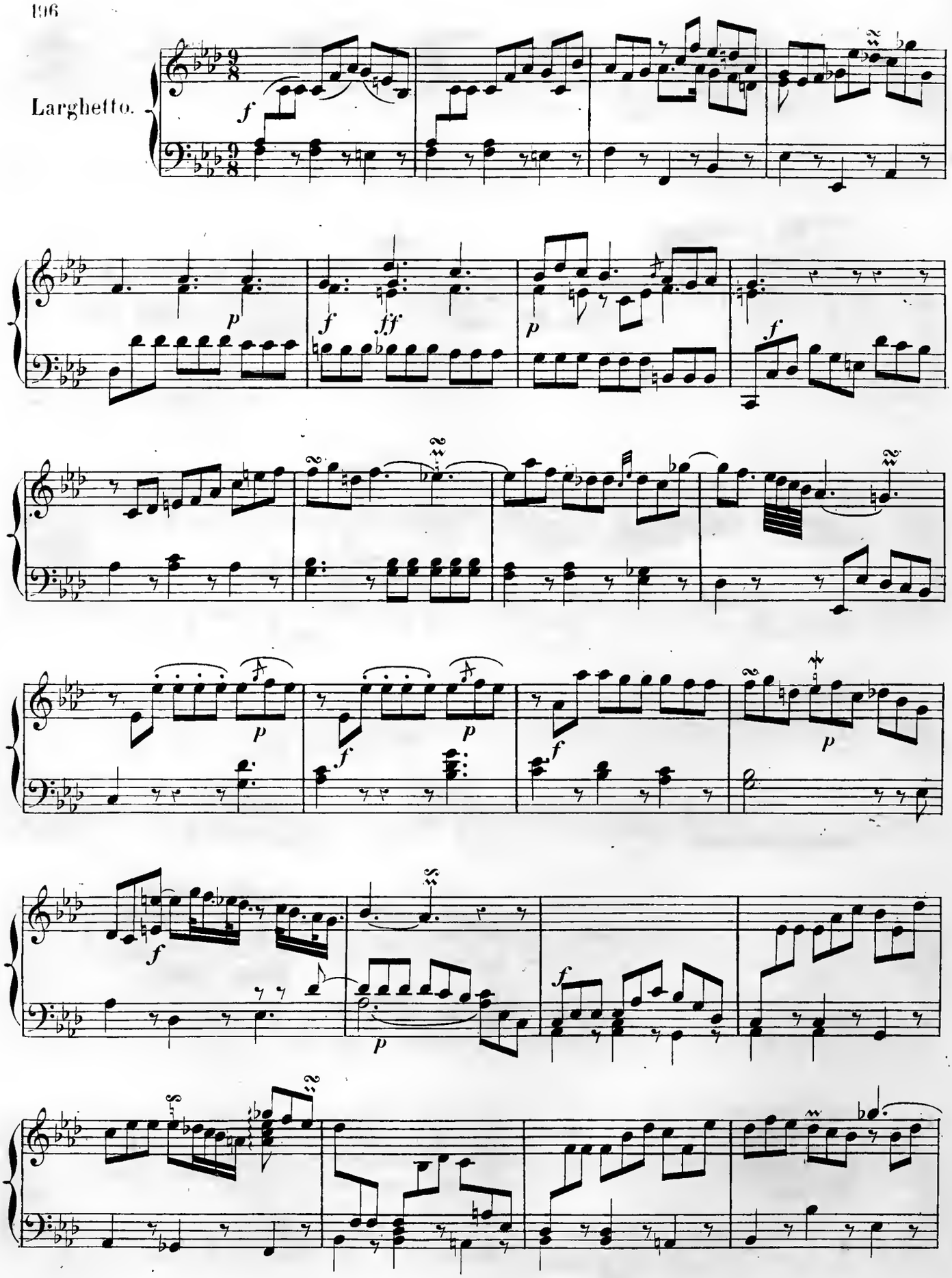
Andante. Berlin, 1758.

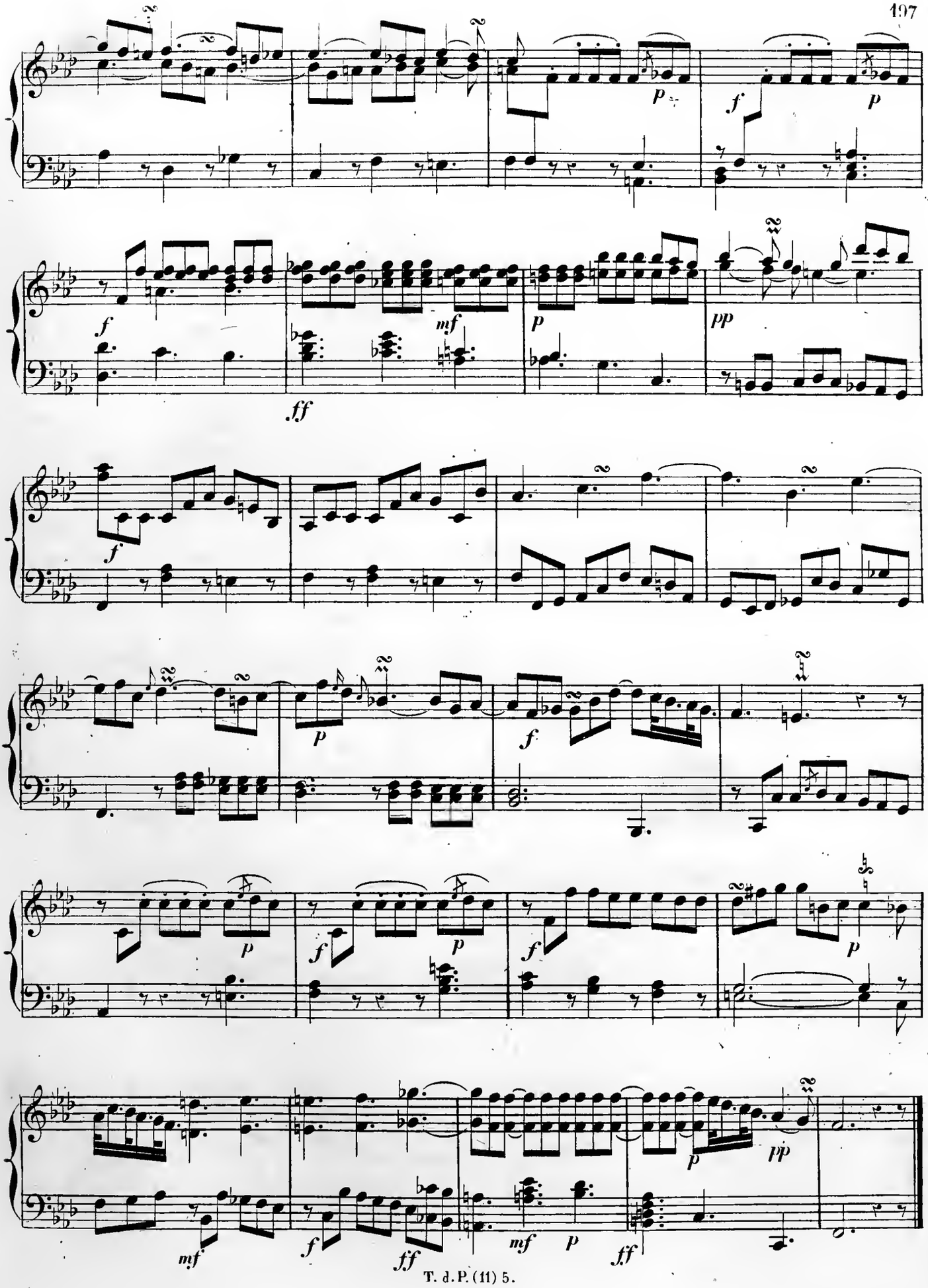
Sonata II.

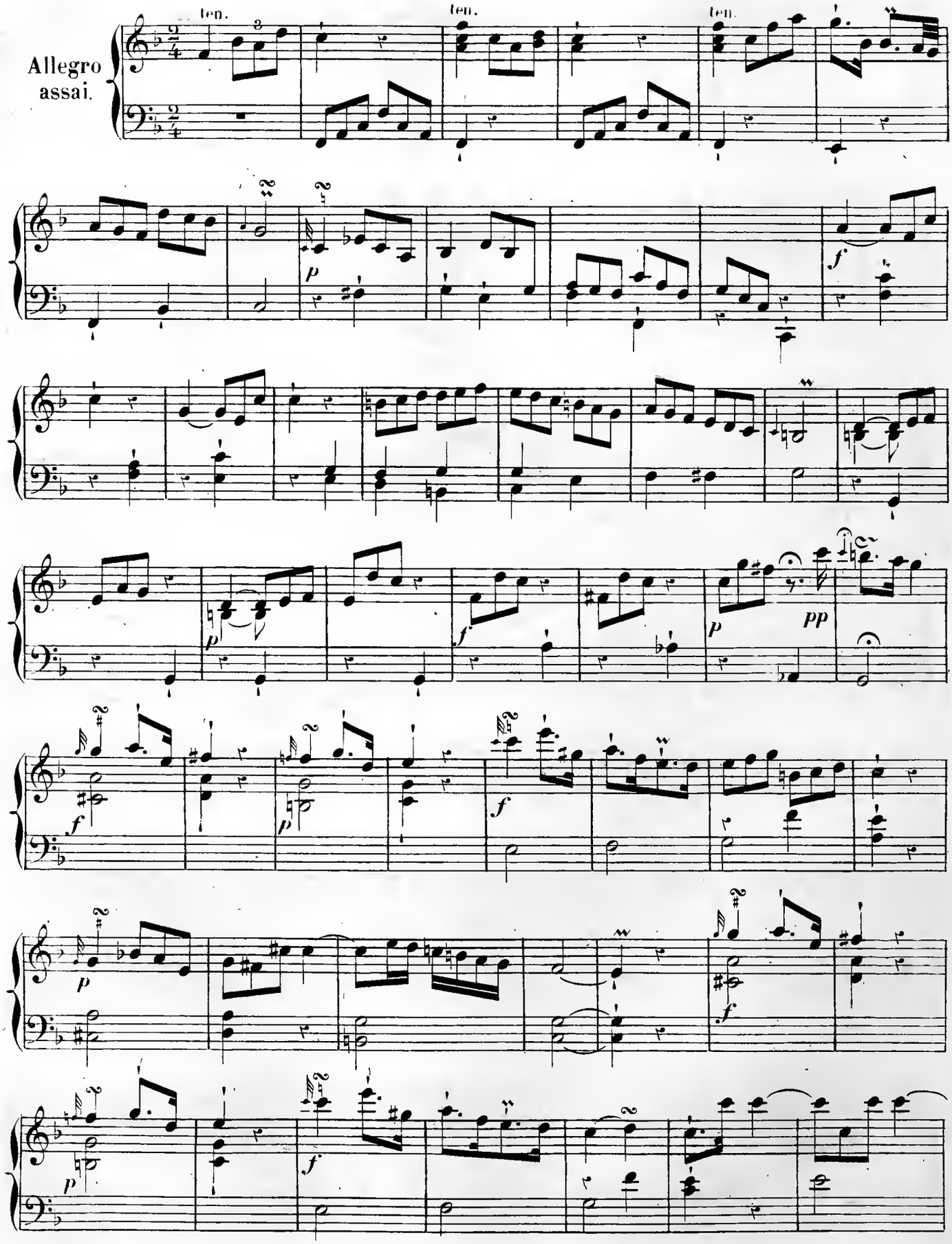


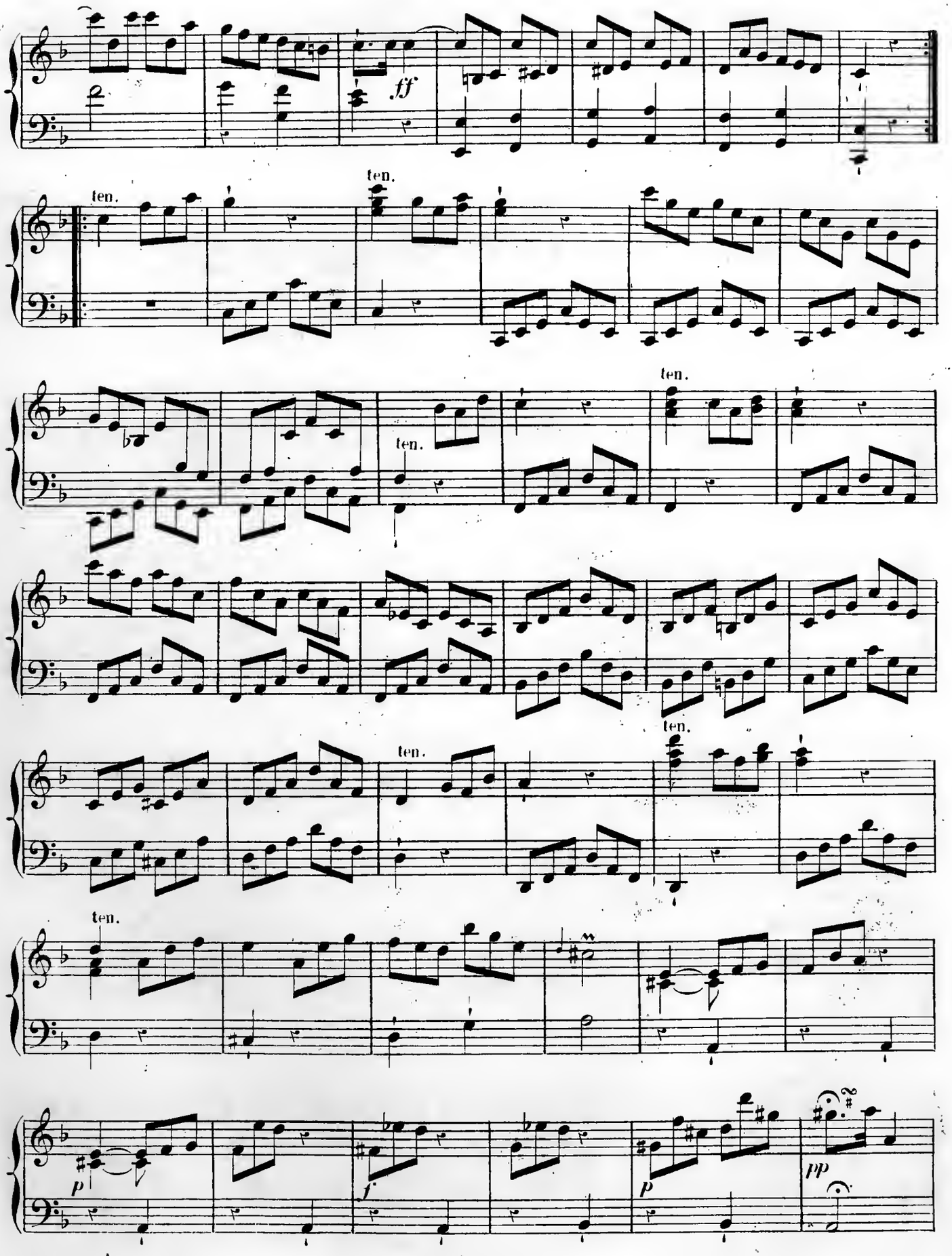

ten.
p
f
f
ff
pp
p
3
f

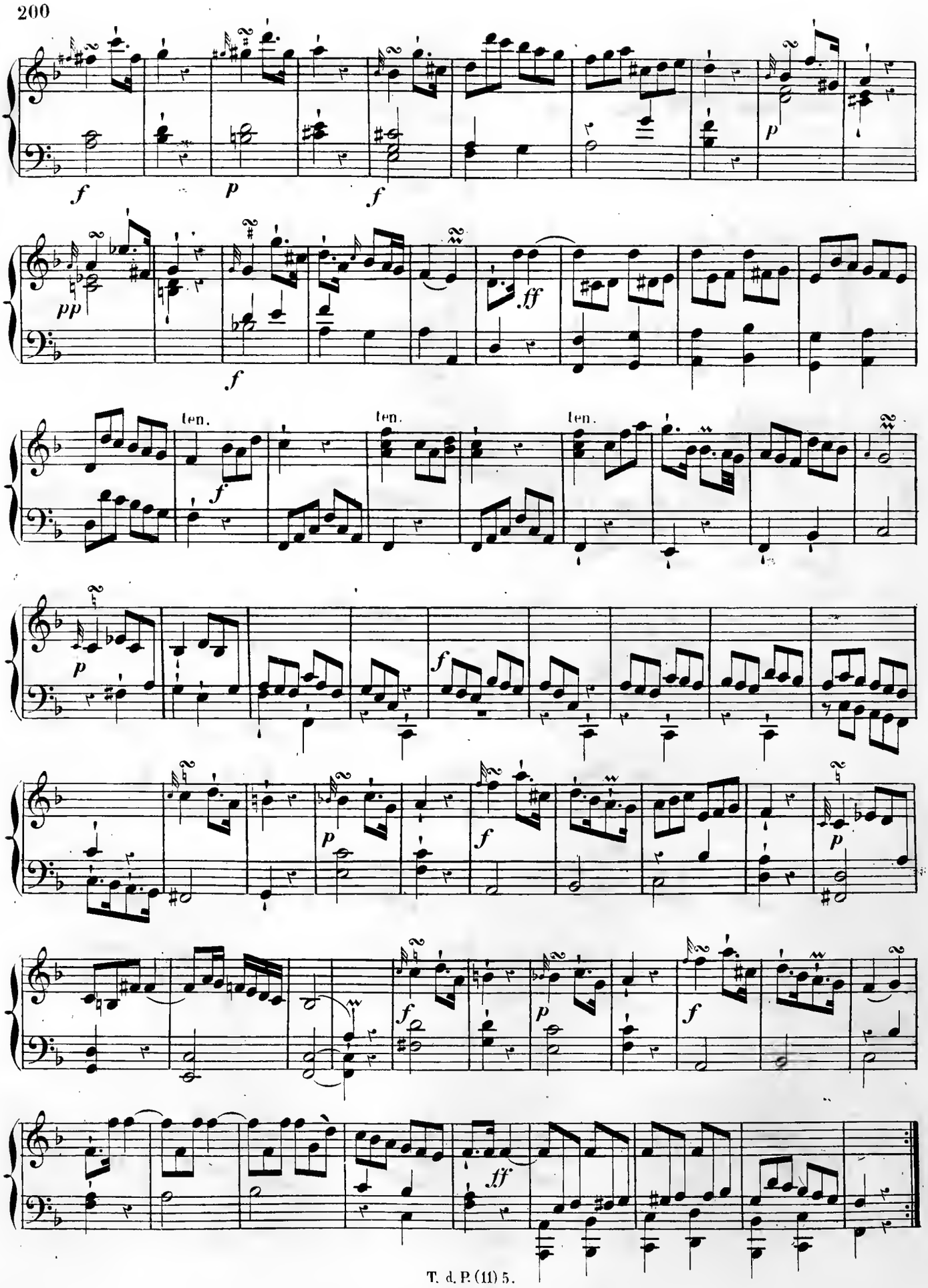

ten.
ten.
p
f
p
f
p
f
ten.
p
f
3
p
ten.
f
1ª
2ª
pp


Larghetto.


p
f
p
f
ff
mf
p
pp
f
p
f
p
f
p
f
p
mf
f
ff
mf
p
ff
p
pp


ten.
ten.
ten.
Allegro
assai.
p
f
p
f
pp
f
p
f
p
f
p

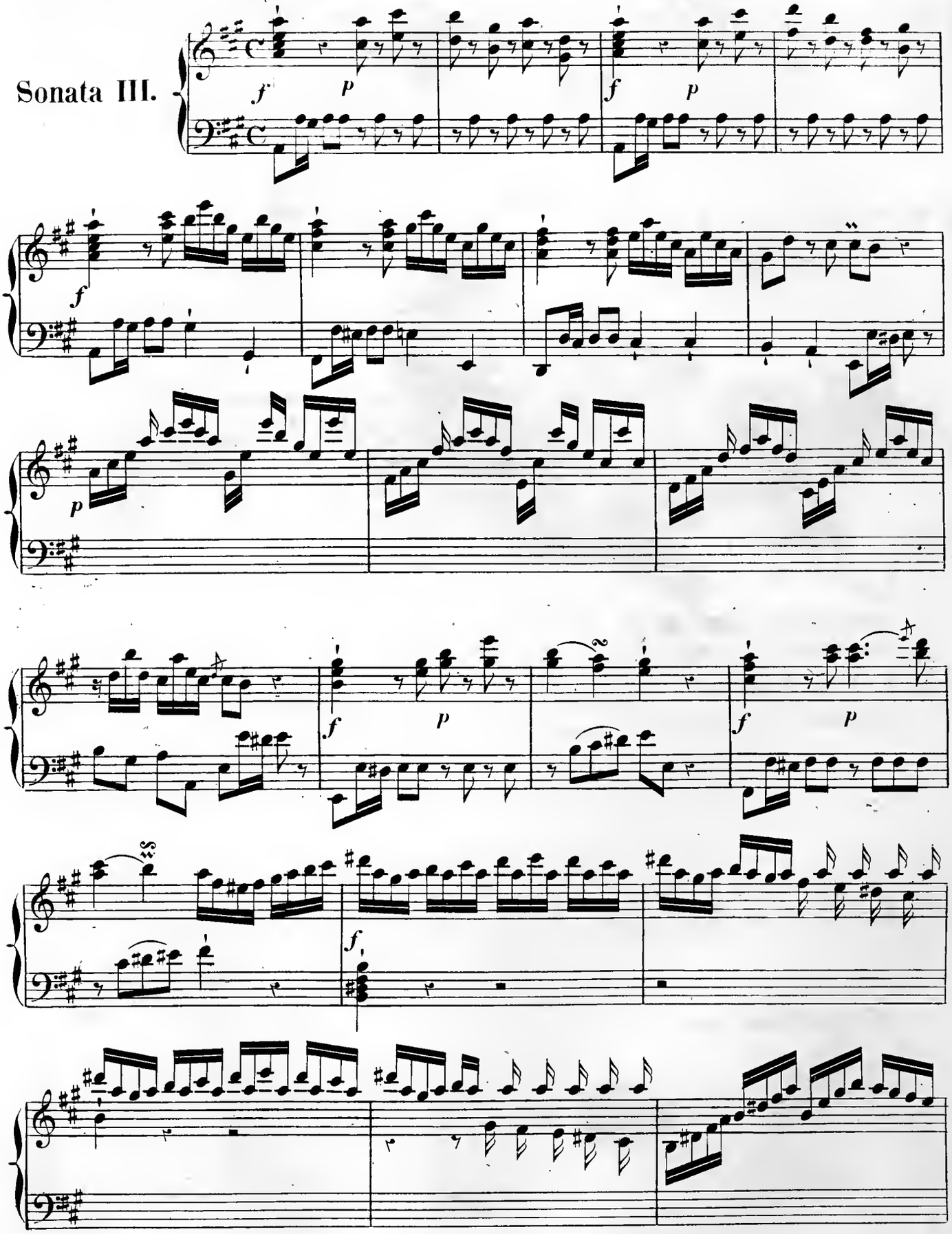

ff
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
p
f
p
pp

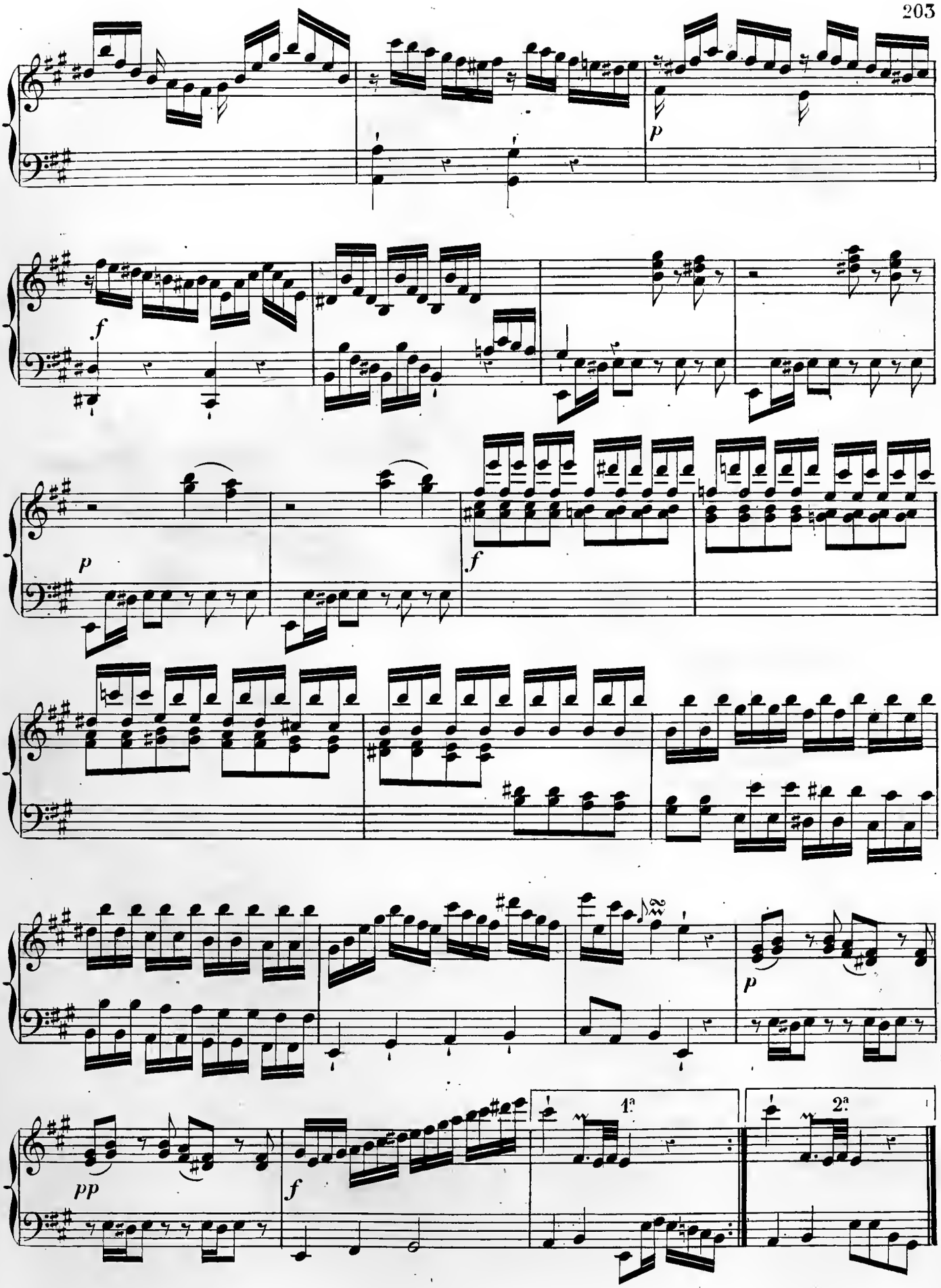

f
p
f
p
pp
f
ff
ten.
ten.
ten.
f
p
f
p
p
f
p
f
ff

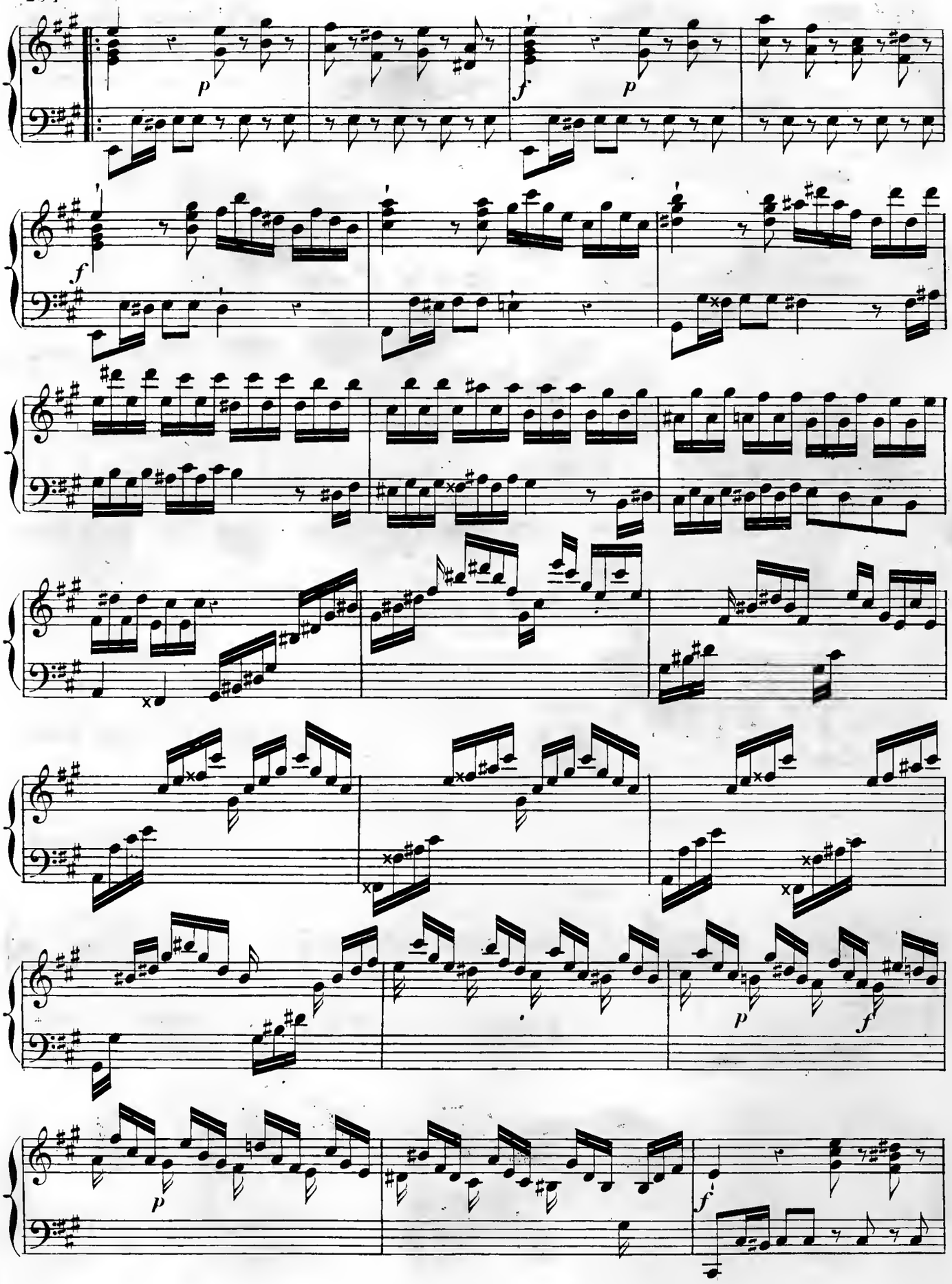
Allegro assai.

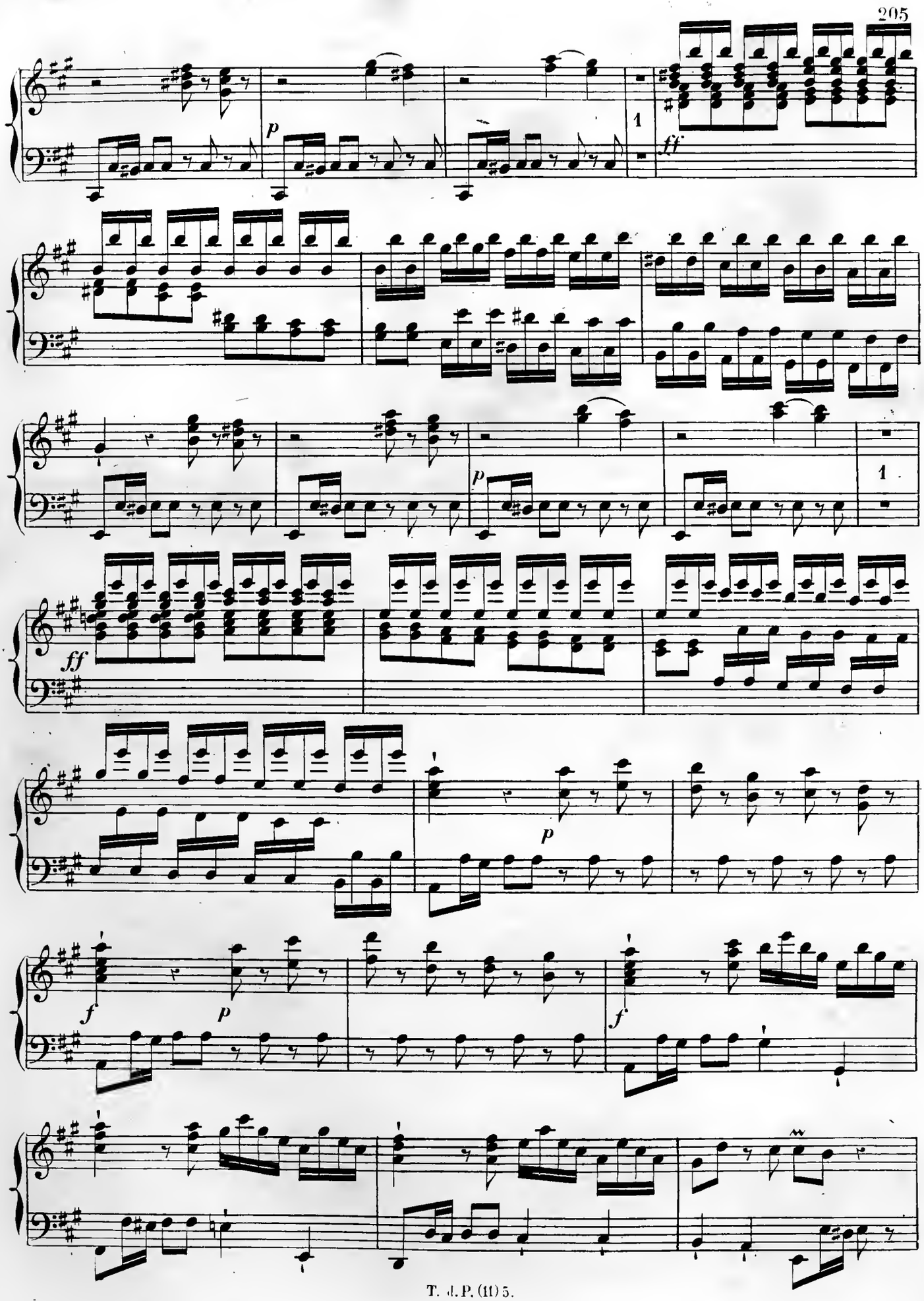
Potsdam, 1765.

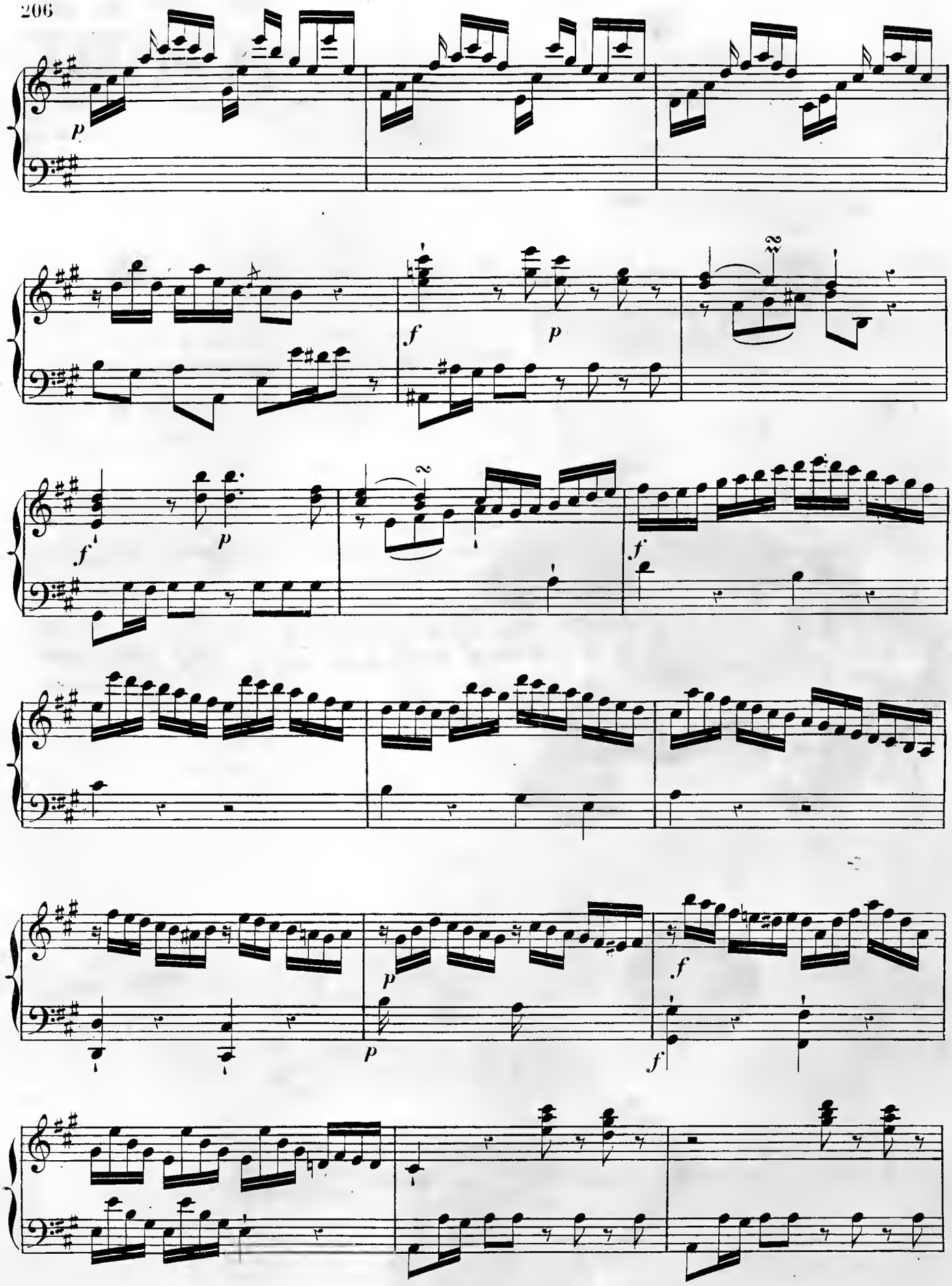
Sonata III.

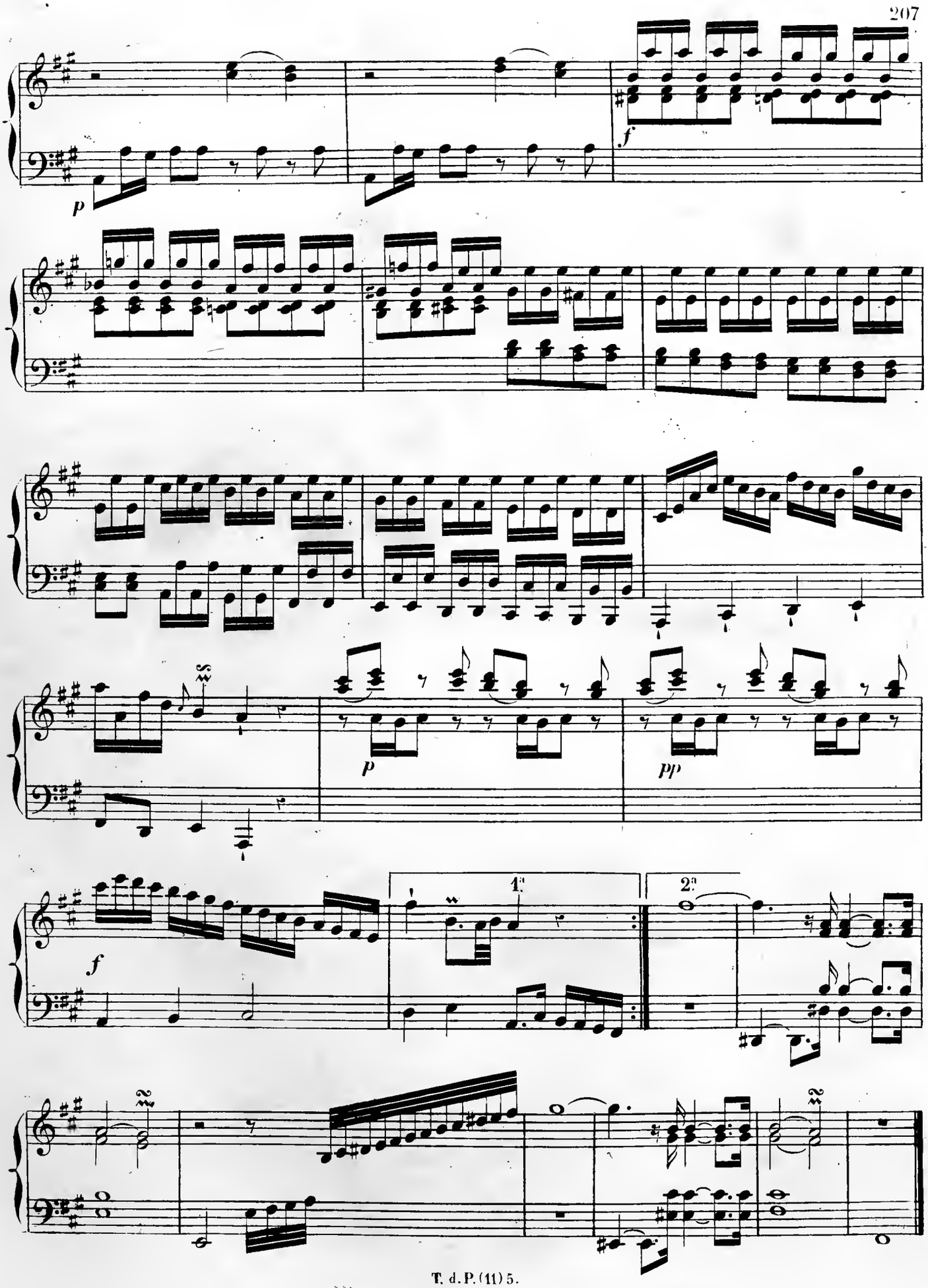


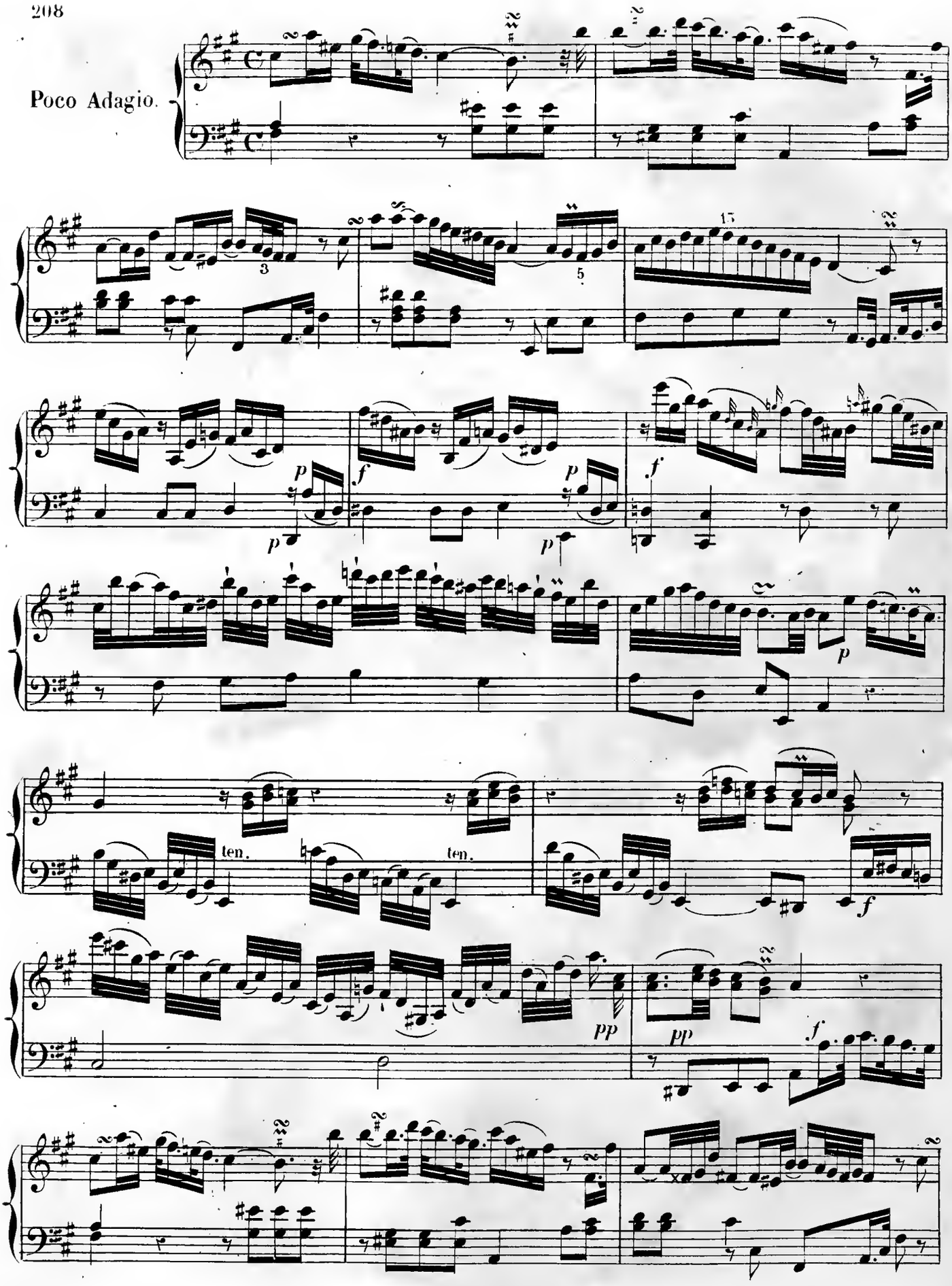

p
f
p
f
p
pp
f
1ª
2ª

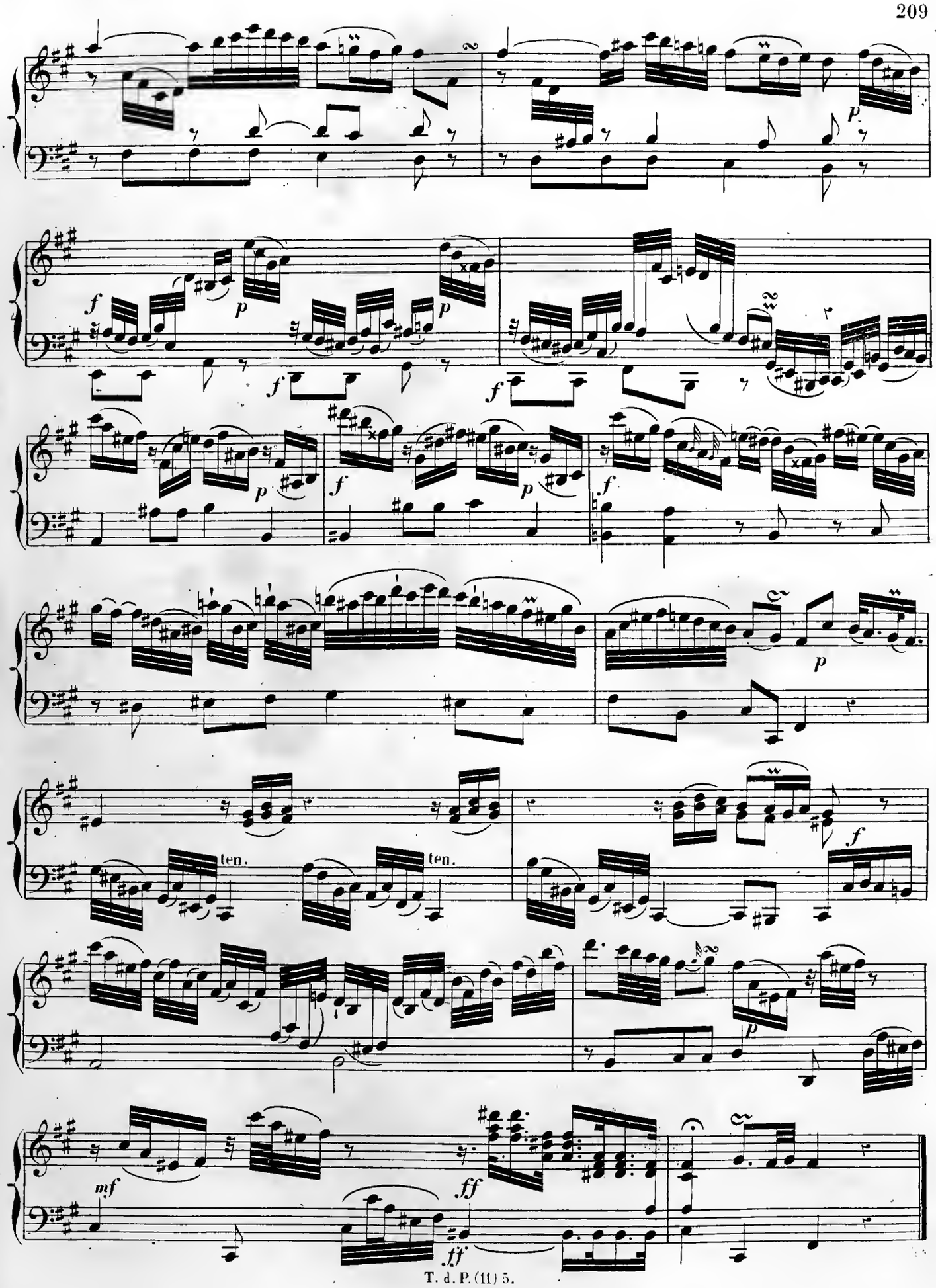

p
f
p
f
f
p
f
p
f

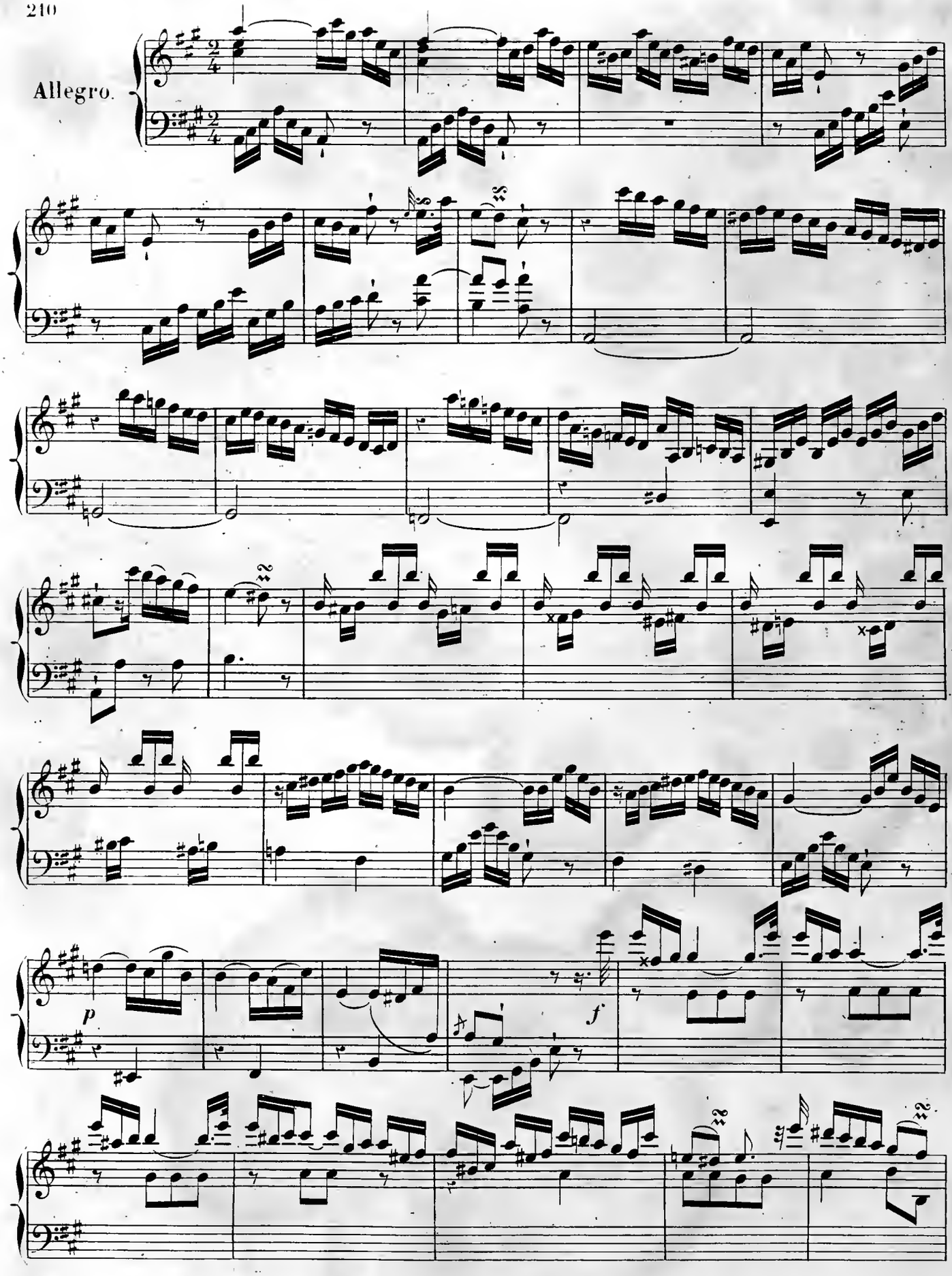

p
1
ff
p
1
ff
p
f
p
f

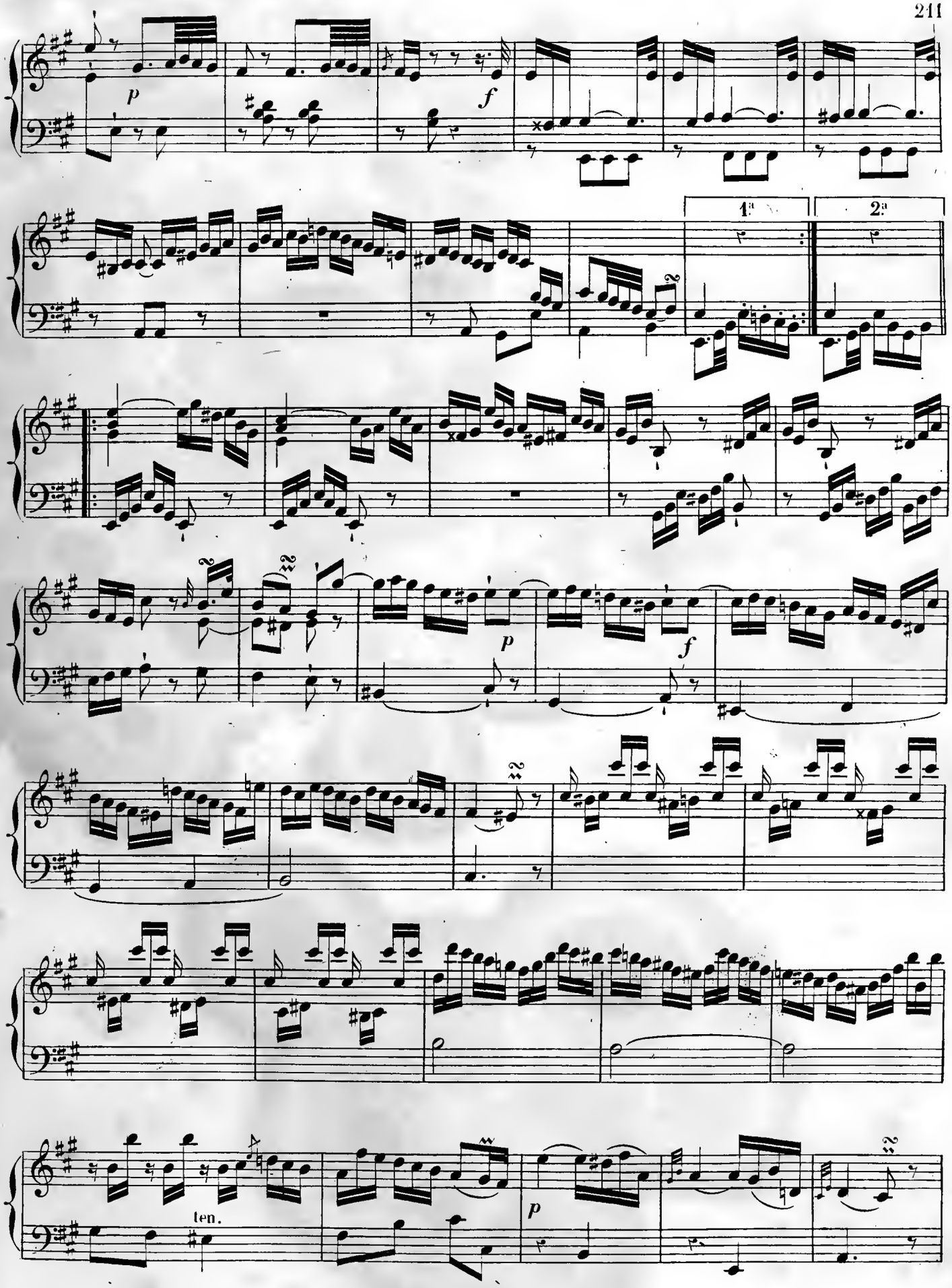


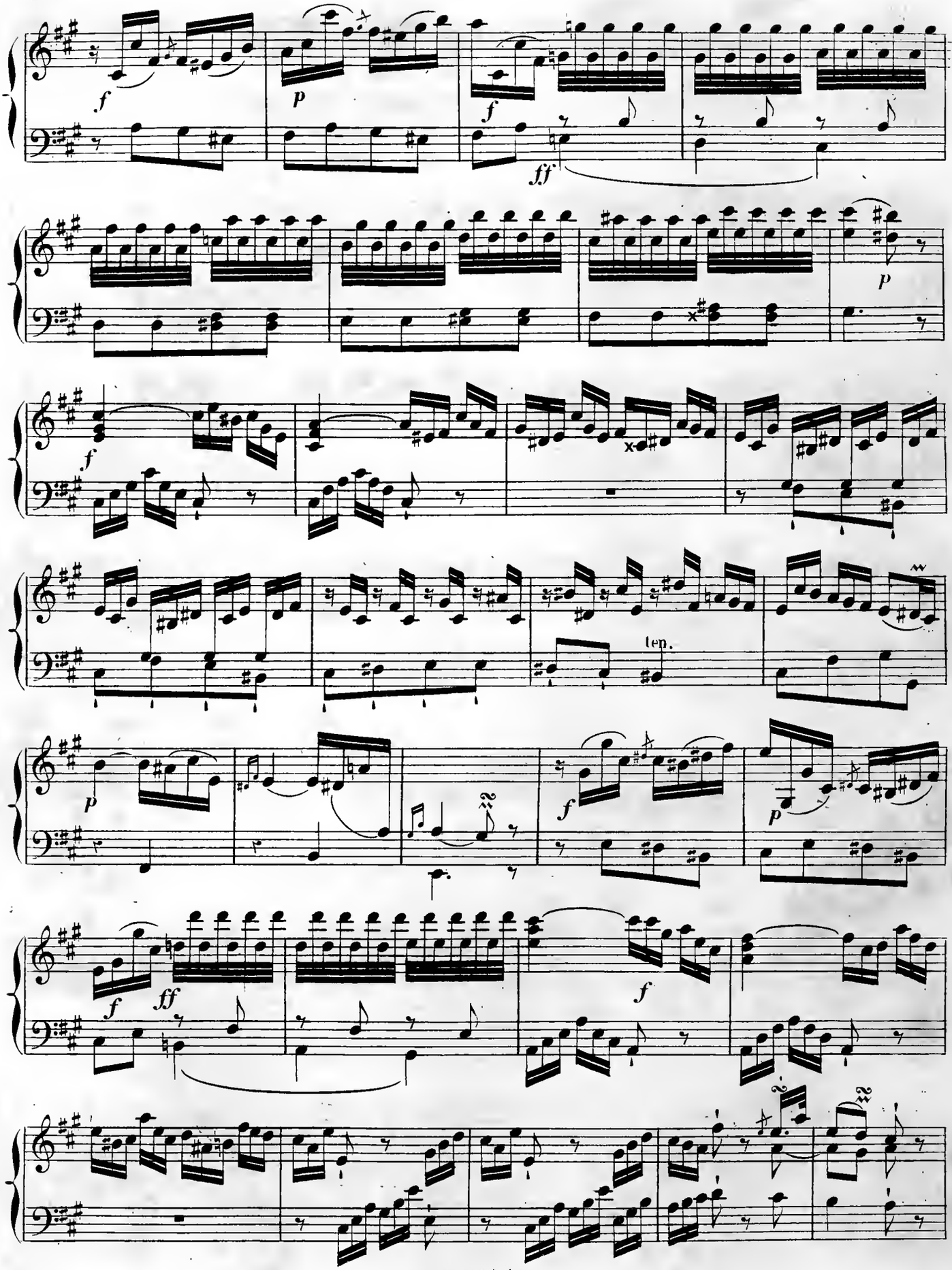

p
f
p
pp
f
1.
2.

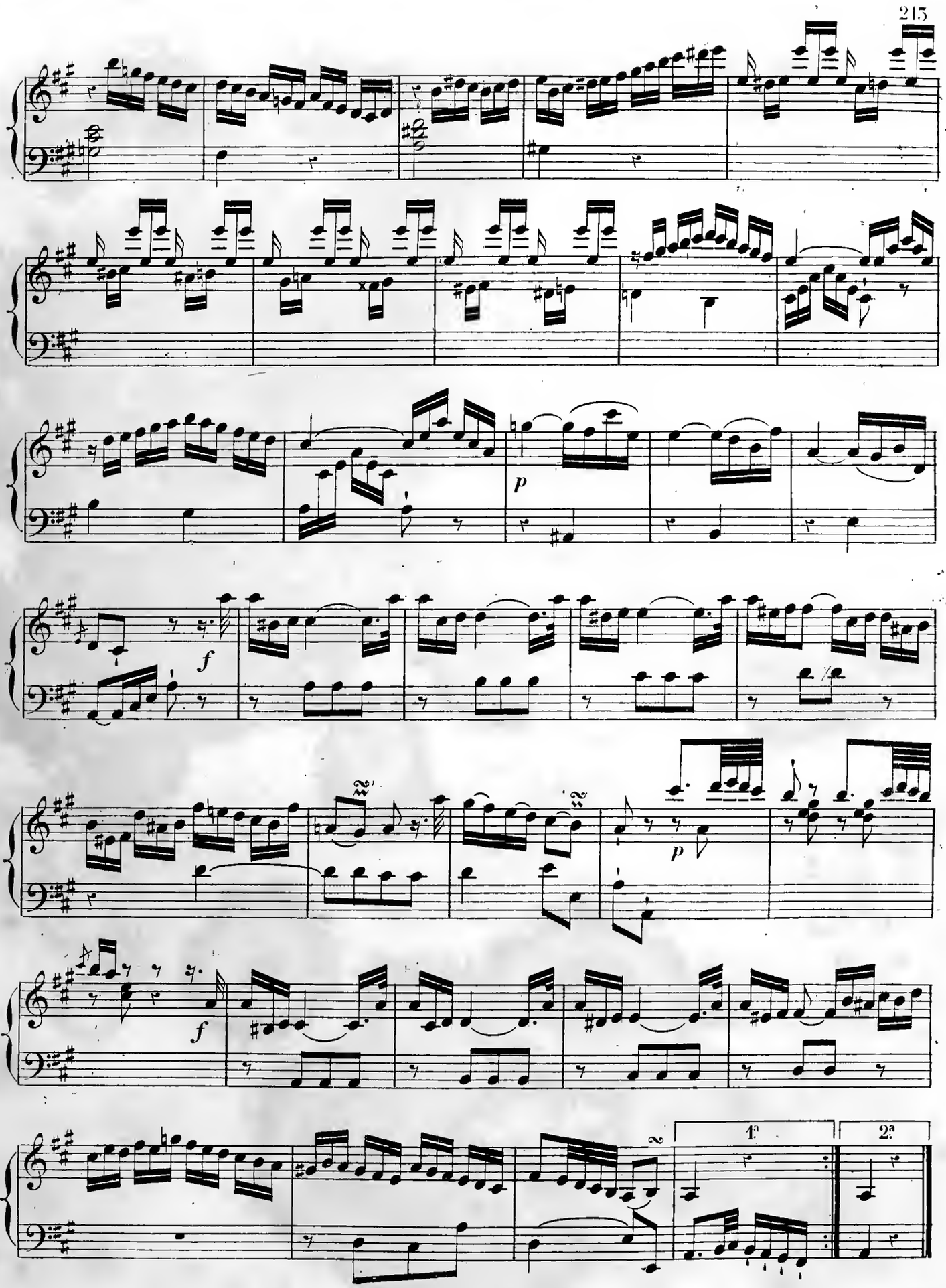

Poco Adagio.
ten.
ten.


p
f
p
f
f
p
f
p
f
p
ten.
ten.
f
p
mf
ff
ff


Allegro.
p
f


p
f
1ª
2ª
p
f
ten.
p

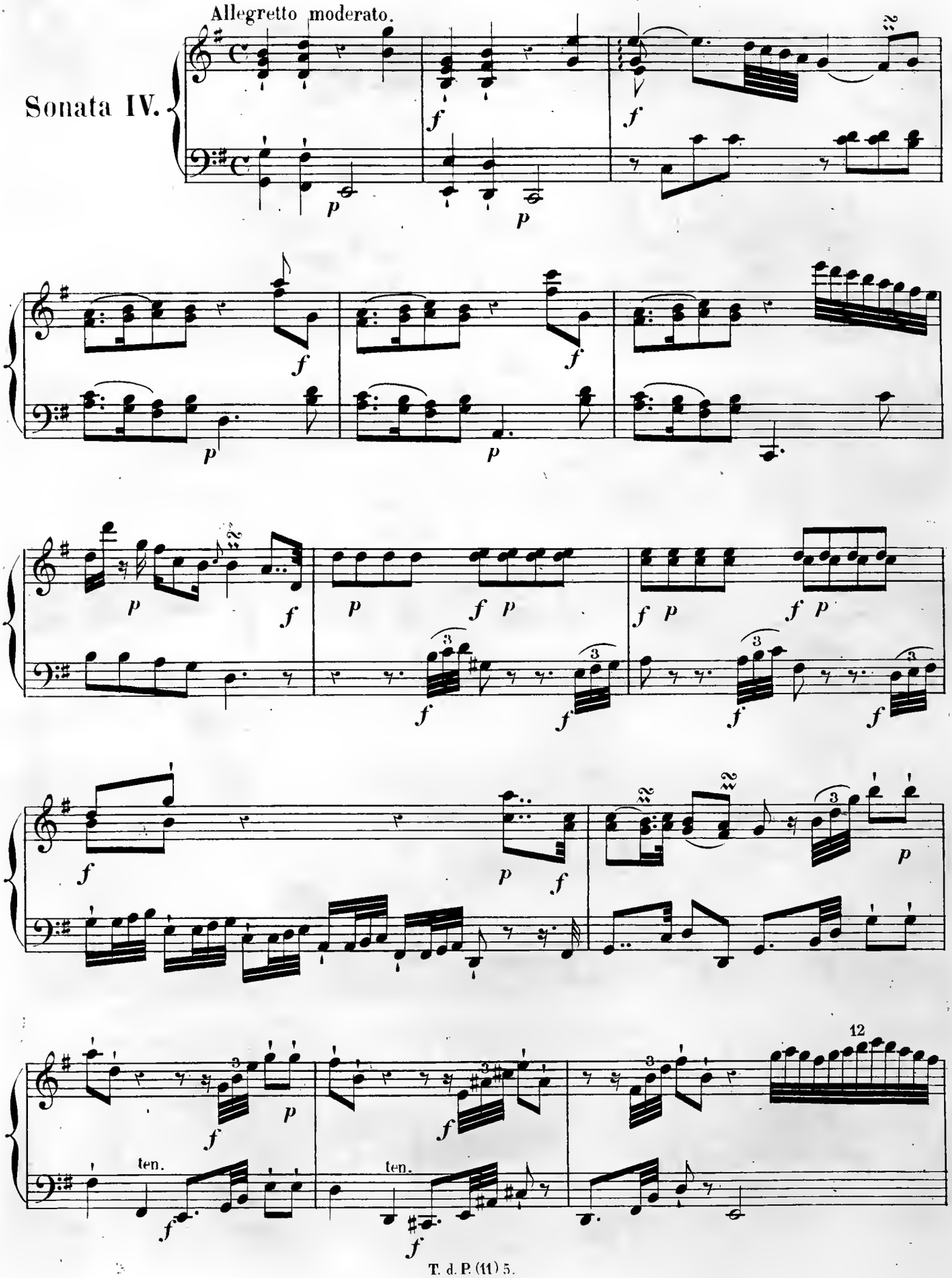

f
p
f
ff
p
f
ten.
p
f
p
f
ff
f

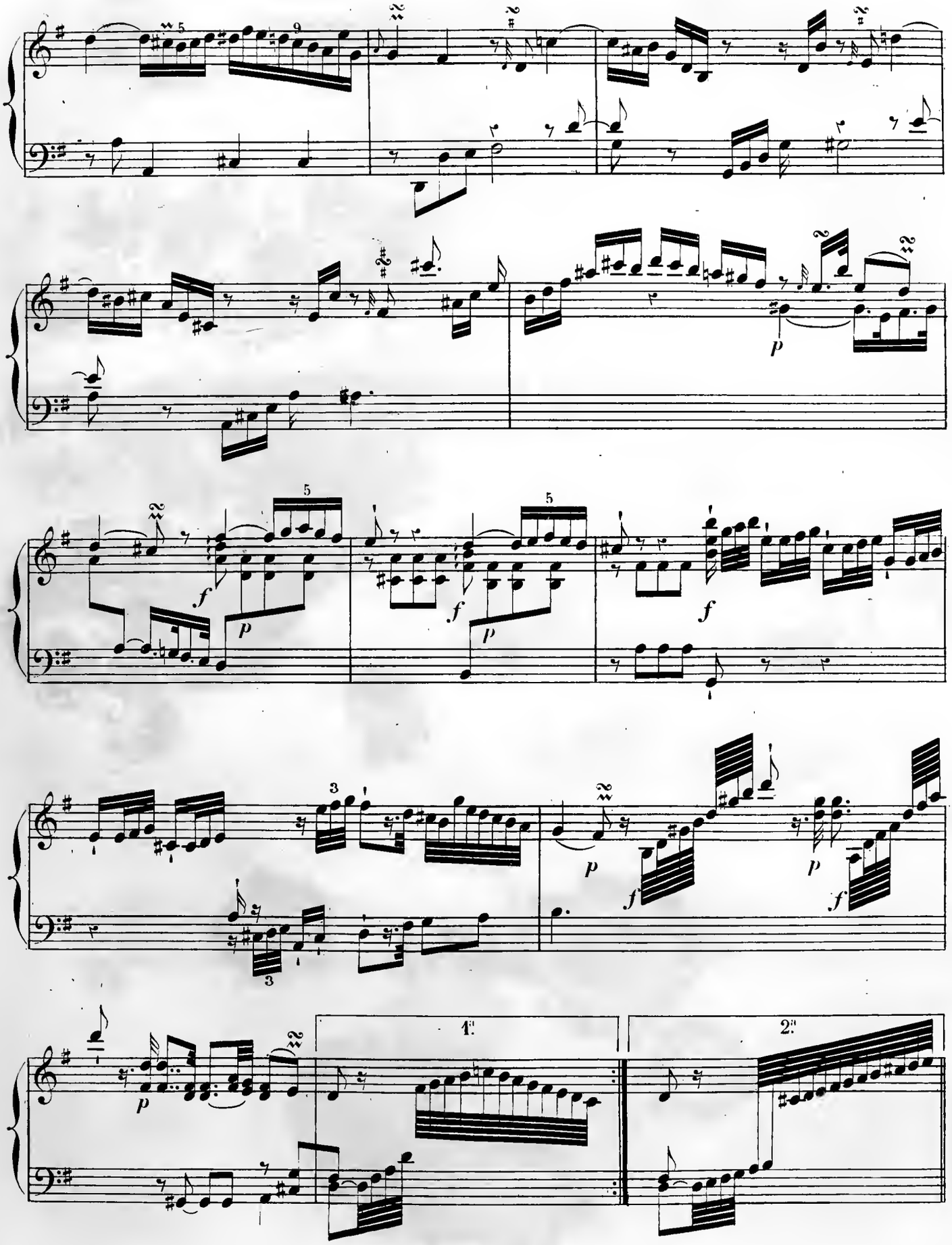

p
f
p
f
1ª
2ª

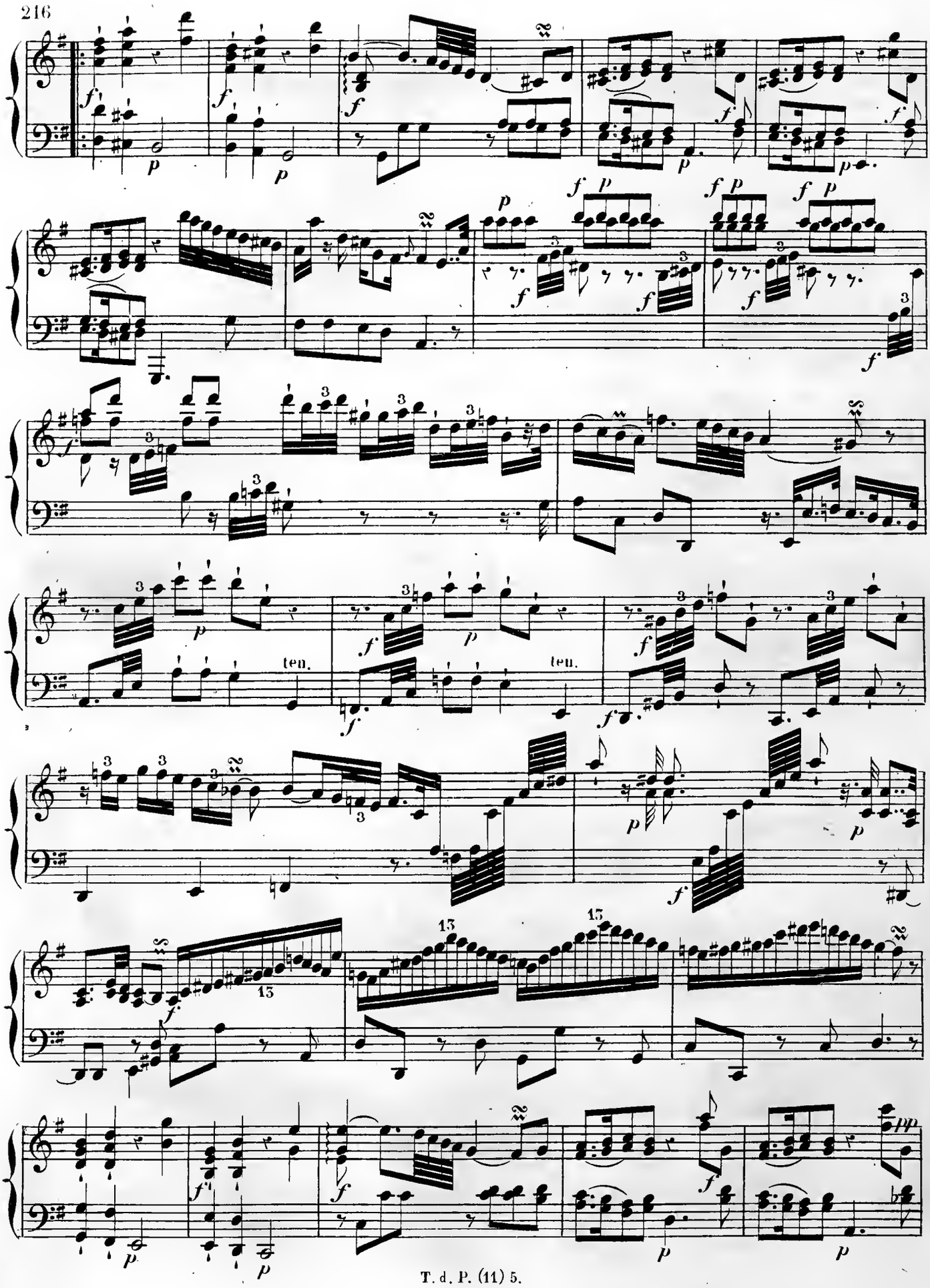
Potsdam, 1765.

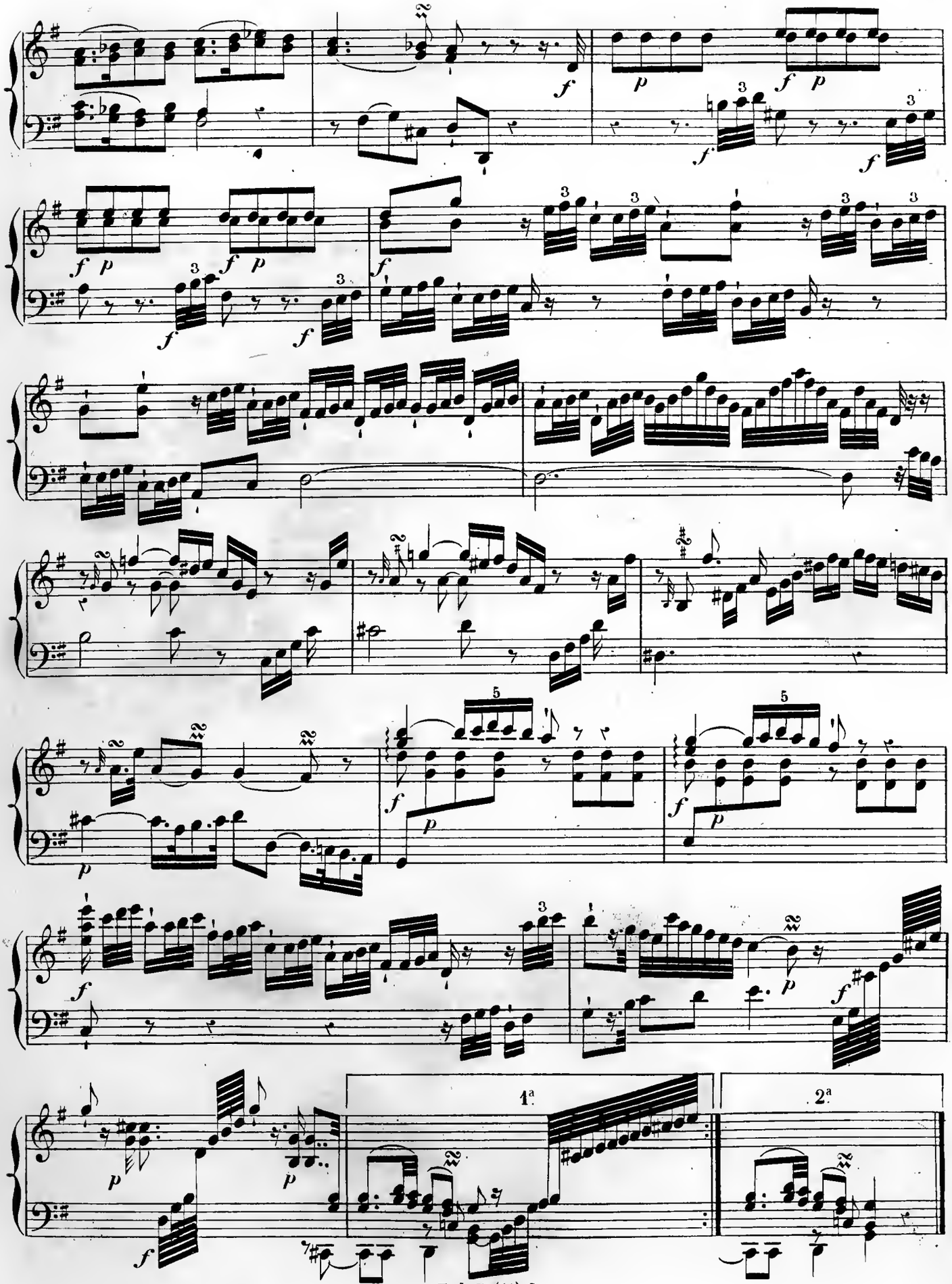
Allegretto moderato.

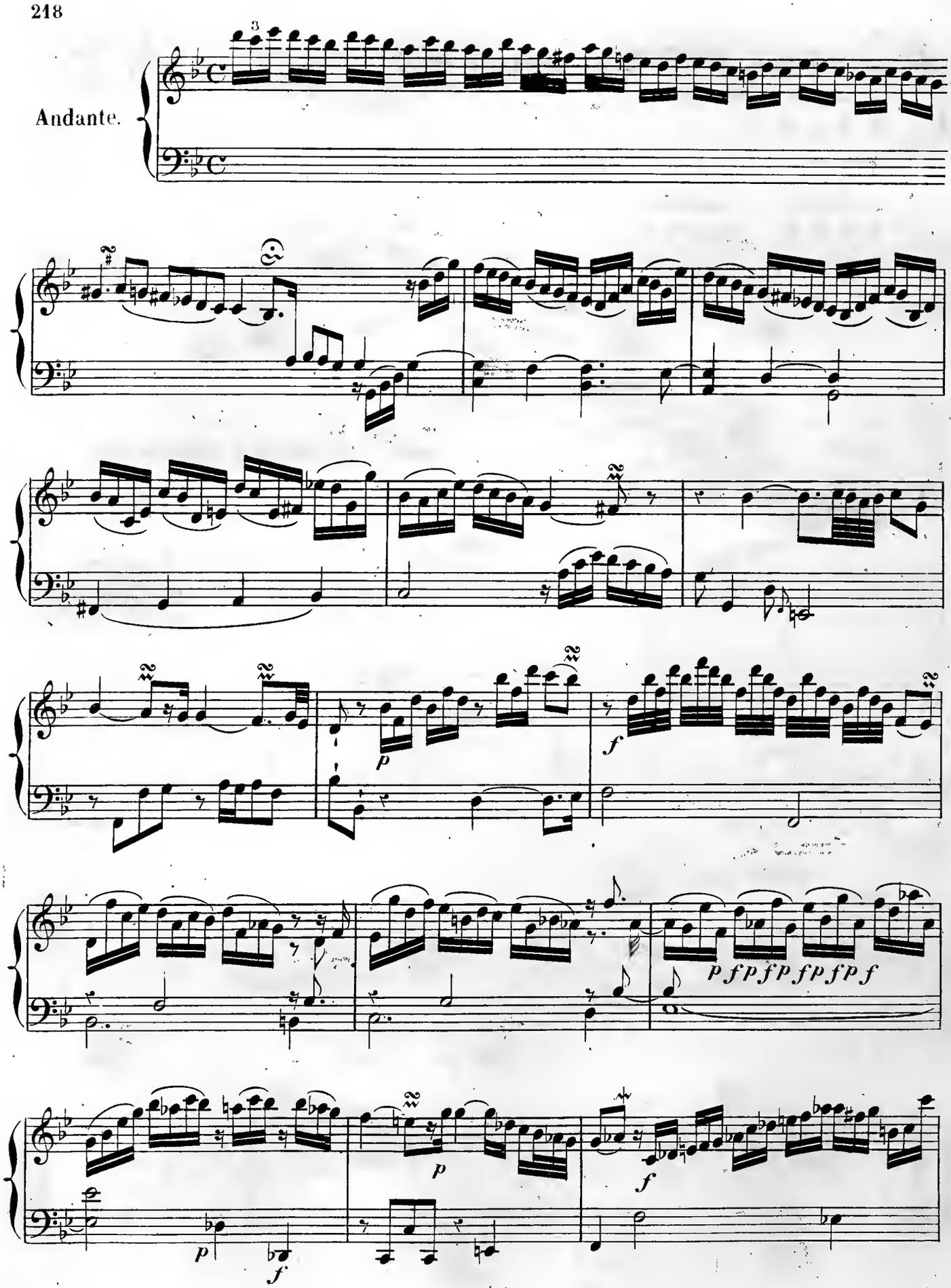
Sonata IV.

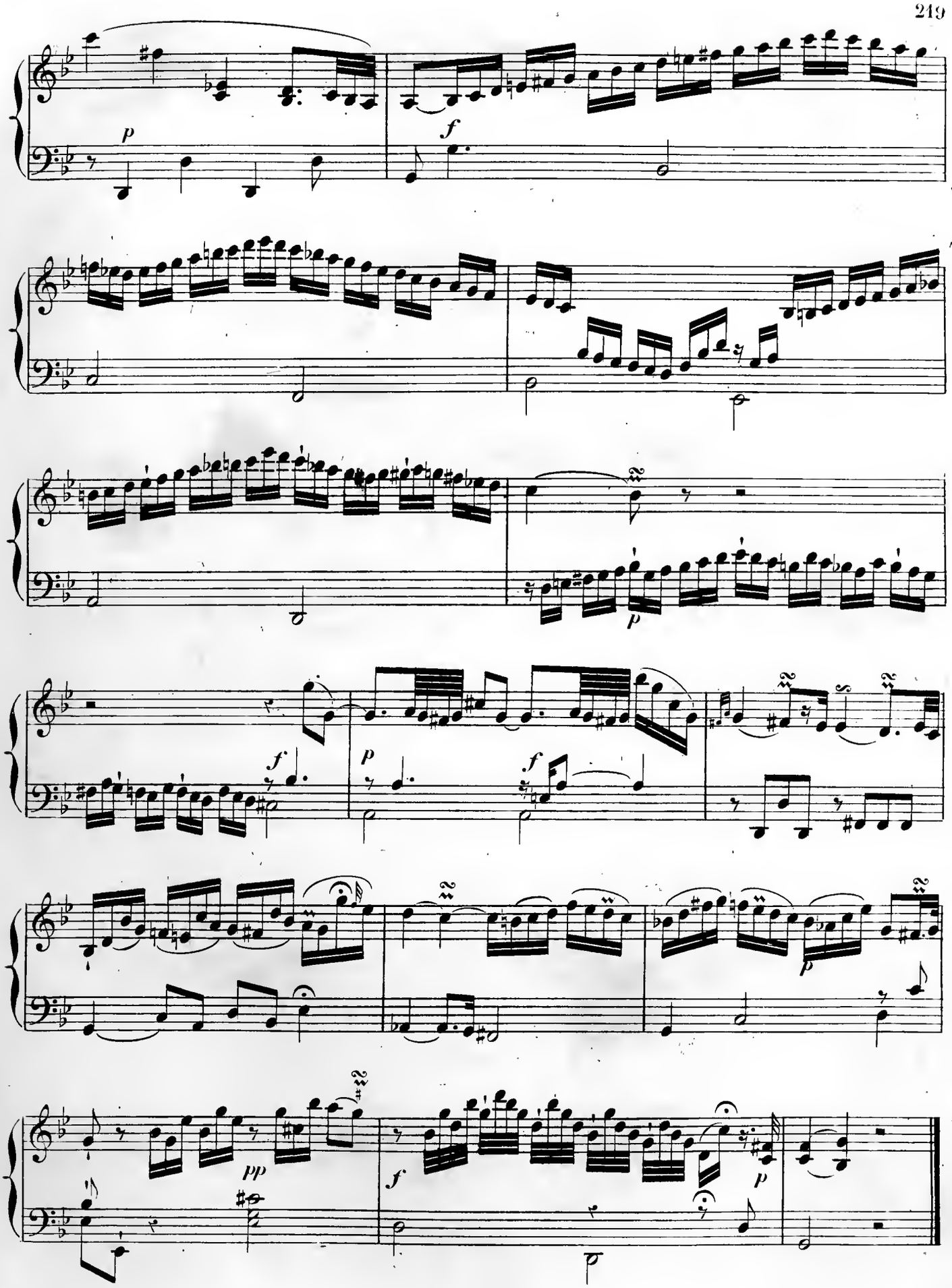


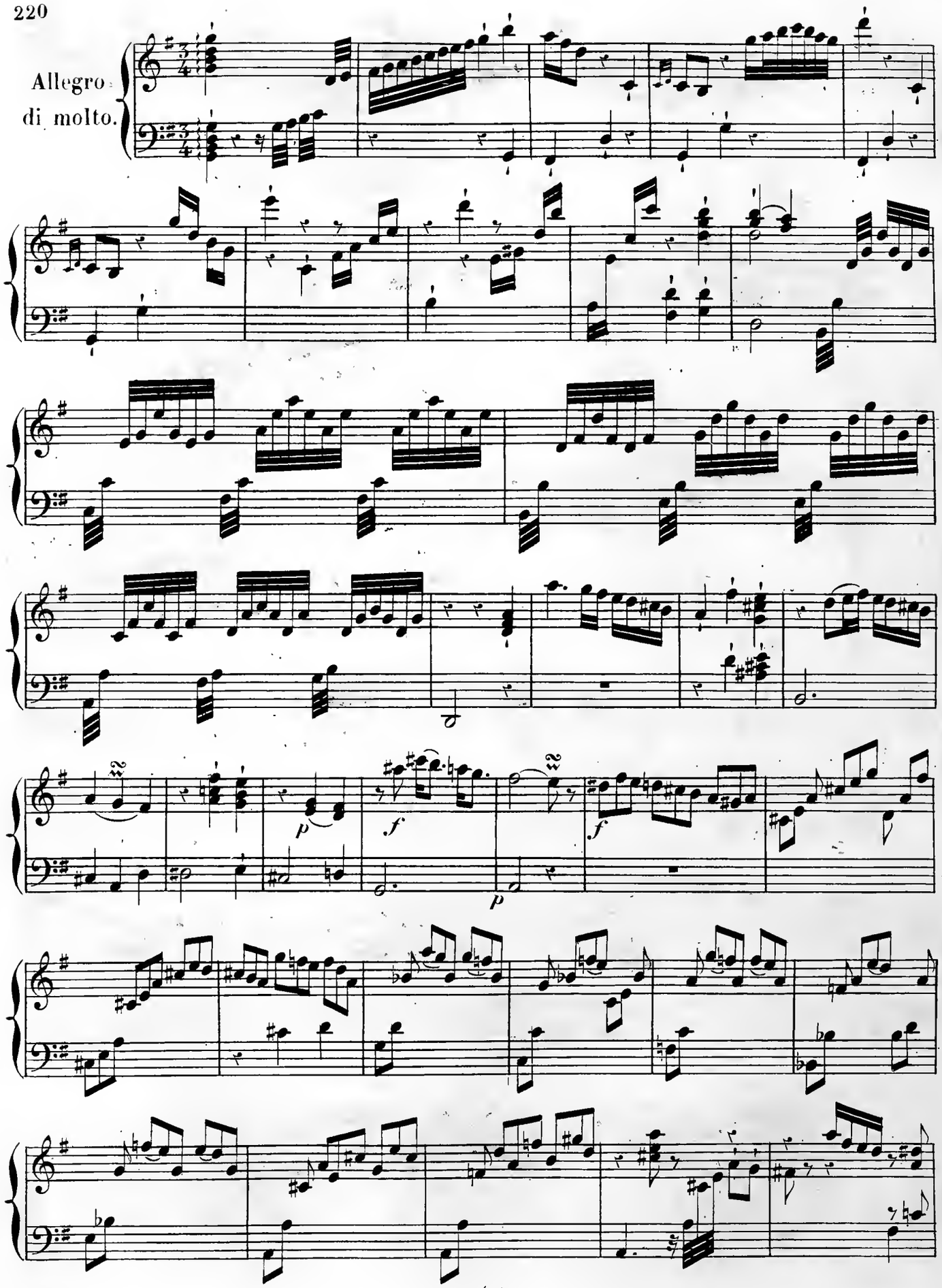

1.
2.

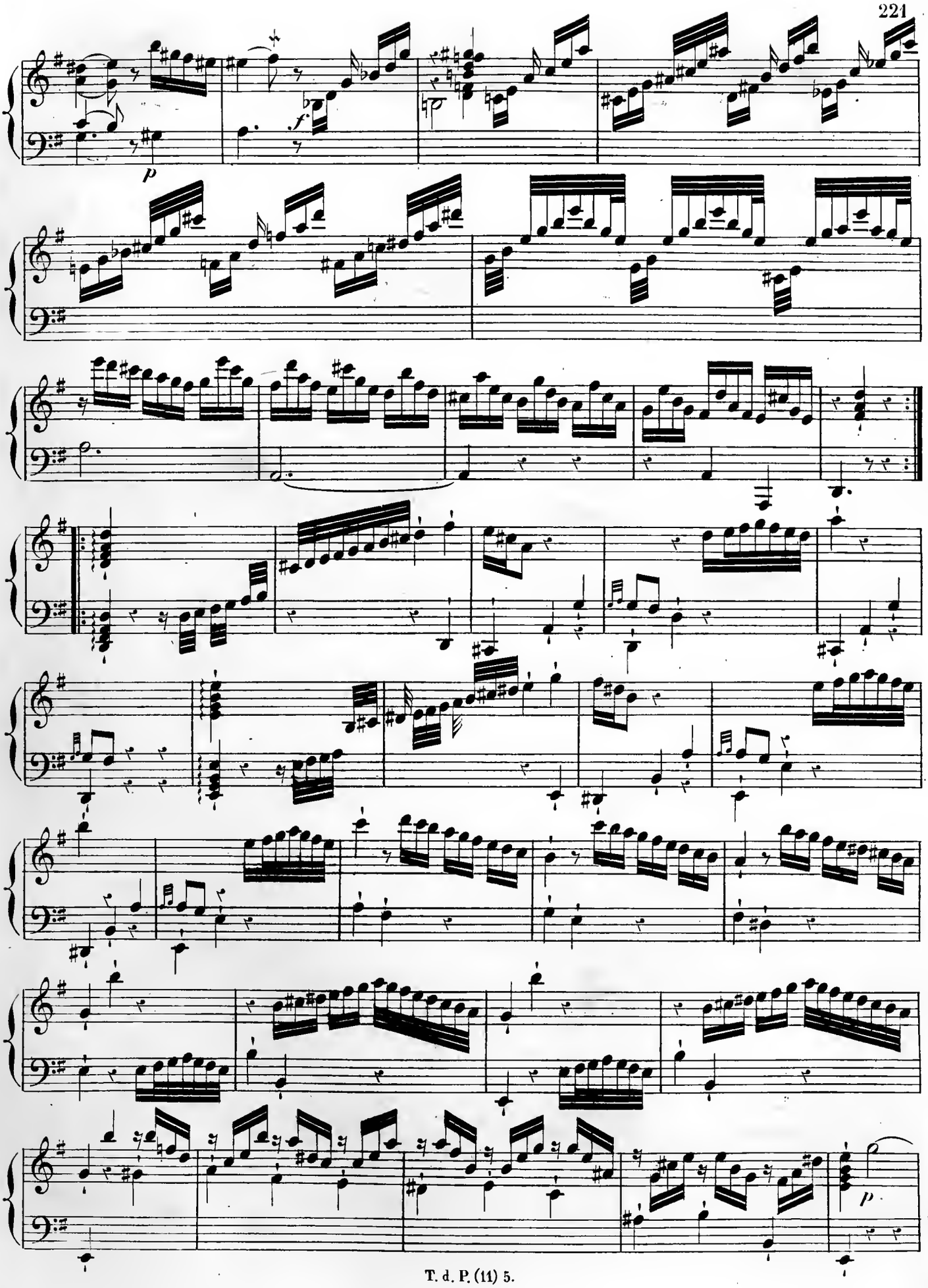

ten.
ten.

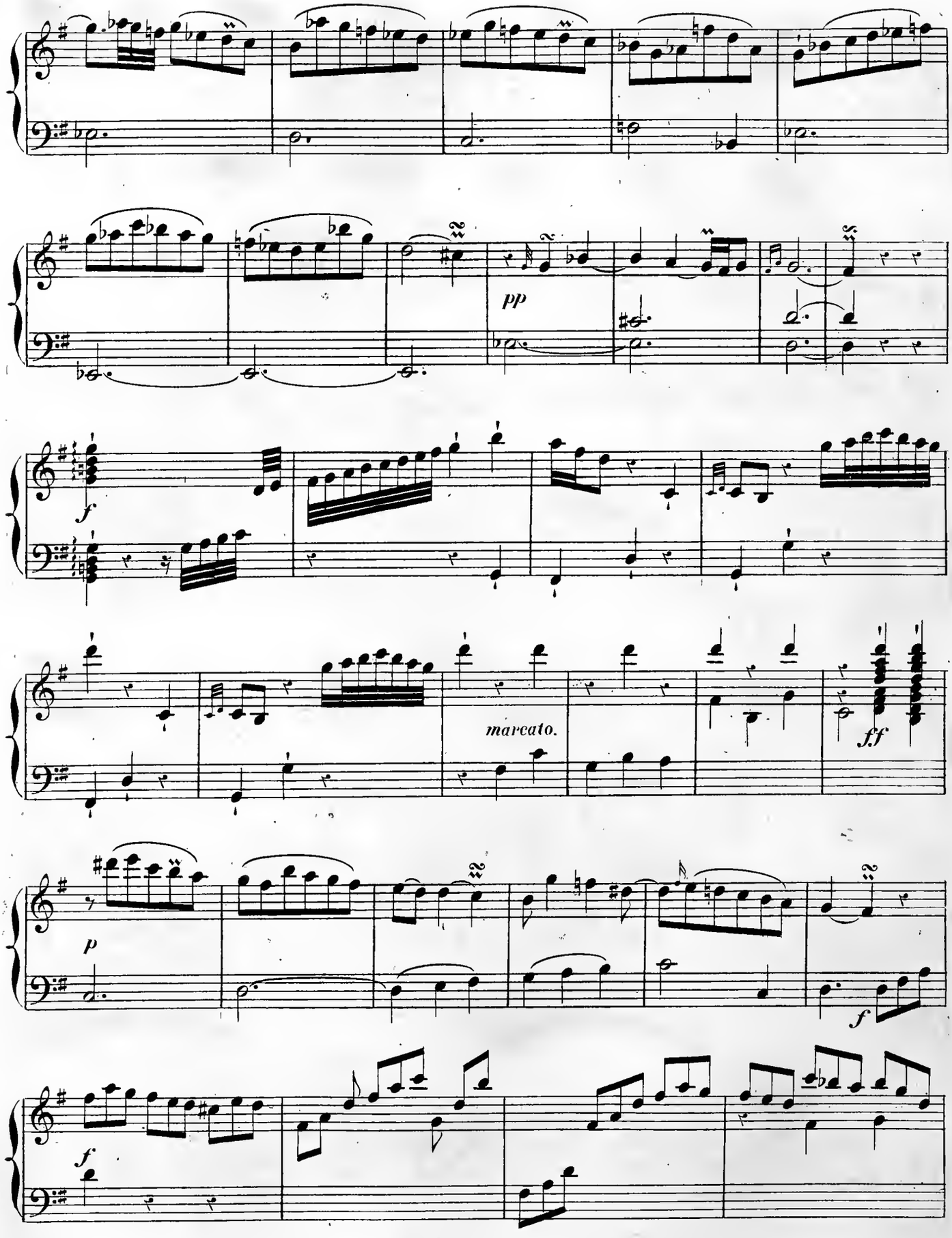

1ª
2ª

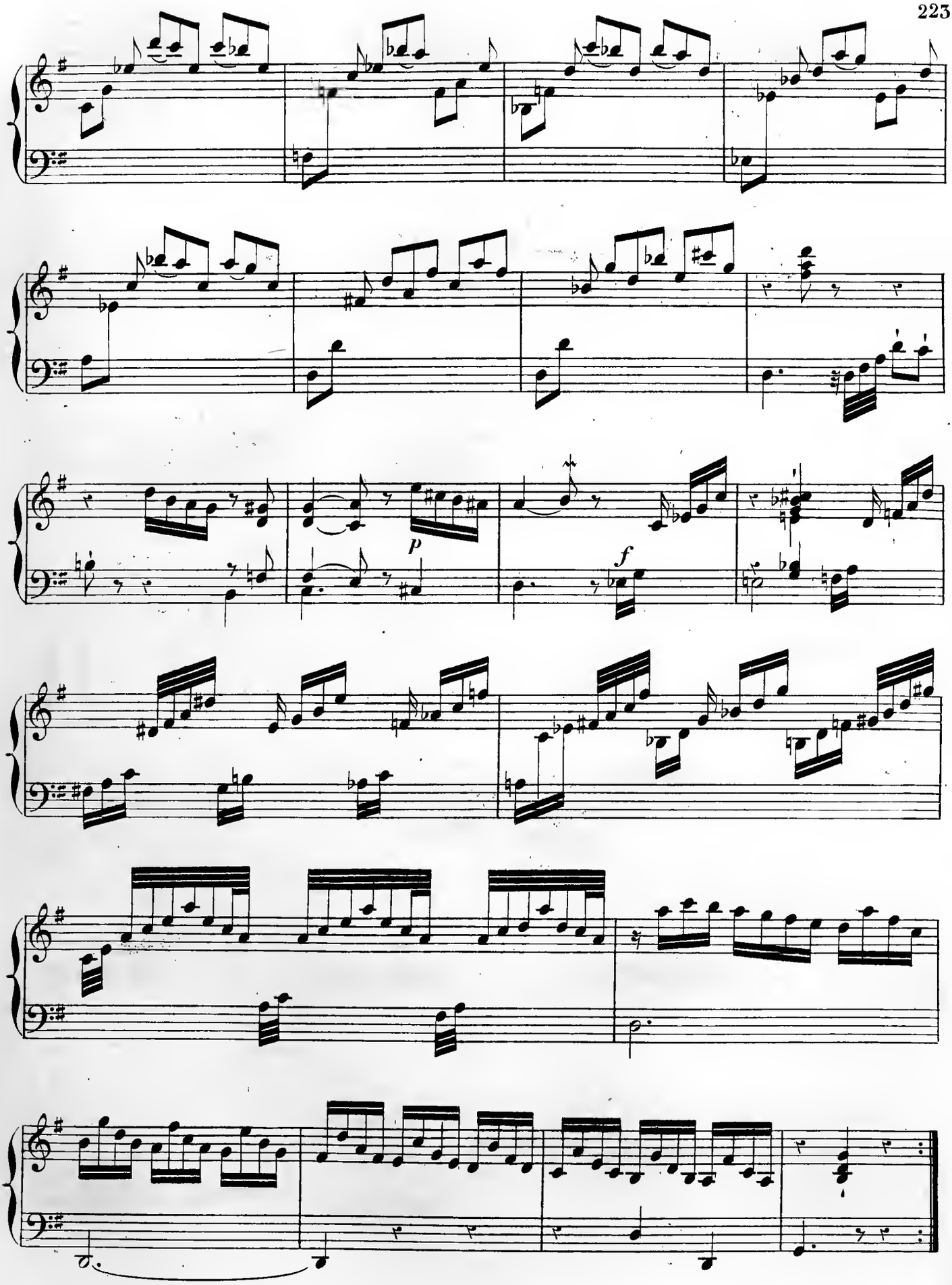

Andante.
p
f
p f p f p f p f f
p
f
p
f


p
f
p
f
p
f
pp
f
p


Allegro
di molto.
p
f
f
p


p
f
p

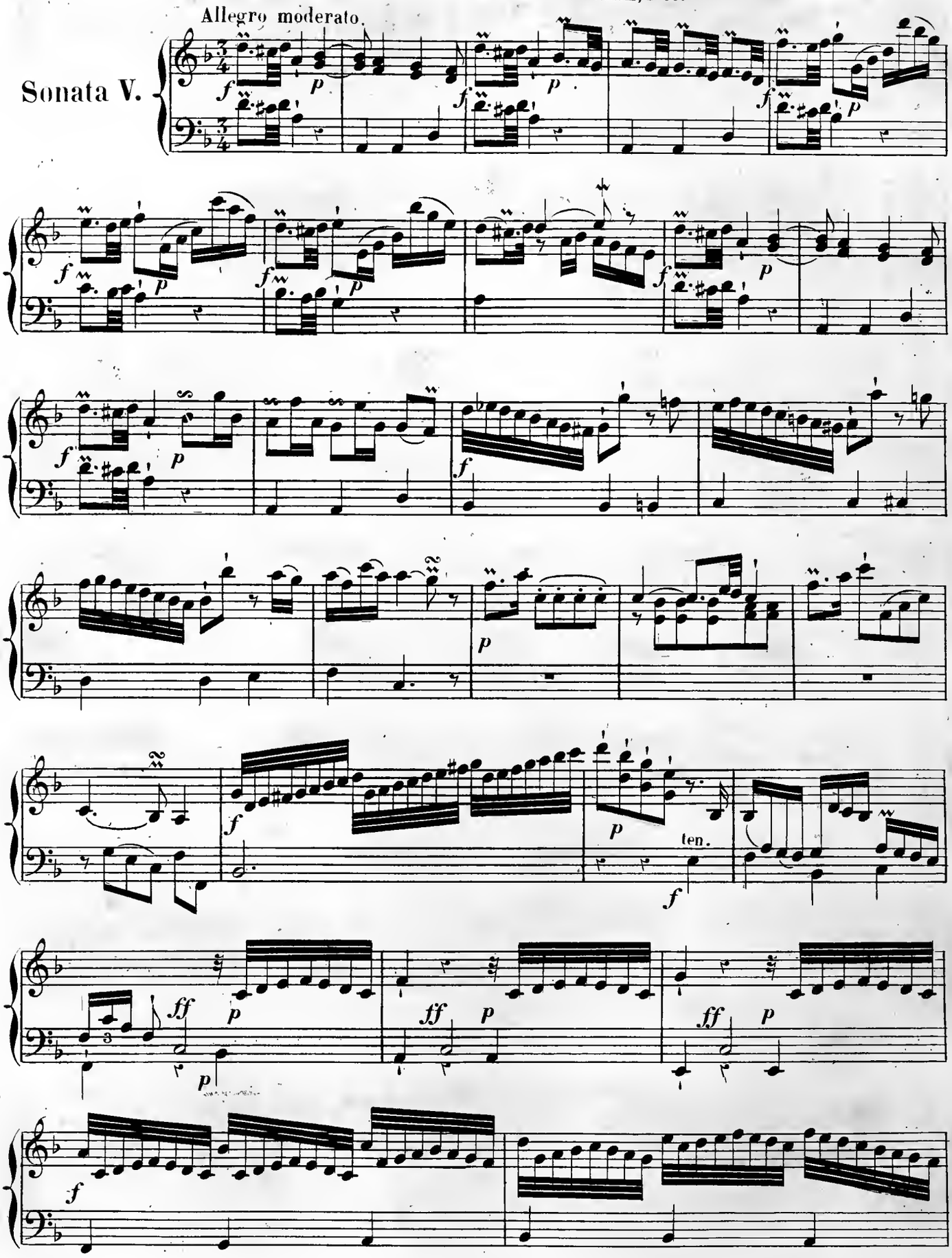

pp
f
marcato.
ff
p
f
f

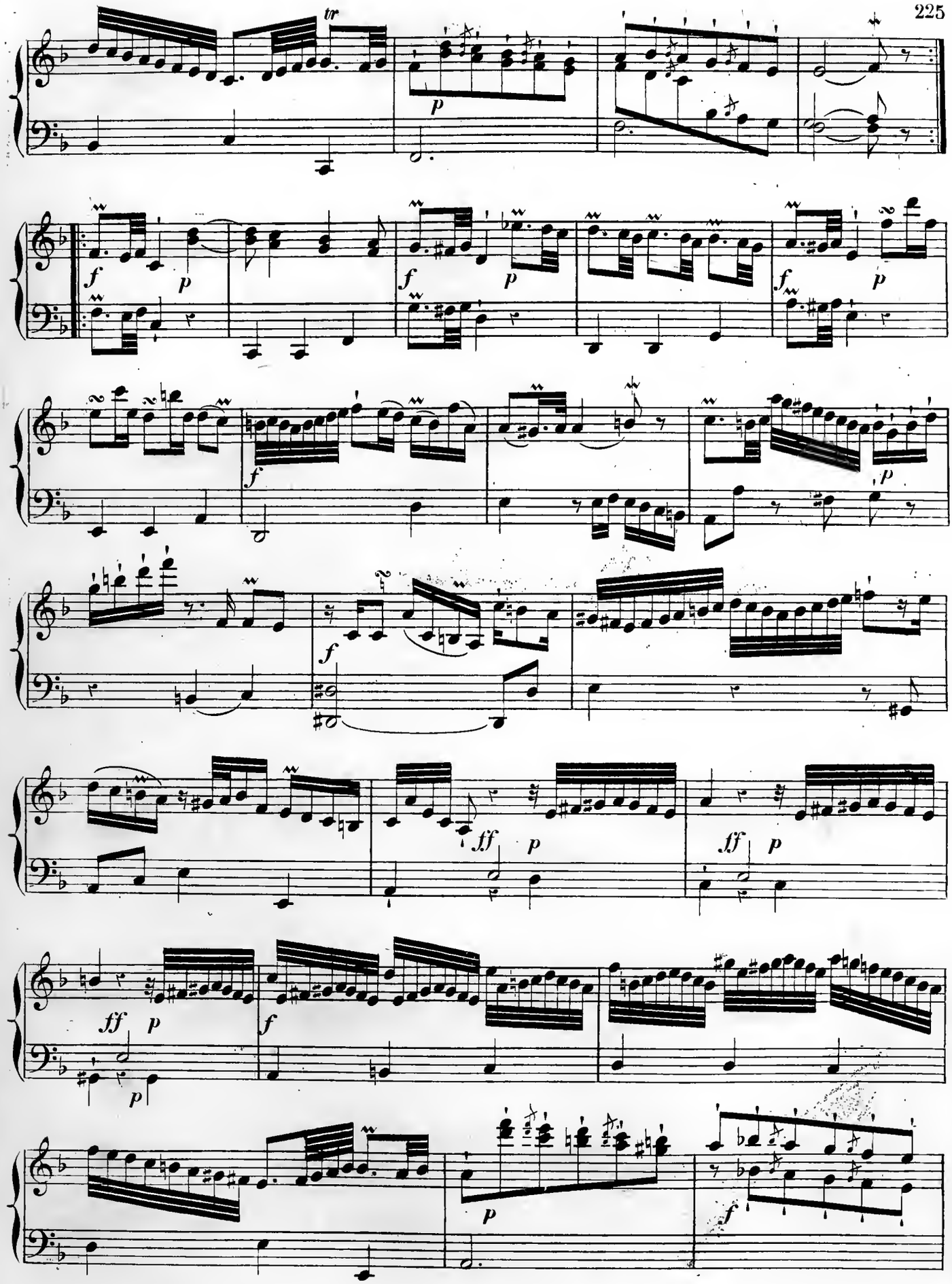

p
f

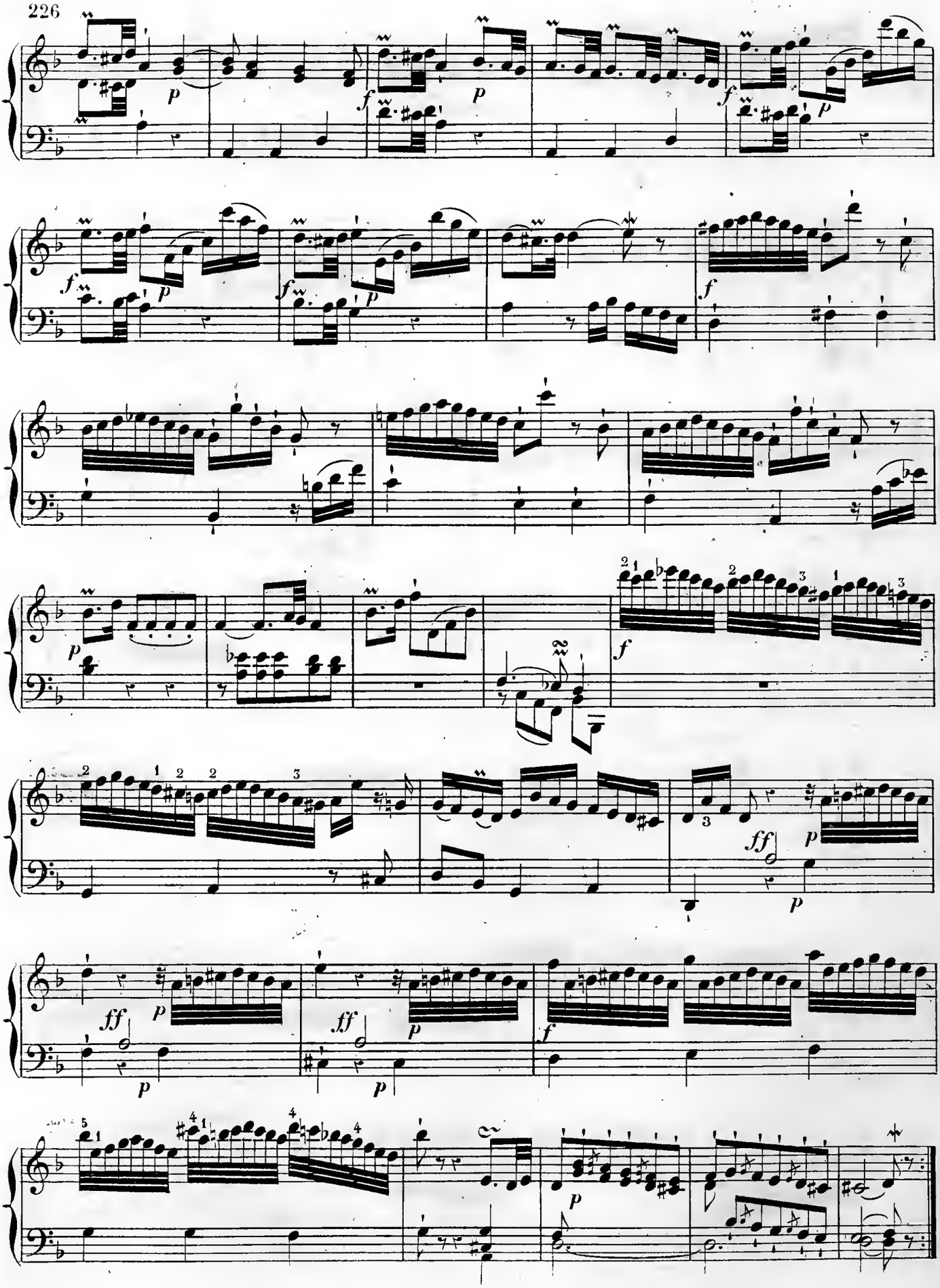
Potsdam, 1766.

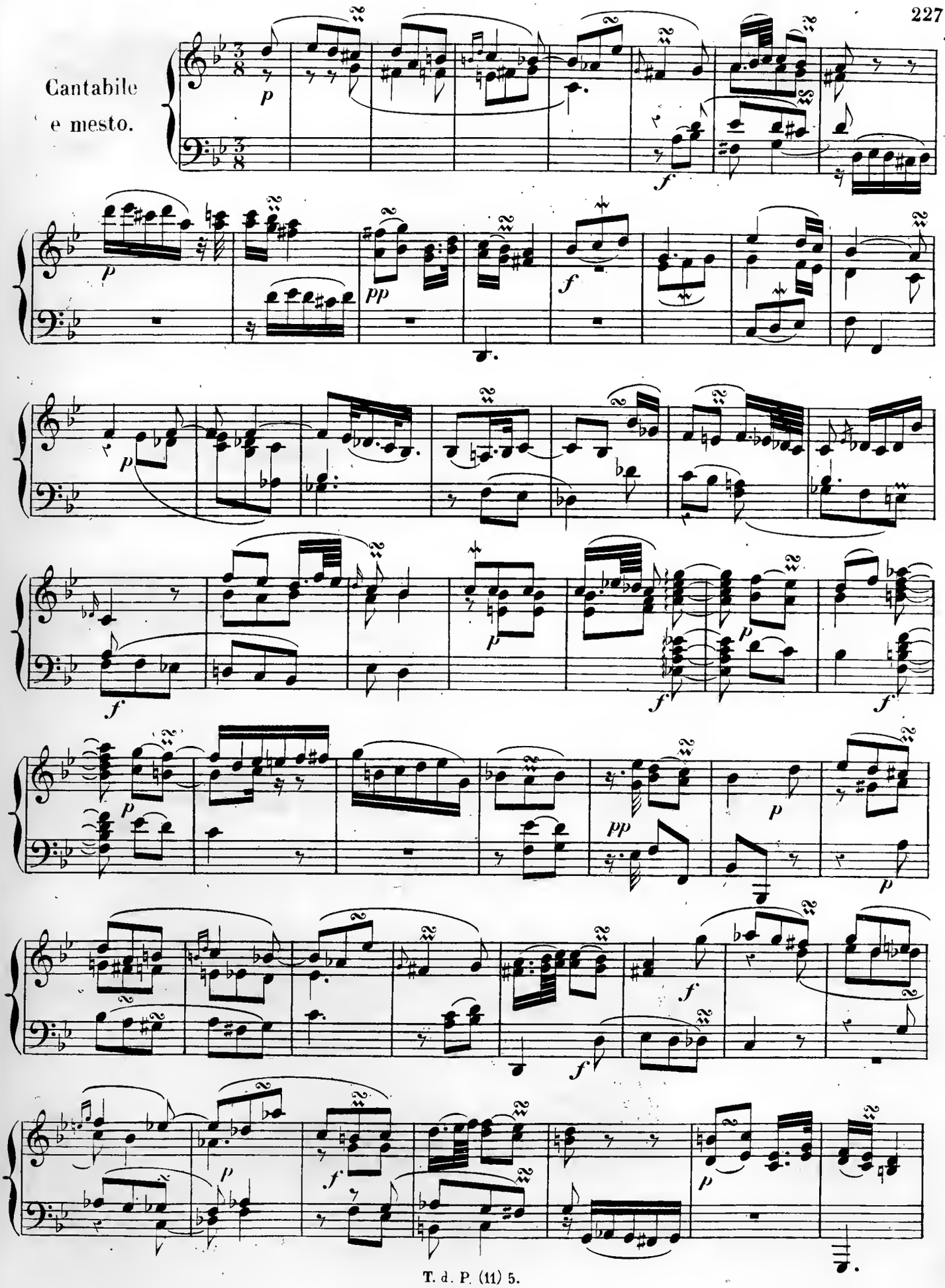
Sonata V.

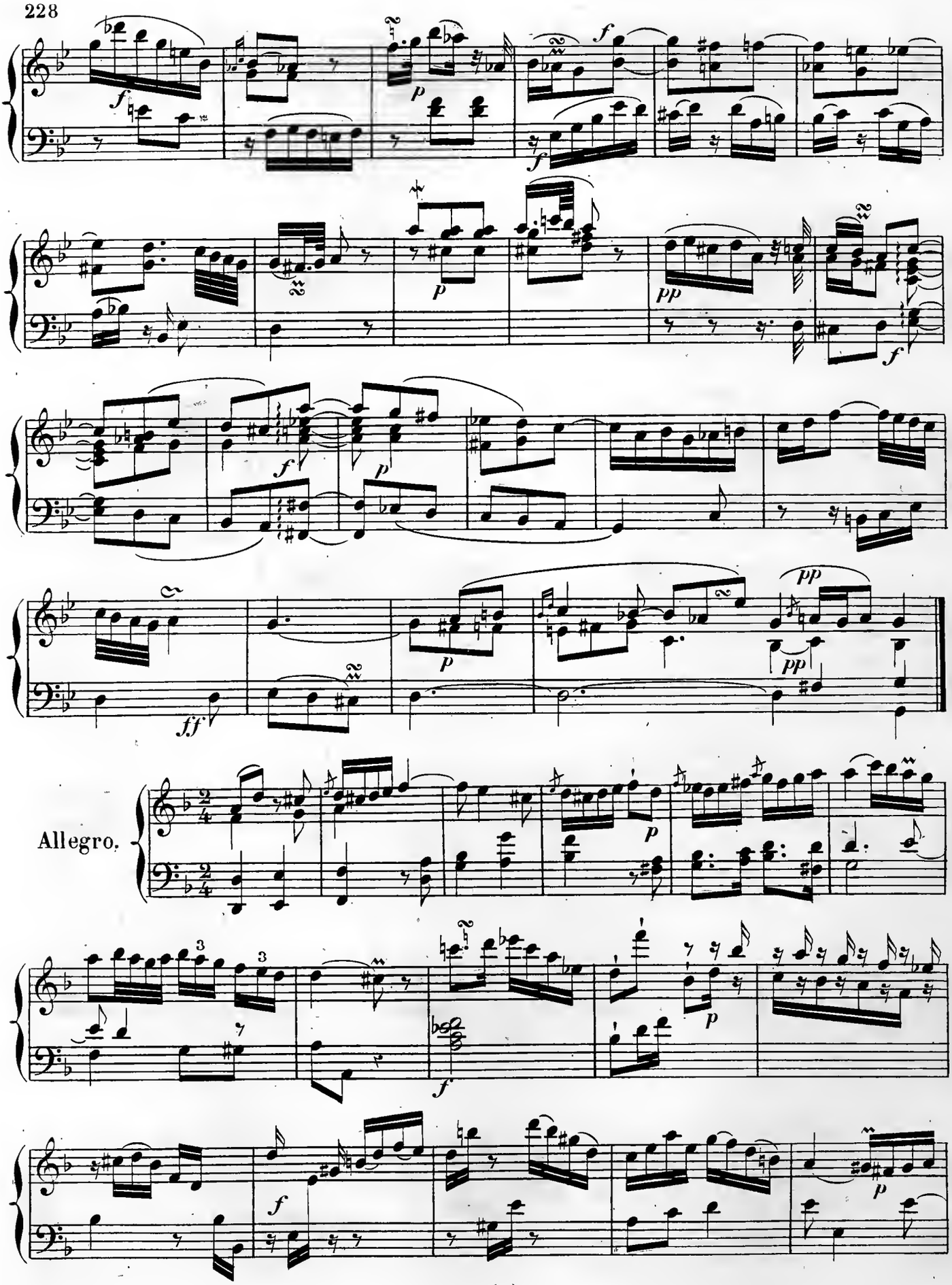
Allegro moderato.

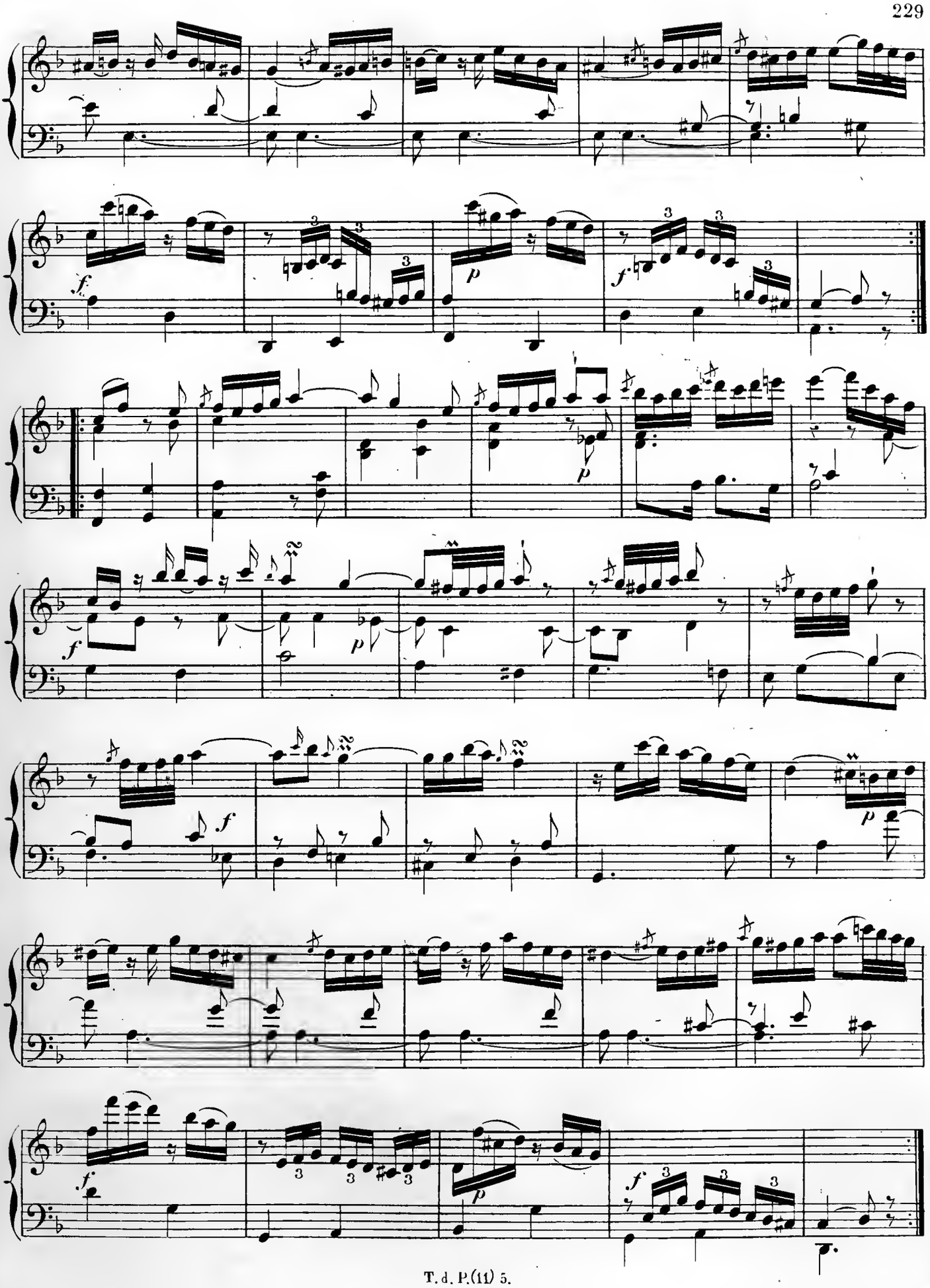



tr
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
ff
p
ff
p
ff
p
f
p
f




Cantabile
e mesto.

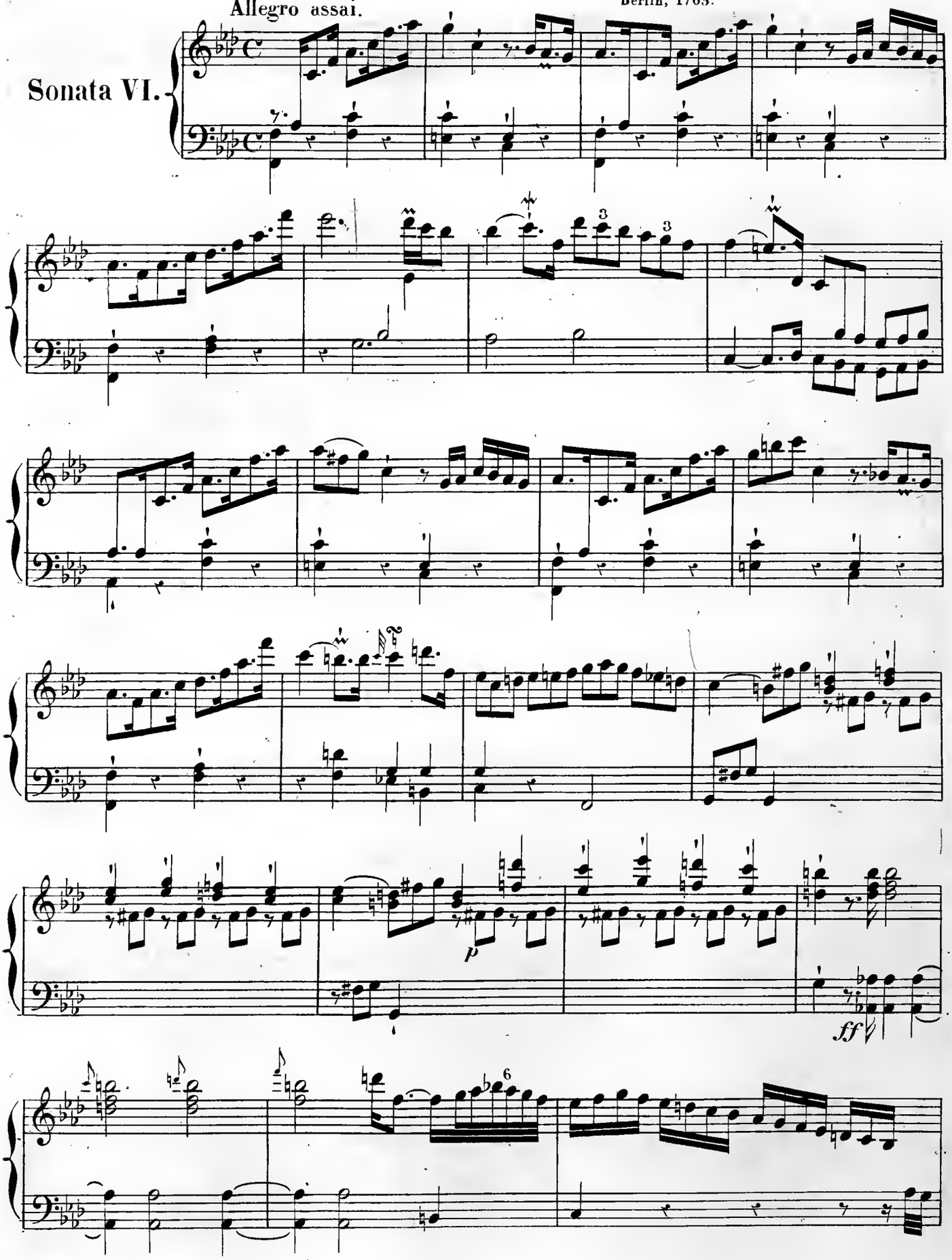

Allegro.

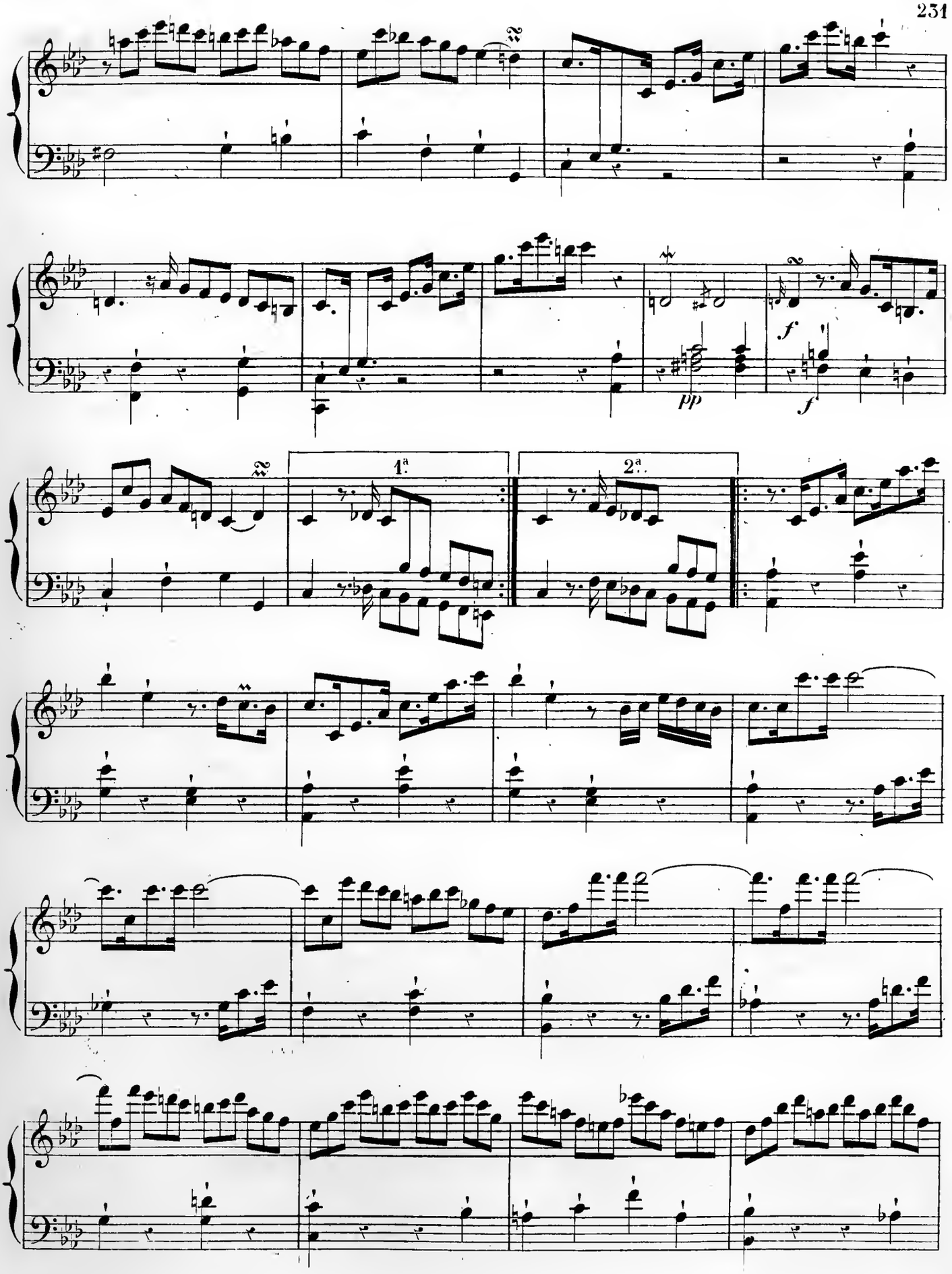


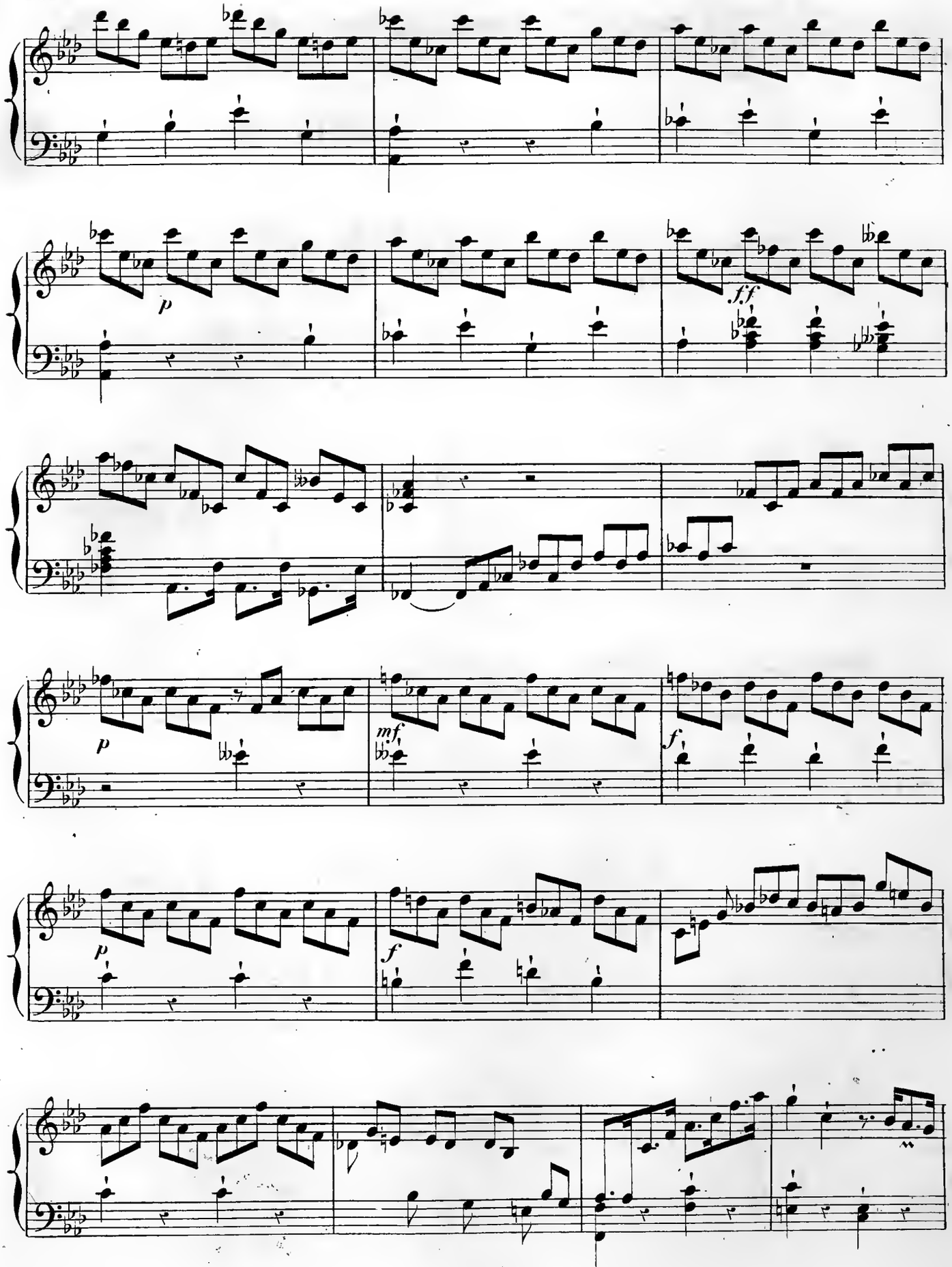
Allegro assai.

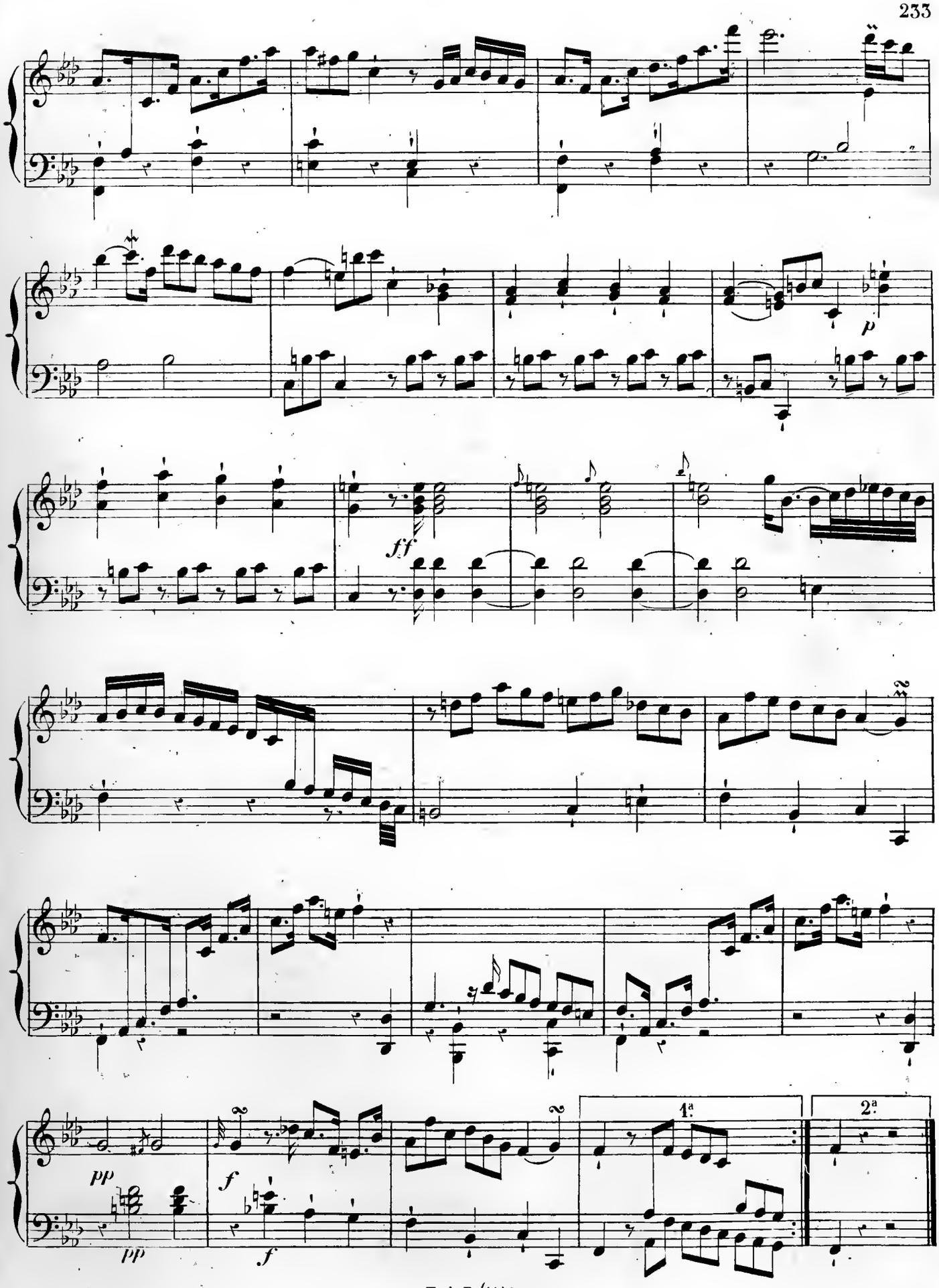
Berlin, 1763.

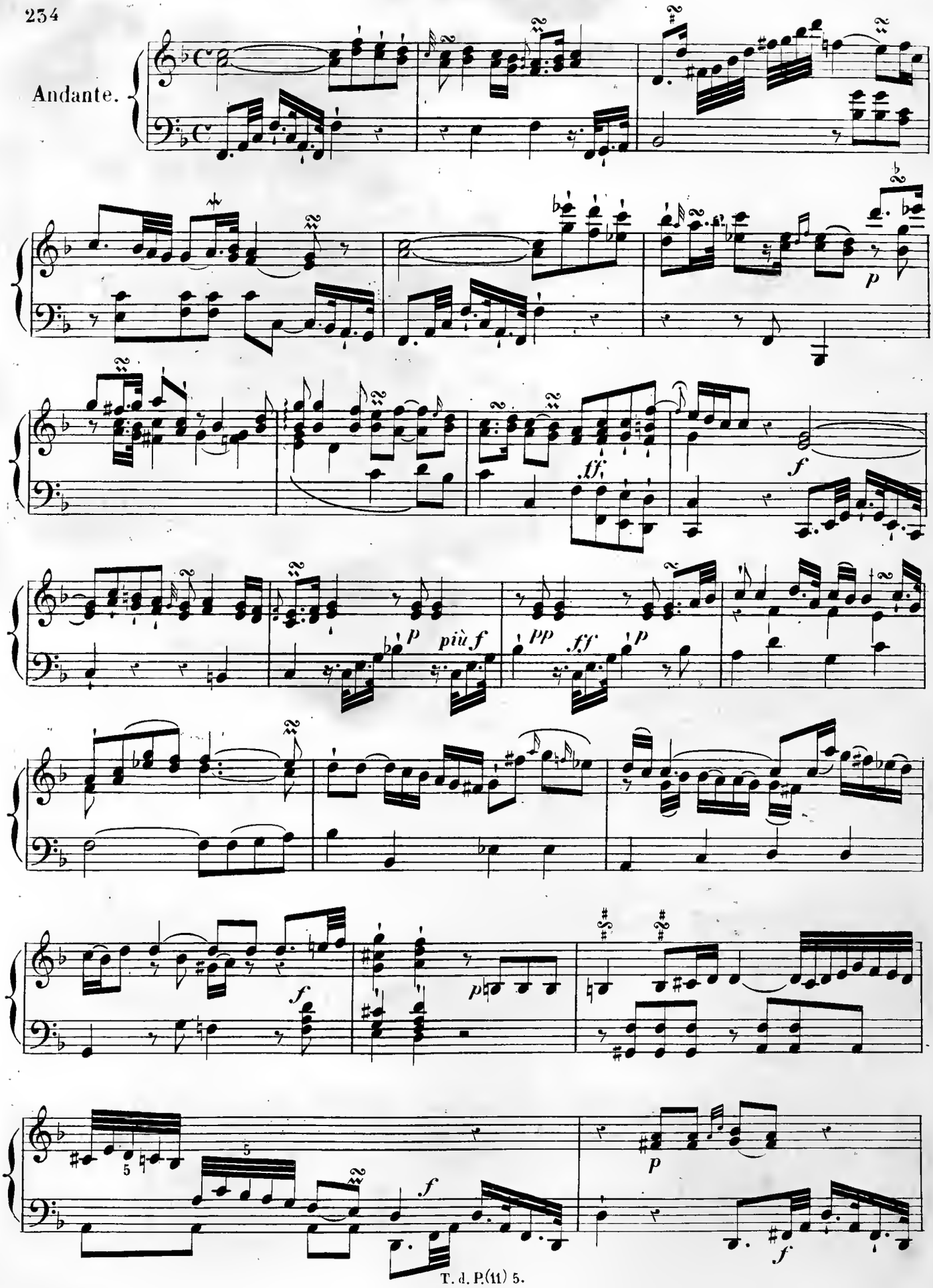
Sonata VI.

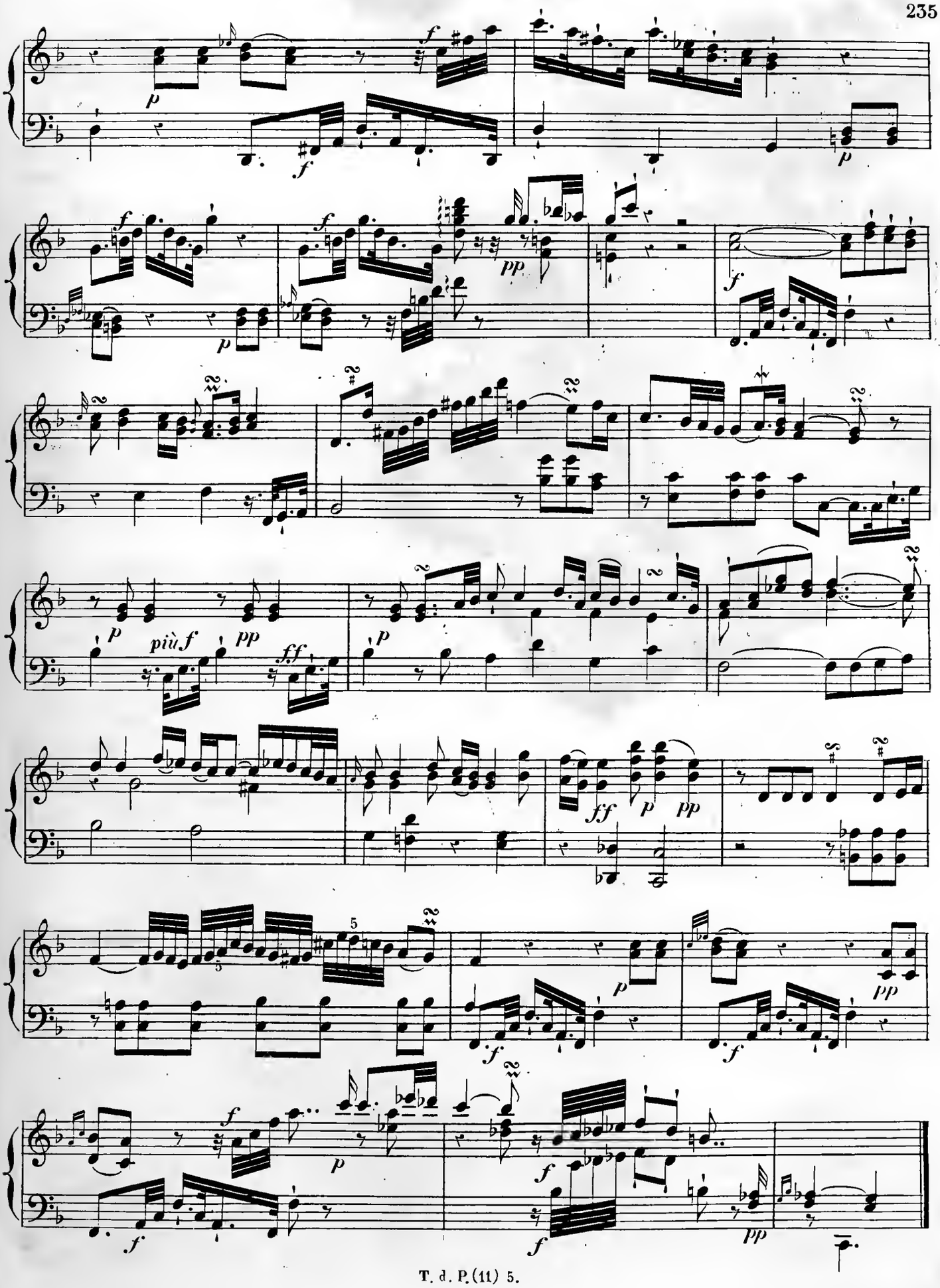



1.ª
2.ª
pp
f
f


p
f.f.
p
mf.
f
p
f

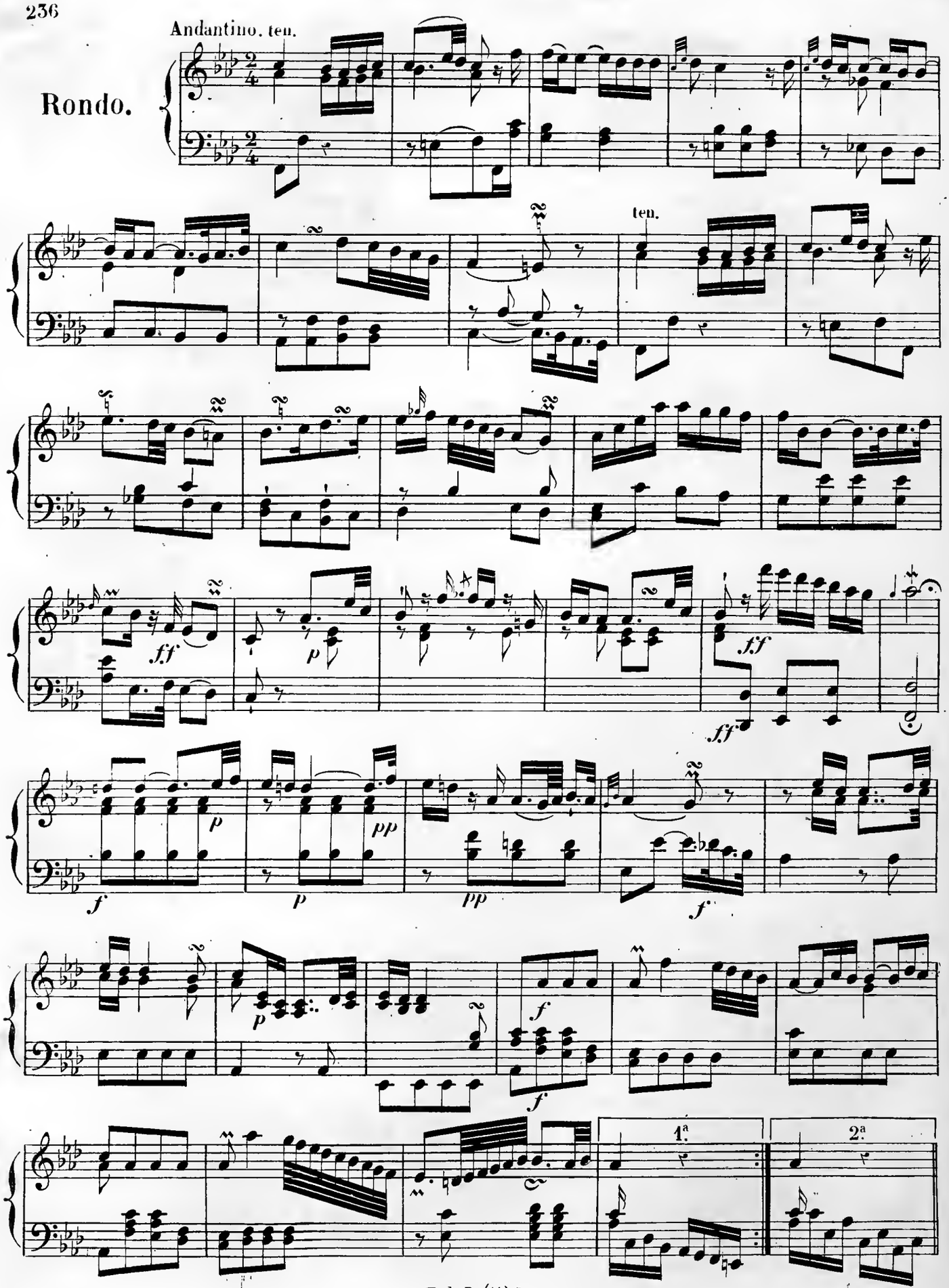

p
ff
pp
pp
f
f
1.ª
2.ª

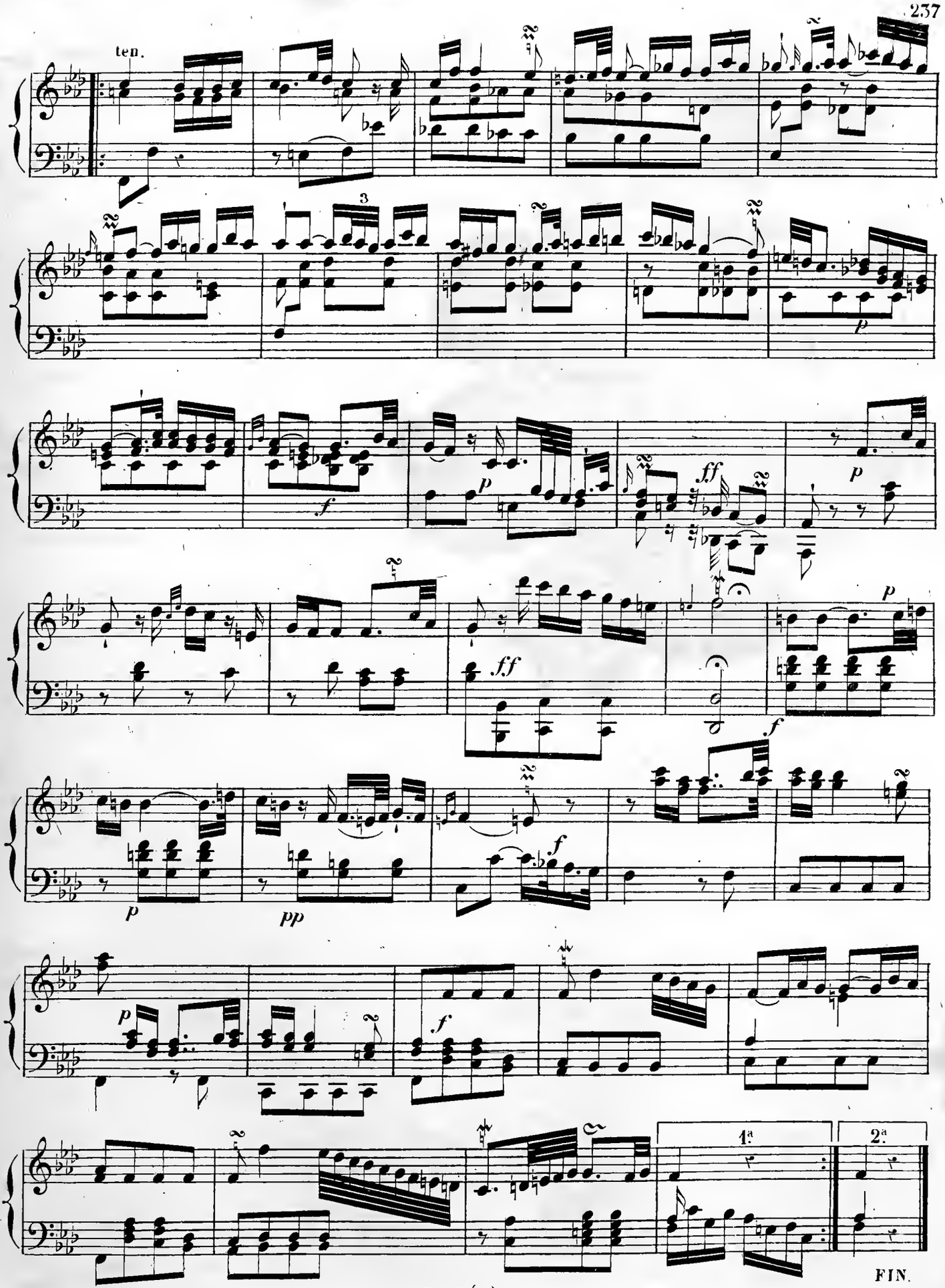

Andante.
p
ff
f
p
più f
pp
ff
p
f
p
5
5
f
p
f


p
f
f
p
f
f
pp
p
f
p
più f
pp
ff
p
ff
p
pp
5
p
pp
f
f
f
p
f
f
pp

Andantino. ten.

Rondo.




ten.
3
p
f
p
ff
p
ff
p
f
p
pp
f
p
f
1ª
2ª
FIN.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

GEORGES-FRÉDÉRIC HAENDEL.

Le nom de cet illustre compositeur réveille chez ceux qui connaissent ses OEuvres le sentiment de la grandeur. Grandeur de la pensée, grandeur du style, grandeur de la forme; simplicité, pureté et richesse de l'harmonie, telles sont les qualités que l'on y admire. Georges-Frédéric Haendel (1), fils d'un chirurgien, naquit à Halle, dans le duché de Magdebourg, Basse-Saxe, le 23 février 1685 (2). Dès sa plus tendre enfance, le jeune Frédéric manifesta un goût très-prononcé pour la musique; mais son père le destinait à la jurisprudence, et il combattit par tous les moyens qui dépendaient de lui la vocation naissante du futur auteur du *Messie*. D'après ce que nous apprennent les plus anciens biographes, il paraîtrait que Haendel, âgé d'environ cinq ans, trouva moyen de s'exercer tout seul, et clandestinement, sur un clavicorde relégué dans un grenier.

Lorsque Frédéric vint au monde, son père était âgé de soixante-trois ans; il avait eu, d'un premier mariage, un fils, valet de chambre du duc régnant de Saxe-Weissenfelds; il voulut aller le voir, et le jeune Frédéric, alors parvenu à sa septième année, obtint, à force d'instances, d'être de la partie.

Arrivé chez le duc, il se glissa un matin dans l'orgue de la chapelle, et, après l'office, il ne put résister

(1) Georg-Friedrich Händel; c'est ainsi qu'il est nommé sur les registres de l'église luthérienne de Halle. Sur les manuscrits des œuvres qu'il a écrites pendant son long séjour en Angleterre, il a toujours signé *Handel*, probablement parce que la prononciation anglaise de cette orthographe représente celle du *Händel* allemand, comme pour les Français *Haendel* en est l'équivalent. Il est intéressant d'observer à ce sujet que les ouvrages composés par le grand artiste en Italie sont signés *Hendel*, seule orthographe qui pour les Italiens représente le Händel des Allemands, le Handel des Anglais, et le Haendel ou Hændel des Français. — Son grand-père, Valentin Haendel, était maître chaudronnier; son père, Georges, paraît en 1643 comme citoyen de la ville de Halle et barbier sur la place du Marché-Neuf; en 1652, il est nommé chirurgien du district de Giebichenstein; puis on le voit valet de chambre et homme de confiance de l'électeur palatin de Brandebourg, et enfin chirurgien à Halle.

(2) Presque tous les biographes anglais, français, allemands même, y compris Mattheson, l'ont fait naître le 24 février 1684. Telle est aussi la date que l'on a gravée sur son tombeau à Westminster : elle est cependant fautive. M. le docteur Karl-Eduard Förstmann, qui a publié à Leipzig (en 1844, chez Breitkopf et Härtel) une généalogie du célèbre compositeur, s'exprime ainsi : « Dreyhaupt, dans sa *Description de la province de la Saal*, a seul donné la date correcte de la naissance de Händel : 23 février 1685. En effet, on voit, par les registres de Notre-Dame, de Halle, qu'il y fut baptisé le 24 février 1685 : or, on sait qu'alors le baptême avait presque toujours lieu le lendemain de la naissance. »

Haendel avait confirmé d'avance cette rectification sans que personne l'ait voulu remarquer. Dans le manuscrit de *Solomon*, après l'avoir signé et daté du 13 juin 1748, il ajoute : « ætatis 63 »; dans celui de *Susannah*, daté du 9 août même année, il ajoute encore : « ætatis 63 »; enfin *Jephta* porte pour signature : « 30 août 1751, ætatis 66, G.-F. Handel, » dates qui s'accordent parfaitement avec la naissance en 1685 et non en 1684.

La vérité n'avait pas échappé à tous ses contemporains : Walther, dans son *Musikalisches Lexicon*, publié en 1732, donne la date correcte. Dans sa liste des morts célèbres donnée en 1759 par le *Gentleman's Magazine*, on trouve : « G.-F. Handel esquire, grand musicien, né en Allemagne en 1685. » — Mais Mainwaring, le premier auteur d'une notice sur le célèbre compositeur de Halle, donne la date de 1684, et tous les biographes l'ont copié. (M. Schœlcher, *The Life of Handel*, p. 1-2).

au désir de le toucher. Le duc, ne reconnaissant pas la manière de son organiste, s'informa, fit venir le petit artiste tremblant, le rassura et obtint bientôt ses confidences. Il s'adressa alors au père, et lui représenta que c'était une espèce de crime envers l'humanité, que de vouloir lui ravir ce génie naissant. Le vieux docteur, fort étonné lui-même, promit de ne plus mettre obstacle au développement de si heureuses facultés, et, de retour chez lui, il tint parole. Zachau, organiste de la cathédrale, homme de grand talent, devint le maître du jeune Haendel et l'initia peu à peu à tous les secrets de la science. Il apprenait en même temps le latin, et, quoiqu'il n'eût étudié avec soin que la musique, il savait assez bien cette langue, même dans sa vieillesse. Dès l'âge de dix ans, il composait des motets qui furent chantés à l'église principale de Halle. Pendant trois ans, il en écrivit un chaque semaine.

Lorsque Haendel eut atteint sa onzième année, on conseilla à son père de l'envoyer à Berlin, ville qui lui offrait plus de ressources pour donner l'essor à son talent et le perfectionner. Il y arriva en 1696, sous la surveillance d'un ami de sa famille. Là, il fut présenté à Attilio Ariosti et à Giovanni Bononcini, deux compositeurs italiens qu'il devait un jour retrouver à Londres. Le premier, doux et bienveillant, lui prodigua des marques d'intérêt, et se plaisait à l'entendre sur le clavecin ; Bononcini, homme de talent, mais plein d'insolence et de vanité, accueillit mal l'enfant extraordinaire. Haendel ne fut pas longtemps à Berlin sans fixer l'attention de l'électeur de Brandebourg, qui, à partir de 1701, régna en Prusse sous le nom de Frédéric Ier. Ce prince voulut devenir le patron d'un si rare génie; il lui fit de riches cadeaux, manifesta l'intention de se l'attacher, et voulut l'envoyer en Italie pour qu'il pût y compléter son éducation musicale. Quel qu'en fût le motif, l'offre du prince ne fut point acceptée. Le jeune artiste ne resta pas longtemps à Berlin : il retourna dans sa ville natale, et, peu de temps après, le 16 février 1697, il perdit son père, qui le laissa sans fortune.

Telemann, né à Magdebourg en 1681, dit dans les notes sur sa vie qu'il remit à Mattheson : « Dans un voyage que je fis en 1701, je m'arrêtai à Halle et fis la connaissance de Haendel, qui jouissait déjà d'une certaine réputation. Peu après, je me rendis à Leipzig, où l'on me confia la direction de l'Opéra. L'excellent M. Jean Kuhnau me servait alors de modèle pour la fugue et le contrepoint; mais, quant aux exercices de mélodie, j'étais en communication continuelle avec Haendel soit par lettres, soit verbalement, dans les visites que nous nous faisions réciproquement (1). » Il n'y a de Leipzig à Halle que dix-huit ou vingt kilomètres. Ceci se passait de 1701 à 1703.

Le 13 mars 1702, Haendel, âgé de dix-sept ans, fut nommé organiste de l'église du château, à Halle; il conserva cet emploi pendant un an. Il y en avait sept que le jeune artiste avait quitté Berlin pour retourner dans sa ville natale, et, depuis, il ne s'était pas séparé de sa mère; mais, éprouvant un vif désir de visiter l'Italie pour y poursuivre ses études, et n'ayant point les moyens d'entreprendre ce voyage, il prit le parti de se rendre à Hambourg, pensant que là il pourrait plus facilement se mettre en état de réaliser son projet. Cette ville, alors à l'apogée de sa prospérité commerciale, possédait un excellent théâtre allemand dont Reinhard Keiser était le compositeur, le directeur et le chef d'orchestre. Haendel arriva à Hambourg au mois de juin 1703. « D'abord, dit Mattheson, il joua la partie de second violon à l'orchestre, et personne « ne prit garde à lui; mais Keiser ayant dû s'absenter, il fallut le remplacer comme directeur au « clavecin : ce fut Haendel qui prit cette place; il la remplit avec une rare habileté, et tous les artistes « furent frappés d'étonnement, excepté moi, qui l'avais entendu maintes fois en particulier. »

Comme organiste, Haendel était dès lors au rang des plus remarquables. Au mois d'août, il fut engagé à se rendre à Lubeck avec Mattheson, afin d'y concourir pour le remplacement du célèbre organiste Dietrich Buxtehude, qui, devenu vieux, éprouvait le besoin de prendre sa retraite; mais il ne voulait se démettre de

(1) *Grundlage einer Ehren-Pforte*, etc., von Mattheson (*Fondation pour un Arc de triomphe musical*). Ce livre, fort curieux, est une biographie des musiciens de l'époque.

son emploi qu'en faveur de celui qui épouserait sa fille. Ni Haendel ni Mattheson ne voulurent souscrire à cette condition, et les deux jeunes artistes retournèrent à Hambourg, où ils reprirent leur position.

Haendel avait un grand nombre d'élèves, ce qui ne l'empêchait pas d'écrire beaucoup de musique pour les instruments et pour le théâtre. Le 8 janvier 1705, il donna son opéra : *Almira, reine de Castille :* cet ouvrage eut du succès; il fut bientôt suivi de *Nero*, représenté le 25 février, c'est-à-dire à six semaines de distance : celui-ci ne fut pas moins bien accueilli. Le texte de ces deux ouvrages était allemand. La musique de *Nero* paraît s'être perdue. Quant à celle d'*Almira*, on a découvert, il y a peu de temps, à la Bibliothèque royale de Berlin, une copie de la partition de la main de Mattheson, avec des corrections faites par Haendel. Chose curieuse, on trouve dans cet opéra quatorze airs avec des paroles italiennes réparties dans tous les rôles. Le jeune Haendel ne faisait en ceci que suivre un usage inexplicable établi à Hambourg. « Le docteur Lindner (1) nomme quantité d'ouvrages de Keiser, de Telemann et d'autres compositeurs, donnés avant et après *Almira*, où l'on trouve la même absurdité. Quand les premiers artistes ultramontains arrivèrent en Angleterre, comme ils ne pouvaient dire un mot de la langue du pays, ils chantèrent leurs rôles en italien, au milieu des pièces anglaises, pendant qu'on leur répondait en anglais. Cela est fort bizarre; toutefois, la convention étant faite, on conçoit jusqu'à un certain point que les spectateurs en prissent leur parti; mais il est vraiment impossible d'expliquer la ridicule fantaisie de mêler deux langues dans un même rôle (2). »

Il règne dans les biographies de Haendel une grande confusion, relativement aux époques des différents séjours qu'il a faits dans quelques villes d'Italie, et les diverses versions ne s'accordent pas toujours avec les dates authentiques que portent certains manuscrits autographes. On a la preuve que le grand compositeur était à Rome en 1707; car il existe un *Laudate* manuscrit de sa main, daté de cette ville, 9 juillet 1707. Un autre manuscrit, celui de *la Résurrection*, oratorio nouveau écrit pour le marquis de Ruspoli, est daté de la même ville, 4 avril 1708. M. Schœlcher donne la même date de 1708 à l'oratorio *Il Trionfo del tempo e del disinganno*, composé pour le cardinal Ottoboni. Il est certain qu'aux mois de juin et de juillet 1708, Haendel se trouvait à Naples, car M. Schœlcher a vu une copie de l'*Aci e Galatea*, faite par Smith; elle contient plusieurs pages de la main de Haendel, et, à la fin, on lit cette date précise écrite par le grand maître . « Napoli, li 16 giugno 1708. » Ce manuscrit appartient à un certain M. Lambert. Un autre manuscrit, qui a été communiqué à M. Schœlcher, est en la possession de lady Hall, de la famille Granville; c'est celui d'un *trio de chambre* (*Se tu non lasci amor*). Il est signé « G. F. Haendel, li 12 luglio 1708, Napoli. »

M. Fétis croit que, vers le milieu de 1708, Haendel partit de Hambourg pour aller à Florence composer *Roderigo*, son premier opéra italien, à la demande du prince de Toscane, frère du grand-duc Jean-Gaston. « Cet ouvrage, dit le savant biographe, fut exécuté au mois d'octobre de la même année. » — Cela étant, il faudrait conclure que Haendel, qui se trouvait à Naples le 12 juillet 1708, ainsi que nous venons de le prouver par un document irrécusable, alla aussitôt après à Hambourg pour faire représenter *Florindo e Daphne*, et que, vers le commencement d'octobre, il était rendu à Florence pour y mettre en scène son *Roderigo* (3). — On pourrait encore faire une supposition qui ne manquerait pas de vraisemblance; c'est

(1) *Die erste stehende deutsche Opera* (Origine de l'opéra allemand); Berlin, 1855, in-8°.

(2) Schœlcher, *Haendel et son temps* (*la France musicale*, n° 37, 9 septembre 1860, p. 363).

(3) M. Fétis, dans la *Biog. univ. des musiciens* (2e édit., art. *Haendel*, tom. 4, p. 179, 1re colonne), justifie la date qu'il donne par un document qui paraît mériter toute confiance. M. Schœlcher croit que *Roderigo* fut représenté à Florence en 1706, et il pense que l'on peut fixer l'arrivée de Haendel dans cette ville vers le mois de juillet; mais ce qui suit n'est point fait pour me donner beaucoup de confiance dans cette date. Voici comment s'exprime M. Schœlcher : « Après avoir été très-fêté par le prince Gaston et son frère, il se rendit « à Venise en janvier 1707, à l'ouverture du carnaval; là il se rencontra avec Steffani, Dominique Scarlatti, Gasparini et Lotti. Les Vé- « nitiens voulurent avoir un ouvrage de ce jeune homme déjà renommé; il écrivit en trois semaines *Agrippina* qui fut reçu avec délire.» — M. Schœlcher ajoute : — « Dans *Le Glorie della poesia e della musica*, etc. (a), Venise [1730], in-12, cet ouvrage est placé à

(a) C'est un catalogue de tous les opéras représentés sur les théâtres de Venise, depuis l'introduction du drame lyrique dans cette ville, en 1637, jusqu'en 1730.

que Haendel ne quitta pas l'Italie pour aller assister à la représentation de *Florindo e Daphne*. Le passage suivant de l'ouvrage de M. Schœlcher semble autoriser cette hypothèse : « *Almira* et *Nero* furent suivis par *Florindo e Daphne*, dont Mattheson fait deux ouvrages. Le docteur Lindner (1) corrige cette assertion, dans sa liste des opéras représentés à Hambourg. » — « 1707, *Florindo rendu heureux*, première partie; *Daphné métamorphosée*, deuxième partie; paroles de Hinsh. Il est dit dans la préface : *L'excellente musique faite sur ce poëme l'ayant beaucoup allongé, on a cru nécessaire de le diviser en deux parties, de crainte de fatiguer le public.* » — Ce qui semble probable, ajoute M. Schœlcher, c'est que Haendel composa son opéra double en 1706, à Hambourg, où il ne fut représenté qu'en 1708, après son départ. »

Je crois devoir ajouter ici un passage extrêmement curieux, que j'emprunte encore à l'ouvrage de M. Schœlcher : « Jugez ce que devait être *Florindo e Daphne*, qu'on fut obligé de couper en deux; *Almira*, laissée intacte, contient 52 airs, 4 récitatifs accompagnés, 3 duos et 2 chœurs, outre les récitatifs, qui sont fort longs; 2 ouvertures, une symphonie et 9 airs de danse! Malgré cela, l'ouvrage fut précédé d'un épilogue : *le Génie de l'Europe*, composé par Keiser (2). Le livret de *Nero*, qui se trouve dans la collection des opéras donnés à Hambourg, ne compte pas moins de 75 airs!! Les Hambourgeois, à ce qu'il semble, ne se contentaient pas de peu (3). »

Haendel, ainsi que je l'ai prouvé, donna à Venise, dans les derniers jours de 1709, au théâtre *S. Giovan Grisostomo*, *Agrippina*. Le succès de cet opéra fut tellement grand, qu'on le représenta vingt-sept fois de suite; chose rare à cette époque.

Le célèbre compositeur alla ensuite à Rome, où il écrivit, pour le cardinal Ottoboni, une cantate intitulée : *Il Trionfo del tempo*. Il paraît que l'ouverture d'*Agrippina* fut exécutée dans un des concerts qui avaient lieu chez ce prince de l'Église, et dont Corelli était le premier violon. Voici ce que rapporte Mattheson : Corelli jouait ce morceau devant l'auteur; celui-ci, furieux de ce que le célèbre violoniste ne donnait pas à sa musique le caractère convenable, lui arracha l'instrument des mains, pour lui montrer comment il voulait qu'on l'exécutât. Corelli, avec sa douceur ordinaire, lui dit sans s'émouvoir : *Ma, caro Sassone, questa musica è nello stile francese, di ch' io non m' intendo* (Mais, mon cher Saxon, cette musique est dans le style français, qui ne m'est point familier).

En 1710, Haendel se rendit à Naples; il y écrivit pour une princesse espagnole que Mattheson désigne sous le nom de *Donna Laura*, une pastorale intitulée *Aci, Galatea e Polifemo*. Cette composition est entièrement différente de celle qui porte le même titre, qu'Arnold a publiée dans sa collection des œuvres de ce maître. Haendel resta peu de temps à Naples; il visita plusieurs villes de l'Italie, et, n'y ayant point trouvé d'engagements, il se rendit à Hanovre. Steffani était alors maître de chapelle de la cour; il fit au jeune artiste le plus généreux accueil, le présenta au prince et le désigna pour son successeur. « Cette époque, observe M. Fétis, fut décisive pour le caractère définitif du talent de Haendel; car il adopta dès lors le style élégant de Steffani et en fit une heureuse fusion avec la vive et piquante modulation de l'harmonie allemande et avec les qualités de son propre génie. De là vient, ajoute le savant biographe, qu'on remarque une différence très-sensible entre les productions de ce maître qui datent de cette époque et ses ouvrages antérieurs. »

« l'année 1710, durant l'hiver, date qui fut adoptée par Mattheson . . . . . Haendel ne peut avoir donné *Agrippina* à Venise « pendant l'hiver de 1710, puisqu'il arriva à Londres précisément à la fin de cette même année, après avoir parcouru l'Italie et séjourné « à Hanovre. » — A cela il est facile de répondre : Dans le livre intitulé *Le Glorie della poesia e della musica*, l'opéra *Agrippina* est en effet porté à la date de 1710 et en tête de la saison d'hiver qui en Italie s'ouvrait le lendemain du jour de *Noël*; or la saison de 1710 avait commencé le 26 décembre 1709. De là à la fin de 1710, il y a l'intervalle d'une année environ; cela suffit parfaitement pour expliquer un voyage en Italie et un séjour à Hanovre avant l'arrivée du grand artiste en Angleterre.

(1) Origine de l'opéra allemand, *loc. cit.*

(2) Mattheson, *Musikalischer Patriot*, vol. 1, p. 186.

(3) Schœlcher, *Haendel et son temps* (*la France musicale* du 9 septembre 1860, n° 37).

L'électeur de Hanovre, George de Brunswick (plus tard George Ier, roi d'Angleterre), fit des offres avantageuses à Haendel ; mais le jeune maître ne voulut s'engager qu'à la condition qu'il lui serait permis de faire un voyage en Angleterre. Il obtint ce congé désiré et se rendit à Londres, où il arriva au mois de décembre 1710. Il écrivit d'abord pour le théâtre Hay-Market l'opéra de *Rinaldo*. Cet ouvrage, composé en quatorze jours, fut représenté le 24 février 1711, avec un immense succès. Supérieur à tout ce qu'on avait entendu jusque-là, ayant un cachet nouveau, il fonda du premier coup à Londres la réputation du compositeur. On le joua d'abord quinze fois, sans interruption ; il fut repris en 1713, 1714, 1715 et 1717. Le célèbre *musico* chevalier Niccolo Grimaldi, surnommé Niccolini, débuta à Londres dans Rinaldo, reparut dans la même pièce en 1715 et 1717, puis à Naples en 1718. *Rinaldo* fut aussi joué à Hambourg en 1715. L'auteur d'*Almira* avait laissé de vifs souvenirs dans cette ville, où l'on représenta beaucoup de ses ouvrages. Le traducteur allemand de *Rinaldo*, Bartold Feind, l'appelle « un homme de génie incomparable. » La cavatine du premier acte, *Cara Sposa*, prit place sur tous les clavecins de la Grande-Bretagne, comme un modèle de grâce pathétique. La marche fut adoptée par le régiment des *Life guards*, qui la joua chaque jour à la parade pendant quarante ans. Tout le monde connaît aujourd'hui l'air célèbre de cet opéra *Lascia ch' io pianga*. La musique de Rinaldo eut un succès prodigieux ; elle rapporta, dit-on, à l'éditeur John Walsh la somme de 1,500 livres sterling (37,500 francs), ce qui lui valut cette plaisante réclamation de Haendel : « Mon cher Monsieur, il est juste que tout soit égal entre nous, vous voudrez donc bien composer le prochain opéra, et moi je le vendrai. »

Après six ou sept mois de séjour à Londres, le terme du congé de Haendel étant près d'expirer, il dut songer à retourner à Hanovre, où il était engagé. On ne le laissa point partir facilement. Il fut admis à prendre congé de la reine Anne, qui l'engagea à revenir aussitôt qu'il pourrait en obtenir la permission. Avant de rentrer à Hanovre, le grand homme alla embrasser sa mère qu'il chérissait. Il existe une preuve authentique de sa présence à Halle à cette époque, car on le voit en 1711 sur les registres de sa paroisse *Notre-Dame*, servant de parrain à Johanna Michaelsen, fille de sa sœur.

Le premier ouvrage du célèbre Saxon, après son retour à la cour de l'Électeur, fut la composition de douze duos de chambre, pour la princesse électorale Charlotte, qui fut ensuite reine d'Angleterre. Haendel resta peu de temps à Hanovre, « la place était trop étroite pour ce grand génie qui bouillonnait ; il ne pouvait oublier les triomphes de Londres (Schœlcher); » il demanda un nouveau congé, et il reparut en Angleterre au plus tard au mois de janvier 1712, car son *Ode for Queen Anne's birth day* (Ode pour l'anniversaire de la naissance de la reine Anne fut) chantée le 6 février de cette année. Le 22 novembre suivant, il donna *Il Pastor fido*, et, le 10 janvier 1713, *Teseo*.

Après que le traité de paix d'Utrecht eut été conclu, Haendel reçut de la reine l'ordre de composer un *Te Deum* et un *Jubilate* qui furent exécutés le 7 juillet 1713, à l'église Saint-Paul, en présence de cette princesse. Le 10 décembre suivant, il fit jouer pour la première fois son *Teseo*, qui fut immédiatement traduit en allemand et représenté à Hambourg.

La reine Anne étant morte le 12 août 1714, l'Électeur de Hanovre fut, par acte du parlement, appelé à lui succéder : il vint prendre possession du trône, sous le nom de George Ier. Irrité contre Haendel, à cause de l'oubli qu'il avait fait de ses engagements, le monarque l'éloigna de lui, à son arrivée en Angleterre. Le baron de Kilmansegge, chambellan de Sa Majesté et ami de Haendel, le fit rentrer en grâce. Il l'engagea à composer de la musique pour être exécutée pendant une promenade que le souverain fit sur la Tamise. L'orchestre était placé dans une barque qui suivait celle du roi ; le compositeur dirigeait lui-même l'exécution. La symphonie que Haendel écrivit pour cette fête est connue sous le titre de *Water-Music ;* elle se compose de morceaux courts de divers caractères. George Ier n'eut pas de peine à reconnaître le génie du maître saxon ; mais, quoiqu'il eût paru satisfait, il ne parla point de l'auteur de l'ouvrage.

Cependant le baron cherchait une occasion de servir son protégé : elle se présenta bientôt. Le roi avait témoigné le désir d'entendre Geminiani exécuter les nouveaux solos de violon qu'il venait de publier ; le virtuose, craignant que ses compositions ne perdissent de leur effet si le claveciniste était inhabile, demanda que Haendel l'accompagnât : le roi y consentit. Lorsque Haendel se trouva en sa présence, il lui exprima son regret de l'avoir offensé et sa résolution de réparer sa faute par les plus grands efforts de zèle et de reconnaissance. Dès lors il rentra en grâce, et la faveur royale se manifesta en doublant le traitement que la reine Anne lui avait accordé.

Haendel, décidé à se fixer en Angleterre, se lia avec quelques personnes riches et titrées. Le comte Burlington, grand admirateur de ses ouvrages, lui offrit un logement dans sa maison, qui fut accepté. Dès ce moment, Haendel put se livrer en liberté aux inspirations de son génie. Il assistait fréquemment à des soirées de musique dont ses compositions faisaient le principal ornement. Quelquefois il allait à Saint-Paul, quand le service du soir était achevé, et là il excitait l'enthousiasme d'une assemblée nombreuse et choisie par son talent d'organiste.

Le 25 mai 1715, il fit représenter son opéra *Amadigi*. En juin 1716, cet ouvrage fut donné au bénéfice de l'orchestre, et c'est pour cette circonstance que l'illustre compositeur écrivit un de ses six concertos de hautbois. Depuis ce moment jusqu'au commencement de 1718, on perd sa trace en Angleterre, et du mutisme de tous les auteurs originaux de cette époque, il résulterait qu'il resta à Londres inactif et silencieux. « Nous avons acquis la certitude, dit M. Schœlcher, qu'il passa une grande partie de ce temps à Hanovre « (où il s'était rendu à la suite du prince de Galles). C'est dans cette ville qu'il composa son oratorio alle- « mand *la Passion*, exécuté à Hambourg en 1718. » —Lorsque Haendel revint à Londres, il trouva le théâtre de Hay-Market fermé. Les recettes avaient constamment baissé, bien que la troupe fût excellente, car l'on y comptait Niccolini, Bernacchi, Berenstadt, et Mme Anastasia Robinson.

Hawkins place formellement à l'année 1718 l'entrée de Haendel chez le duc de Chandos en qualité de maître de chapelle. Ce seigneur avait fait construire vers 1712, près du village d'Edgeware, à 9 milles de Londres, un magnifique château appelé *Cannons Castle ;* il y tenait un train de maison princier.

C'est là que Haendel écrivit de 1718 à 1720 les deux *Te Deum* en *si* bémol et en *la*, et les douze fameux *Anthems*, appelés *Chandos Te Deum* et *Chandos Anthems*. C'est au septième de ceux-ci qu'appartient le célèbre trio : *Thou rulest the raging of the sea*, et au sixième, l'air imitatif, non moins célèbre : *The waves of the sea rage horribily*. Le chœur : *For, who is God, but the Lord*, du neuvième, est considéré comme une de ces inspirations gigantesques dans lesquelles Haendel est sans égal.

En 1719, la plus haute noblesse du royaume forma une association pour la représentation des opéras italiens au théâtre de Hay-Market. Le roi lui-même souscrivit pour une somme de 1,000 livres sterling, et permit à la société de prendre le titre d'*Académie royale de musique*. Cette société demanda l'assistance de Haendel ; celui-ci, quoique attaché à la chapelle du duc de Chandos, accepta volontiers une situation qui convenait à l'activité de son esprit. Il obtint sans peine l'agrément du Mécène de Cannons, et il se rendit à Dresde, où se trouvait une réunion d'excellents chanteurs, parmi lesquels se distinguaient Francesco Bernardi, surnommé Senesino, parce qu'il était de Sienne, et la signora Durastanti. Les artistes qu'il engagea arrivèrent à Londres vers le mois de septembre 1720, et la saison d'automne commença le 19 novembre suivant (1). Senesino débuta dans l'*Astarto* de Bononcini, et non dans le *Muzio Scevola*, comme l'ont cru quelques biographes, car cet opéra ne fut représenté qu'en 1721.

Le premier ouvrage que Haendel écrivit pour la nouvelle société fut *Radamisto ;* il fut joué le 27 avril 1720 et obtint un succès éclatant. Voici comment s'exprime à ce sujet Mainwaring, auteur d'une notice bio-

(1) On appelait et on appelle encore « saison », en Angleterre, une période de l'année pendant laquelle la haute société et la cour habitent Londres. Elle durait alors de novembre ou décembre jusqu'en mai ou juin ; elle se renferme aujourd'hui entre avril et juillet.

graphique relative au célèbre compositeur saxon : — « Si des personnes encore vivantes et qui assistèrent à « la première représentation de *Radamisto* doivent être crues, le succès fut aussi extravagant que celui d'*A-* « *grippina* à Venise. La foule était en délire ; toute cérémonie, tout ordre, toute politesse avaient disparu; « beaucoup de dames qui forcèrent l'entrée avec une ardeur peu commune à leur rang et à leur sexe, s'éva- « nouirent par l'effet de la chaleur qui régnait dans la salle encombrée. On renvoya, faute de places, « nombre de gentlemen qui, repoussés des loges et de l'orchestre, offraient jusqu'à 40 shellings (50 francs) « pour être reçus à la galerie, » c'est-à-dire à notre *paradis*. — Haendel considérait les airs : *Ombra cara* et *Cara sposa* de *Radamisto* comme les plus beaux qu'il eût jamais composés (Hawkins). — Ce même ouvrage fut traduit en allemand et joué à Hambourg en 1721, sous le titre de *Zenobia*.

L'Académie royale de musique avait engagé comme compositeur Bononcini, après le succès qu'avait obtenu à Rome son opéra *Astarto;* elle avait aussi engagé Attilio Ariosti. « Soit pour piquer la curiosité, en « mettant les deux Italiens et l'Allemand sur le même terrain, soit plutôt qu'on leur eût partagé le poëme « pour aller plus vite, et parce qu'on était pressé de montrer une nouveauté, ils firent ensemble *Muzio Scevola*, « donné le 15 avril 1721. C'est une chose convenue, dans presque toutes les biographies, de présenter ce « travail à trois têtes comme une sorte de concours où les vaincus devaient céder la place au vainqueur, et « de prétendre qu'à la suite Bononcini et Attilio furent éloignés. Il n'en est rien, quoi qu'en ait pu dire Main- « waring le premier. Ces deux compositeurs étaient un luxe dans l'établissement de l'Académie ; ils écrivirent « pour elle jusqu'à sa dissolution (1). » Le *Flying-Post* annonçait encore, en février 1727 : « *Les directeurs de l'Académie royale de musique ont résolu qu'après l'excellent opéra de M. Handel que l'on représente maintenant* (il s'agit d'*Admeto*), *signor Attilio en composera un, et signor Bononcini composera le suivant. Ainsi, de même que ce théâtre peut se vanter de posséder les trois plus belles voix de l'Europe* (Senesino, signora Cuzzoni et signora Faustina), *et les meilleurs instrumentistes, de même la ville aura le plaisir d'entendre ces trois différents styles de musique.* » — « Bononcini composa le premier acte de *Muzio Scevola*, Attilio le deuxième ; le troisième, écrit par « Haendel, obtint généralement la préférence (2). »

Les opéras que Haendel écrivit pour l'entreprise à laquelle il était attaché, sont, outre *Radamisto* et *Muzio Scevola*, déjà cités : *Floridante*, 1721; *Ottone*, considéré comme un de ses plus beaux ouvrages dramatiques, 1723; *Flavio*, 1723; *Giulio Cesare*, 1723; *Tamerlano*, 1724; *Rodelinda*, dans lequel se trouve l'air admirable : *Dove sei amato bene*, 1725; *Scipione*, 1726; *Alessandro*, 1726; *Admeto*, 1727; *Riccardo I°*, 1727; *Siroe*, 1728, et *Tolomeo*, 1728. — L'*Alessandro* devint l'occasion de vives disputes qui contribuèrent peut-être à la ruine de l'Opéra. Haendel avait engagé la fameuse cantatrice Faustina Bordoni, qui, plus tard, épousa le compositeur saxon Adolphe Hasse. Des difficultés qu'on n'avait pas prévues vinrent bientôt mettre le désordre parmi les artistes et parmi les habitués du théâtre. La rivalité éclata entre Faustina et la Cuzzoni, autre célèbre cantatrice qu'on applaudissait depuis plusieurs années; les spectateurs, les musiciens, et jusqu'aux directeurs de l'Opéra, se partagèrent en deux camps ennemis, et bientôt l'amour-propre des deux femmes objet de cette querelle ne connut plus de bornes.

Quant aux dissensions entre Senesino et Haendel, qui, en 1733, amenèrent entre eux une rupture définitive, il n'est point certain qu'elles aient été d'abord aussi violentes qu'on l'a prétendu, et ce qui le prouve, c'est que le compositeur ne cessa pas, comme on l'a cru, d'écrire pour le grand chanteur, après l'*Alessandro*, représenté en 1726; car, sur les partitions des opéras de Haendel, que j'ai sous les yeux, on voit son nom figurer dans *Riccardo I°*, en 1727; dans *Siroe*, en 1728; dans *Poro*, en 1731; dans *Ezio* et dans *Sosarme*,

(1) Bononcini a donné, à Londres, *Astarto*, novembre 1720; *Crispo*, et *Griselda*, regardée comme son chef-d'œuvre, janvier et février 1722; *Erminia* et *Farnace*, mars et novembre 1723; *Calfurnia*, avril 1724; *Astianax*, mai 1727. — Attilio donna *Ciro*, mai 1721; *Coriolano*, février 1723; *Vespasiano* et *Artaserse*, janvier et décembre 1724; *Dario*, avril 1725; et *Lucio Vero*, janvier 1727.

(2) Schœlcher, *Haendel et son temps*. (*La France musicale*, 23 juin 1861, n° 25.)

en 1732; dans *Orlando*, en 1733. — On lit dans l'Histoire de la musique, de Burney (1) : « Une opinion a « longtemps prévalu, que la cause principale de la dissolution de l'Académie royale de musique ait été « un différend survenu entre Haendel et ce chanteur, et que la séparation qui suivit la dissolution de cet « établissement, en 1728, fut sans retour. Cependant la rentrée de Senesino pour chanter la musique de « Haendel, lorsque le théâtre était sous sa direction, prouve le contraire (2). Il semble que les querelles des « chanteurs et leurs différends avec ce compositeur n'avaient pas tant contribué à la ruine de l'Académie, « que les énormes dépenses et le manque de spéculateurs assez intrépides pour s'engager de nouveau dans « une entreprise aussi hardie et ruineuse que l'Opéra l'avait été jusque-là. »

A ces observations de Burney, je crois devoir ajouter celles de M. Schœlcher, plus explicites et d'une logique qui me paraît ne pas laisser de place au doute.

« Les appointements exagérés des premiers sujets (dit le laborieux et en général très-exact biographe), « la longue querelle entre les Cuzzonistes et les Faustinistes, des désordres d'administration, enfin l'indiffé- « rence publique, telles furent les véritables causes de la dissolution de l'Académie, et non pas, comme on « l'a prétendu, le caractère violent de Haendel, qui, joint à ses discussions avec Senesino, aurait dégoûté les « nobles directeurs. La meilleure preuve, c'est qu'ils gardèrent Haendel avec eux jusqu'à ce qu'ils eussent « dépensé la souscription tout entière ; c'est que Senesino revint plus tard chanter à Hay-Market, lorsque le « grand compositeur prit le théâtre à sa charge. Senesino, dont le beau talent devait faire fortune partout, « n'aurait pas quitté l'Italie, en rompant un engagement qu'il avait à Rome, pour se mettre à la disposition « d'un impressario détesté; et Haendel, de son côté, n'était guère homme à choisir de nouveau un artiste « qui lui aurait auparavant manqué de respect. La mésintelligence entre eux ne date que de leur seconde « réunion. Quant à l'inimitié qui porta la noblesse à élever un théâtre en concurrence de celui de Haendel, elle « ne se développa non plus que postérieurement. Hawkins (3) a tout à fait confondu les époques : il place « en 1728 ces événements, qui n'eurent lieu qu'en 1733 (4). »

Quelles que fussent les causes qui amenèrent la ruine de l'Opéra italien, il est certain qu'il fut fermé vers la fin de 1728. — Quelques nobles, qui s'étaient déclarés les adversaires de Haendel, firent une nouvelle souscription pour l'établissement d'un opéra au théâtre de *Lincoln's-Inn-Fields*. Senesino y fut engagé. Haendel, de son côté, s'associa avec un ancien directeur de spectacle, nommé Heidegger, et ils organisèrent un autre opéra au théâtre de Hay-Market. Le célèbre compositeur fit aussitôt un voyage en Italie pour y engager des chanteurs. Le sujet le plus remarquable qu'il ramena fut la Strada, femme d'un grand mérite. Le théâtre fut ouvert le 2 décembre 1729, par la première représentation de *Lotario*, opéra de Haendel. Ce maître écrivit encore *Partenope*, pour la clôture de la saison, en 1730.

Une correspondance fort intéressante de Haendel avec Francis Colman, envoyé extraordinaire de S. M. Britannique auprès de S. A. R. le grand-duc de Toscane, dont nous devons la connaissance à M. Schœlcher, nous apprend que le retour à Londres de Senesino était négocié dès le mois de juillet 1730. Le *London Daily-Post* du 28 août annonce son engagement. Au mois d'octobre, il arrive dans la capitale de l'Angleterre; le 3 novembre, la saison ouvre par la reprise de *Scipio*, et, le 2 février 1731, Senesino fait sa rentrée dans la première représentation du *Poro* de Haendel. En 1732, il chante dans *Sosarme* et *Ezio*, deux nouveaux ouvrages du même maître. Le célèbre contraltiste resta attaché au théâtre dirigé par Haendel, jusqu'en 1733, et, le 23 janvier de cette année, il chanta dans *Orlando*, ancien opéra d'Alberto Ristori, représenté à Venise en 1713, mais dont l'illustre Saxon avait refait presque entièrement la musique.

(1) *A general History of Music*, tom. 4, pp. 338 et 349.
(2) Burney veut parler de la direction du théâtre par Haendel et Heidegger. La réouverture eut lieu le 2 décembre 1729.
(3) Auteur d'une Histoire de la Musique en anglais.
(4) M. Schœlcher, *la France musicale* du 18 août 1861, n° 33.

Ezio (*Ætius*), représenté le 17 janvier 1732, fut chanté par Senesino et Montagnana, basse très-célèbre. Montagnana était, comme Farinelli et Caffarelli, un élève de Porpora. On juge, par les rôles écrits pour lui, qu'il devait être un chanteur consommé et posséder une voix d'une étendue surprenante. Signora Strada a laissé aussi un nom dans les Annales du Théâtre Italien. Malgré de pareils soutiens, malgré de nouvelles décorations et des costumes neufs, malgré tout son mérite musical, *Ætius* n'eut que cinq représentations. Haendel fut obligé de donner *Sosarme* un mois après, le 15 février 1732. On éprouve une sorte de vertige en voyant l'exigence maladive, forcenée avec laquelle le public saigne impitoyablement la veine du compositeur pour en tirer du nouveau. *Sosarme* fut beaucoup plus heureux qu'*Ætius*, mais pas autant qu'il aurait dû l'être. (M. Schœlcher.)

Haendel souffrait comme artiste et comme entrepreneur. Une circonstance, indépendante de sa volonté, vint lui apporter un instant de répit. Son premier oratorio anglais, *Esther*, était enseveli dans les archives de Cannons; il n'avait pas songé à le rendre public. En 1731, le 23 février, Bernard Gates, directeur des enfants de la chapelle royale de Saint-James, ayant pu se procurer une copie de la partition, la fit chanter chez lui par ses élèves. Le jeune John Randall (mort docteur et professeur à l'Université de Cambridge, en 1799) remplissait le rôle d'*Esther*. L'orchestre était composé des amateurs d'une société appelée la *Philharmonic Society*. Une année après, en février 1732, avec l'assistance de Gates, « l'Académie d'ancienne musique (1) » exécuta *Esther* sur une plus grande échelle.

Ces deux essais n'avaient pu se faire sans quelque retentissement. Leur succès détermina un spéculateur à donner l'oratorio publiquement. On trouve dans le *Daily-Journal* du 17 avril 1732 : « *Esther*, oratorio ou « drame sacré, lequel n'a jamais été entendu publiquement, sera exécuté dans la grande salle de Villiers « street, York buildings, le 20 courant, tel qu'il a été composé originairement pour le très-noble Jacques, « duc de Chandos, et mis en musique par M. Haendel. Prix du billet : 5 shellings (2). »

Haendel, qu'il en eût le pouvoir ou non, ne s'opposa point à ce que les autres exploitassent sa musique, pour ainsi dire à sa porte : il se mit simplement en mesure de participer aux bénéfices, s'il y en avait. Le 19 avril, pendant que ceux de Villiers street répétaient leur annonce, indiquant la représentation pour le lendemain, on lisait à côté :

« Par ordre de Sa Majesté, au théâtre du roi, à Hay-Market, jeudi 2 mai, sera exécuté par un grand « nombre de voix et d'instruments, l'histoire sacrée d'*Esther*, oratorio anglais, composé autrefois par « M. Haendel, et maintenant revu par lui, avec plusieurs additions. *N. B.* Il n'y aura pas d'action sur la « scène; mais la salle sera décorée d'une manière convenable. La musique sera disposée de la même façon « que celle du couronnement. Billets aux prix ordinaires. » (M. Schœlcher.) — Ce fut aussi dans la même année 1733 que Haendel écrivit l'oratorio *Athalie*, qui fut exécuté à Oxford pendant l'été, sous sa direction. Le 26 janvier 1734, il donna encore au théâtre Hay-Market l'opéra *Arianna*. Le manuscrit est daté du 5 octobre précédent. C'est dans cet ouvrage que se trouve un air qui a été longtemps célèbre, *Bella, sorge*. Le 13 mars, à l'occasion du mariage de la princesse Anne d'Angleterre avec le prince d'Orange, on exécuta *Il Parnasso in festa*, pièce allégorique.

« Le traité conclu entre Haendel et Heidegger, possesseur de la patente de *Hay-Market*, expira avec la saison de 1734. Heidegger livra immédiatement la salle à la compagnie italienne des « Barons, » établie à *Lincoln's-Inn-Fields*. Senesino, Montagnana, la Cuzzoni et quelques autres, passèrent au théâtre rival. Haendel avait là une occasion naturelle de se retirer du combat sans la moindre apparence de concession; il pouvait rentrer sous sa tente et jouir en paix des 600 livres st. de pension qui lui furent régulièrement payés jusqu'à la fin de sa vie : il ne le voulut pas. Se poser en face d'une classe toute-puissante qui avait Farinelli avec

(1) Fondée à Londres en 1710.

(2) On voit que ce n'est point l'administration du théâtre rival de celui dirigé par Haendel qui fit exécuter *Esther*.

elle, était certes d'un téméraire; mais pour les hommes de cette trempe, plus l'ennemi est fort, moins ils cèdent. Il s'arrangea pour continuer à donner des représentations à Covent-Garden, que Rich avait fait construire en 1732, et qu'il exploitait. Les choses n'étaient peut-être pas prêtes pour lui à ce théâtre; il ouvrit la campagne le 5 octobre 1734, à Lincoln's-Inn-Fields, avec *Arianna* et *Pastor fido*, précédé d'un intermède mêlé de danses, appelé *Terpsichore*.

Haendel composa d'abord, pour Covent-Garden, une *Alcestes*, le seul opéra qu'il ait écrit sur un libretto anglais, et auquel, je ne sais pourquoi, Arnold, qui l'a publié dans sa collection, donne le titre d'*Alcides*. Par des raisons qu'on ignore, cet ouvrage, dont on fit les répétitions, les décorations et les costumes, ne fut point représenté. La plus grande partie de la musique d'*Alcestes* a été ensuite adaptée à l'ode de Dryden, composition admirable, connue sous le nom de *Alexander's Feast* (la Fête ou plutôt le Banquet d'Alexandre). Le 8 janvier 1735, eut lieu au même théâtre la première représentation d'*Ariodante*, et, le 16 avril, celle d'*Alcina*.

Le 19 février 1736, il fit exécuter, à la manière des oratorios, au théâtre et par les artistes de Covent-Garden, l'*Alexander's Feast*, dont nous venons de parler. Cette composition, classée au premier rang de celles de l'illustre maître, obtint un succès des plus éclatants. Au mois de mars, à l'occasion du mariage du prince de Galles, Haendel composa une pièce intitulée : *Wedding Anthem* (Antienne nuptiale). Enfin, le 5 mai, il donna à Covent-Garden son opéra *Atalante*. Le 1er décembre eut lieu la première représentation d'*Arminio;* le 7 février 1737, celle de *Giustino*, et, le 18 mai, celle de *Berenice*.

La constitution de fer de Haendel n'avait pu résister aux inquiétudes, aux chagrins qui depuis longtemps l'assiégeaient; il avait perdu sa fortune et sa santé. Les eaux de Tunbrige, qu'on lui avait conseillées, ne produisirent aucun effet; loin de là, ses maux s'accrurent, sa raison s'affaiblit, et, pour comble de malheur, une paralysie du bras droit se déclara. Les médecins l'envoyèrent aux bains d'Aix-la-Chapelle, et ce ne fut pas sans peine qu'il se résolut à y aller : ce fut au mois d'août 1737 qu'il entreprit ce voyage (1). Cette fois, l'effet fut prompt et heureux; car six semaines suffirent pour lui rendre l'usage de son bras, et sa santé se trouva considérablement améliorée. Le 28 octobre, un paragraphe du *London Daily-Post* informait le public que M. Haendel était attendu d'heure en heure d'Aix-la-Chapelle; le même journal, dans son numéro du 7 novembre, annonce son arrivée à Londres.

Le retour à la santé rendit à Haendel toute son énergie; il reprit ses travaux, et, le 7 janvier 1738, il fit représenter à Covent-Garden son opéra *Faramondo;* le 26 février, il donna le *pasticcio Alessandro Severo*, et, le 2 mai, *Serse*. Le 22 novembre 1740, il donna un autre *pasticcio*, intitulé : *Imeneo*, et enfin *Deidamia*, sa dernière œuvre pour le théâtre, fut représentée le 10 janvier 1741.

« Ici finit pour le grand artiste une longue suite de tourments et de déceptions : bientôt après il entra dans une carrière nouvelle de gloire et de fortune (M. Fétis). » — Haendel renonça aux travaux pour le théâtre; il s'adonna désormais à la composition des oratorios, genre dans lequel *Esther*, *Deborah*, *Athalia*, *Alexander's Feast*, *Israel in Egypt*, lui avaient valu déjà de très-grands succès. Le 28 mars, il avait donné pour son bénéfice *Saül*, dont le produit fut, dit-on, de 800 livres sterling (20,000 francs), et, selon Mainwaring, de 1,500 livres, ce qui paraît exagéré.

Bien des musiciens connaissent les oratorios de Haendel, ou, au moins, en ont beaucoup entendu parler; mais il en est très-peu qui se soient occupés de ses opéras, et, par conséquent, aient pu en apprécier le mérite; je crois donc être utile autant qu'agréable aux personnes qui s'intéressent véritablement à l'art en transcrivant les paroles suivantes, empruntées à l'ouvrage de M. Schœlcher, à qui je suis redevable déjà de tant de choses intéressantes :

(1) Les biographes qui ont dit que Haendel alla à Aix-la-Chapelle en 1736, et que ce fut à son retour qu'il composa l'*Alexander's Feast*, se sont trompés. Mainwaring est précis sur ce point, et les journaux de l'époque fournissent des preuves incontestables. Le silence du célèbre compositeur au théâtre de Covent-Garden, depuis l'apparition de *Berenice*, au commencement de février 1737, concorde avec les faits énoncés.

« Les rares musiciens qui ont étudié les œuvres dramatiques de Haendel les admirent autant que ses oratorios, et de fait elles suffirent à lui créer une réputation européenne. Il n'avait encore guère produit autre chose lorsque Mattheson le mettait au premier rang des compositeurs, lorsque Tyers lui érigeait une statue aux applaudissements de l'Angleterre. Il est à remarquer que presque tous ses airs italiens, que des arrangeurs ont appliqués sur des paroles sacrées, ont obtenu une popularité qui s'est conservée. Mais on acquiert la certitude que les opéras de Haendel sont beaux, seulement en voyant combien il y fut attaché. Il est impossible que des ouvrages qu'il aimait tant à composer ne portent pas l'empreinte de son génie. Il les écrivait très-vite, comme tous ses autres ouvrages, mais il n'y attachait pas moins d'importance qu'à ses oratorios les plus renommés. Les corrections, changements, additions, coupures dont se trouvent surchargés les manuscrits originaux et les copies de Smith qui lui servaient à diriger, témoignent hautement du fait. Burney dit, après avoir fait une analyse longue et sérieuse de ses œuvres de théâtre : — « En vérité, on ne pourrait « nommer aucun compositeur dramatique qui ait aussi constamment que Haendel varié sa musique sous le « rapport du sujet, du style et des accompagnements. Non-seulement il évite toujours de faire deux airs de « suite dans le même ton et en même mesure, mais il semble s'attacher à ne laisser nulle ressemblance entre « un air et un autre du même opéra. » — « Quelques-unes des belles choses de ses oratorios les plus renommés sont prises de ces opéras dont la moitié du monde musical même connaît à peine l'existence. » — Possesseur de la presque totalité des œuvres dramatiques de cet illustre musicien, je puis assurer que ces louanges n'ont rien d'exagéré. Les opéras de Haendel sont pleins de mélodies nobles, expressives et toujours en rapport avec le sentiment des paroles. Les airs : *Dove sei amato bene,* de Rodelinda, *Lascia ch' io pianga,* de Rinaldo, *Verdi prati*, d'Alcina, *Caro padre*, d'Ezio, *Cara sposa* et *Ombra cara,* de Radamisto, *Falsa immagine,* d'Ottone, *Se discordia ne disciolse* et *Vorrei ne pur saprei,* de Sosarme, *Se non ti sai spiegar,* de Partenope, et une foule d'autres, sont de la plus grande beauté.

Le duc de Devonshire, lord-lieutenant d'Irlande, avait invité Haendel à se rendre à Dublin où ses compositions souvent exécutées étaient en grande estime. L'illustre maître écrivit à cette occasion son célèbre oratorio *Messiah* (le Messie). L'autographe de ce chef-d'œuvre fait partie de la collection des manuscrits de Haendel appartenant à la reine d'Angleterre, conservés à *Buckingham Palace*. Au bas de la première page on trouve ces mots : *Angefangen den 22 August 1741* (commencé le 22 août 1741). A la fin de la première partie, on trouve cette date : *August 28 1741*. On lit au bas de la seconde partie : *September 6 1741*. Enfin, après la troisième partie, on trouve cette souscription : *Fine dell' oratorio G. F. Handel. September 12, 1741* ; et les derniers morceaux ajoutés ou changés furent terminés le 14 du même mois. Ainsi cet admirable ouvrage, qui ne contient pas moins de cinquante-trois morceaux, fut écrit en vingt-quatre jours !

Le 4 novembre 1741, Haendel quitta Londres pour se rendre dans la capitale de l'Irlande. Les vents contraires le forcèrent de s'arrêter dans la vieille et pittoresque ville de Chester. « J'étais alors à l'école publique « de Chester, dit Burney, et je me rappelle très-bien l'avoir vu prenant le café et fumant sa pipe au café de la « Bourse ; car, étant fort curieux de voir un homme aussi extraordinaire, j'ai été sur ses traces pendant tout « le temps qu'il est resté dans la ville. »

Haendel arriva à Dublin le 18 novembre et y reçut l'accueil le plus flatteur. Il organisa par souscription des séances dans lesquelles il fit entendre plusieurs de ses oratorios, des concertos pour divers instruments et des concertos d'orgue qu'il exécutait lui-même. Pendant environ neuf mois qu'il resta à Dublin, il donna quinze séances : la première eut lieu le 23 décembre 1741. On y entendit l'ode *l'Allegro, il Penseroso et il Moderato,* deux concertos pour divers instruments et un concerto d'orgue. Dans les autres, on exécuta *Esther*, *Acis et Galatée,* l'ode de Dryden *Alexander's Feast, Hymen*, arrangé en sérénade, et *Saül ;* enfin, c'est dans une de ces séances, donnée au profit d'institutions de charité, que, le mardi 13 avril 1742, le *Messie* fut exécuté pour la première fois, et non à Londres en 1741, comme l'ont cru plusieurs biographes, trompés par

l'assertion inexacte de Mainwaring. Les renseignements donnés par M. Schœlcher ne laissent aucun doute à ce sujet.

Le succès du *Messie* fut immense. Voici ce qu'on trouve dans le *Faulkner's-Journal* (de Dublin) : « Hier « (8 avril 1742), le nouveau grand oratorio de M. Haendel a été répété à *Fishamble street*, devant une as- « semblée nombreuse et très-distinguée; la satisfaction a été générale, et les meilleurs juges déclarent que « c'est la plus belle composition qu'on ait jamais entendue. Les paroles sacrées sont très-bien choisies. Quan- « tité de personnes qui s'intéressent à la grande et noble charité *pour laquelle cet oratorio a été composé*, de- « mandent comme une faveur que les dames qui honoreront la séance de leur présence aient la bonté de venir « sans paniers; cela devant augmenter la recette en donnant place à un plus grand nombre d'auditeurs. » — Un autre journal, le *Dublin News letter*, contient les mêmes éloges. *The Faulker's-Journal* et deux autres feuilles rendent compte en ces termes de la séance (*Performance*) : « Mardi dernier (13 avril), le grand ora- « torio sacré de M. Haendel a été exécuté. Les meilleurs juges avouent que c'est l'œuvre la plus parfaite « que l'on connaisse. Les mots sont insuffisants pour exprimer la sensation profonde et l'admiration qu'a « éprouvée la nombreuse assemblée. Ce n'est que justice à rendre à M. Haendel de faire savoir qu'il a géné- « reusement donné la recette pour être partagée également entre la société des prisonniers pour dettes, l'In- « firmerie des pauvres et l'hôpital Mercer, qui conserveront avec reconnaissance le souvenir de son nom. Les « personnes composant les chœurs, M. Dubourg [1er violon], Mme Avolio et M. Cibber [chanteurs], qui tous « ont fait leur partie d'une manière admirable, ont agi avec le même désintéressement. Il y avait à peu près « 700 auditeurs; la recette s'est élevée à £ 400 (10,000 fr.), qui ont été distribuées par tiers aux trois « pieuses institutions. » — Instamment redemandé, le *Messie* fut exécuté de nouveau à *Fishamble street*, le 3 juin, pour les adieux de Haendel au public de Dublin : il avait, dans l'intervalle du 13 avril à ce jour, donné l'oratorio *Saül*. Ce voyage marque une des époques intéressantes de la vie du grand compositeur et fut très-profitable à sa fortune. L'accueil que lui firent les familles les plus distinguées lui fut tellement agréable qu'il prolongea son séjour à Dublin jusqu'au mois d'août, et le 13 il s'embarqua pour retourner en Angleterre. (*Dublin News letter.*)

De retour à Londres, Haendel donna trois fois le *Messie* à *Covent-Garden*, pendant la saison de 1743, les 23, 25 et 29 mars. A la première exécution de ce chef-d'œuvre, lorsqu'on en vint au fameux *Alleluia*, on fut tellement transporté que toute la salle, y compris le roi qui s'y trouvait, se leva et resta debout jusqu'à la fin du chœur. C'est de cette circonstance que vient l'habitude de se tenir debout lorsqu'on chante ce morceau, usage faussement attribué à une idée religieuse. Il y a des *Alleluia* dans presque tous les oratorios, mais on ne se lève qu'à celui du *Messie* (M. Schœlcher, manuscrit français de la vie de Haendel).

Pendant toute la fin de l'année 1742, Haendel n'avait composé que deux duos de chambre, un chœur et un air ajoutés à *Samson*, qu'il avait écrit en six semaines avant son départ pour Dublin. Cet admirable oratorio, digne d'être placé à côté du *Messie*, fut exécuté à Covent-Garden pendant le carême de 1743. Dans la même année, nous avons le *Te Deum* de Dettingen, *Joseph*, oratorio, et *Semele*, sérénade. Après la saison de 1744, Haendel composa un *interlude* intitulé *Choice of Hercule*, et *Belshazzar*, oratorio.

L'indifférence d'une partie du public, la jalousie de certaines personnes, leurs menées et leurs cabales, la haine et l'opposition systématique d'une partie de la noblesse, occasionnaient un grand préjudice aux intérêts du compositeur, et les admirables ouvrages qu'il ne cessait d'enfanter ne purent le préserver d'une seconde catastrophe. La peine qu'on se donnait pour lui enlever des auditeurs le mit hors d'état de couvrir ses dépenses; tout ce qui lui restait de son voyage d'Irlande, après avoir soldé ses créanciers de 1737, fut bientôt absorbé; il contracta de nouvelles dettes et se vit obligé, pour la seconde fois, de suspendre ses payements à l'entrée de 1745. « Haendel, dit M. Schœlcher, semble avoir été écrasé par sa seconde faillite. Entre *Belshazzar*, terminé en octobre 1744, et *Occasional oratorio*, du commencement de 1746,

on ne connaît rien de lui qu'un *Duo de chambre* inédit, daté du 31 août 1745. Rare interruption de travail dans sa laborieuse vie. » Au sujet du titre *Occasional oratorio*, on trouve de curieux détails dans le livre de M. Schœlcher.

La guerre du jeune prétendant fournit à Haendel le sujet d'un de ses chefs-d'œuvre : *Judas Macchabæus*, qu'il écrivit à l'âge de soixante-et-un ans, en trente-deux jours, du 9 juillet au 11 août 1746, et qui fut exécuté à Covent-Garden le 1er avril 1747. Cet oratorio fut demandé au compositeur par Frédérick, prince de Galles, pour fêter le retour de son frère le duc de Cumberland, qui avait gagné, le 16 avril 1746, la bataille décisive de Culloden (M. Schœlcher).

Après *Judas Macchabée*, Haendel composa encore les oratorios suivants : *Alexander Bælus*, exécuté en 1748; *Joshua*, en 1748; *Solomon*, 1749; *Susannah*, 1749; *Theodora*, 1750; *Jephta*, 1752; *Triumph of Time and Truth*, 1757. Pendant qu'il dirigeait ses séances du carême de 1748, où il jouait chaque soir, comme d'habitude, un ou deux concertos d'orgue, il composa la musique du feu d'artifice royal (*Fire-works Music*), tiré le 27 avril 1749.

Vers la fin de 1750, Haendel s'aperçut de l'affaiblissement de sa vue; le mal augmenta progressivement, et avant la fin de 1751 sa cécité fut complète. *Jephté*, dont le manuscrit original appartient à la reine d'Angleterre, est, comme je l'ai déjà dit, le dernier ouvrage sorti de la main de l'artiste. Il fut commencé le 21 janvier 1751, et fini le 27 juillet de la même année. Quelques additions faites à la partition n'ont été terminées que le 30 août suivant : l'écriture du compositeur est fort altérée dans ce manuscrit, et l'on y voit que sa vue était excessivement affaiblie. Au bas d'une des dernières pages, il a écrit d'une main tremblante : *Sweet as sight to the blind* (doux comme la vue à l'aveugle). Haendel subit plusieurs opérations douloureuses, dont aucune ne réussit. Cette cruelle infortune l'affecta d'abord profondément, mais lorsqu'il eut acquis la conviction qu'il ne restait aucun espoir de guérison, il se soumit à son sort avec courage et ne s'occupa plus que du soin de se faire remplacer à l'orgue pour la direction de ses oratorios. « Il engagea son élève Christophe Smith, qui voyageait en France, à revenir, voulant lui confier cet emploi. Smith quitta tout pour lui plaire, et les séances commencèrent dès le 9 mars 1753. Haendel joua comme d'habitude, à chaque séance, un concerto d'orgue qui formait, pour la masse du public, un des grands attraits de la soirée. *Samson*, l'un des oratorios favoris, était du programme de la saison; malgré toute son énergie morale, l'auteur ne put entendre sans trouble l'air pathétique où l'Hercule hébreu privé de la vue exhale son immense douleur : *Total eclipse! no sun, no moon* (éclipse totale, plus de soleil, plus de lune). On vit alors ce beau et grand vieillard, qui était assis près de l'orgue, frissonner et pâlir, et quand on l'amena tout agité devant la rampe pour saluer l'auditoire qui applaudissait, l'assemblée entière fut si vivement émue, que beaucoup de personnes fondirent en larmes. On éprouve encore quelque chose de cette émotion en lisant cela et en se rappelant que les vers « *Total eclipse* » sont de Milton... (M. Schœlcher.)

Smith tint l'orgue cette année, mais Haendel le reprit ensuite jusqu'à la fin de sa vie. Nous l'y voyons déjà, un mois après la saison, au Foundling-Hospital : « Hier, l'oratorio sacré appelé le *Messiah* a été exécuté à la chapelle du Foundling-Hospital, sous la direction de l'inimitable compositeur G.-F. Handel, esquire. (*General Advertiser, 2 mai 1753.*) » — Il connaissait si bien ses ouvrages qu'il pouvait aisément les conduire, la mesure étant battue par le premier violon.

Malgré l'ardeur qu'il conservait, la cécité semble avoir paralysé l'auteur encore si puissant de *Jephta*, du moins ne fit-il plus rien pendant plusieurs années; mais en 1757 il se remit à composer, comme si la naissance de Mozart (1), par une affinité inconnue, réveillait son génie. Le 11 mars il donna *The triumph of Time of Truth*, traduit de l'italien avec plusieurs additions. C'est une traduction bien amplifiée de l'oratorio

(1) Cet illustre compositeur naquit à Salzbourg le 27 janvier 1756.

de 1708, *Il Trionfo del tempo e del disinganno.* Hawkins, Burney et Arnold mettent tous trois *Triumph of Time* en 1751 ; ils semblent n'avoir pu croire que Haendel, aveugle depuis quatre ans et âgé de soixante-douze ans, ait pu produire encore une œuvre assez considérable. En effet, *Triumph* est loin d'être une pure version de *Trionfo*, comme on le dit généralement. Il y a un personnage de plus : *Deceit* (Déception). De dix-sept morceaux ajoutés, huit sont tout à fait nouveaux et furent nécessairement dictés par l'auteur ; les neuf autres sont pris d'anciens ouvrages. (M. Schœlcher.)

L'affaiblissement de ses forces détermina Haendel à faire, en 1757, un codicille à son testament, écrit en 1750, mais ne put l'empêcher de continuer ses séances. Un livret de *Triumph of Time and Truth*, de 1758, porte « avec plusieurs nouvelles additions. » — Outre trois airs entièrement nouveaux pour la seconde reprise de *Triumph of Time*, Haendel fit encore, en 1758, pour *Judas Macchabæus*, le duo *Sion now her head shall rise* (1) et le chœur qui le suit : *Tune your harp.*

A l'entrée de 1759, la santé de Haendel déclina de plus en plus ; il perdit son immense appétit et jugea que sa fin approchait ; il en parla « sans consentir à être flatté par de vaines espérances » (Mainwaring, p. 139), mais il ne s'arrêta pas. Le 2 mars 1759, il ouvrit la saison d'oratorios par *Solomon*, « avec changements et additions. » Ces changements étaient de telle importance qu'on dut faire une nouvelle copie de la partition pour le chef d'orchestre ; cette copie est entre les mains de M. Schœlcher, à qui j'emprunte ces détails ; l'on y remarque cinq airs et deux chœurs entièrement nouveaux, qui doivent avoir été dictés à Smith par le compositeur aveugle et âgé de soixante-quatorze ans. Après une reprise de *Susannah* « avec additions » et sept séances dans lesquelles furent entendus les oratorios favoris *Samson*, *Judas* et le *Messiah*, le *Public Advertiser*, du 6 avril 1759, annonce : « Au théâtre-royal de Covent-Garden, aujourd'hui 6 avril (1759), sera exécuté *Messiah* pour la dernière fois de cette saison. » — Cette annonce redresse tout ce qu'on a pu dire à ce sujet. C'est bien le 6 avril, à Covent-Garden et non pas au *Foundling-Hospital*, que le chef-d'œuvre fut donné pour la dernière fois, sous la direction de l'auteur.

Ce n'était, pour ainsi dire, qu'en violentant la nature qu'il avait pu atteindre la dixième séance ; au milieu de la soirée du 6 avril, ses forces défaillantes lui manquèrent un moment tout à fait, « sa tête s'inclina sur « le clavier de l'orgue qu'il jouait et ce fut avec peine qu'on le releva. Il reprit ses sens et conduisit l'oratorio « jusqu'à la fin. »

On fut obligé de le porter chez lui et il se mit au lit pour ne plus se relever. Pris de grandes faiblesses, il sentit arriver son heure dernière, fit avec calme et avec la plénitude de sa raison un dernier codicille à son testament, et rendit l'âme doucement le 13 avril 1759, dix-septième anniversaire de la première exécution du *Messie*, à l'âge de soixante-quatorze ans, un mois et vingt et un jours. Aucun des contemporains de Haendel n'a conservé de détails particuliers sur ses derniers moments. Le vendredi 20 avril, la dépouille mortelle de cet homme illustre fut déposée à Westminster, où des obsèques magnifiques lui furent faites. L'évêque et les prébendes lui rendirent les derniers honneurs ; les chœurs réunis de Saint-Paul et de Westminster chantèrent plusieurs de ses compositions religieuses, et le docteur Zaccharie Pearce, évêque de Rochester et doyen de Westminster, prononça son oraison funèbre. Après le service, il fut inhumé dans cette célèbre abbaye, réservée à la sépulture des rois d'Angleterre et de quelques grands hommes, dans la partie de l'édifice qu'on appelle le coin des poëtes, où se trouvent réunis les immortels : *Shakspere*, *Milton*, *Dryden*, *Spencer*, *Samuel Johnson*, *Thomson*, *Gray*, *Garrick*, *Sheridan*. Un tombeau en marbre blanc, orné de la statue de l'artiste célèbre, lui fut élevé à la place où il se voit encore. C'est près de ce tombeau que l'anniversaire de sa mort fut célébré avec une pompe extraordinaire en 1784, 1785, 1786 et 1787 : on y exécuta

(1) Cross, copiant la *Biographia Dramatica*, met à la place de ce duo l'air : *Wise men flattering. Wise men* fut aussi ajouté à *Judas*, mais c'est une simple amplification d'un air d'*Agrippina : Se vuoi pace, o volto amato.* Haendel introduisit également *Wise men* dans *Belshazzar*, lors des dernières reprises de cet oratorio. (Note de M. Schœlcher.)

divers ouvrages du grand homme. La première année, le nombre des chanteurs et des instrumentistes s'élevait à 500; il s'accrut progressivement, en sorte qu'il y avait 616 exécutants en 1785; 741, en 1786; et 806 en 1787. Burney a publié la description de ces grandes fêtes musicales dans un livre de luxe intitulé : *Account of the musical performance in commemoration of Handel* (Notice de l'exécution musicale en mémoire de Haendel).

Haendel était doué d'une vigoureuse constitution, et d'une grande force musculaire. Sa figure, disent les contemporains, était d'une rare beauté. Burney le dépeint ainsi : « Il était de haute taille, corpulent et avait de la pesanteur dans la démarche, mais sa figure, que je me rappelle aussi parfaitement que si je l'avais vue hier, était pleine de feu et de dignité; elle portait le cachet de la supériorité et du génie. Son aspect général était lourd et sévère, mais quand il souriait sa physionomie rayonnait d'un éclair d'intelligence, d'esprit et d'*humour* que je n'ai jamais vu dans un autre homme. »

Grâce aux bustes de Roubillac et aux peintures de Thornhill, de Hudson, de Denner, de Kyte et de Grafoni, on peut dire que l'on connaît bien la ressemblance de Haendel. C'est une belle, noble, imposante physionomie, grave, ferme, mais en même temps bienveillante. Trois traits principaux s'y distinguent : la petitesse de la bouche, l'ardeur des yeux, très-grands, animés, hardis, qui font deviner un homme violent et résolu; enfin des sourcils un peu courts, proéminents, signe assez ordinairement particulier aux penseurs profonds : les sourcils de Bach, de Beethoven et d'Arago. Il existe un grand nombre de portraits gravés de Haendel; on cite principalement ceux de Fabert et de Rebecca, d'après Hudson, celui de Hardy et celui de Handings, d'après Denner.

Comme presque tous les compositeurs, il était spirituel. « Une certaine fausse simplicité malicieuse donnait « à sa conversation un sel exquis » (Révér. Will. Coxe, *Anecdotes of Handel*). — « Il avait une façon de « dire toute particulière, par laquelle il faisait rire les personnes les plus graves, sans jamais rire lui-même » (Mattheson). — « Chez Mme Vernon, à Dublin, écrivait le docteur Quin à Burney, j'eus le plaisir de voir souvent « Haendel et de converser avec lui. Il possédait, outre ses autres qualités, un grand fond d'*humour;* jamais « homme ne conta mieux une histoire que lui, mais, pour bien en jouir, il fallait presque savoir quatre lan- « gues : l'anglais, le français, l'italien et l'allemand, qu'il mêlait tout ensemble. » — « Sa disposition natu- « relle, ajoute Burney, et l'heureuse manière qu'il avait de dire les choses les plus simples autrement que « tout le monde, donnaient à tout une figure amusante. S'il avait possédé notre langue aussi bien que Swift, « ses bons mots auraient été aussi abondants et de même nature. »

Haendel n'avait pas de malveillance dans le trait; ses saillies étaient inoffensives. Il mordait sans faire de mal. « Il était rude et péremptoire dans ses manières et sa conversation, mais entièrement dépourvu de mé- « chanceté; il y avait dans ses plus vifs mouvements de colère ou d'impatience un tour original et plaisant « qui, joint à son mauvais anglais, les rendait tout à fait risibles » (Burney). — Malgré une certaine disposition à la moquerie, il était très-fier et très-réservé avec tout le monde, les petits comme les grands. — Il était généreux et toujours donnant. Au milieu même du dérangement de ses affaires, il fut un des fondateurs de la société pour le soulagement des musiciens indigents, et leur consacra chaque année une grande représentation. On sait quel noble usage il fit constamment de son oratorio le *Messie*, et tout ce qu'il sacrifia pour l'Hospice des enfants trouvés. Le zèle qu'il mit à soutenir cette belle institution lui mérita l'honneur d'être nommé membre du comité des directeurs et servit d'exemple, dit Mainwaring, à beaucoup de personnes, qui s'y intéressèrent vivement. On peut affirmer que l'hospice doit, jusqu'à un certain degré, sa réussite au patronage de Haendel. — Son buste et son portrait, ou plutôt un portrait portant son nom, figurent dans la salle de réception parmi les bienfaiteurs de l'établissement » (M. Schœlcher). « Sa charité était loin de se borner « à ces générosités publiques. Il ne fut pas moins attentif aux besoins de ses amis; la veuve de son maître

« Zachau, devenue vieille et pauvre, reçut de lui de fréquentes remises » (Coxe, cité par M. Schœlcher). Dans Haendel on n'aime pas moins l'homme que l'on n'admire l'artiste.

Toutefois, deux grands défauts déparaient les belles qualités de cet homme célèbre. Le premier était une violence de caractère qui ne connaissait pas de bornes; le second, une intempérance qui le faisait souvent s'abandonner aux excès les plus condamnables. Dans ses accès de colère, il était capable de se porter aux dernières extrémités : c'est ainsi que dans un mouvement de fureur contre la cantatrice Cuzzoni, qui refusait de chanter l'air : *Falsa immagine*, de son opéra *Othon*, lequel par parenthèse lui valut un immense succès, il la prit dans ses bras et la menaça de la jeter par la fenêtre si elle persistait dans son refus.

« Si l'on considère, dit M. Fétis, les nombreux voyages qui remplirent une partie de la vie de Haendel, ses emplois auprès de plusieurs princes et grands seigneurs, ses occupations multipliées comme directeur de spectacle et de concerts, et les embarras de tout genre qu'ils lui suscitèrent, on ne comprend pas qu'il ait trouvé le temps nécessaire pour écrire l'immense quantité d'ouvrages qui est sortie de sa plume; mais telle était son activité dans le travail, qu'aucun de ses moments n'était perdu. Dans les commencements de son séjour en Angleterre, il partageait le temps entre la composition et la direction des concerts du duc de Rutland, du comte de Burlington et du duc de Chandos; plus tard il rompit toutes ses relations, et n'en voulut plus former d'autres. Il refusait toutes les invitations qui lui étaient faites, et ne sortait de chez lui que pour l'exercice de ses fonctions comme directeur de spectacle, comme chef d'orchestre, ou comme maître de musique de la famille royale. Toute visite lui était importune, et il n'admettait près de lui que trois amis intimes, les seuls à peu près qu'on lui connût, à savoir : Christophe Smith, son élève, un peintre nommé Goupy, et Hurter, teinturier anglais, grand amateur de musique. Il vécut dans le célibat. Incessamment livré au travail, il composait et écrivait ses pensées avec une rapidité qui tenait du prodige, ou jouait du clavecin. Celui dont il se servait était un instrument de Ruckers, dont il avait usé le clavier de telle sorte que les touches étaient creusées comme des cuillers. Il aimait la peinture et possédait quelques bons tableaux. »

« Également ennemi de la parcimonie et de la prodigalité, Haendel avait réglé sa dépense en proportion de son revenu; la portion fixe de ce revenu consistait en six cents livres sterling, dont deux cents lui avaient été accordées par la reine Anne, deux cents par le roi Georges Ier, et le reste lui était payé comme maître de musique des princesses. L'autre portion était précaire, et dépendait surtout du produit du théâtre ou des concerts; car la vente de ses ouvrages n'eut presque jamais de résultat avantageux que pour le marchand de musique qui en était l'éditeur. A l'époque de sa brouillerie avec la noblesse, il possédait dix mille livres sterling : les désastres de ses entreprises de théâtre absorbèrent non-seulement cette somme jusqu'au dernier schelling, mais obligèrent Haendel à souscrire des billets aux acteurs de son opéra, pour la somme considérable qu'il leur devait. Ces artistes quittèrent l'Angleterre, n'emportant que la promesse qu'ils seraient payés. Ils le furent en effet plus tard, lorsque les bénéfices considérables qu'il fit dans ses concerts spirituels eurent procuré au célèbre musicien les moyens de se libérer. Ces concerts produisaient annuellement à Haendel environ *deux mille* livres sterling. A sa mort, il légua mille guinées à l'Hospice des enfants trouvés, et environ cinq cent mille francs à ses pauvres parents d'Allemagne. »

Jusqu'ici je me suis beaucoup servi pour cette notice des intéressantes recherches de M. Schœlcher et de l'article remarquable que M. Fétis a consacré au grand compositeur allemand; maintenant je vais copier entièrement et sans y rien changer l'appréciation du talent de Haendel que l'on trouve dans la Biographie universelle des musiciens. Il n'existe pas, à ma connaissance, de plus belle, de plus savante analyse musicale, et on ne pourrait en trouver de semblables que dans les articles que l'illustre musicographe a consacrés à quelques-uns des plus grands génies de l'art musical.

« Le caractère dominant du talent de Haendel est la grandeur, l'élévation, la solennité des idées. Autour de cette qualité, qu'il a portée jusqu'au sublime, se groupent d'autres genres de mérites secondaires, qui font

de plusieurs de ses ouvrages des modèles de perfection en leur genre. Ainsi, la modulation, quoique souvent riche, inattendue, est toujours douce et naturelle; ainsi l'art de disposer les voix et de les faire chanter sans effort paraît lui avoir été aussi facile qu'aux maîtres italiens de la bonne école, quoique la contexture serrée de son harmonie présentât des obstacles à cette facilité. On a accusé Haendel de manquer de mélodie, cette critique ne me paraît pas fondée. C'est de la mélodie, et de la mélodie des plus suaves, que celle de quelques airs de *Radamiste,* d'*Othon,* de *Renaud,* de *Rodelinde* et de plusieurs autres opéras de Haendel; mais de la mélodie qu'on ne peut apprécier qu'en se plaçant à un certain point de vue pour apercevoir tout ce qu'il y a de profond et d'expressif dans ses accents. C'est aussi de la mélodie qu'on trouve dans plusieurs pièces de ses suites de clavecin, mais de la mélodie environnée de détails si riches, qu'elle ne peut être sentie que par une oreille exercée et délicate. C'est surtout dans les chœurs que Haendel est incomparable par la grandeur du style, la netteté des pensées et la progression de l'intérêt. L'effet de ces morceaux, dont le plus grand nombre n'est accompagné que par des violons, des violes et des basses, est immense, et accuse des proportions colossales. Telle est même la puissance de ces chœurs, que loin d'y ajouter par le luxe de l'instrumentation moderne, on ne pourrait que l'affaiblir. Mozart, cet homme dont le sentiment musical fut une des merveilles de la nature, Mozart, dis-je, avait bien compris cette difficulté d'augmenter l'effet des chœurs de Haendel; car, après avoir ajouté des parties d'instruments à vent au *Messie,* il disait qu'il n'avait réussi à colorer que les airs. Beethoven, si riche et si puissant dans les effets de ses compositions, se prosternait aussi devant le grandiose de Haendel, et avouait que la simplicité de ses moyens était une véritable magie.

« Deux hommes sortis de la même école furent en présence dans la moitié du dix-huitième siècle; ils furent les géants de la musique de leur époque : ces deux hommes sont Haendel et Jean-Sébastien Bach. On a souvent essayé de les comparer, dans le but de donner la palme à l'un ou à l'autre; il me semble qu'ils ont tous deux été mal appréciés. A l'exception de quelques formes de style, inhérentes à l'époque où ils vécurent, les routes qu'ils suivirent et les qualités de leur génie sont absolument différentes. Point d'analogie dans le but qu'ils se proposèrent; point de rapport exact dans leurs travaux; donc point de vainqueur ou de vaincu. Toutefois, l'appréciation parallèle de ces deux grands artistes n'est point sans intérêt pour l'histoire de l'art, car elle est de nature à faire comprendre par combien de voies différentes l'homme de génie peut fournir une noble et belle carrière.

« L'éclat des succès de Haendel fut basé pendant près de trente ans sur des productions de musique dramatique plus que sur d'autres ouvrages; J.-S. Bach n'a point écrit pour le théâtre : il n'y a donc pas d'analogie entre eux sur ce point; mais tous deux ont écrit de la musique d'église, des oratorios, des cantates, de la musique instrumentale; tous deux ont été de grands organistes, et ont composé pour l'orgue et le clavecin : voyons ce qui les distingue dans ces choses par la direction qu'ils ont prise.

« Haendel, incessamment placé en évidence, désirant et recherchant la faveur publique, et s'adressant à des assemblées nombreuses qu'il fallait émouvoir, a dû s'occuper des moyens qui pouvaient le mieux atteindre ce but. Soit que la nature l'eût doué originairement des qualités qui pouvaient y conduire plus sûrement, soit que ces qualités aient été le résultat de l'art et de l'observation, il est certain qu'il y arriva principalement par la netteté de la pensée et par la simplicité des moyens, évitant toute complication qui aurait pu nuire à une facile perception chez un peuple dont l'éducation musicale était peu avancée. C'est aussi par les mêmes motifs que, s'il y a dans ses compositions richesse et variété de motifs, il y a uniformité dans la manière de les traiter. Ouvrez tous les opéras, tous les oratorios de Haendel, vous y verrez une imagination féconde dans la production des motifs, mais une instrumentation presque partout la même, et des formes identiques dans toutes les circonstances analogues. Nul doute que ce ne fût ainsi qu'il fallait faire pour que l'attention ne fût pas distraite des beautés fondamentales qui rendent ces grandes compositions impérissables; mais enfin on ne peut nier que Haendel ne soit tombé dans la formule à cet égard. La musique d'église de ce grand homme a

été aussi écrite pour des occasions données et toujours solennelles ; les mêmes conditions se retrouvaient donc dans ses compositions de cette espèce, parce que les circonstances étaient semblables.

« Bach, organisé sans doute d'autre manière, s'est trouvé aussi, pendant toute sa vie, dans une situation absolument différente. Vivant presque toujours isolé, dans de petites villes et dans les fonctions modestes d'organiste ou de maître d'école, l'art n'exista pour lui qu'en lui seul. N'ayant point d'auditoire, point d'appétit de fortune, il ne travailla que pour se plaire, et la récompense de ce qu'il fit pour l'art ne se trouva que dans l'art lui-même. Son âme chaleureuse et son vaste cerveau purent concevoir à loisir d'immenses combinaisons dominées par de vastes pensées, sans s'inquiéter de l'effet extérieur et de l'opinion d'une assemblée. Rien de tout ce qu'il faisait n'était destiné à voir le jour ; du moins l'artiste le croyait. Chaque création de son génie allait prendre place dans une armoire quand elle était achevée ; elle était suivie d'une création nouvelle. Point d'entraves donc ; point de considération de succès ; point de formules. De là, ces hardiesses inouïes et ces inventions qui débordent dans sa *Passion*, dans sa messe en *si* mineur, dans les psaumes et dans plus de cent cantates ornées d'instrumentations toutes originales. De là, dis-je, ces trésors d'imagination qui n'ont été tirés de l'oubli que plus d'un demi-siècle après la mort de leur auteur.

« Mais, par cela même que Bach n'a point soumis sa musique d'église, ses oratorios, ses cantates, ses plus belles compositions instrumentales à l'effet de l'exécution devant de nombreuses assemblées ; par cela même qu'il n'a été connu de ses contemporains que comme le plus grand organiste de son temps, ses inventions, si hardies, si multipliées, n'ont point exercé d'influence sur l'art de son époque ; et lorsqu'elles ont été connues, les transformations que cet art avait éprouvées depuis environ soixante-dix ans étaient telles, qu'il ne s'est plus trouvé qu'un petit nombre d'hommes assez éclairés pour apprécier ces œuvres singulières, qui se présentent à nous comme des abstractions sublimes plutôt que comme des monuments de l'histoire de l'art. Haendel représente une époque de cette histoire : il en est l'expression réalisée dans l'ordre le plus élevé ; Bach a été au delà ; par un effet de la plus vaste conception, il s'est affranchi de toute formule ; il a conçu dans ses ouvrages la variété infinie des formes ; et ces formes, incessamment modifiées, ne sont que les accessoires d'une pensée grande et forte qui domine tout. Mais ces orchestres doubles ou triples, ces deux ou trois chœurs, qui ont tous des dessins différents, offrent à l'attention une si grande complication d'éléments divers, que l'esprit en est comme accablé. Un mûr examen fait découvrir le lien qui unit tous ces éléments et les dirige vers le but ; mais où trouver une population douée de l'attention nécessaire, et capable de faire un effort continu d'intelligence pour comprendre une telle musique?

« En résumant ce qui vient d'être dit, on voit que Haendel se distingue par la netteté de la pensée, Bach par la profondeur ; Haendel est grand par la simplicité, Bach par ses combinaisons complexes. Tous deux sont doués d'un vif sentiment du beau ; mais ce sentiment se manifeste chez eux dans des ordres d'idées absolument différents.

« Il était entre eux une autre différence ; mais celle-ci était tout à l'avantage de Bach. Tout ce qu'on sait de la vie de Haendel démontre que la musique tout entière se résumait dans son esprit en ses propres ouvrages. Il ne s'occupait guère des travaux des autres compositeurs de son temps, à moins que ce ne fût dans une vue de critique, et ne paraissait aimer l'art que pour la gloire et pour les autres avantages qu'il en recevait. Il n'en était pas ainsi de Bach : admirateur passionné de tout ce qui était beau, il recherchait avec empressement les artistes distingués, et rendait une justice impartiale à leur mérite. On sait qu'il alla plusieurs fois à Halle pour y voir et entendre Haendel aux différentes époques où celui-ci visita l'Allemagne, tandis que Haendel n'a jamais manifesté le désir de connaître Bach, que la renommée lui signalait comme son rival le plus redoutable sur l'orgue. »

Voici la liste des œuvres de Haendel, aussi exacte qu'il m'a été possible de l'établir, grâce aux patientes recherches de Burney, de MM. Schœlcher, Chrysander et Fétis.

L'astérisque * indique que l'ouvrage n'a point encore été publié, et le signe † qu'il est perdu.

I. Opéras allemands : 1° *Almira* *, représenté à Hambourg en 1704. Une copie manuscrite, de la main de Mattheson, se trouve à la bibliothèque royale de Berlin. — 2° *Nero* †, Hambourg, 1705. — 3° *Florindo et Daphne* †, *ibid.*, 1708. — II. Opéras italiens : 4° *Silla* *; (Rome, 1708?). — 5° *Roderigo* *; Florence, 1709? — 6° *Agrippina;* Venise, 26 décembre 1709. — 7° *Rinaldo;* Londres, représenté le 24 février 1711. — 8° *Il Pastor fido; ibid.*, 22 novembre (Burney), 21 (Schœlcher) 1712. — 9° *Teseo; ibid.*, 10 janvier 1713. — 9° bis *Amadigi* *; *ibid.*, 25 mai 1715. Un manuscrit original de la partition de cet ouvrage se trouvait en 1844 chez MM. Kalkin et Budd, antiquaires, à Londres; il est porté sur leur catalogue, sous le n° 1157, au prix de 5 £ 5 shillings. M. le docteur Rimbault, dont les grandes connaissances musicales sont connues, a constaté l'authenticité de ce manuscrit par une note annexée à cette précieuse relique. — 10° *Radamisto; ibid.*, le 27 avril 1720. — 11° *Muzio Scevola; ibid.* La partition originale porte la date du 23 mars 1721. Représenté le 15 avril suivant. — 12° *Floridante; ibid.*, 9 décembre 1721. — 13° *Ottone; ibid.*, 12 janvier 1723. — 14° *Flavio; ibid.*, 14 mai 1723. — 15° *Giulio Cesare; ibid.*, 1723. — 16° *Tamerlano; ibid.*, commencé le 3 juillet 1724, fini le 23 du même mois; représenté le 31 octobre. — 17° *Rodelinda; ibid.*, achevé le 30 janvier 1725; représenté le 13 février suivant. — 18° *Scipione; ibid.*, terminé le 2 mars 1726; représenté le 12 du même mois. — 19° *Alessandro; ibid.*, terminé le 11 avril 1726; représenté le 5 mai suivant. — 20° *Admeto; ibid.*, représenté le 31 janvier 1727. — 21° *Riccardo I°*; *ibid.*, achevé le 16 mars 1727; représenté le 11 octobre de la même année. — 22° *Siroe*; *ibid.*, terminé le 5 février 1728, et représenté le 17 du même mois. — 23° *Tolomeo; ibid.*; terminé le 19 avril 1728; représenté le 30. — 24° *Lotario; ibid.*, terminé le 16 novembre 1729; représenté le 2 décembre suivant. — 25° *Partenope; ibid.*, terminé le 12 février 1730; représenté le 24. — 26° *Poro;* fini le 16 janvier 1731; représenté le 2 février suivant. — 27° *Ezio; ibid.*, représenté le 15 janvier 1732. — 28° *Sosarme; ibid.*, fini le 4 février 1732; représenté le 19. — 29° *Orlando; ibid.*, terminé le 20 novembre 1732; représenté le 23 janvier 1733. — 30° *Arianna; ibid.*, le manuscrit est daté du 5 octobre 1733; cet opéra fut représenté le 26 janvier 1734. — 31° *Tito* *; terminé au commencement de 1734 et non représenté (Fétis). *An abandoned opera** (Schœlcher). — 32° *Ariodante; ibid.*, achevé le 24 octobre 1734; représenté le 8 janvier 1735. — 33° *Alcina; ibid.*, terminé le 8 avril 1735; représenté le 16. — 34° *Atalanta; ibid.*, terminé le 22 avril 1736; représenté le 5 mai suivant. — 35° *Arminio; ibid.*, représenté le 12 janvier 1737 (Schœlcher). — 36° *Giustino; ibid.*, commencé le 14 août 1736; terminé le 7 septembre suivant; représenté le 16 mai 1737 (Schœlcher). — 37° *Berenice; ibid.*, commencé le 18 décembre 1736; terminé le 18 janvier 1737; représenté le 18 mai suivant. — 38° *Faramondo; ibid.*, commencé le 15 novembre 1737; terminé le 24 décembre suivant; représenté le 7 janvier 1738. — 39° *Serse; ibid.*, commencé le 26 décembre 1737; fini le 6 février 1738; représenté le 15 avril suivant. — 40° *Jupiter in Argos* *; écrit en 1739, mais non représenté. — 41° *Imeneo; ibid.*, pasticcio, fini le 10 octobre 1740; représenté le 22 novembre suivant. — 42° *Deidamia; ibid.*, pasticcio, avec des morceaux nouveaux, commencé le 27 octobre 1739; fini le 30 novembre suivant; représenté le 10 janvier 1741. — III. Opéras anglais : 43° *Alcestes;* Londres, 1734. Non représenté. Cest le seul opéra que Haendel ait écrit sur un texte anglais : *Ariodante, Alcina, Atalante, Arminio, Giustino, Berenice, Faramondo, Serse, Alessandro Severo, Imeneo, Deidamia*, sont des opéras italiens dont je possède les partitions gravées.

Cette liste ne contient pas les *pasticcio : Lucio Vero* et *Alessandro Severo*, dans lesquels on ne trouve pas une note originale. Il existe des fragments de *Flavio Olibrio*, opéra tombé; cinq pièces et l'ouverture composées pour le pasticcio *Oreste*, et enfin *Tito*, opéra non terminé; une ouverture d'*Alessandro Severo* et des fragments d'un opéra abandonné. — IV. Oratorios. 44° *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, Rome, 1708. — 45° *La Resurrezione* ; Rome, 1708. — 46° *La Passion* (texte allemand), C. 1717. — 47° *Esther* (texte anglais ainsi que les suivants), exécuté à *Cannons Castle*, le 29 août 1720. — 48° *Deborah* (exécuté en 1733). — 49° *Athalia;* E. à

Oxford, en 1733. — 50° *Saül;* E. 1739. — 51° *Israel in Egypt;* E. 1739. — 52° *Messiah;* exécutépour la première fois à Dublin, le 13 avril 1742. — 53° *Samson;* E. en 1743. — 54° *Joseph;* E. en 1744. — 55° *Hercules;* E. en 1744. — 56° *Belshazzar;* E. 1744. — 57° *Occasional oratorio;* E. 1746. — 58° *Judas Macchabæus;* E. 1er avril 1747. — 59° *Alexander Bælus*, E. 1748. — 60° *Josuah*, E. 1748. — 61° *Solomon*, E. 1748. — 62° *Susannah*, E. 1748. — 63° *Theodora*, E. 1749. — 64° *Jephta*, E. 26 février 1752. — 65° *Triumph of Time and Truth*, E. 1757. — V. Te Deums. — 66° *Utrecht Te Deum* (en *ré*), composé à l'occasion de la paix d'Utrecht, 1713. — 67° *Chandos Te Deum* (deux, en *si* bémol et en *la*), composés pour la chapelle du duc de Chandos, en 1719 et 1720. — 68° *Te Deum queen Caroline's* (en *ré*), composé pour les funérailles de la reine Caroline, en 1737. — 69° *Dettingen Te Deum*, composé et exécuté à l'occasion de la bataille de Dettingen, gagnée en 1743 par les Autrichiens et les Anglais, réunis sous le commmandement de Georges II. — VI. Psaumes. *Dixit Dominus*, et *Gloria* *. — *Laudate* et *Gloria* *. — *Nisi Dominus* *. — *Utrecht Jubilate*. — *Hanover Psalm*. — *Epiphany Psalm*. — VII. Antiennes (au nombre de vingt) : douze pour le duc de Chandos ; 4 Coronation Anthem ; 1 *Wedding Anthem* (antienne pour le mariage du prince de Galles) ; 1 *Funeral Anthem* ; 1 *Dettingen Anthem* ; 1 *Foundling hospital Anthem*. — VIII. Motets. « *Intret in* *. » — « *Silete silete* *. » — IX. Hymnes. *The invitation*. — *Desiring to love*. — *On the Resurrection*. — X. Miscellanées. — « *Gloria* *. » — « *Kyrie* *. » — « *Magnificat* *. » — XI. Sérénades italiennes. *Aci, Galatea e Polifemo*, 1708. — *Il Parnasso in festa*, 1734. — XII. Sérénades anglaises. *Acis and Galatea*, 1721. — *Semele*, 1743. — XIII. Interlude anglais. *Choice of Hercules*, 1744. — XIV. Intermède italien. *Terpsichore* * 1734. — XV. Odes. *On queen Anne's Birthday* (pour l'anniversaire de naissance de la reine Anne), 1712. — *Dryden's Ode on Cecilia's Day* (pour la fête de sainte Cécile). — 1736. — *Alexander's Feast* (le Banquet d'Alexandre), exécuté le 19 février 1736. — L'*Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, 27 février 1740. — XVI. Musique vocale de chambre. 2 Trios, 24 duos et environ 150 cantates *. — Les deux trios, treize duos et douze cantates ont été gravés et se trouvent dans la collection publiée par Arnold. — XVII. Musique instrumentale. 6 sonates en trios †. — *Water Music* (Musique pour une fête sur l'eau, en 1716). — Suites de pièces pour le clavecin (trois livres). — *Alchymist music* (Musique pour la comédie l'Alchimiste) ; 1732. — 12 Solos (ou sonates) : 7 pour la flûte, 3 pour le violon, 2 pour le hautbois (avec la basse chiffrée), op. 1, 1732 (1). — Six sonates pour deux violons avec la basse chiffrée, op. 2, 1732 (2). — Sept sonates, idem, id., op. 5, 1739. — Six concertos ordinairement appelés *The hautboy concertos*, pour deux violons, deux hautbois, deux flûtes, deux altos, deux bassons, deux violoncelles et basse chiffrée, principalement composés à Cannons en 1719 ; op. 3. — 6 fugues pour l'orgue ou le clavecin. — 6 Concertos pour l'orgue (1 livre), op. 4. — 12 Grands concertos pour 4 violons, viole, violoncelle et basse chiffrée, op. 6. — *Hornpipe* *. — 12 Grands concertos pour l'orgue (2e livre). — *Forest Music*. Tel est le titre d'une petite pièce pour le clavecin, citée par M. Schœlcher (*Life of Haendel*, p. 256). — *Fireworks Music* (Musique pour un feu d'artifice royal en 1749). — Concertante pour neuf instruments ; 1736. — 2 Concertos pour l'orgue, op. 7. — 3 Concertos pour l'orgue. — 3 Sonates *.

Tel est l'ensemble prodigieux d'ouvrages sortis de la plume de Haendel ; presque tous ont été gravés et il en existe de nombreuses éditions. Les plus importantes sont : les premières, publiées par Walsh, Meare et Cluer : presque toutes celles-ci sont incomplètes. Excepté la première édition de l'opéra *Radamisto* et le premier livre de pièces de clavecin bien gravées sur cuivre, tous les autres ouvrages n'ont ni le mérite d'une belle gravure, ni celui de la correction. Le docteur Arnold, musicien anglais, a publié, vers 1786, une édition des œuvres de Haendel. Relativement aux ouvrages dramatiques du célèbre compositeur, la collection d'Arnold est loin d'être complète, puisque *Sosarme*, *Teseo* et *Agrippina* sont les seuls opéras que l'on y trouve.

(1) Arnold donne à cette œuvre la date de 1724. Voir à ce sujet M. Schœlcher, *The life of Handel*, pp. 120-121.

(2) Sur le titre de l'édition donnée par Arnold, on lit que ces sonates furent publiées pour la première fois à Amsterdam, en 1721.

Une fort belle édition a été entreprise à Londres vers 1835, par une société d'artistes distingués, au nombre desquels on remarque MM. W. Sterndale Bennet, Macfarren, Mendelssohn, Moscheles, Rimbault, etc. : elle n'a pas été continuée ; douze volumes seulement ont été publiés, savoir : *Israël*, *Esther*, *le Messie*, *Belshazzar*, *Samson*, *Judas Macchabée*, *Saül*, les antiennes du couronnement et de Dettingen, *l'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, l'Ode de Dryden : *Alexander's Feast*, *Acis et Galatée*. Depuis quelques années, une nouvelle société s'est formée en Allemagne pour la publication d'une collection complète des œuvres de l'illustre compositeur saxon, gravée et imprimée chez les célèbres éditeurs de Leipzig, MM. Breitkopf et Härtel ; cette édition est magnifique : elle est le digne pendant de la belle collection complète des œuvres de J.-S. Bach, dont s'occupe la même maison. Tout concourt à faire croire qu'elle sera la plus exacte, et qu'enfin nous posséderons les opéras de Haendel tels qu'il les a écrits, et non mutilés comme ils l'ont été par les premiers éditeurs. M. le docteur Chrysander est un des directeurs de cette belle et noble entreprise artistique. Les ouvrages qui, depuis 1858 jusqu'à ce jour (février 1863), ont été publiés, sont : *Suzannah* ; — les pièces et les fugues pour le clavecin ; — *Acis and Galathea* ; — *Hercules*, — *Athalia*, — *l'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, — *Semele*, — *Theodora*, — *Passion nach dem Evang. Johannes*, composée à Berlin en 1704, publiée pour la première fois d'après le manuscrit de la main de Mattheson, qui est à la bibliothèque royale de Berlin ; — *Samson*, — *Funeral Anthem*, composé pour la mort de la reine Caroline ; — *Alexander's Feast*, — *Saül*. — Le texte original est accompagné d'une traduction allemande. On a ajouté, au-dessous de la partition d'orchestre, un accompagnement de piano.

Quantité de notices sur Haendel ont été publiées ; les plus anciennes sont celles de Mainwaring et de Mattheson, ses contemporains : elles ne sont pas exemptes d'erreurs. On trouve des détails intéressants sur le célèbre compositeur, dans l'histoire de la musique de Burney, dans celle de Hawkins et dans beaucoup d'autres écrits spéciaux, dont il serait trop long de faire ici une mention détaillée : on pourra, au besoin, recourir à la *Biographie universelle des musiciens*, par M. Fétis, qui les a cités. Dans ces derniers temps, deux ouvrages importants ont paru sur la vie et les œuvres de Haendel. Le premier est le fruit des laborieuses recherches de M. Victor Schœlcher, ancien membre de l'Assemblée nationale de France, réfugié à Londres ; il a pour titre : *The Life of Haendel* ; Londres, Trübner et Ce, 1857, un volume in-8° de XXXII et 443 pages. Ce livre a été pour moi une mine précieuse de renseignements curieux et exacts dont j'ai usé largement. L'autre ouvrage a pour titre simplement : *F.-G. Händel*. L'auteur est M. le docteur Chrysander. Le premier volume a paru en 1858, à Leipzig, chez MM. Breitkopf et Härtel ; il est divisé en deux livres dont le premier embrasse depuis la naissance de Haendel, 1685, jusqu'en 1706, et le second parcourt la période de 1707 à 1720. Le deuxième volume, publié en 1860, va de 1720 à 1740. Un troisième volume doit paraître.

Nous donnons, dans cette quatrième livraison, tout l'œuvre de Haendel pour clavecin seul. Il se compose de quatre recueils, dont le premier fut publié le 15 novembre 1720, sous le titre suivant :

« **Suites de Pièces** | Pour le | CLAVECIN | Composées par | **G.-F. Handel.** | Premier Volume. || London, Printed for the Author. | And are to be had at Christopher Smith's, at the Hand and Musik-Book in Coventry-street, y Upper-end of y Hay-market ; | And by R. Mears, Musical Instrument-Maker in St-Paul's Church-Yard. | Engraved and Printed at Cluer's Printing Office in Bow-Church-Yard, Cheapside ; where all manner of Business is printed, and all | sorts of Copper Plates curiously Engrav'd. »

Le prix du volume était d'une guinée. Haendel fut lui-même l'éditeur de son œuvre, qu'il fit précéder de l'avis suivant :

« J'ai été obligé de publier quelques-unes des pièces suivantes, parce que des copies frauduleuses et incorrectes en ont été répandues. J'en ai ajouté plusieurs nouvelles, afin de rendre l'ouvrage plus utile. Si ces pièces obtiennent un accueil favorable, j'en publierai d'autres, considérant comme un devoir de servir, par mon faible talent, une nation de laquelle j'ai obtenu une si généreuse protection.

« G.-F. HANDEL. »

Cette édition gravée sur cuivre est assez correcte ; on y trouve cependant quelques fautes. La plus grave est dans une gigue en *fa* mineur de la sixième *Suite* où, dans la neuvième mesure de la deuxième reprise, on a mis, par erreur, un dièse devant le premier *la*. Cette faute a été corrigée dans une ancienne et très-bonne édition publiée à Paris par Leclerc ; mais elle a échappé à l'œil vigilant des nouveaux éditeurs de la belle édition complète des œuvres du célèbre maître, laquelle est en voie de publication chez MM. Breitkopf et Härtel à Leipzig. Une autre faute grave s'est glissée dans cette même édition, et celle-ci n'existe point dans l'édition originale. Dans la deuxième reprise de la dernière variation du fameux thème varié en *mi* (5e *suite*), le *ré* qui se trouve à la main gauche, dans les deux gammes ascendantes du troisième temps de la cinquième mesure et du premier temps de la sixième, doit être naturel. Il l'est de fait dans l'édition originale, puisque l'auteur n'a marqué, comme cela se faisait souvent de son temps, que trois dièses à la clef au lieu de quatre que nécessite la notation moderne, et qu'il n'a point mis le dièse accidentel devant le *ré*, dans les deux gammes en question. Le quatrième dièse étant placé à la clef dans la nouvelle édition publiée chez MM. Breitkopf et Härtel, il ne fallait pas manquer de mettre un bécarre devant les deux *ré* : c'est ce qu'on a omis. — Dans l'éditiou de Leclerc, que j'ai citée plus haut, on n'a point oublié ce bécarre si important.

Le premier livre de pièces de Haendel obtint, aussitôt qu'il parut, un succès universel ; quantité d'éditions en furent faites en France, en Suisse, en Hollande et en Allemagne ; en Angleterre même on fit une contrefaçon de l'édition originale. Il est sans doute inutile de faire ici une analyse louangeuse de ces pièces : tous les bons pianistes les connaissent. Qu'il me suffise de répéter ce que j'ai entendu dire bien souvent aux musiciens les plus compétents : « Dans ce genre, Haendel n'a eu qu'un rival, c'est son contemporain, le grand Jean-Sébastien Bach. » — Si mon sentiment particulier méritait quelque attention, je dirais que j'aime passionnément tout ce premier livre ; je signalerais quelques morceaux, et particulièrement : dans la 2e *suite*, la fugue en *fa ;* dans la 4e, celle en *mi* mineur, l'allemande et la gigue ; dans la 5e, l'allemande, page 36, la délicieuse courante, page 38, et le célèbre air varié qui vient après ; dans la 6e suite je ferais remarquer l'admirable fugue en *fa* dièse mineur, la favorite du grand pianiste Jean-Baptiste Cramer, par qui nous l'avons entendu jouer bien des fois. Je citerais volontiers encore la gigue dans le même ton, la plus belle, la plus riche, ce me semble, du recueil, et enfin, dans la 8e *suite*, la fugue en *fa* mineur et l'allemande.

Malgré la réussite de ce premier livre, l'auteur ne publia pas lui-même le second qu'il avait promis, mais J. Walsh, éditeur de Londres, qui réimprima la première partie, fit paraître, comme deuxième livre, en 1733, un certain nombre de morceaux de Haendel, dont il s'était procuré des copies et qu'il publia subrepticement. Ce livre n'est pas tout à fait à la hauteur du premier, il est pourtant digne du maître célèbre, et contient des pièces très-remarquables : je me bornerai à citer la belle gigue en *sol* mineur (page 100), la gigue en *mi* mineur (page 94), et la gavotte en *sol* (page 116).

Le 3e livre a paru d'abord dans la collection publiée par Arnold ; il est moins remarquable que les deux autres, toutefois il contient quelques pièces fort agréables et qui méritent d'être conservées. J'ai supprimé de ce

recueil deux menuets fort courts et insignifiants, et la dernière pièce (Allegro en *fa*) qui dans le *second livre* se trouve écrite en *sol*, sous le titre de *Prélude* (Voir notre édition, page 121).

Le recueil de six fugues qui termine notre collection des œuvres du grand compositeur, n'a paru qu'en 1735; mais le manuscrit de Haendel, conservé à *Buckingham-Palace*, est daté de 1720, de sorte qu'il est contemporain du premier livre des *Suites*. Le projet de l'auteur était probablement d'utiliser ces fugues dans son second livre : les n°s 1 et 3, à deux sujets, sont des chefs-d'œuvre.

1720

—

SUITES DE PIÈCES

pour le

CLAVECIN

COMPOSÉES PAR

G. F. HAENDEL.

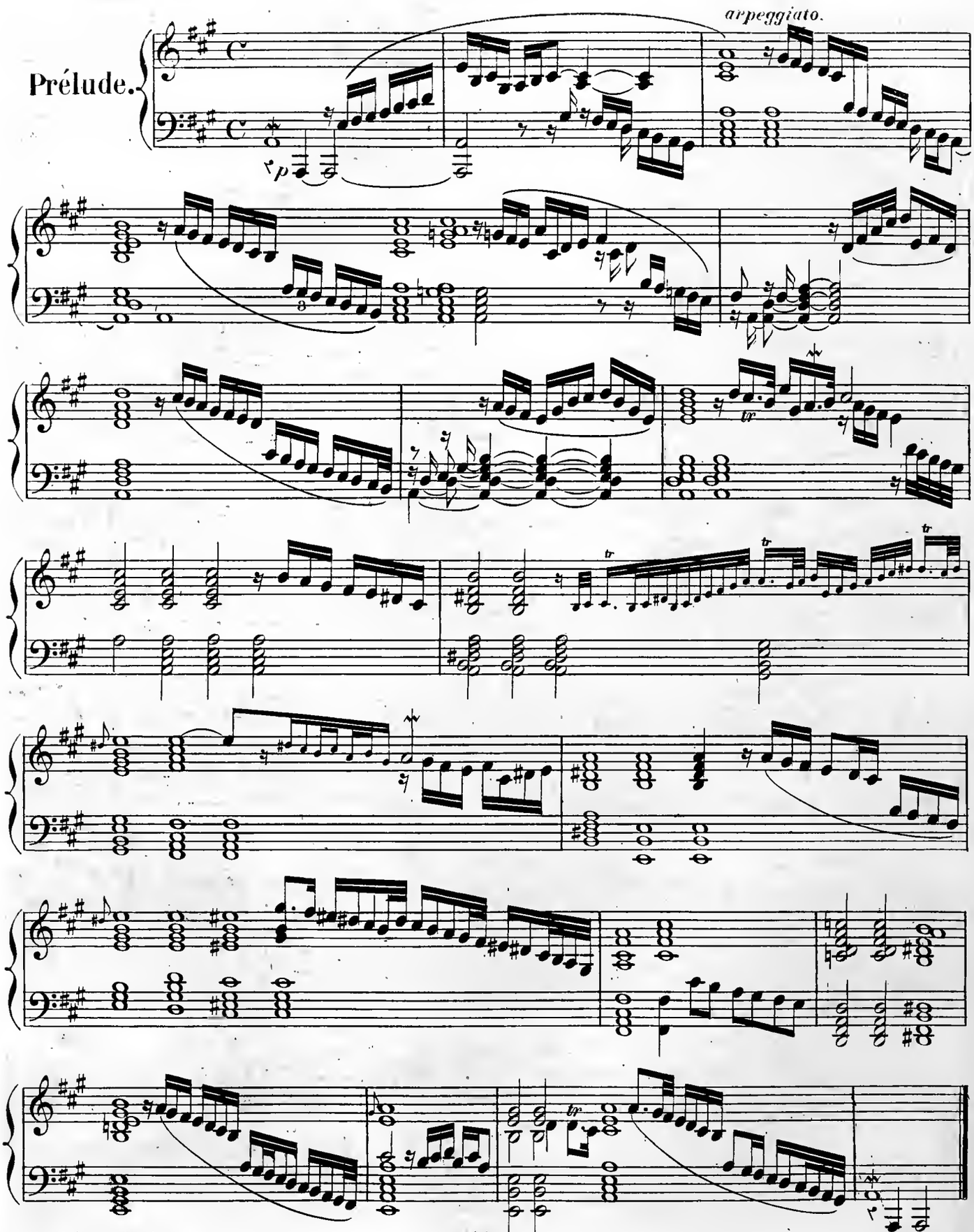
PREMIER LIVRE.

PUBLIÉ PAR A. FARRENC. — PARIS, 1865.

T. d. P. (4) E. 1.

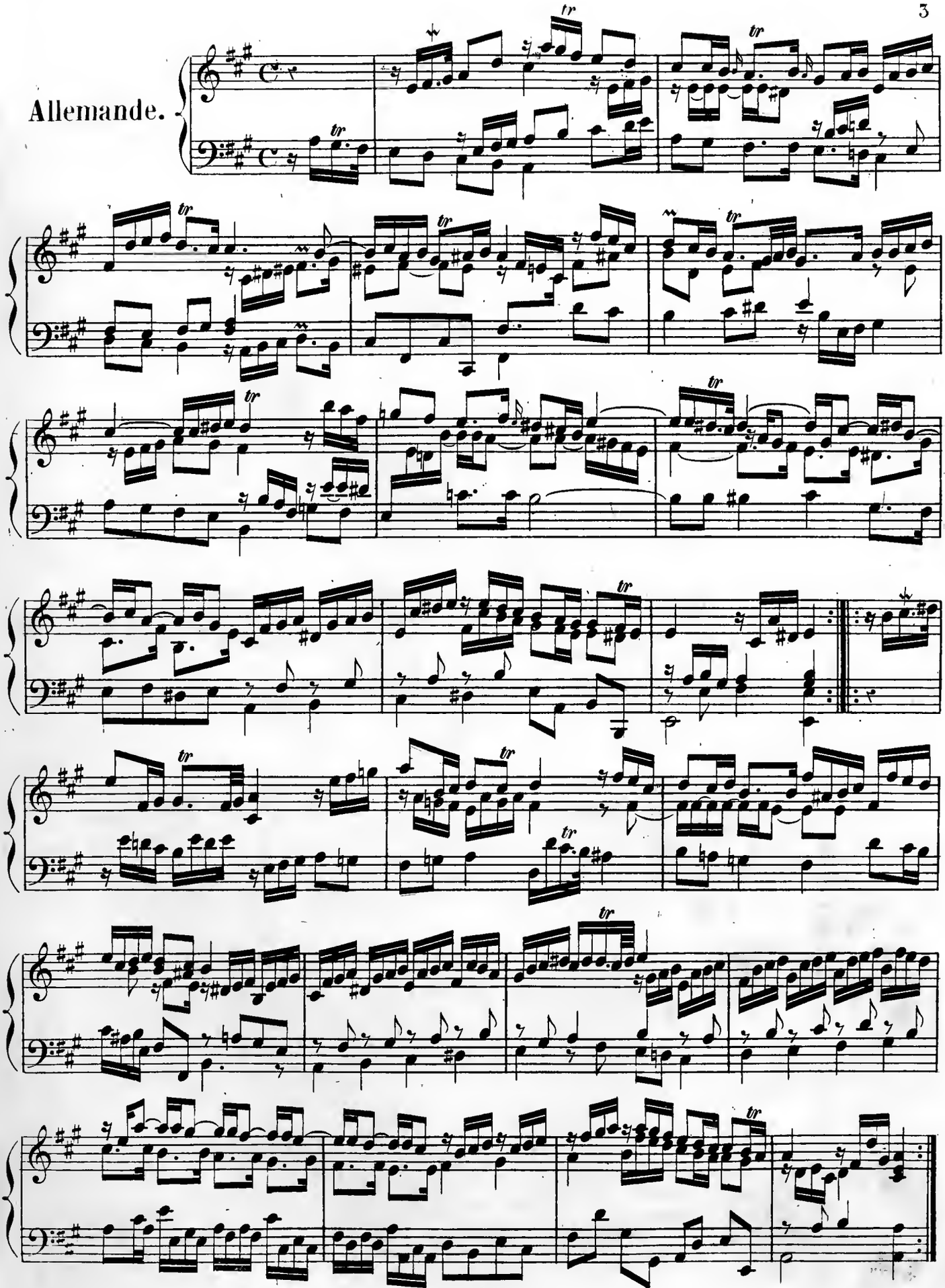
SUITE I.

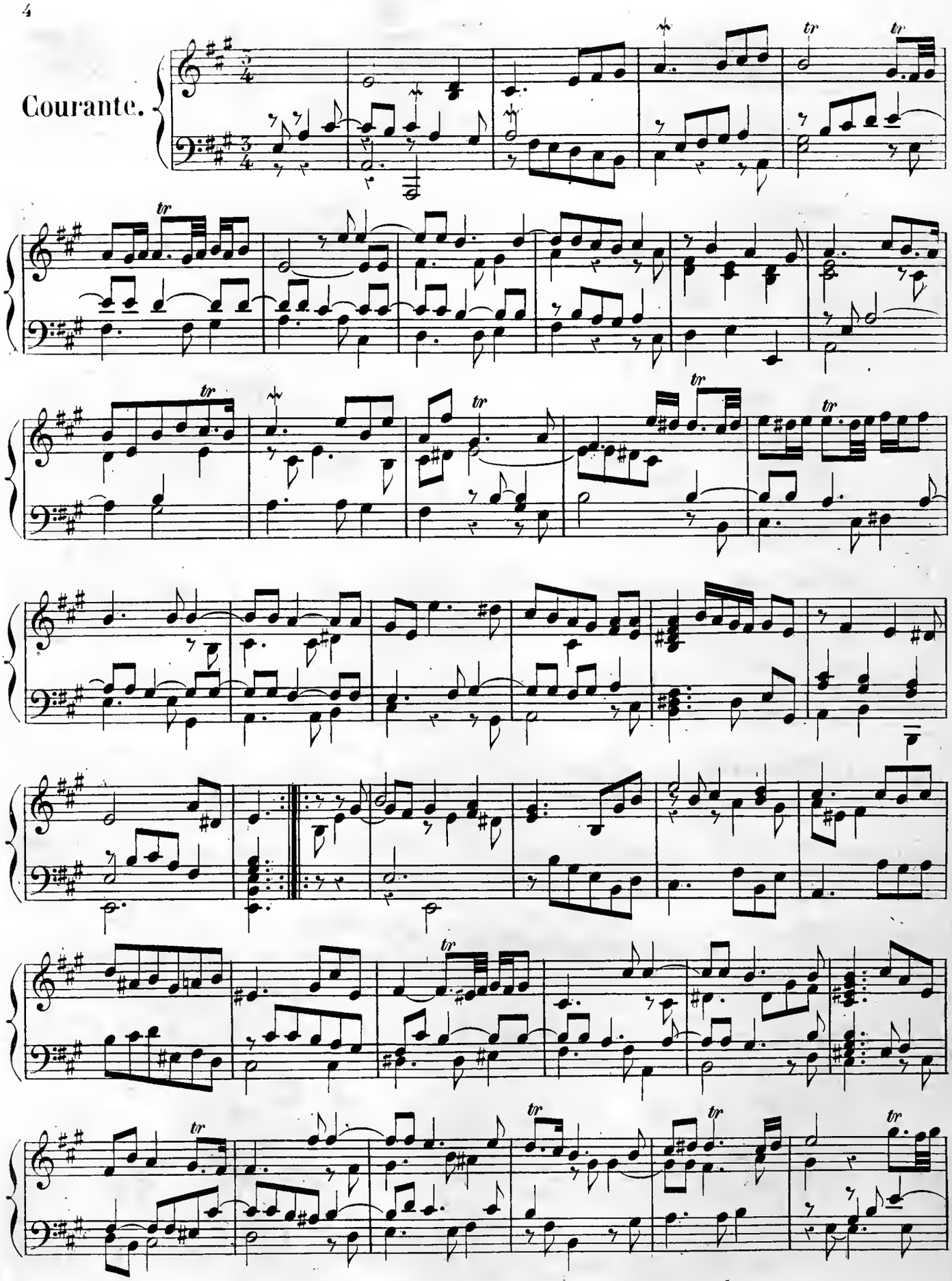
Prélude.

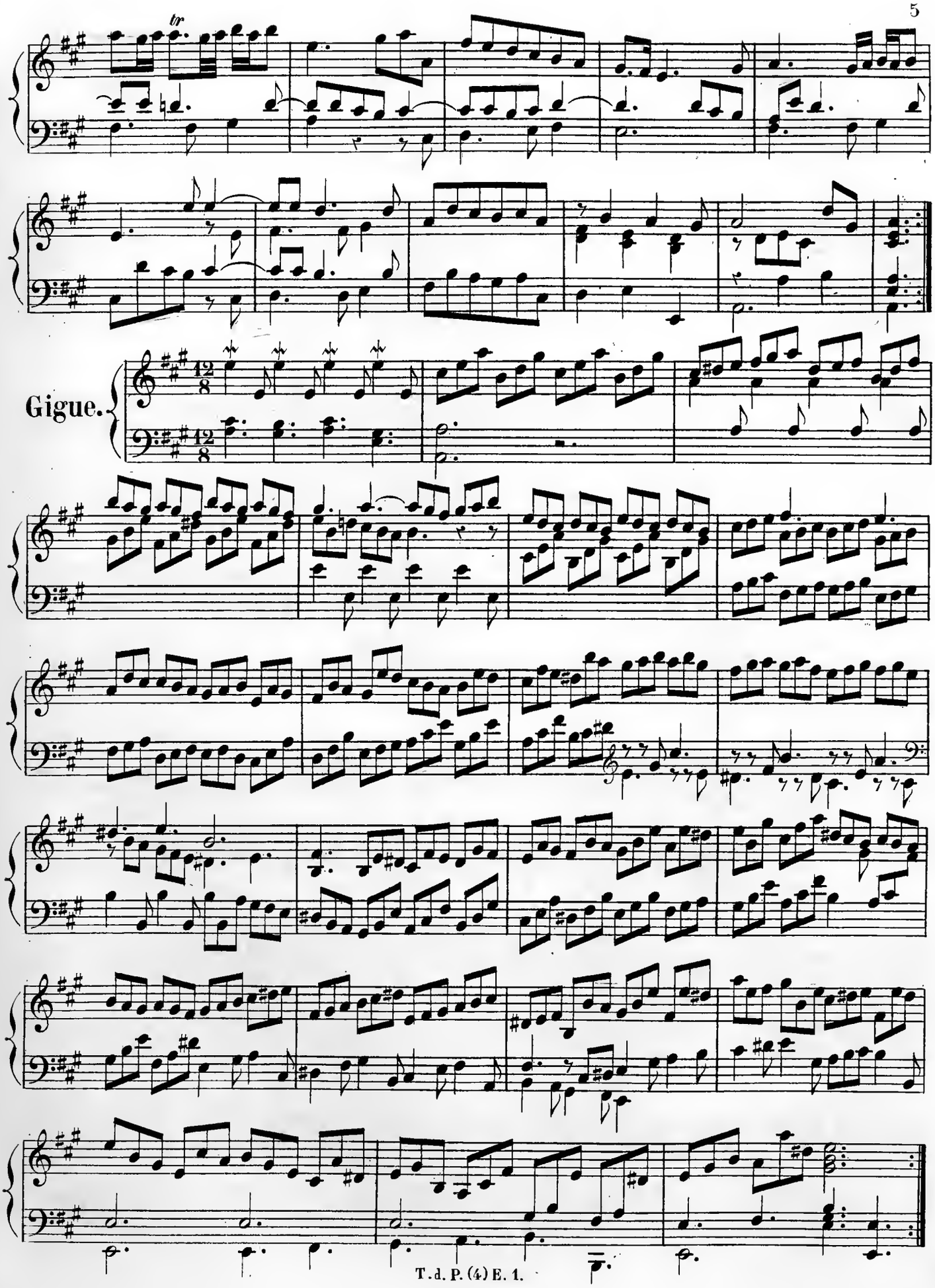


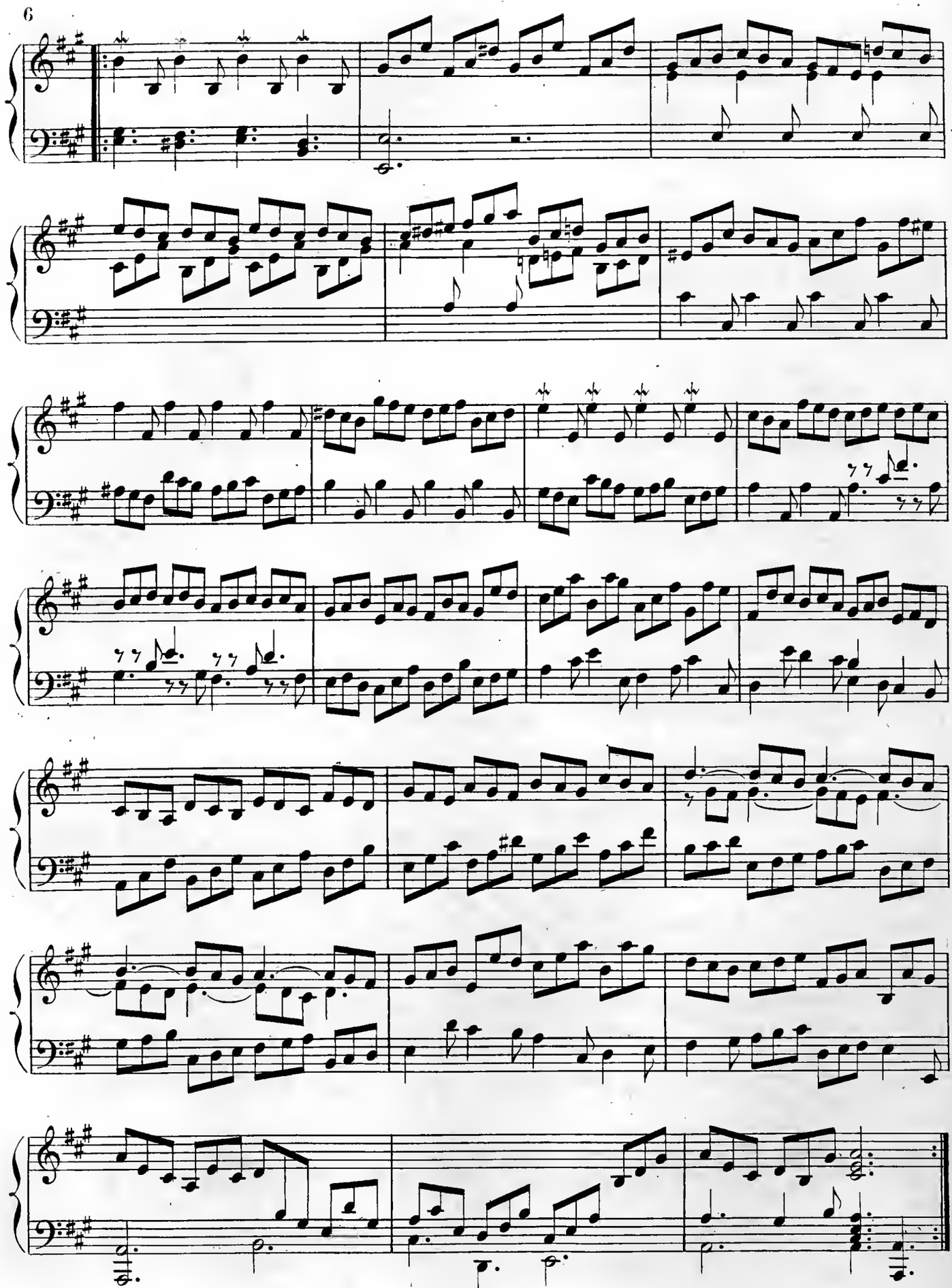
Paris, Imp. JANNOT, rue Bellefond, 19.

Allemande.

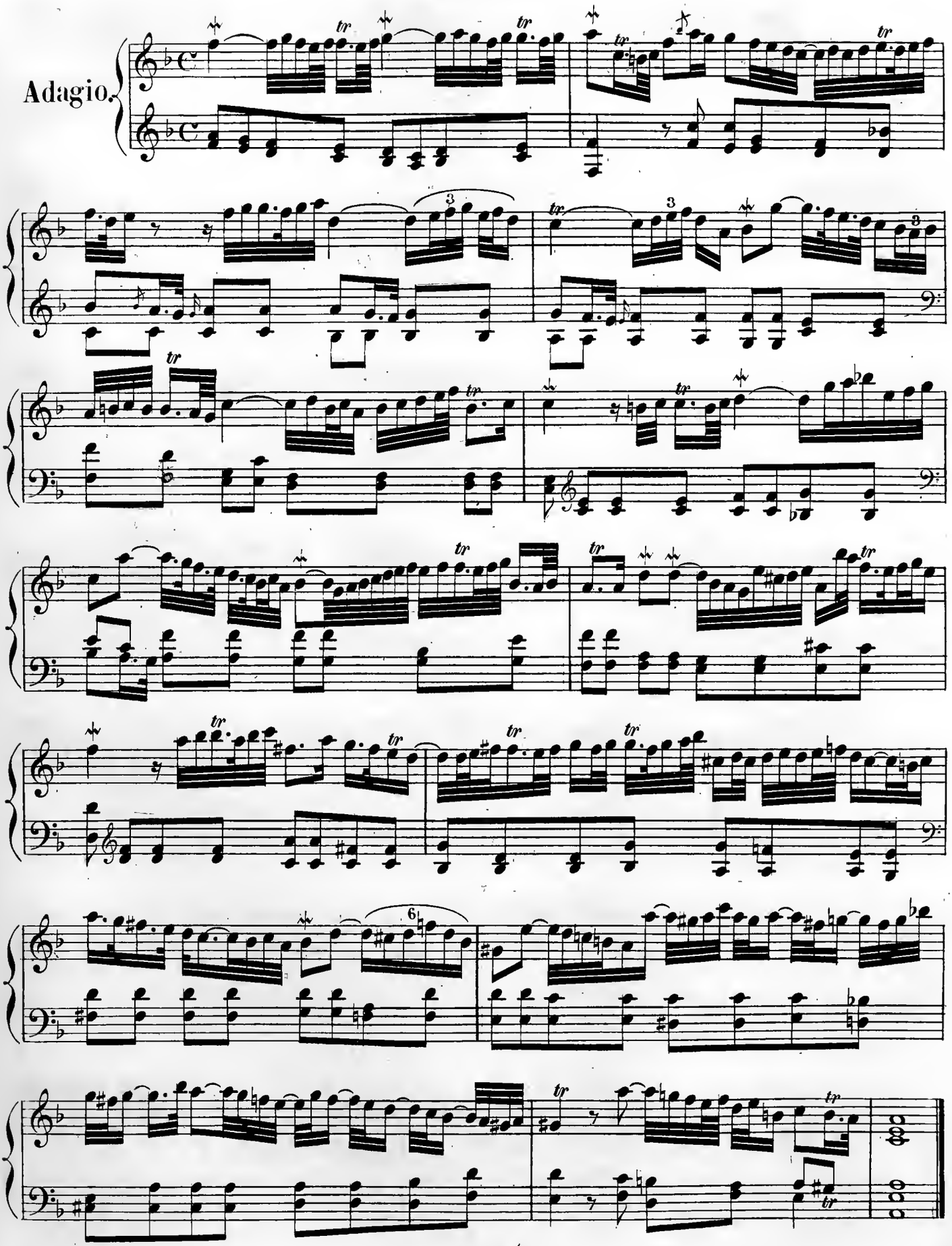


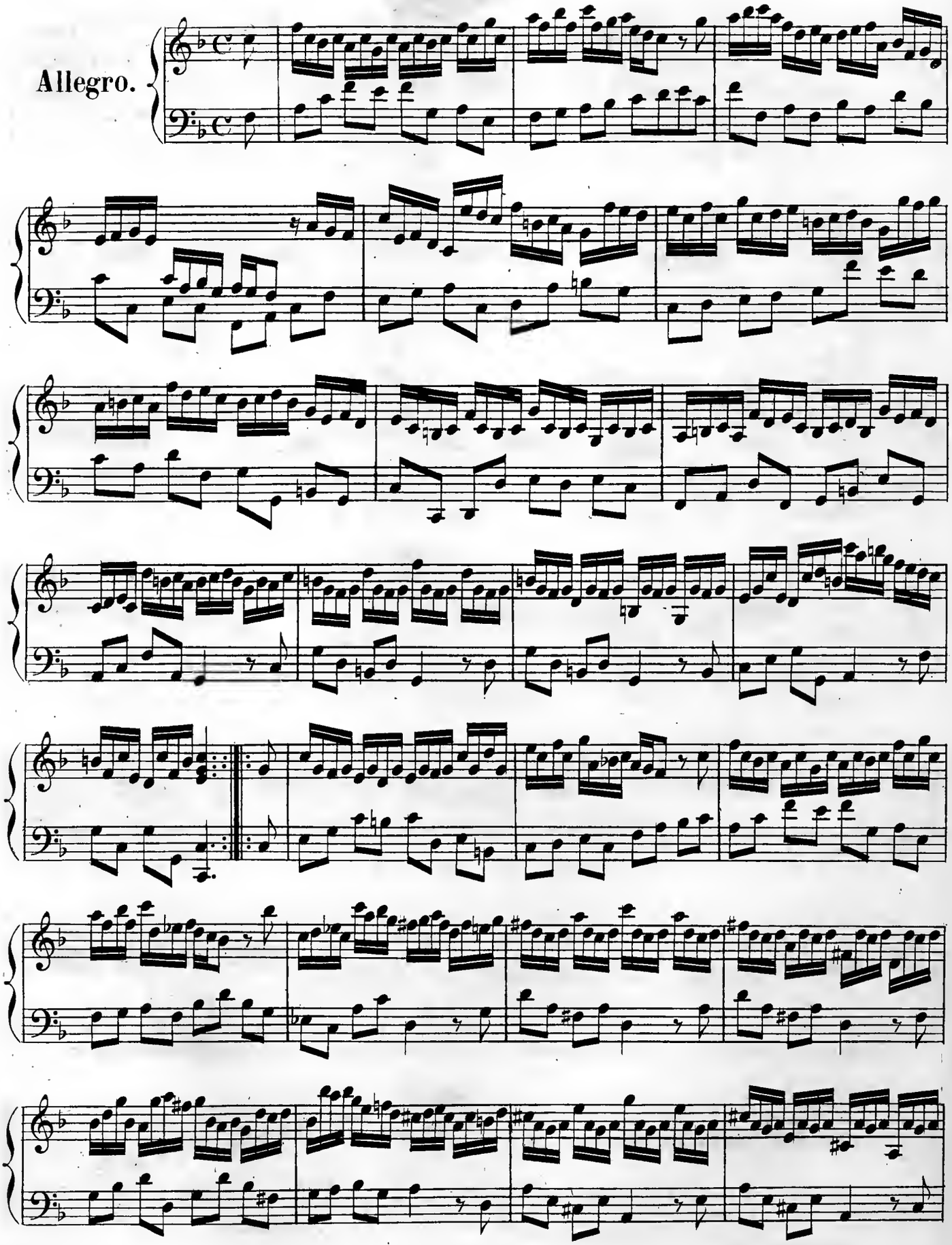

Courante.

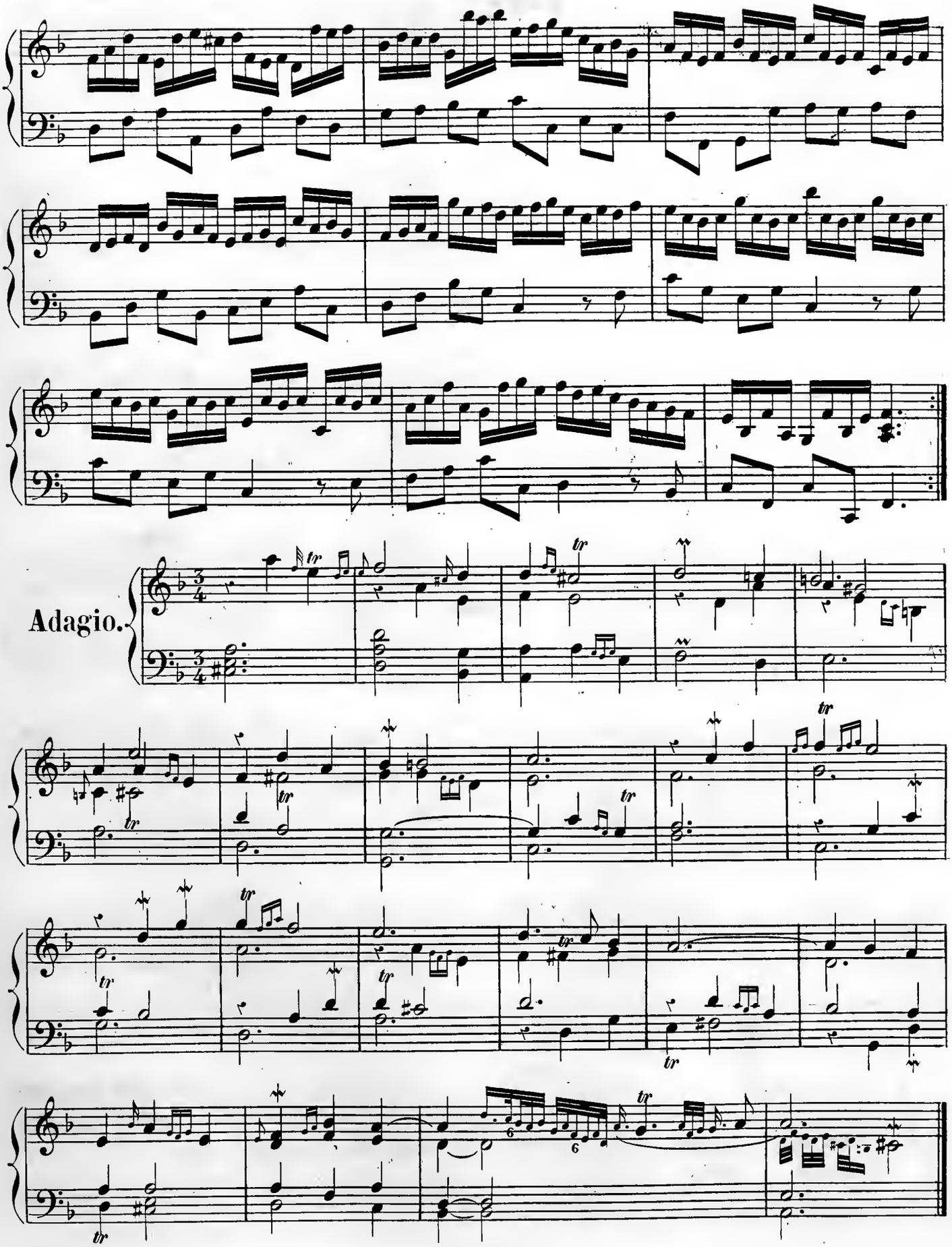

tr
Gigue.



SUITE II.

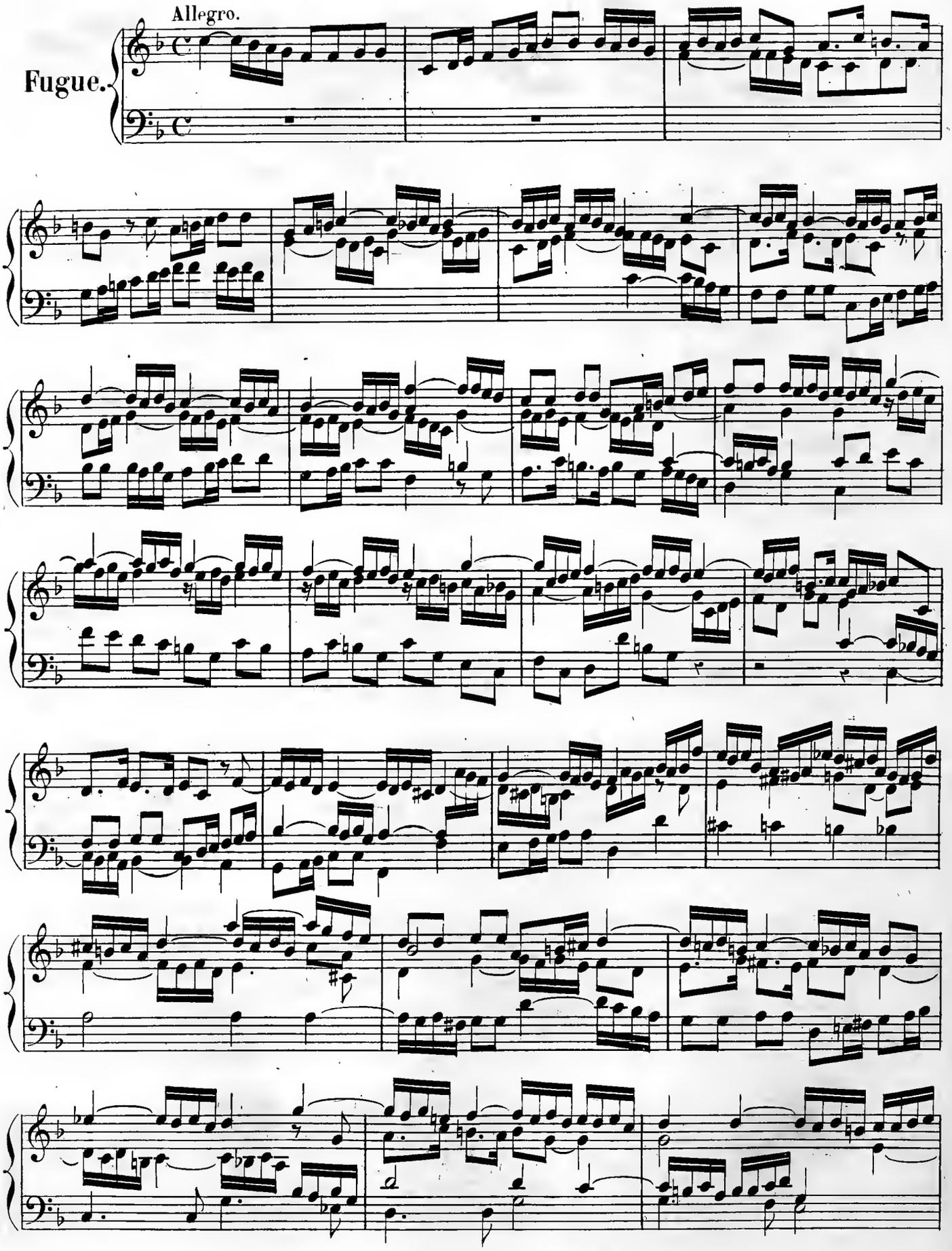


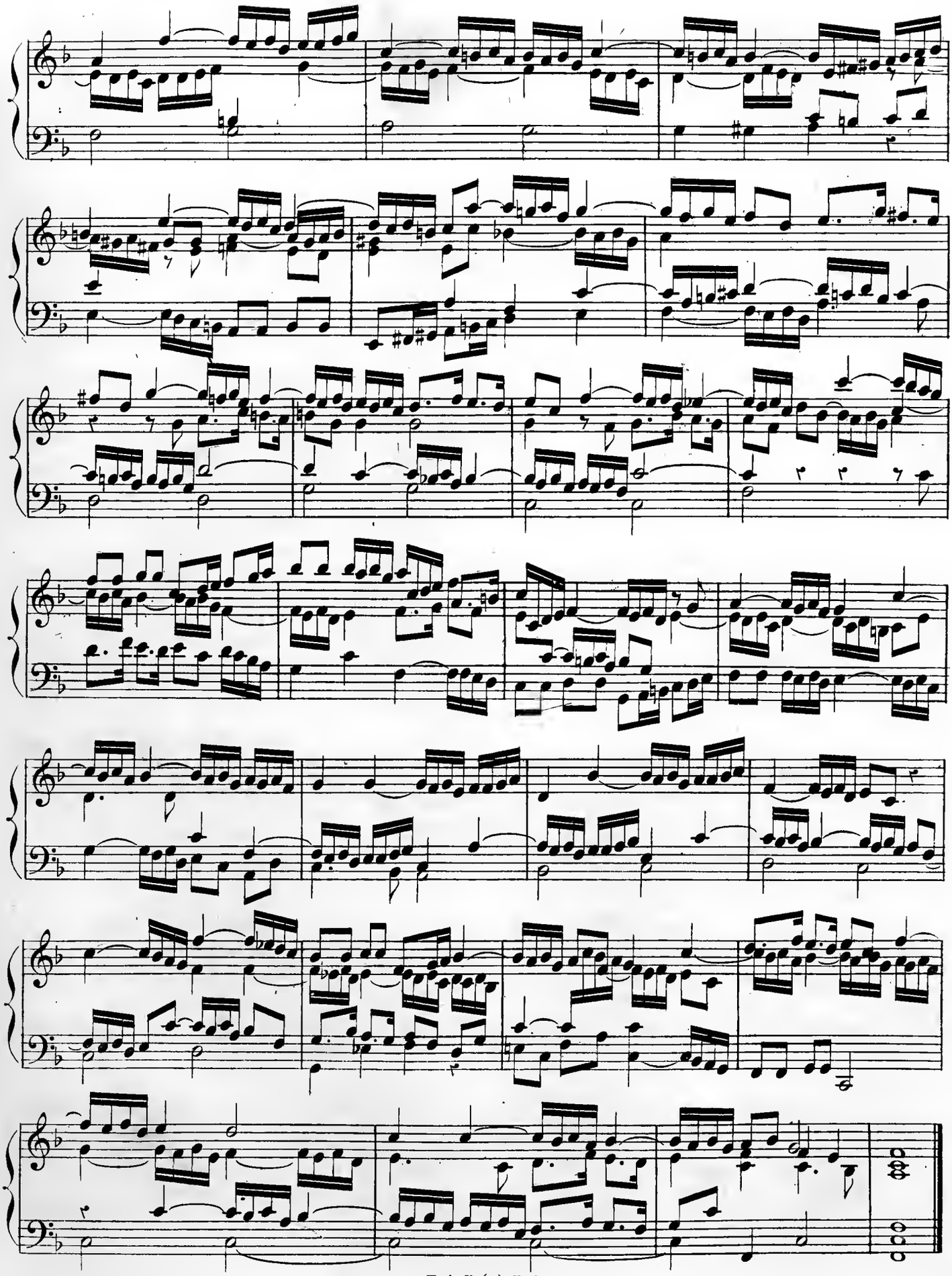

Allegro.


Adagio.

Allegro.

Fugue.

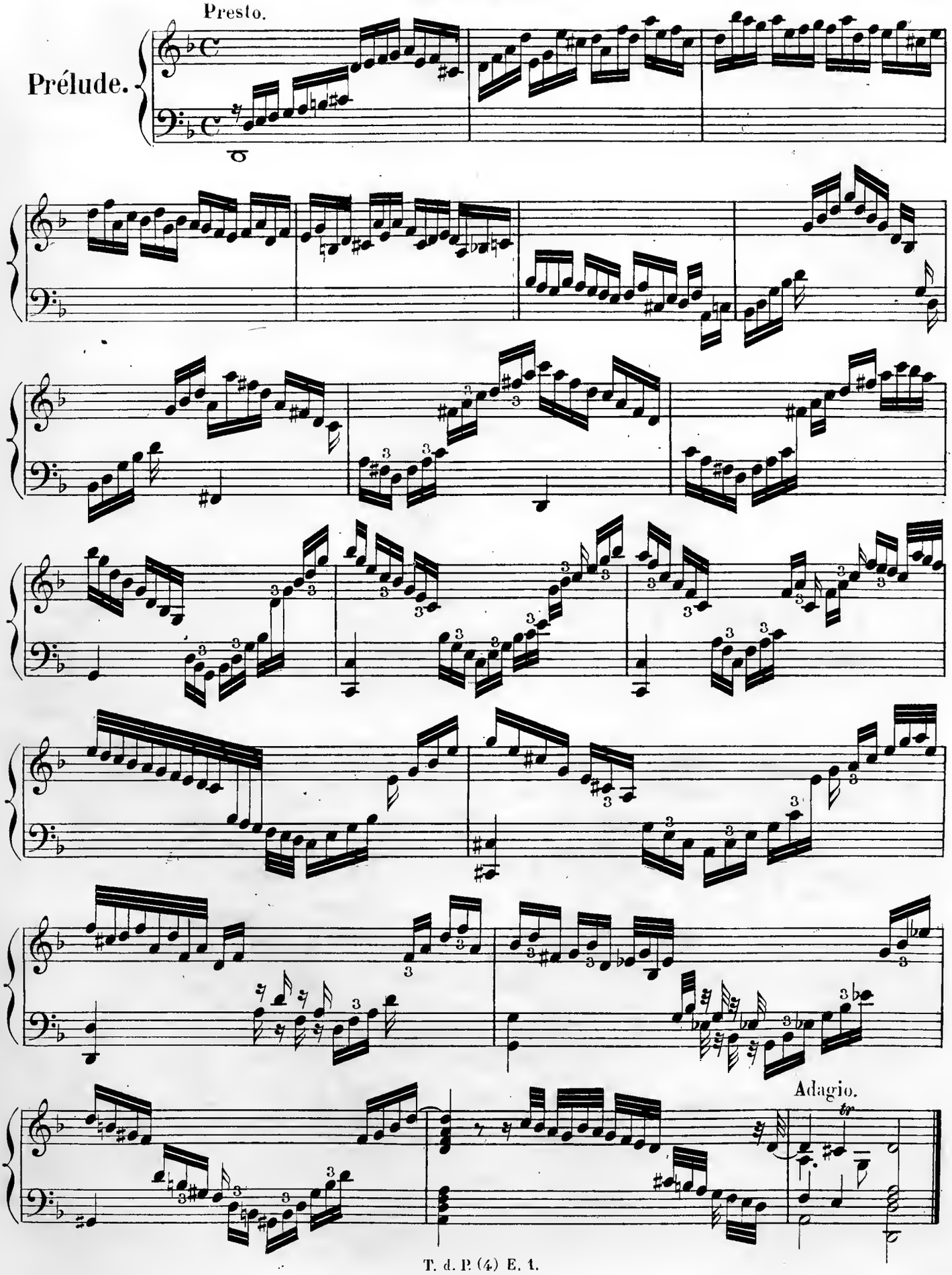




SUITE III.

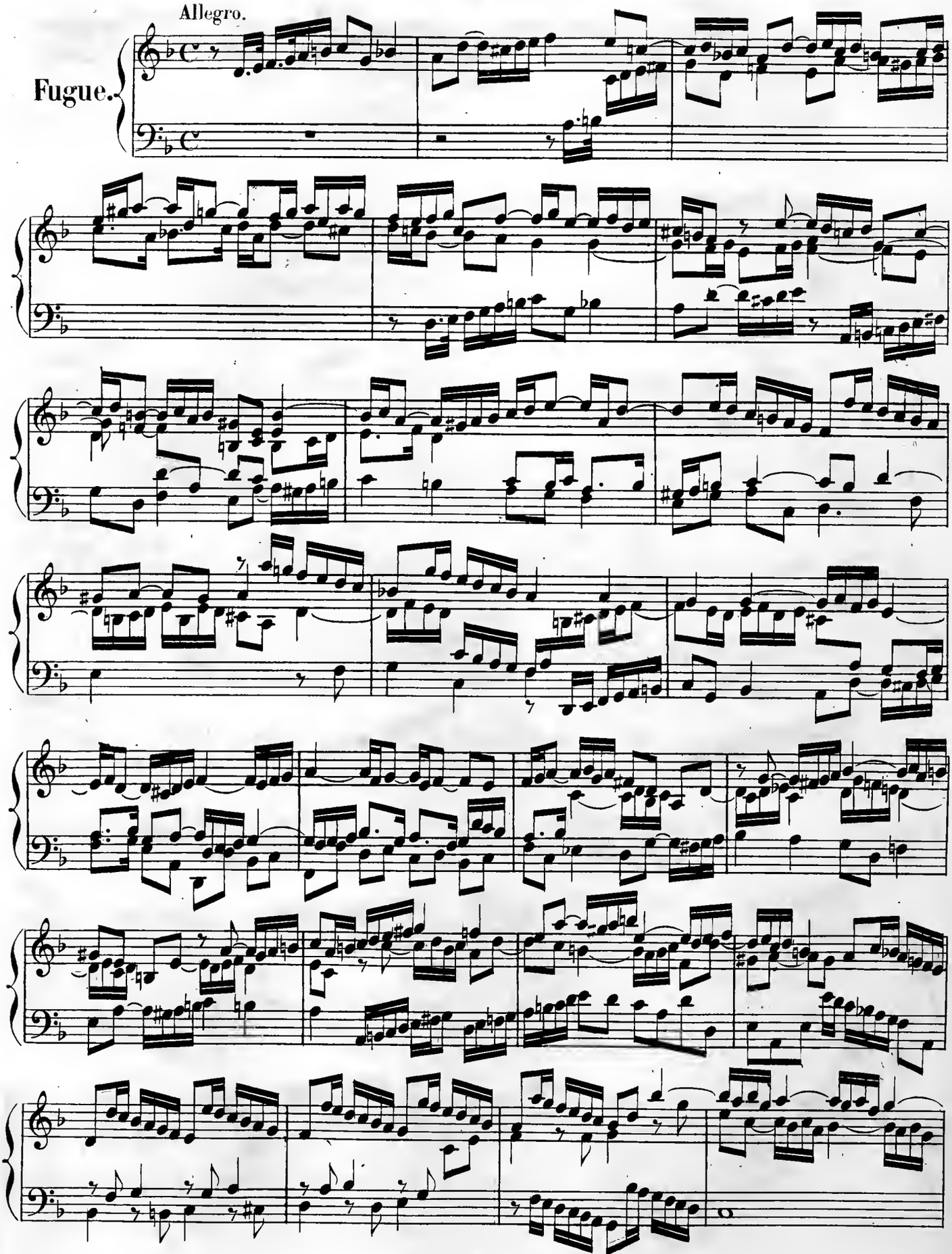
Prélude.

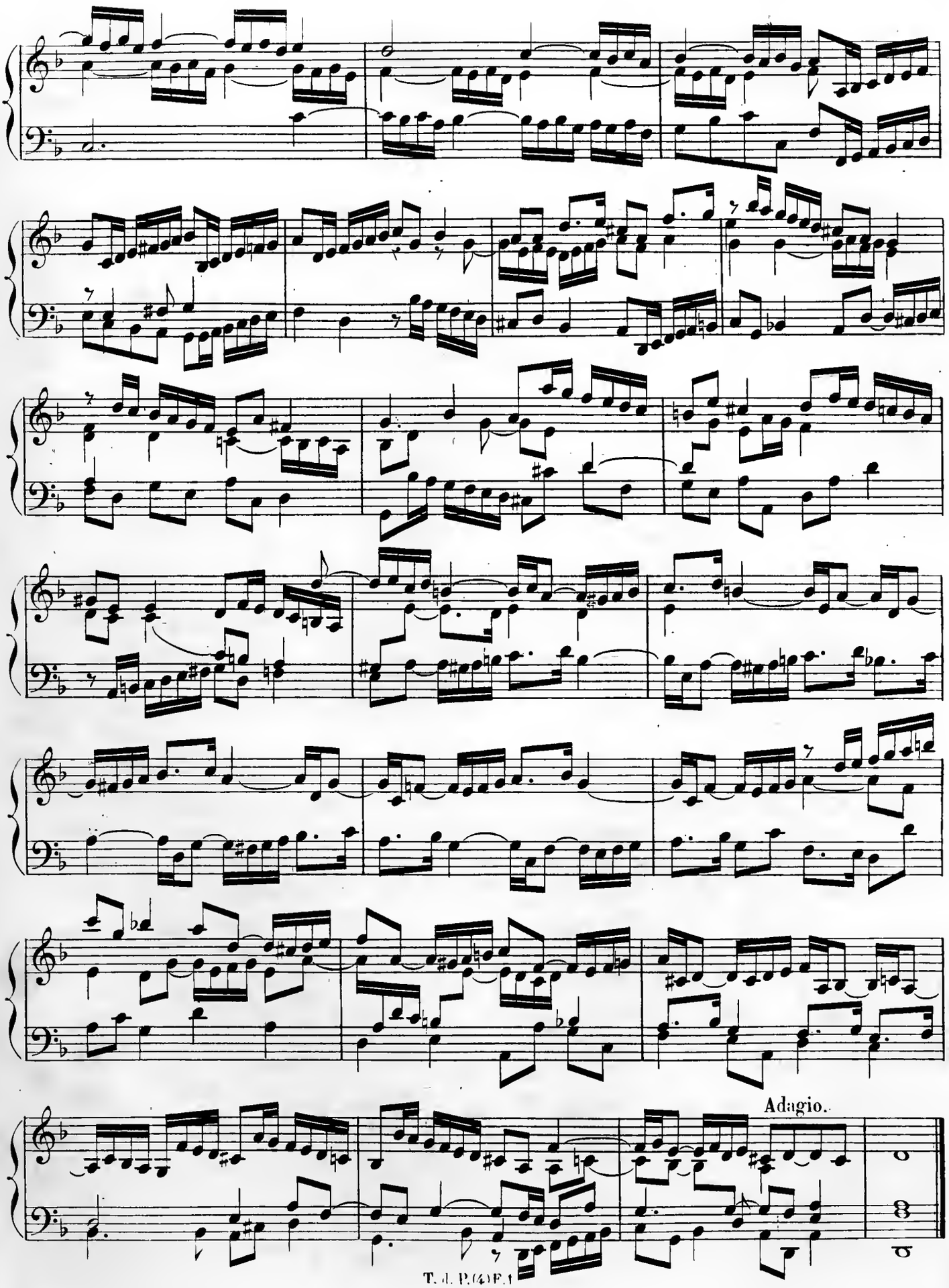
Presto.

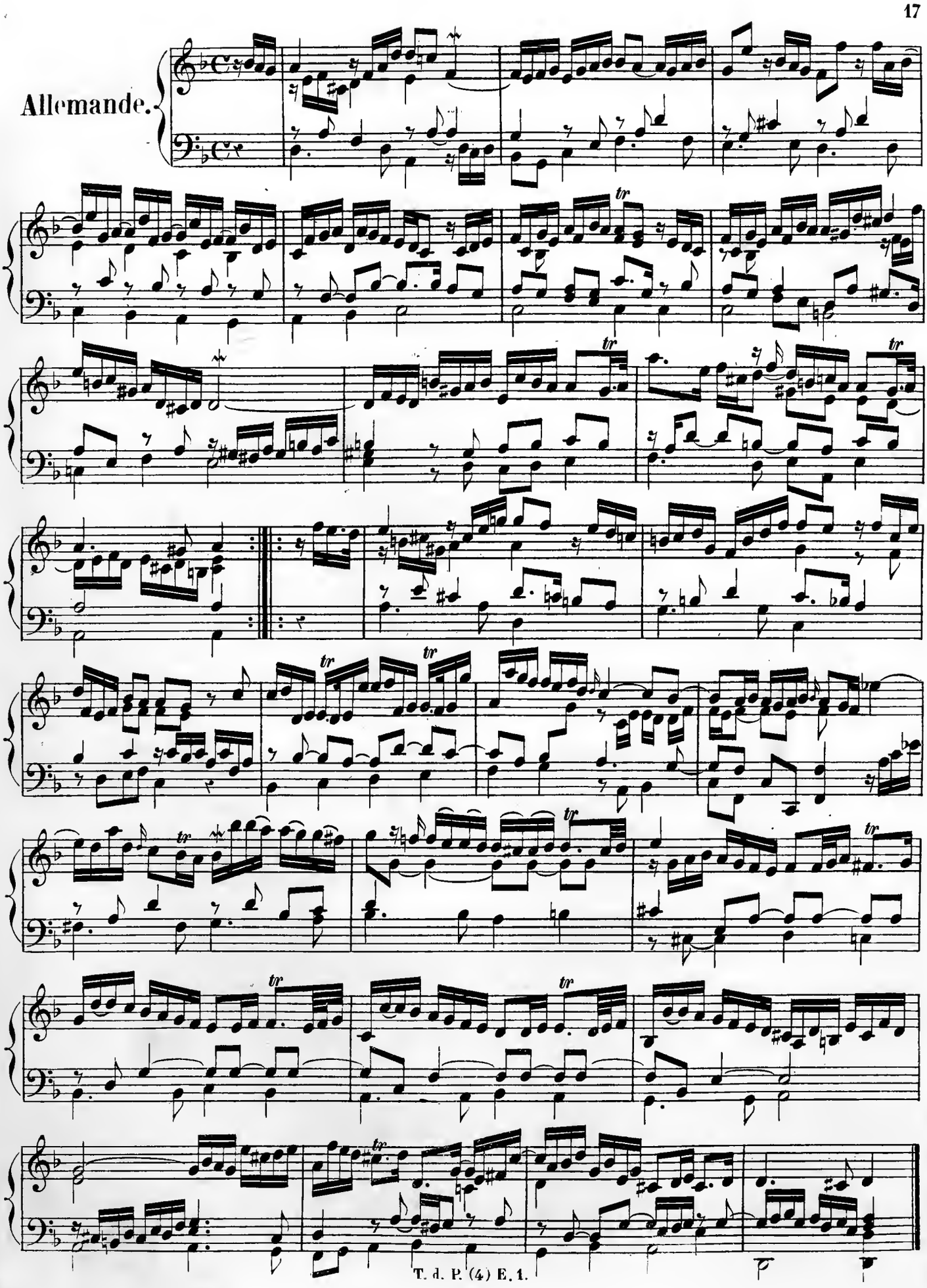


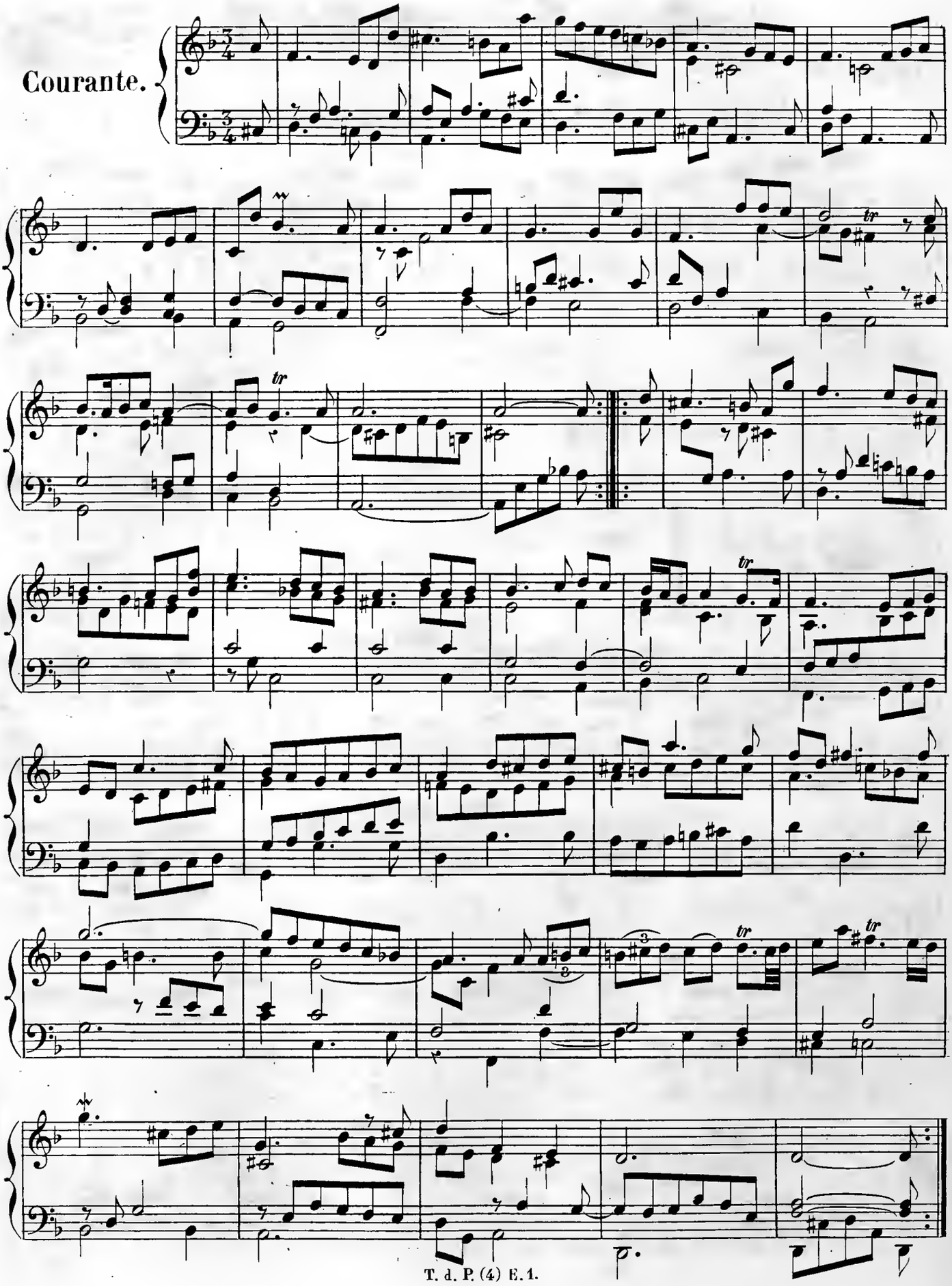
Allegro.

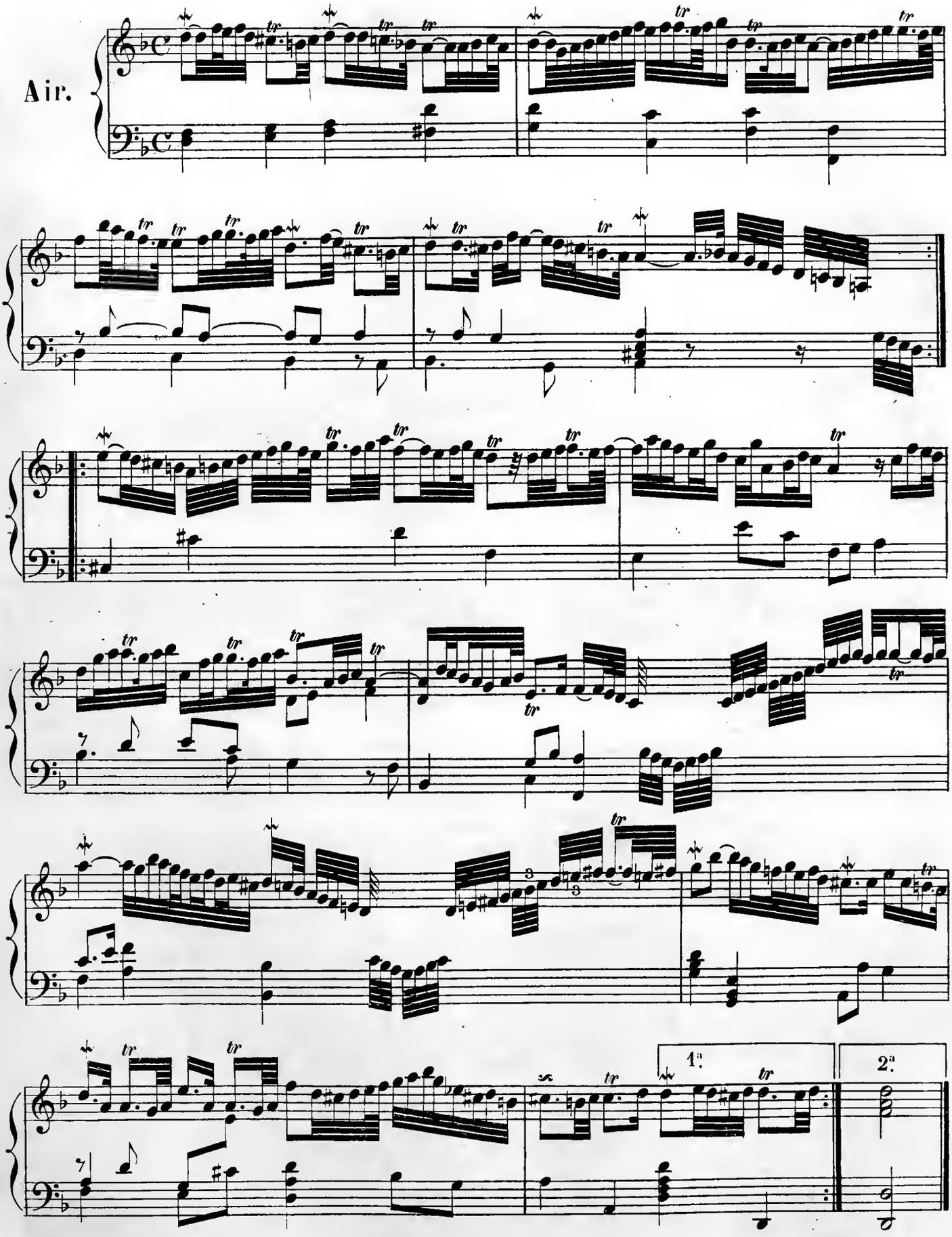
Fugue.



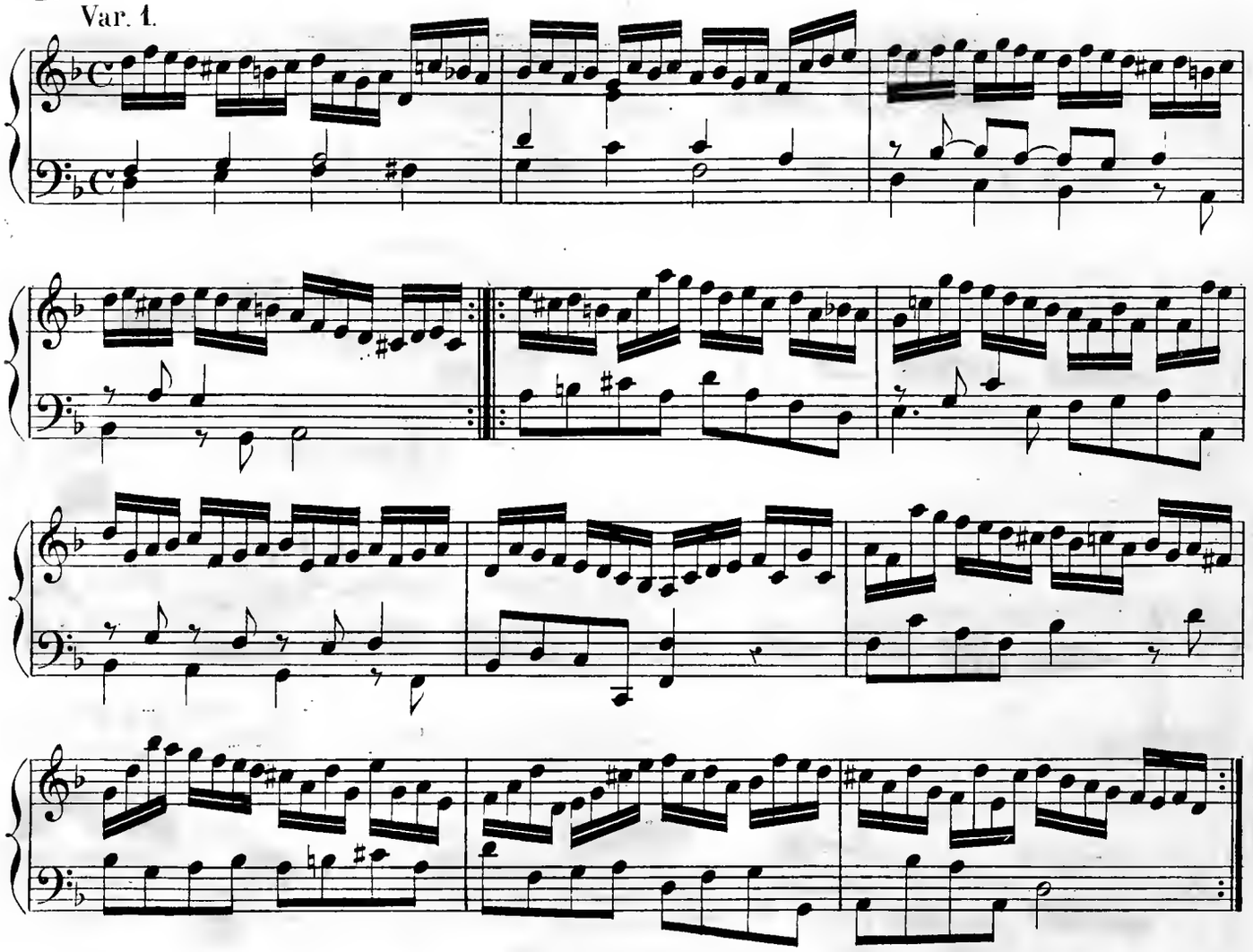

Adagio.


Allemande.

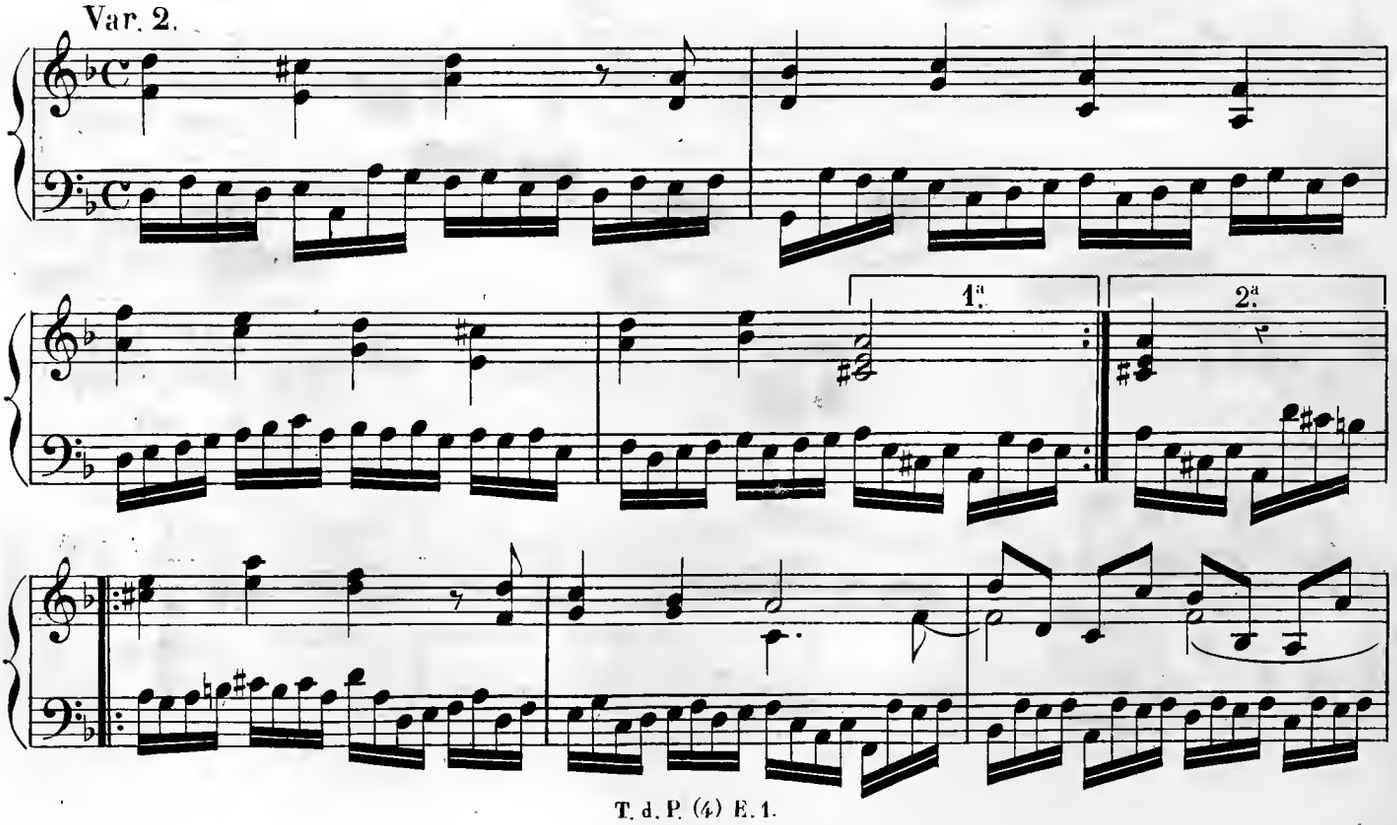

Courante.

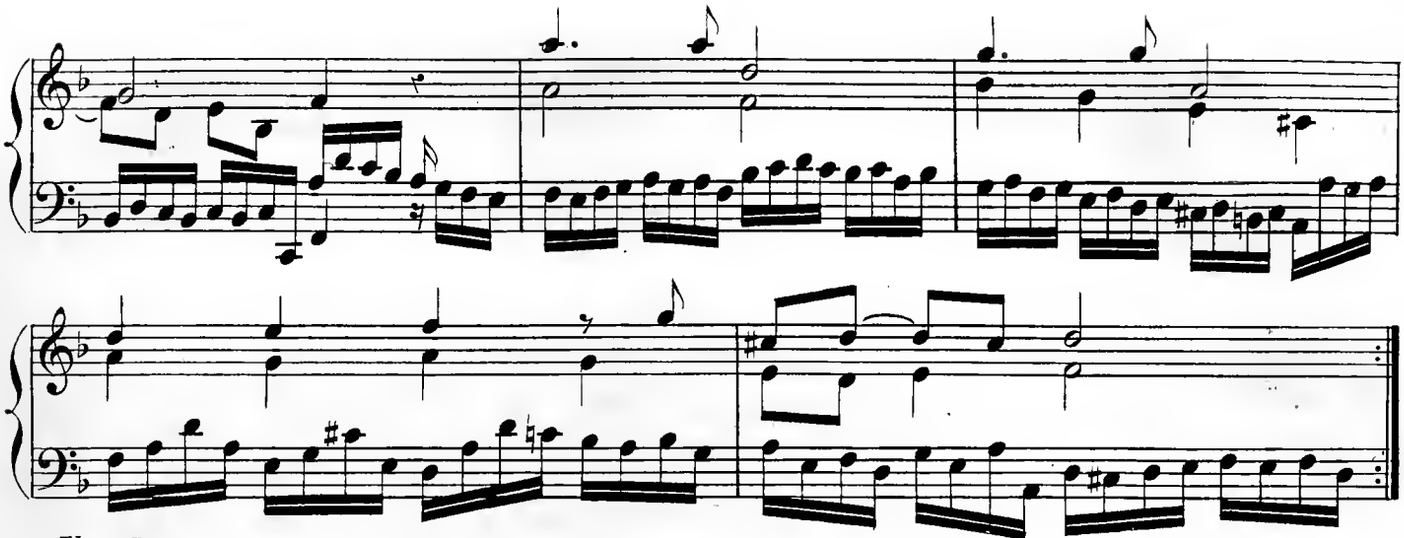

Air.
1.a
2.a

Var. 1.

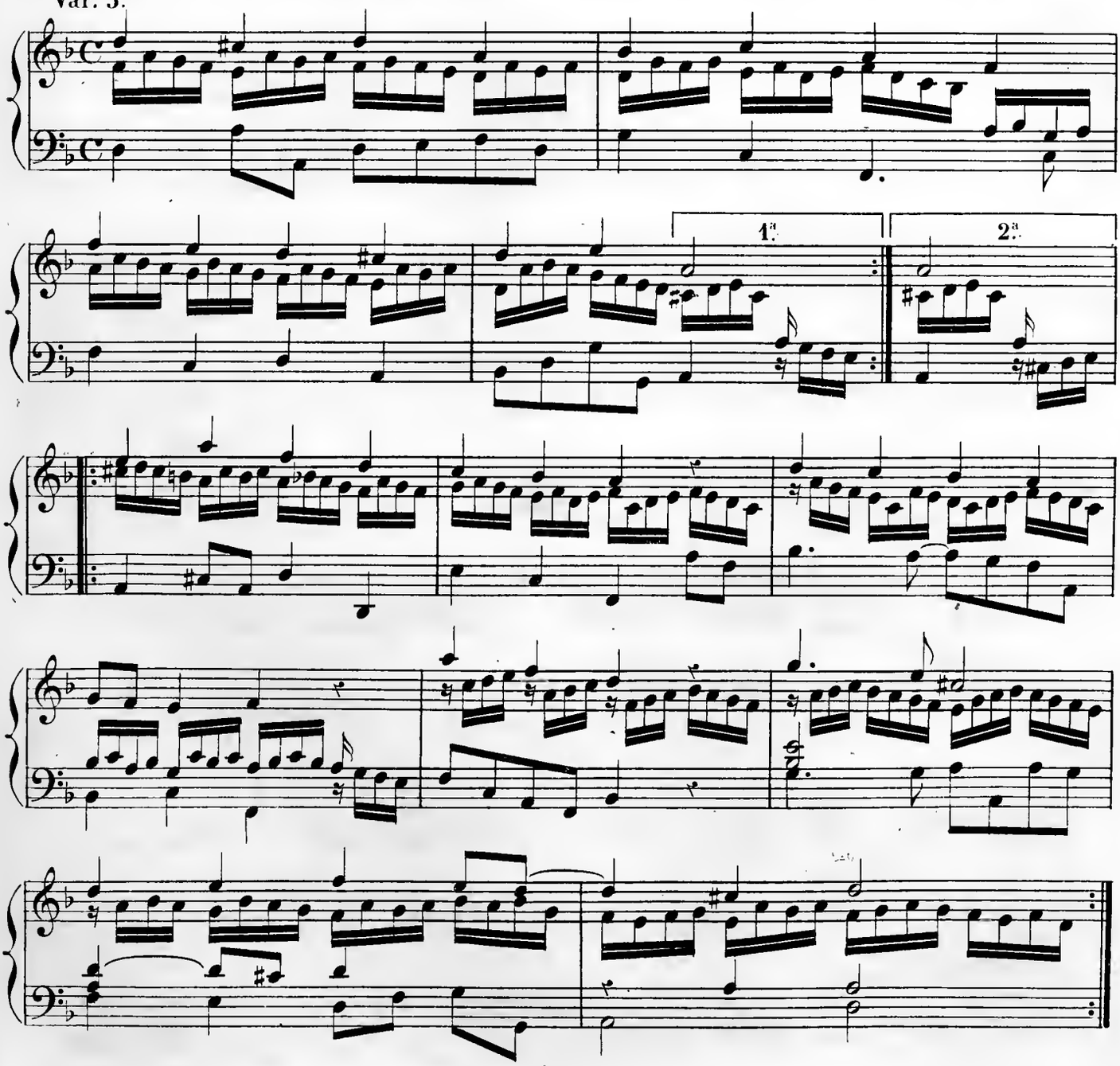


Var. 2.





Var. 3.

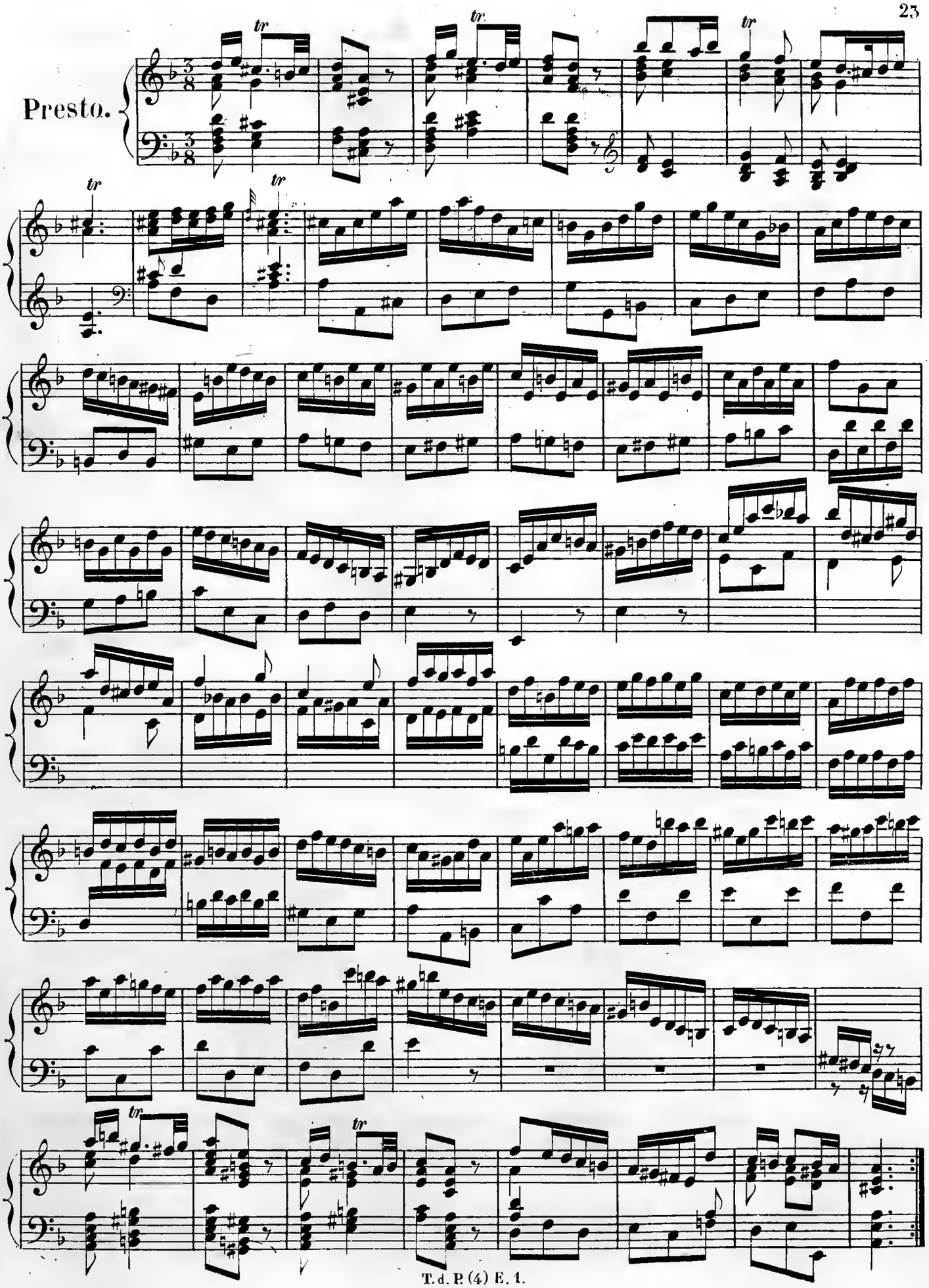


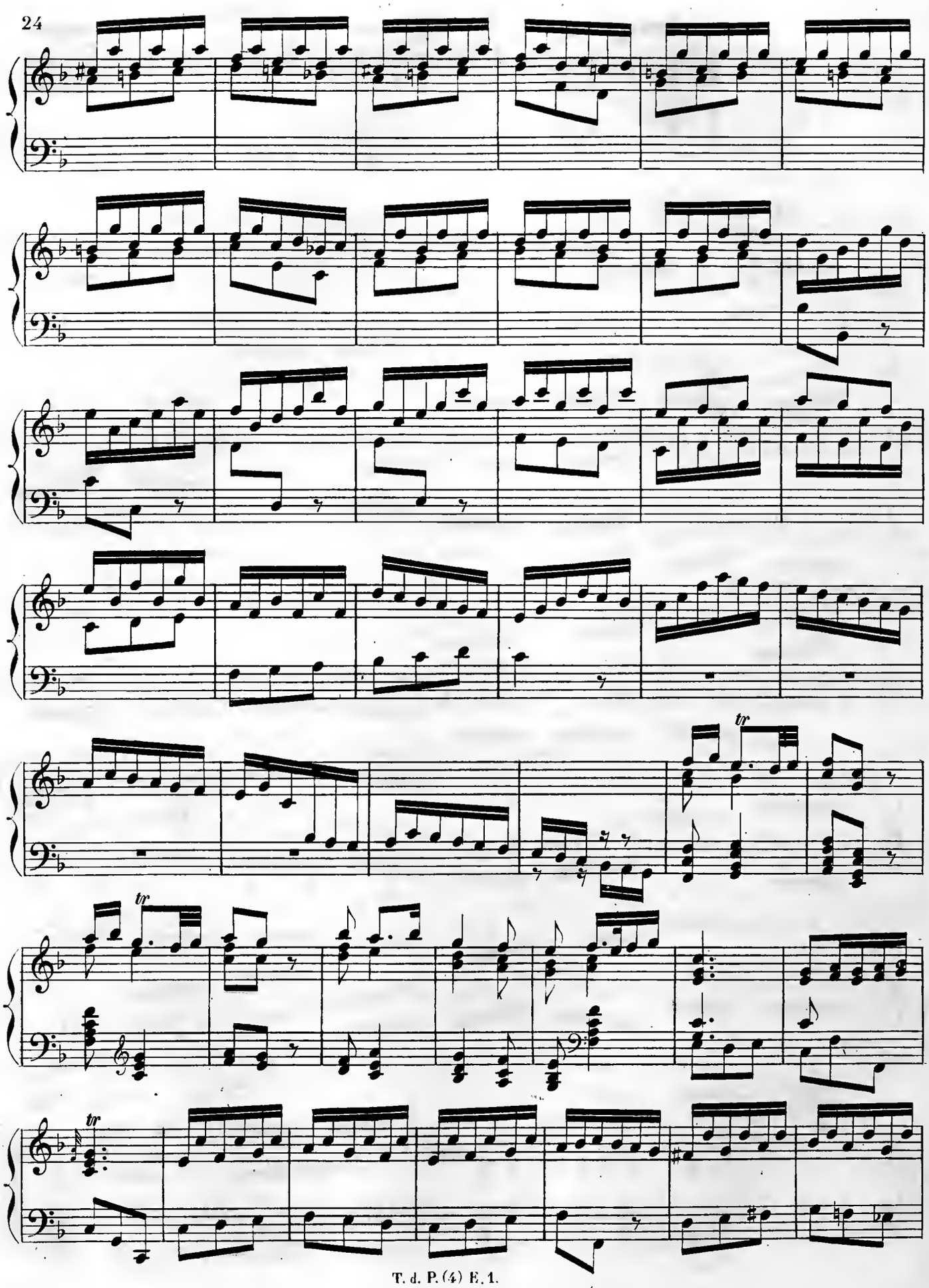
Var. 4.

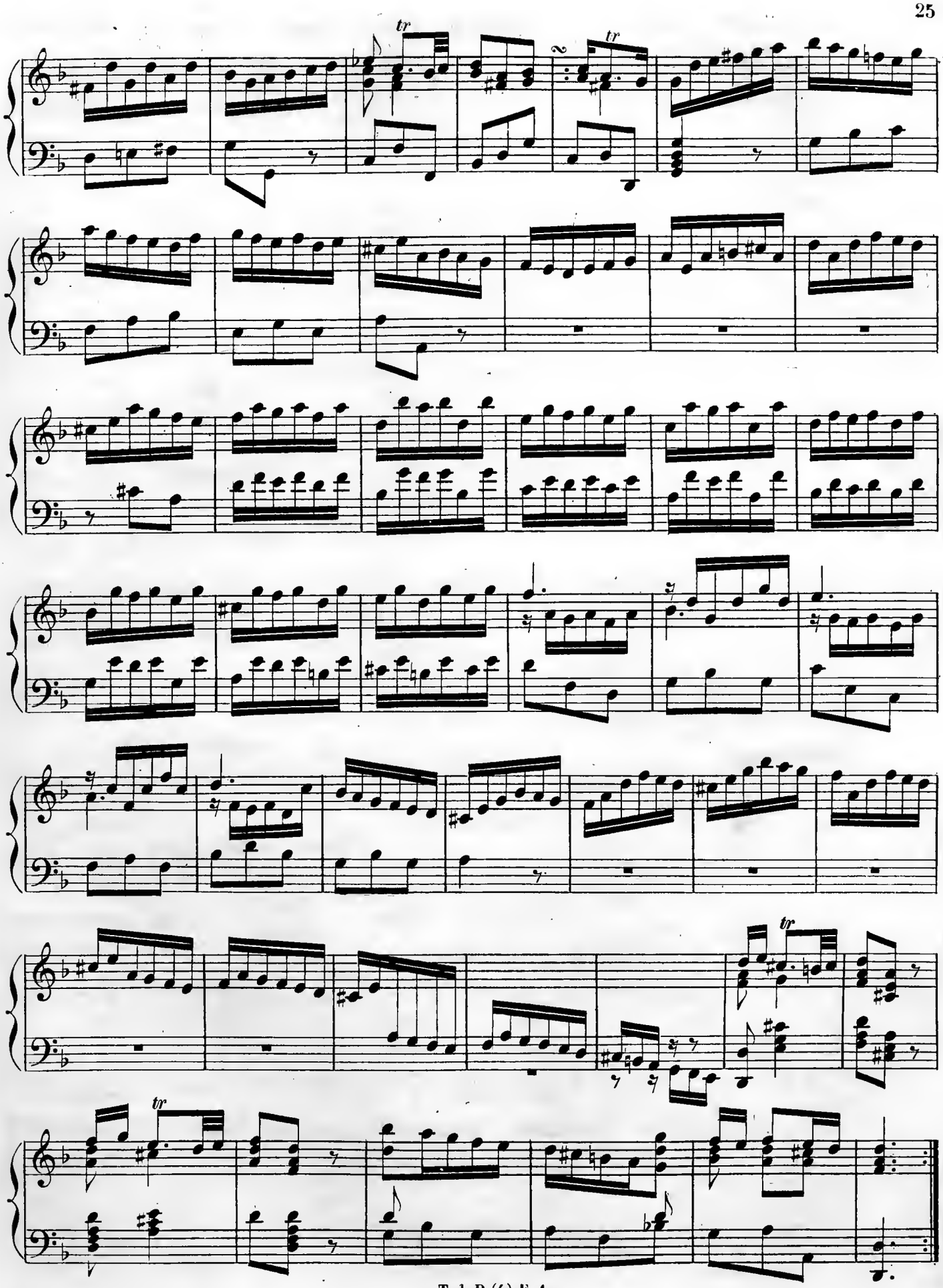
Var. 5.

tr

arpeggiato.


Presto.

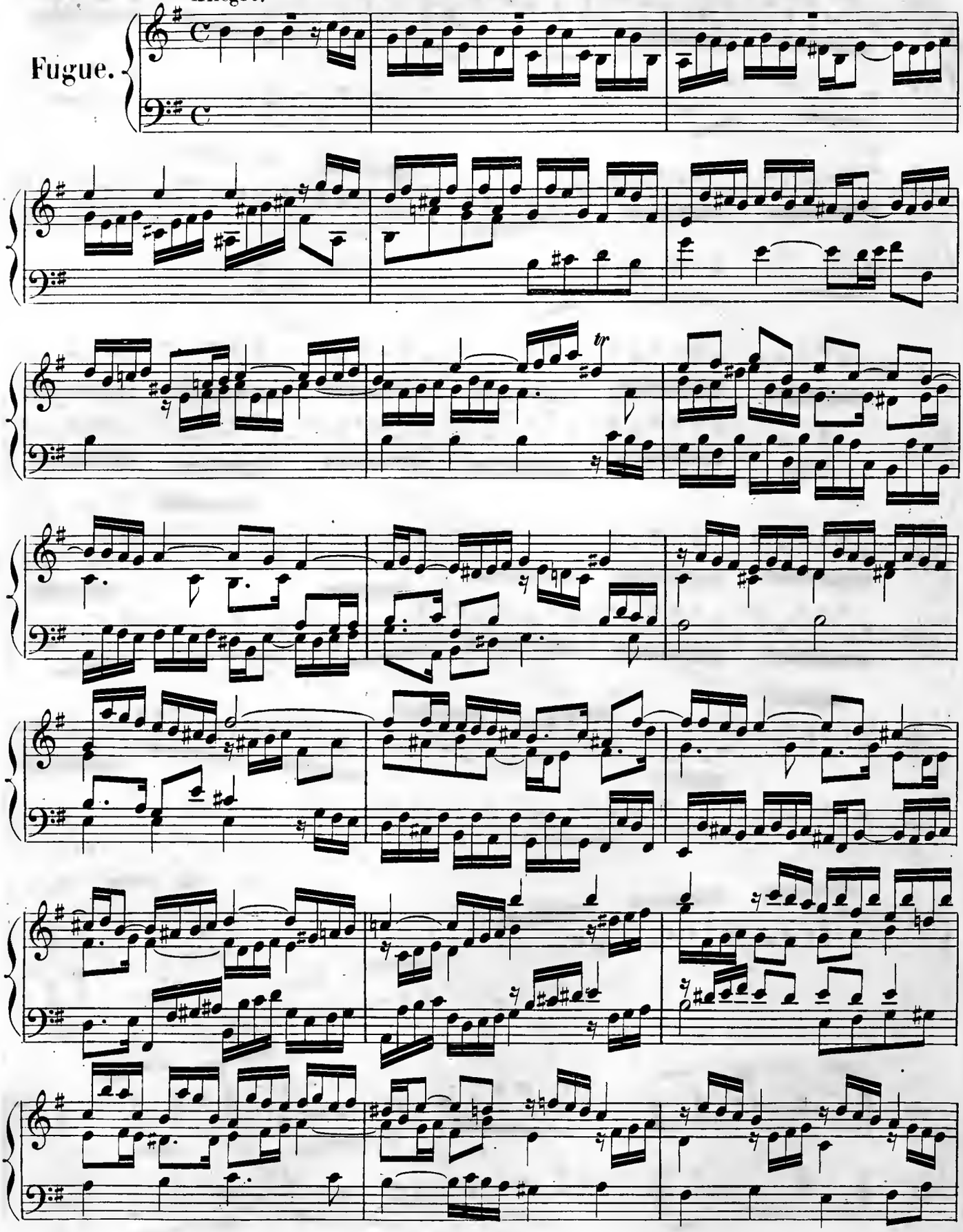

tr
tr
tr

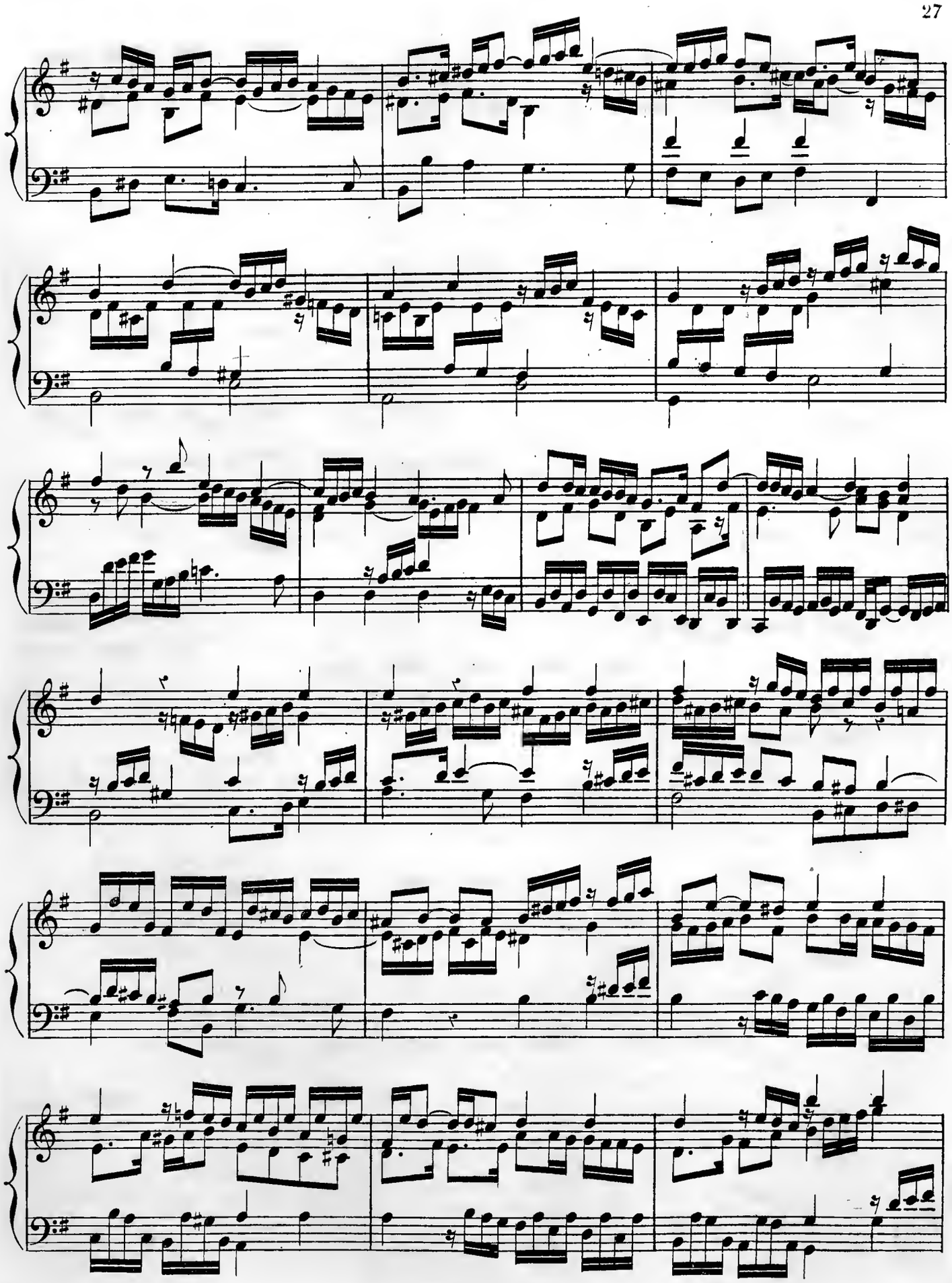


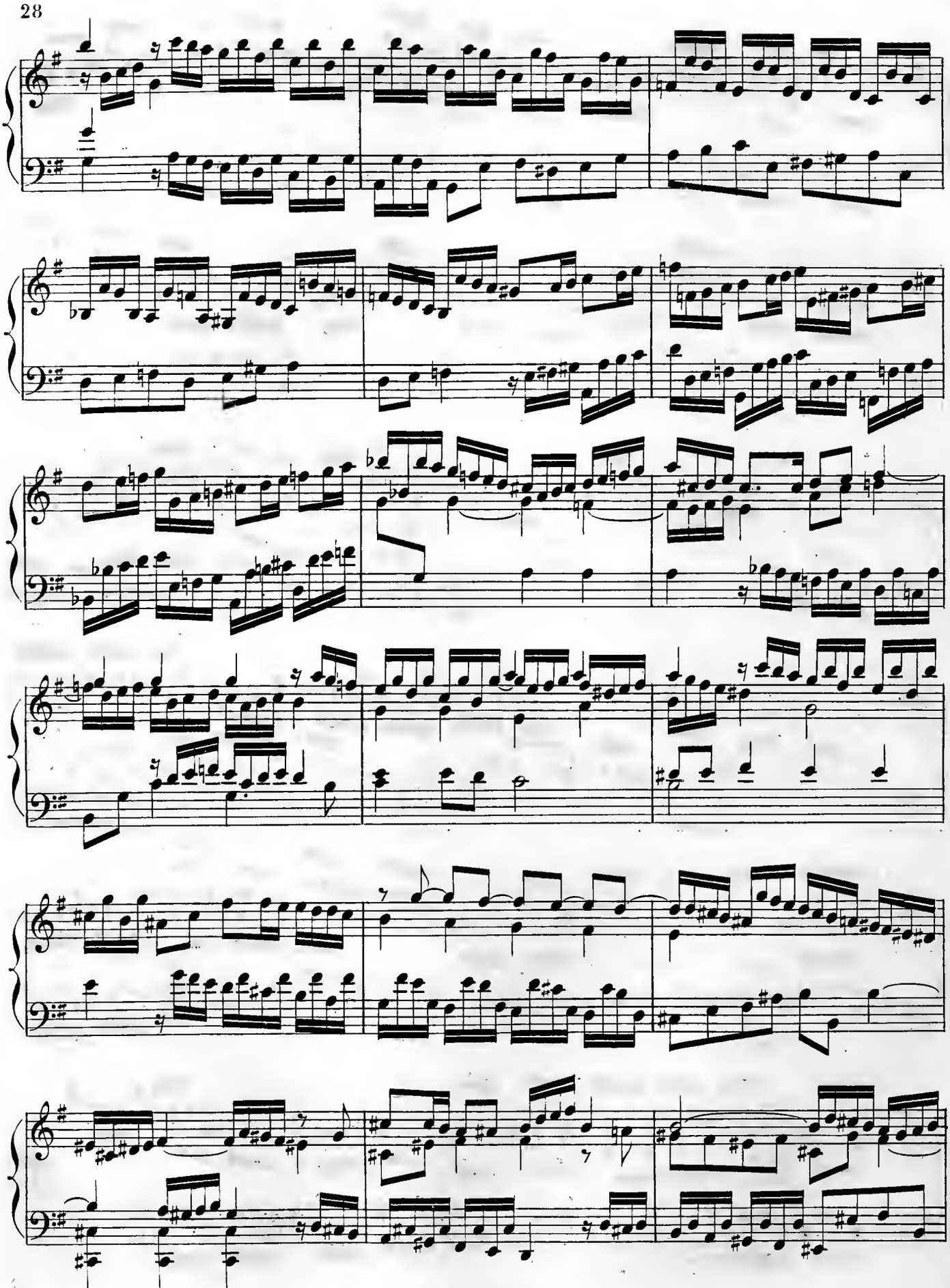
SUITE IV.

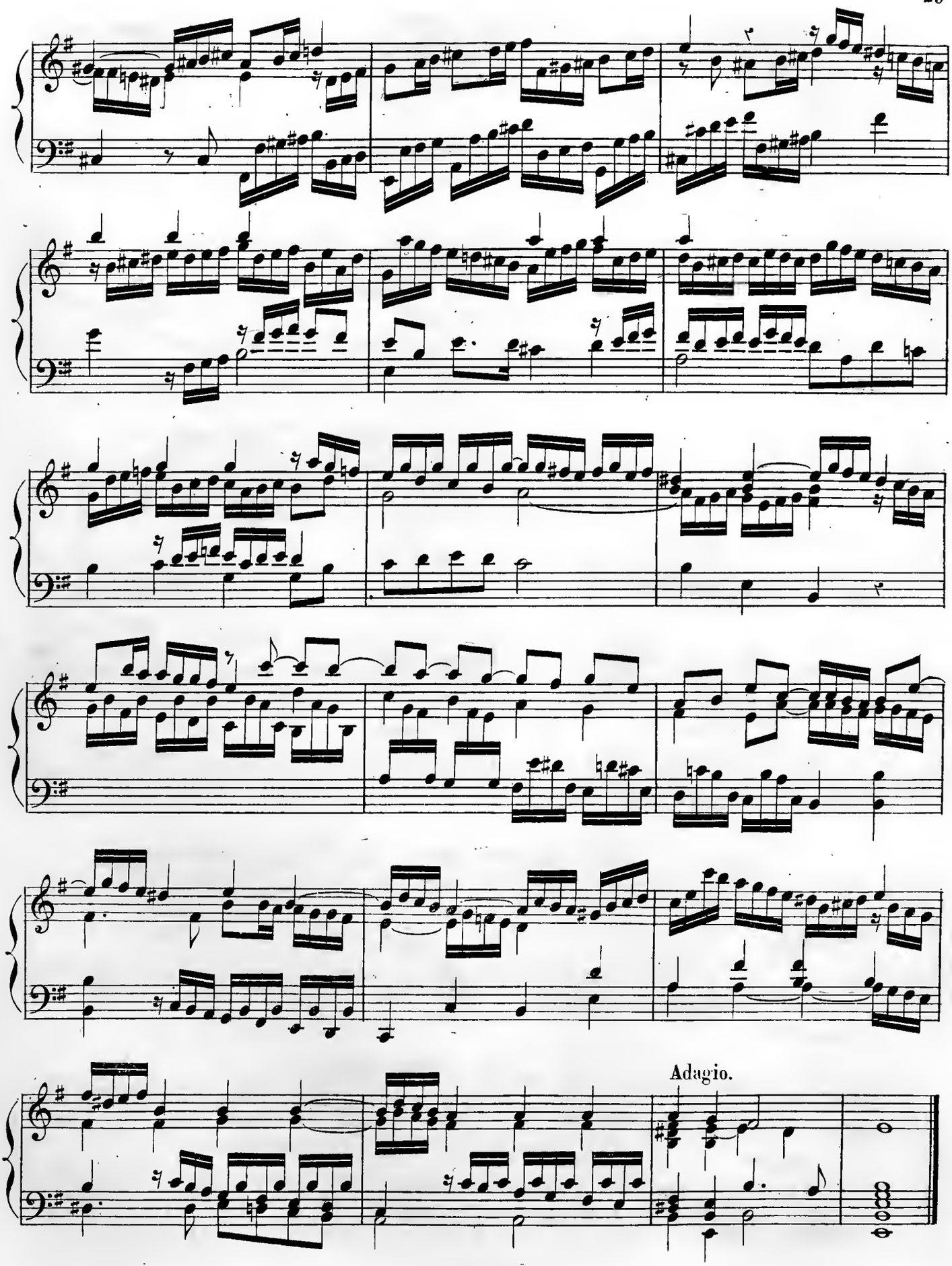
Allegro.

Fugue.

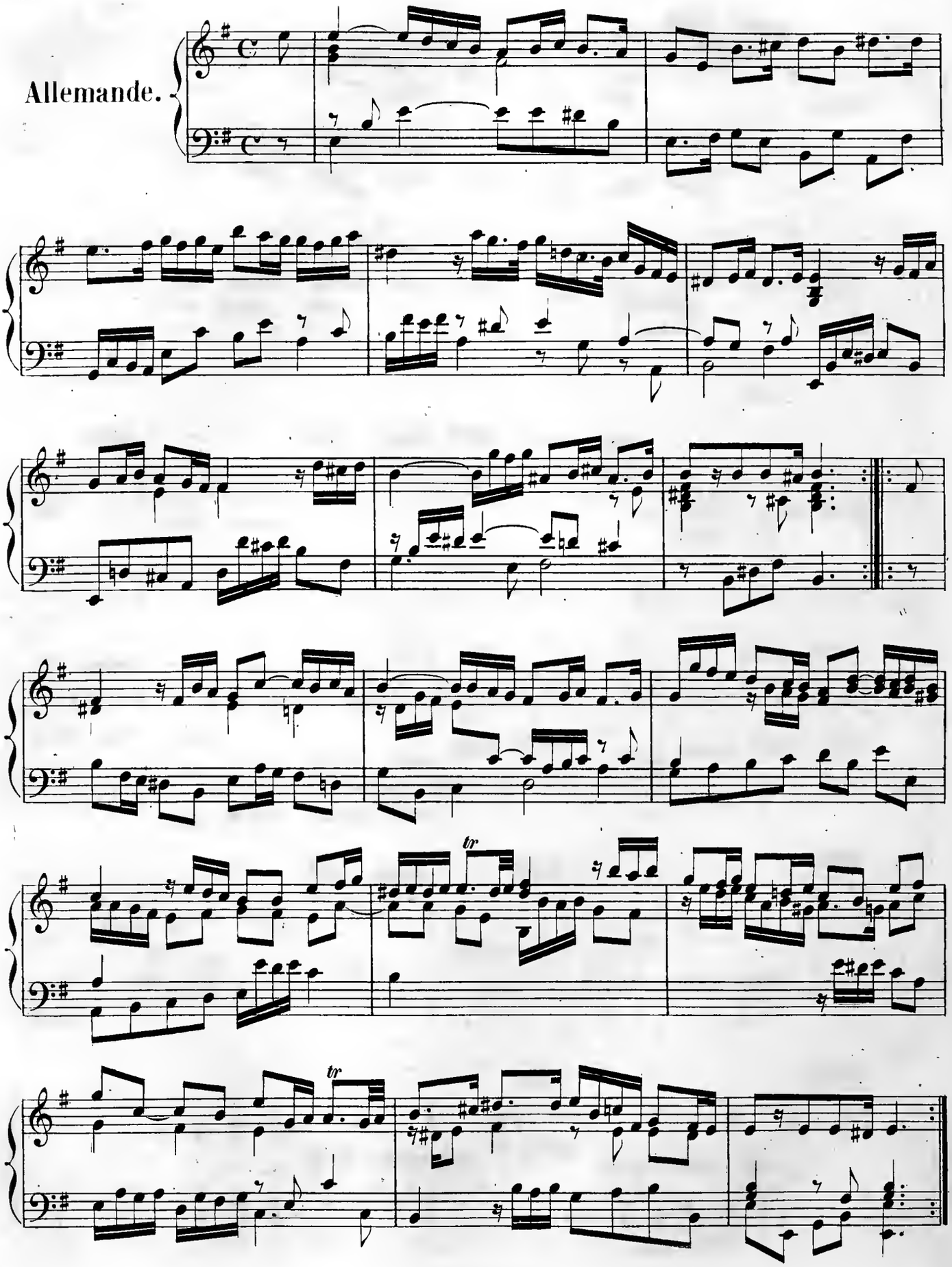




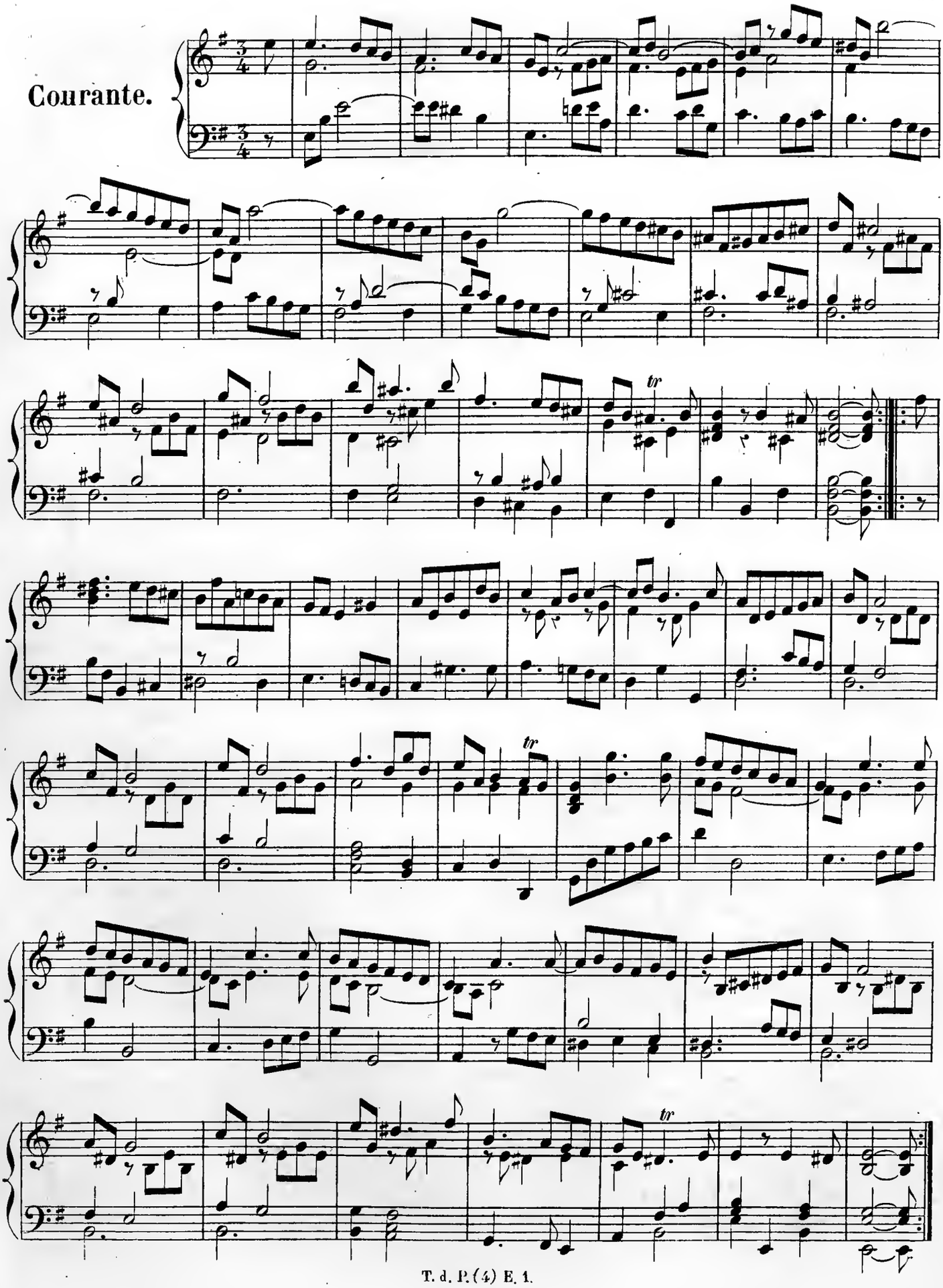



Adagio.

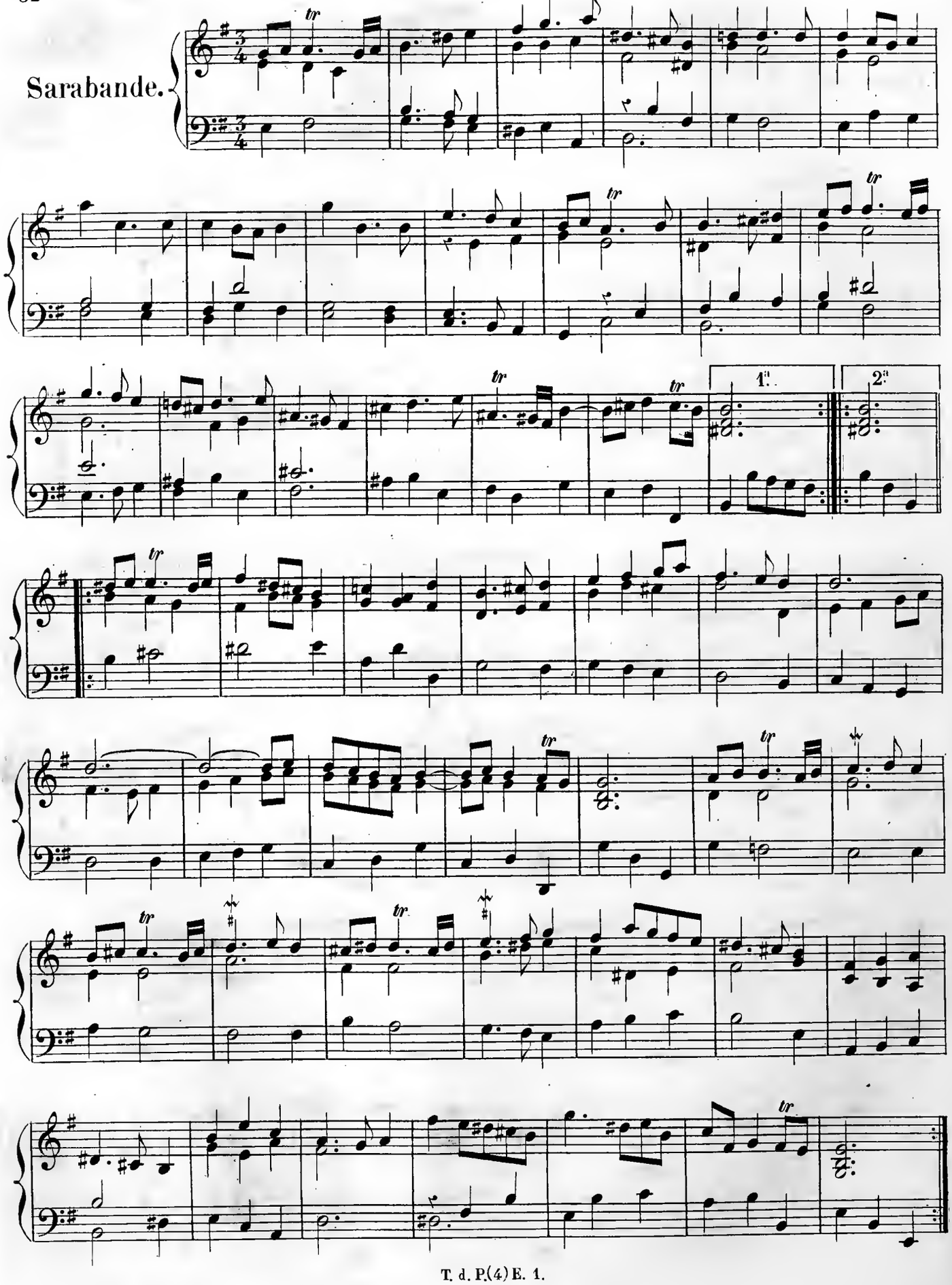
Allemande.



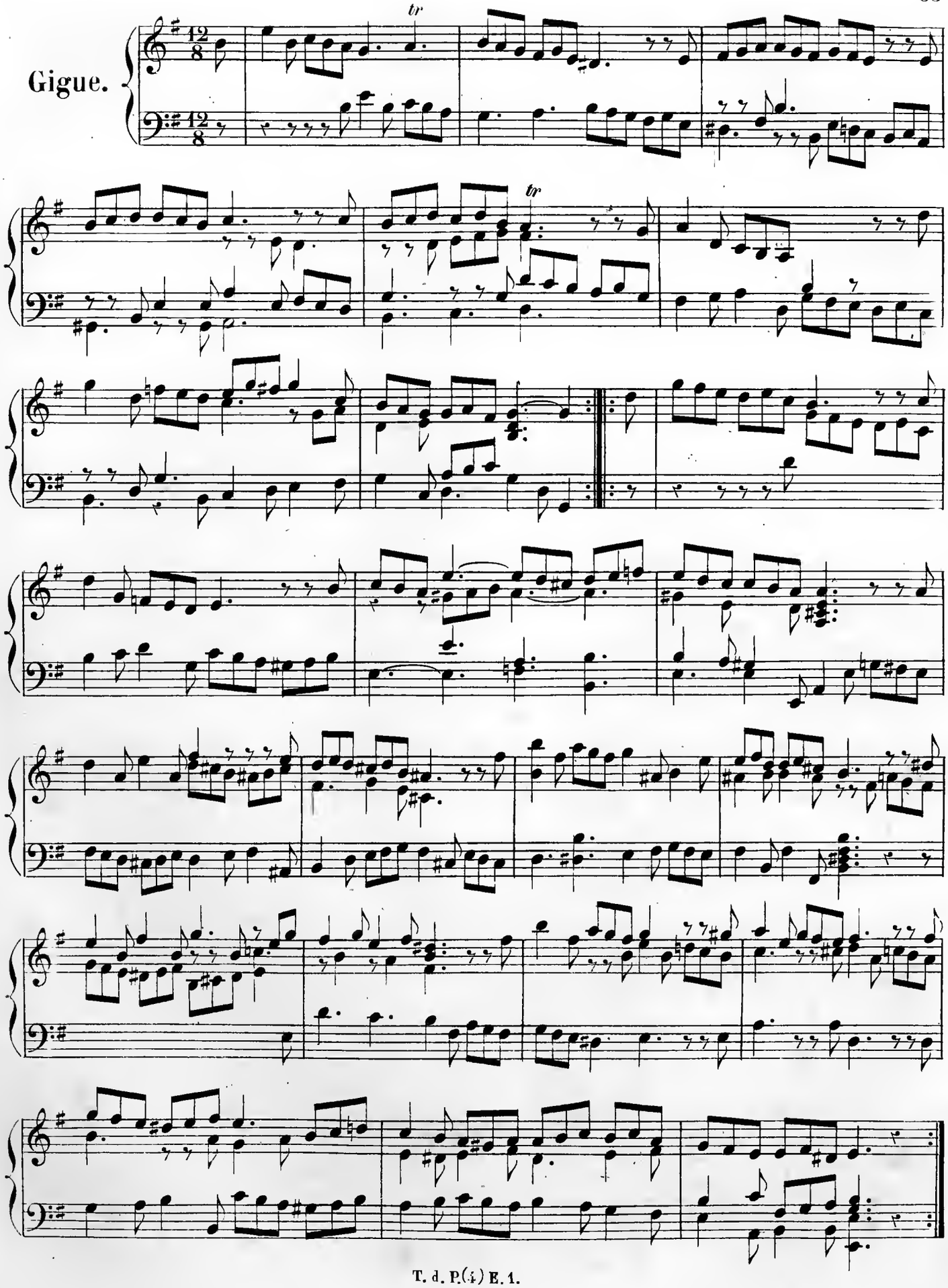
Courante.



Sarabande.

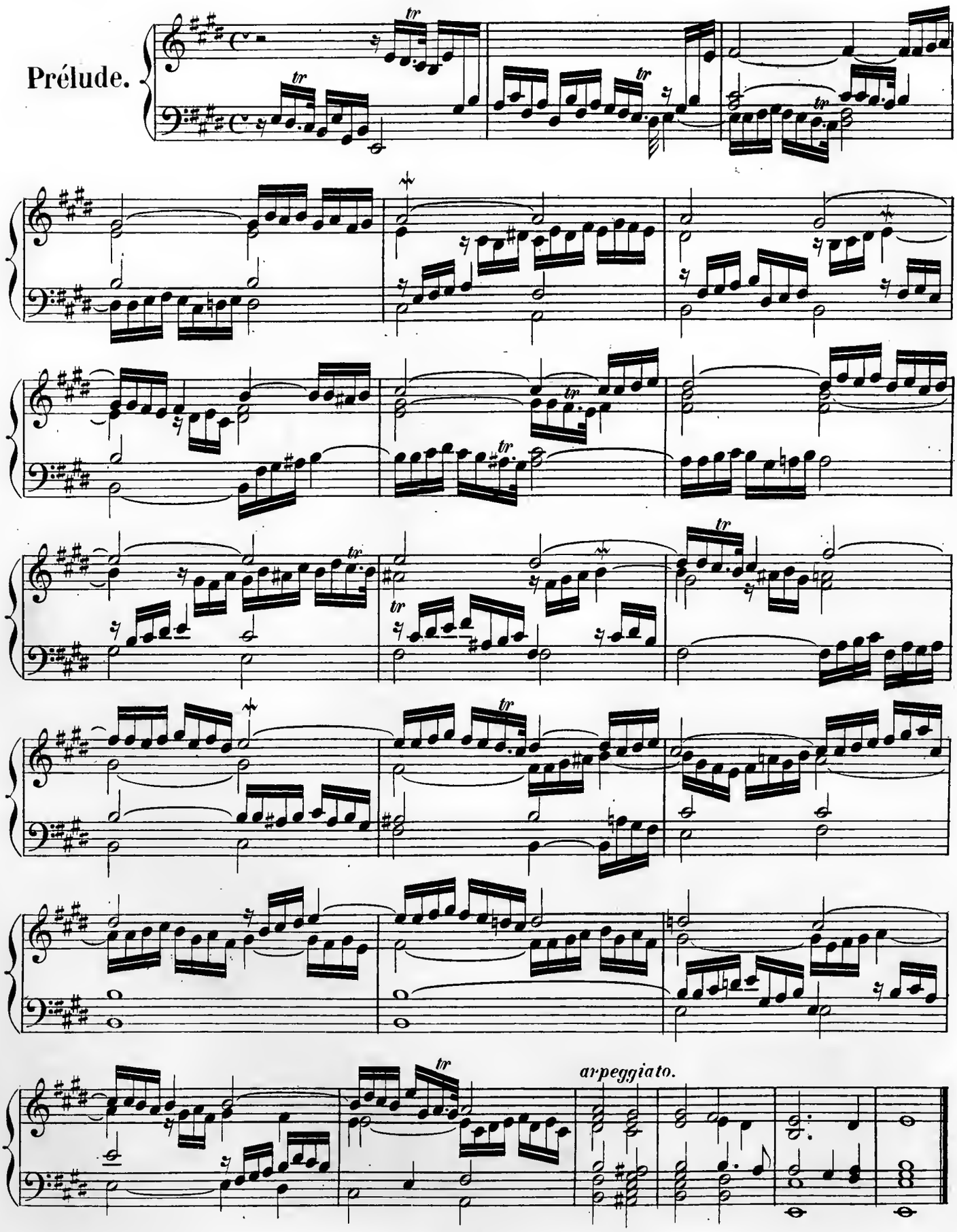


Gigue.

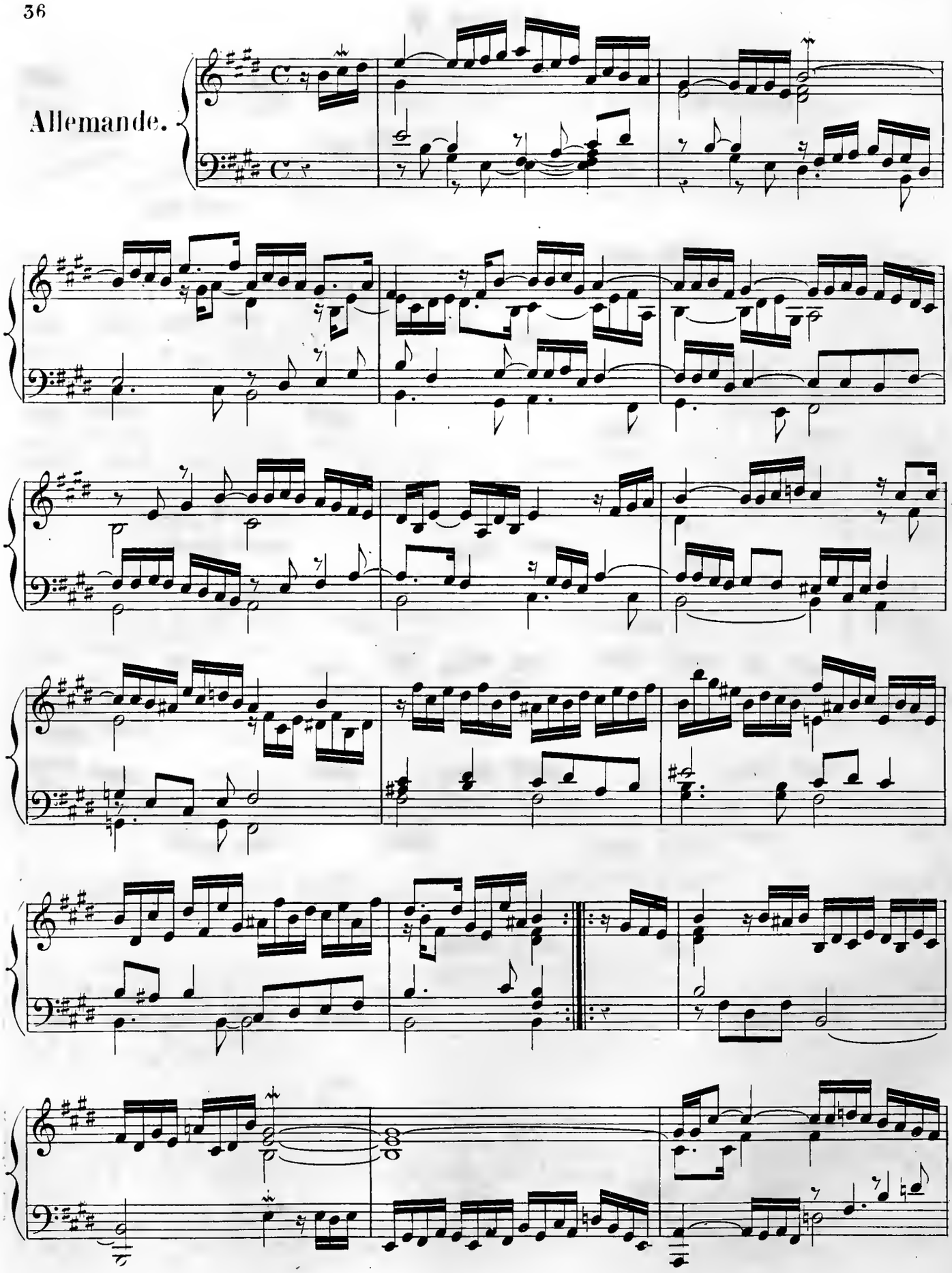


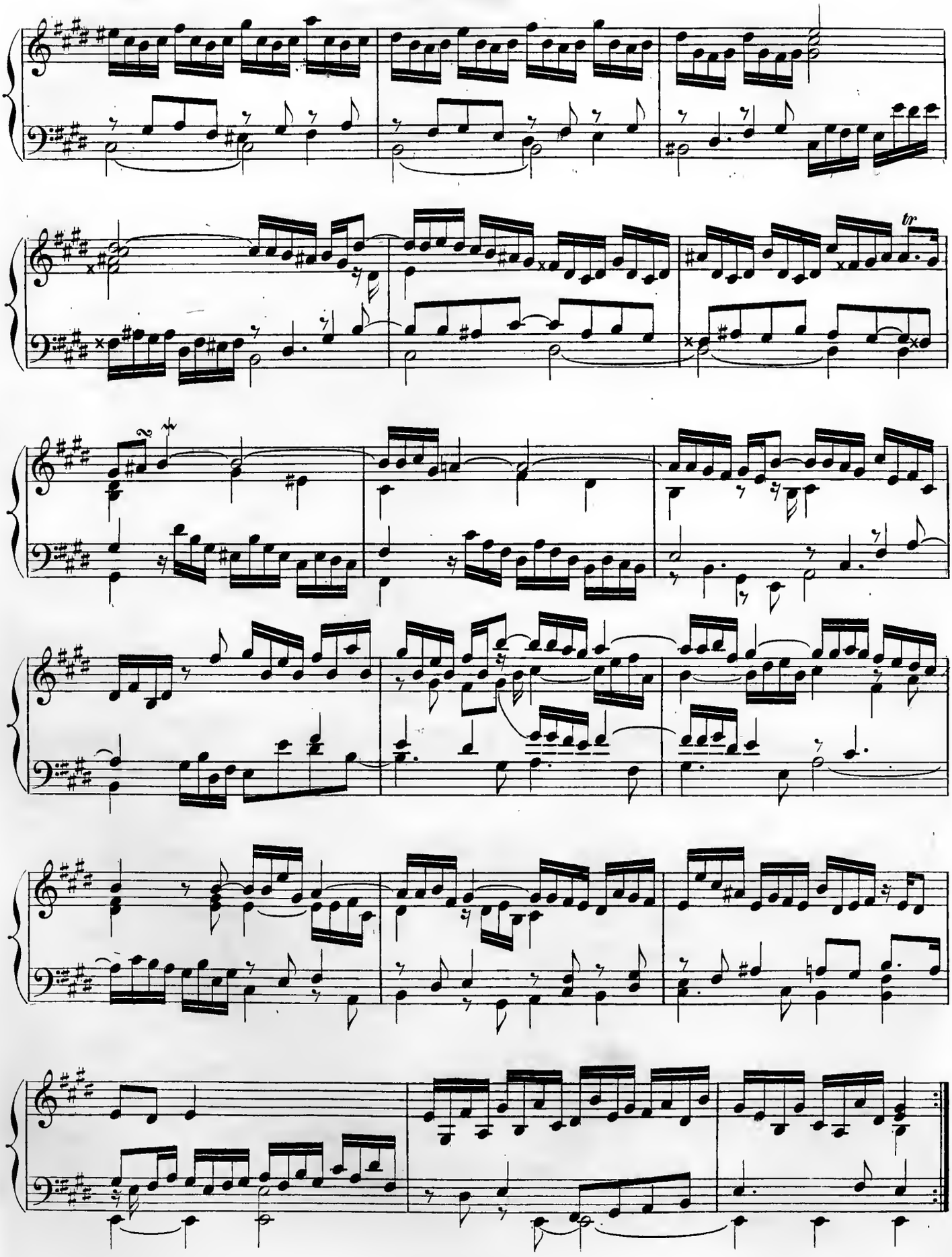
SUITE V.

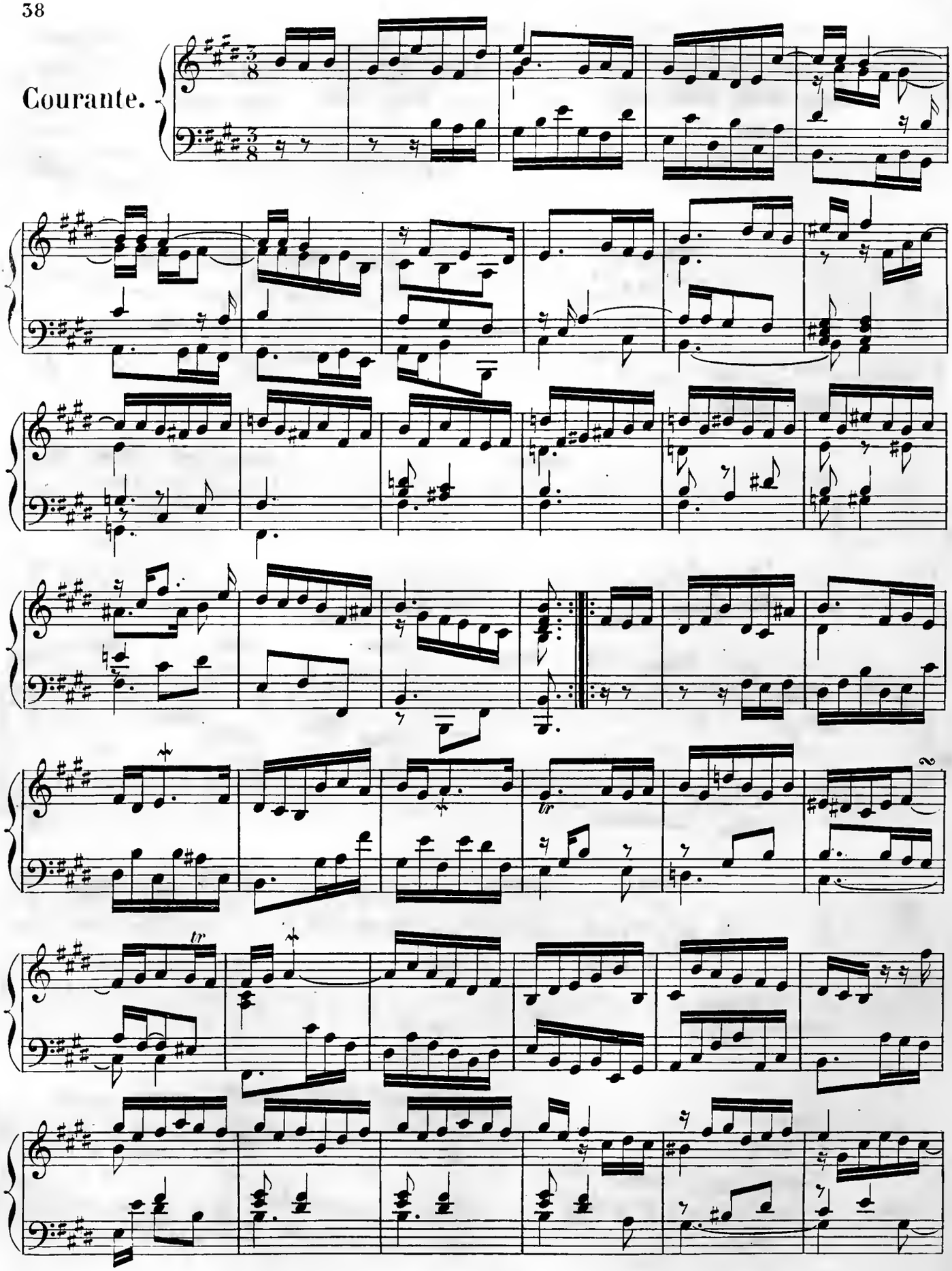
Prélude.

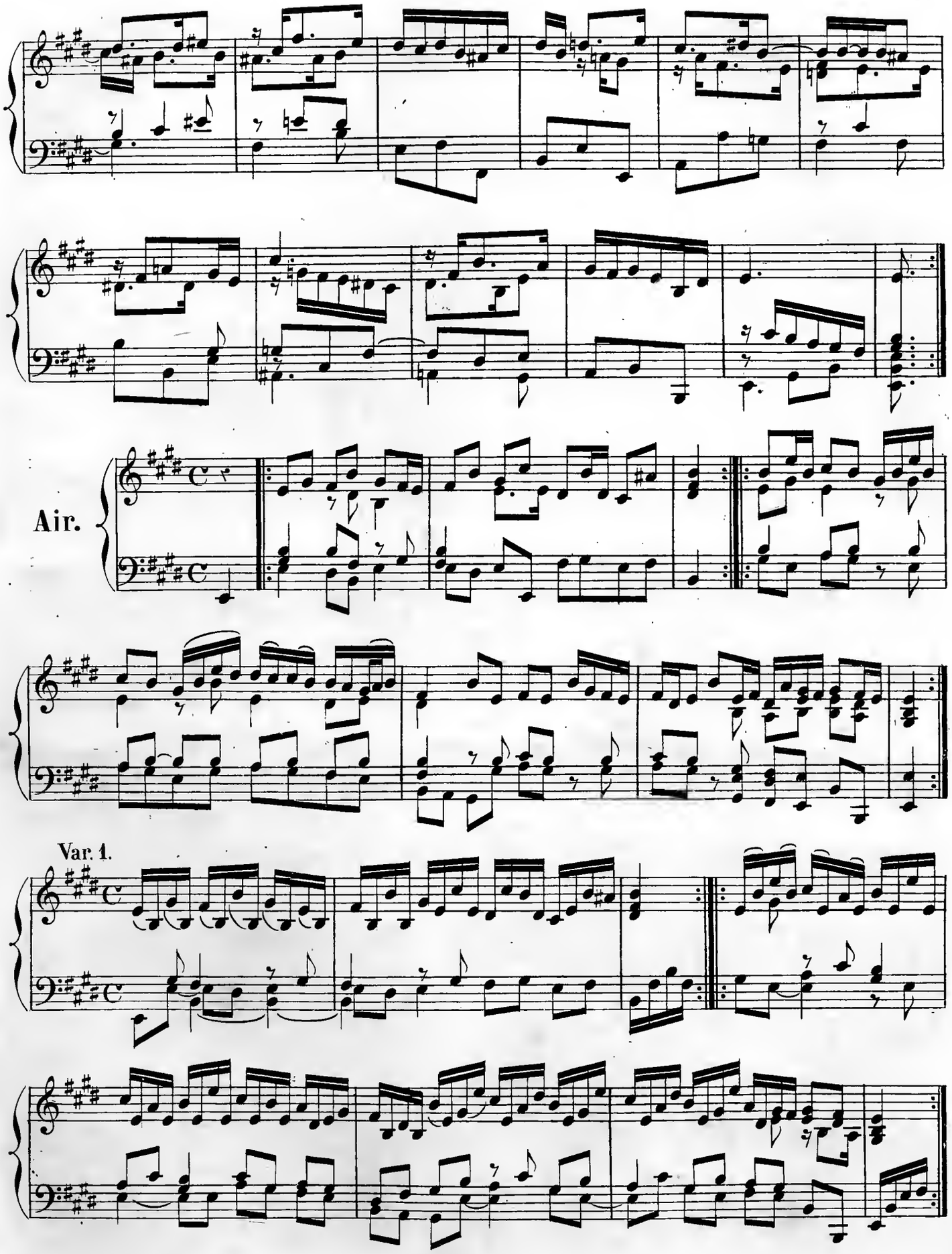


Allemande.

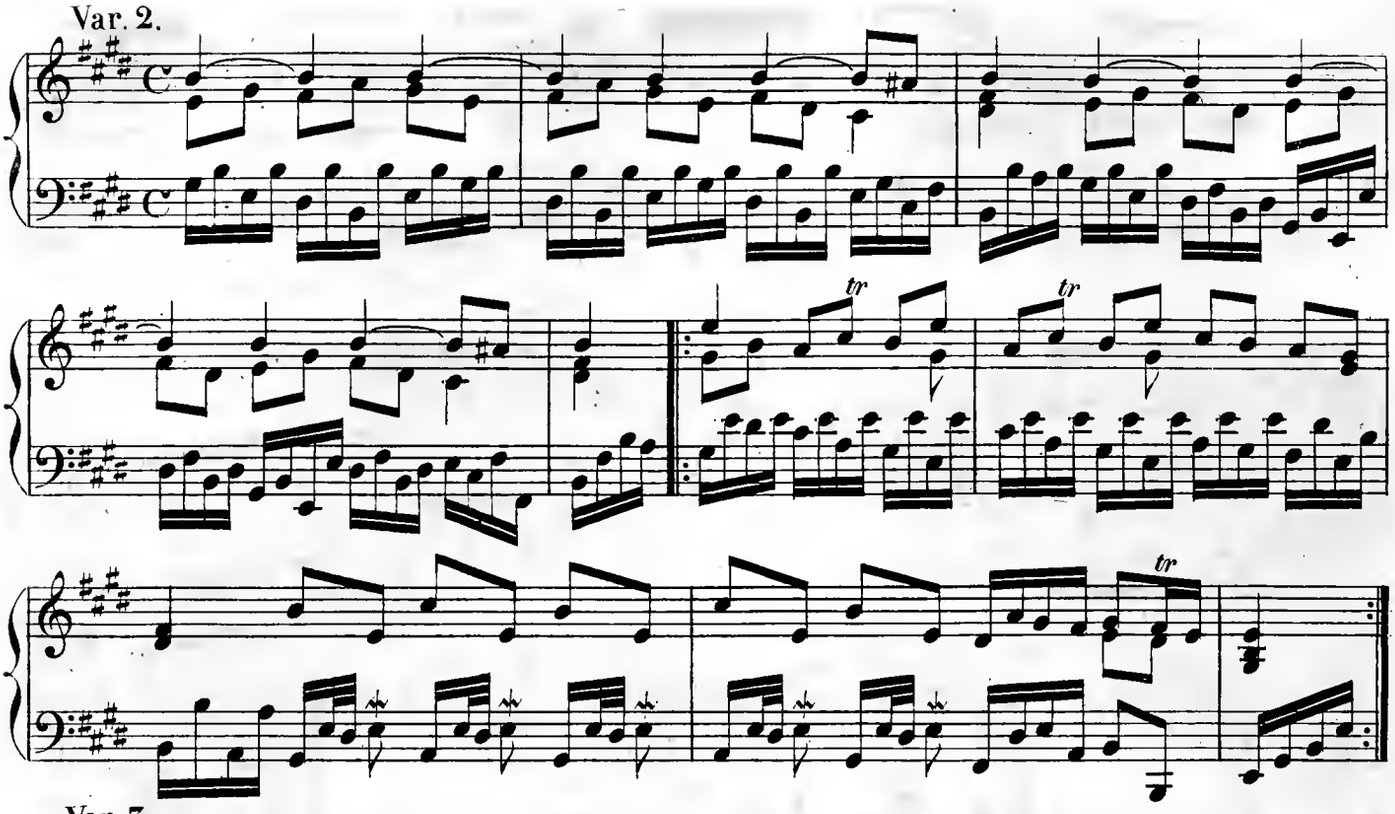



tr

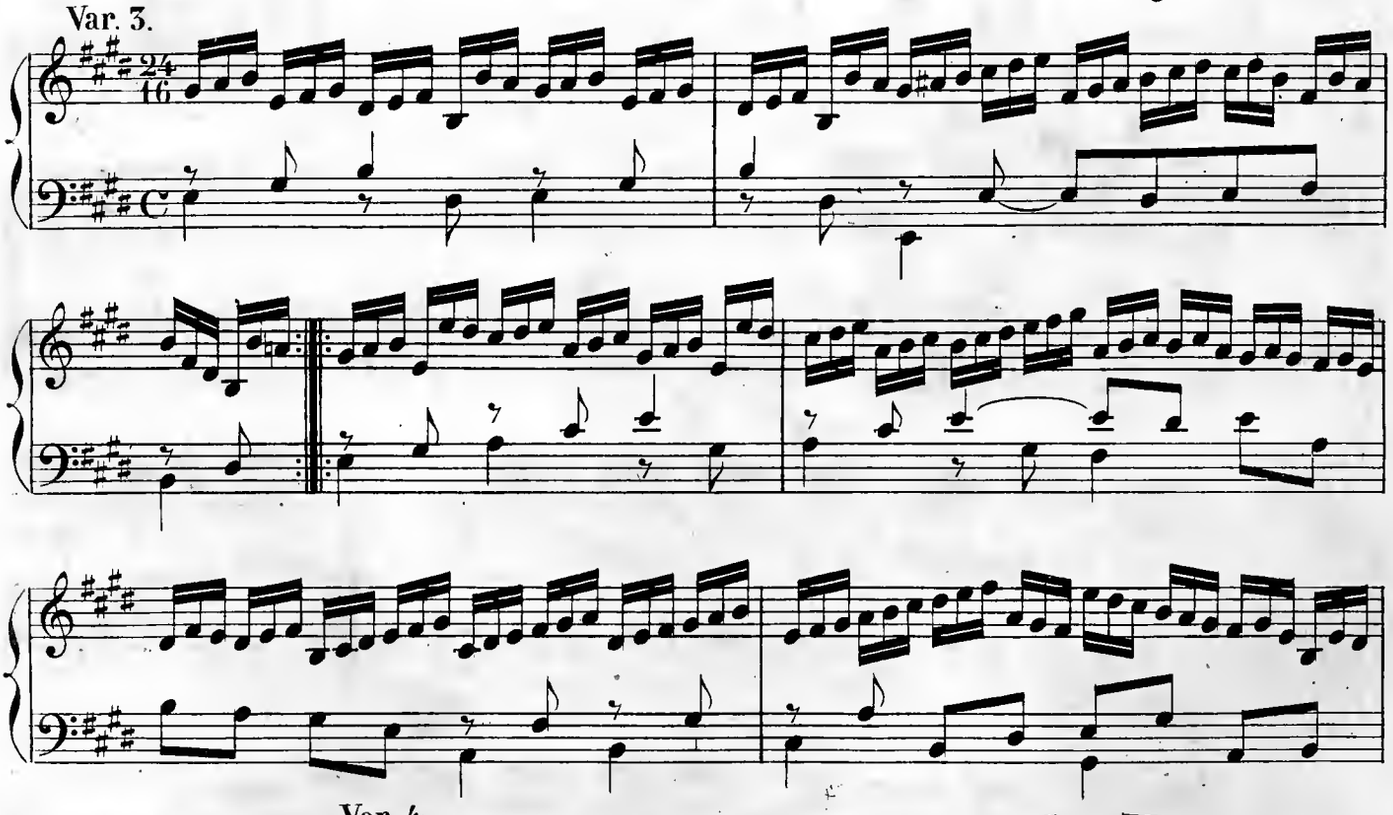

Courante.


Air.
Var. 1.

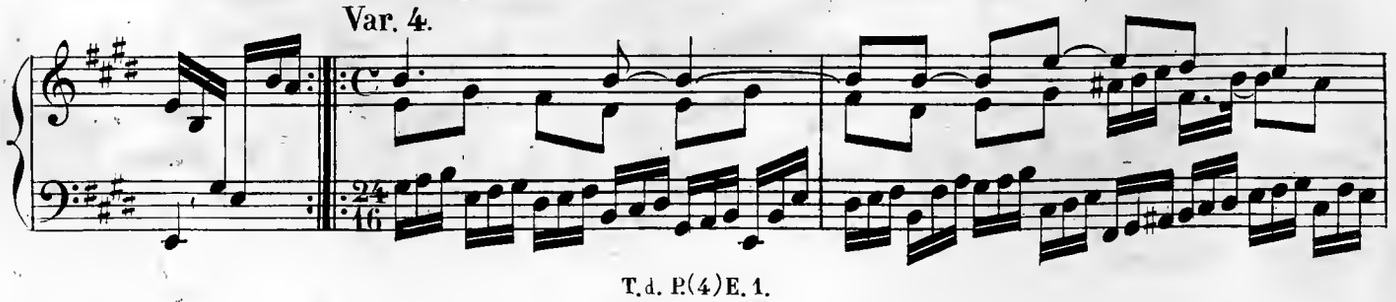
Var. 2.

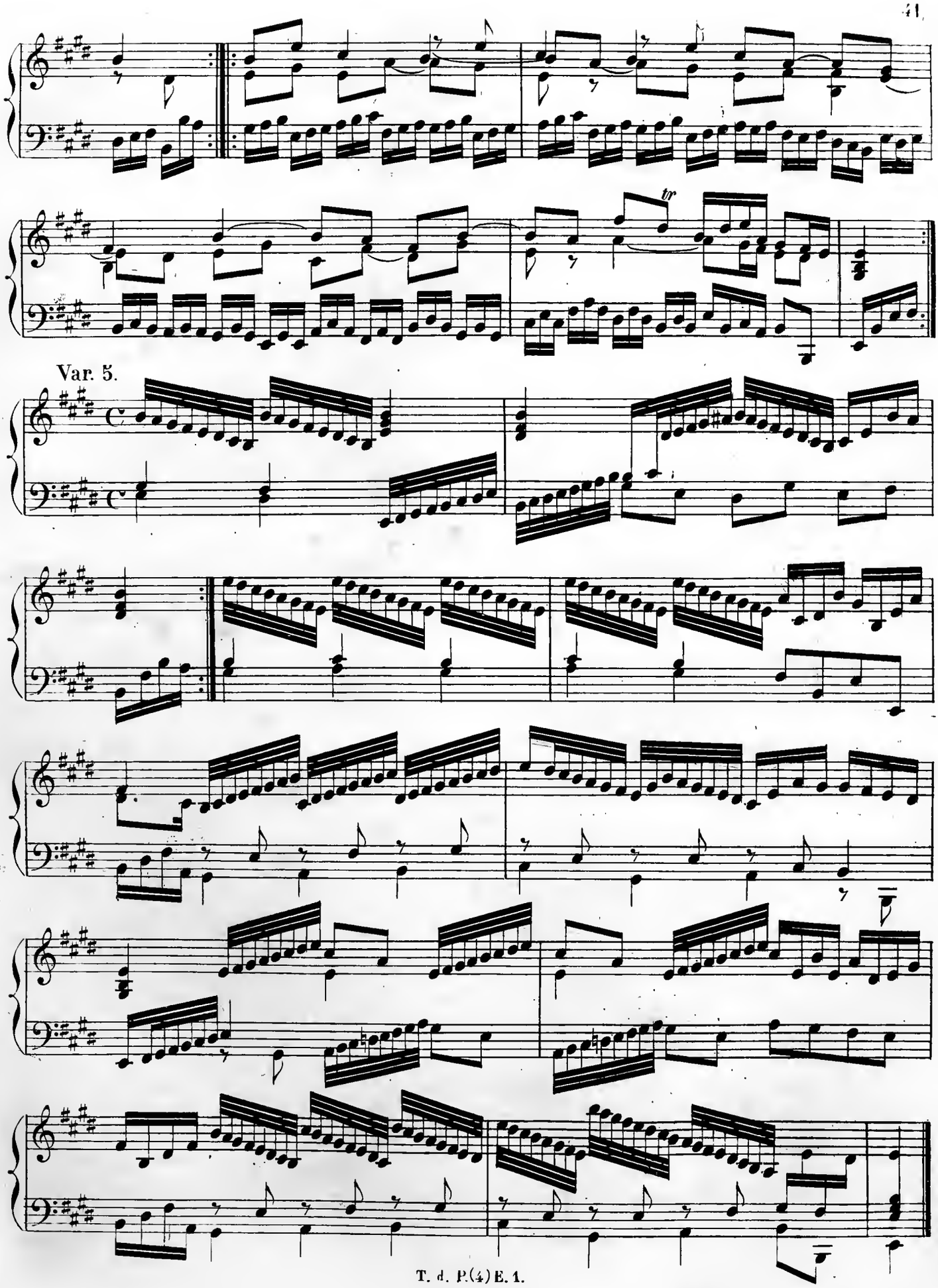


Var. 3.



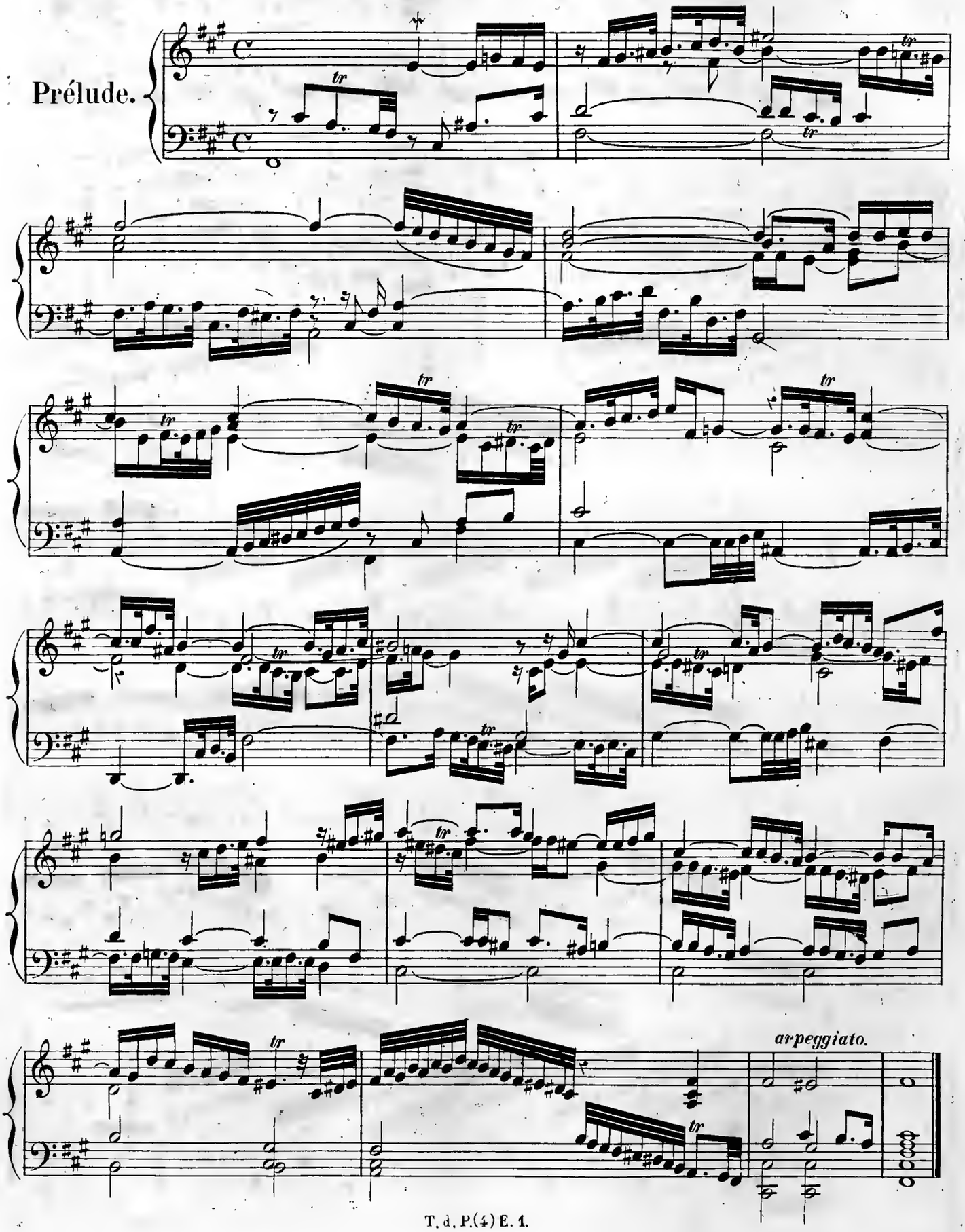
Var. 4.

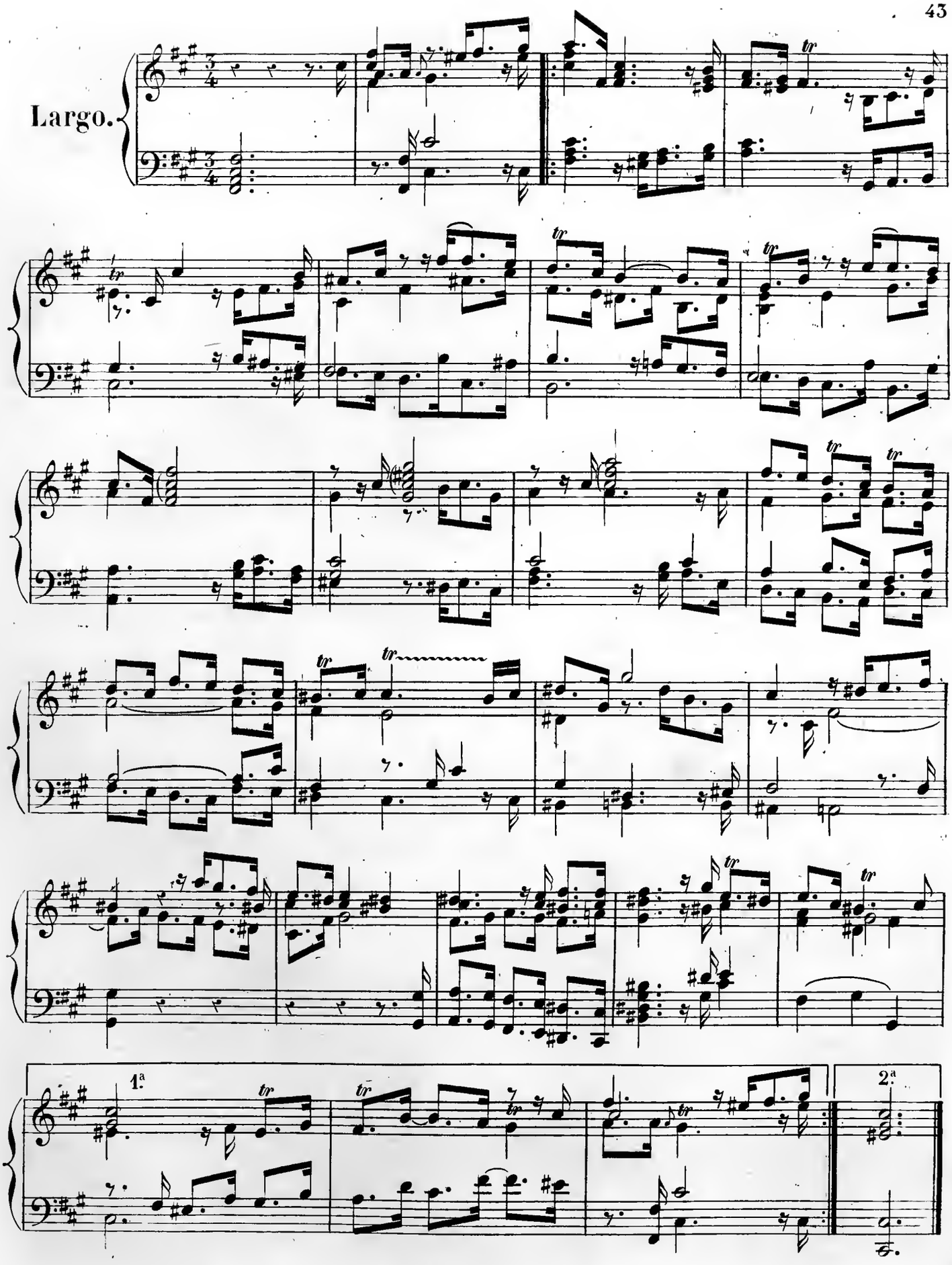



tr
Var. 5.

SUITE VI.

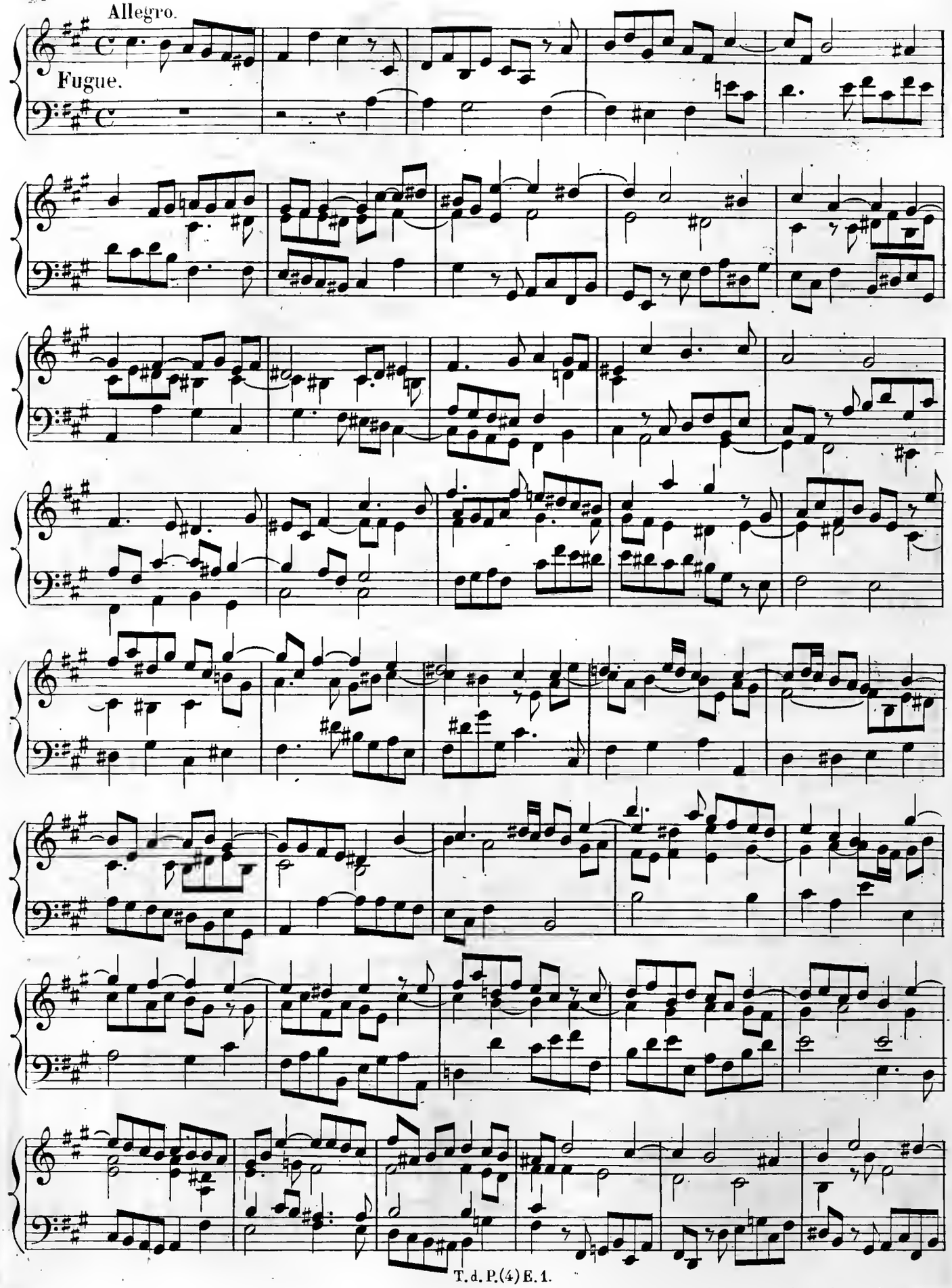
Prélude.

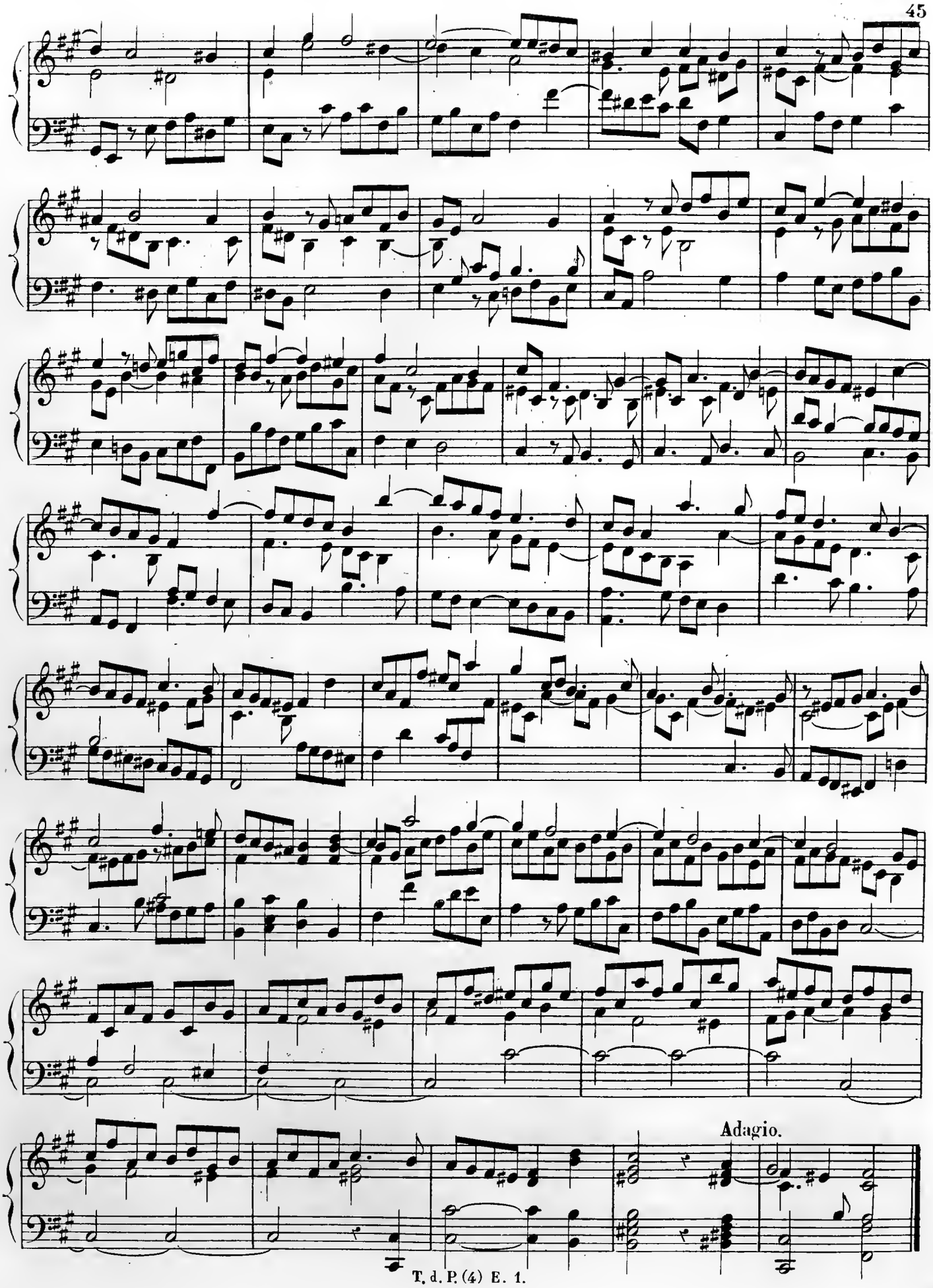



Largo.
1.ª
2.ª

Allegro.

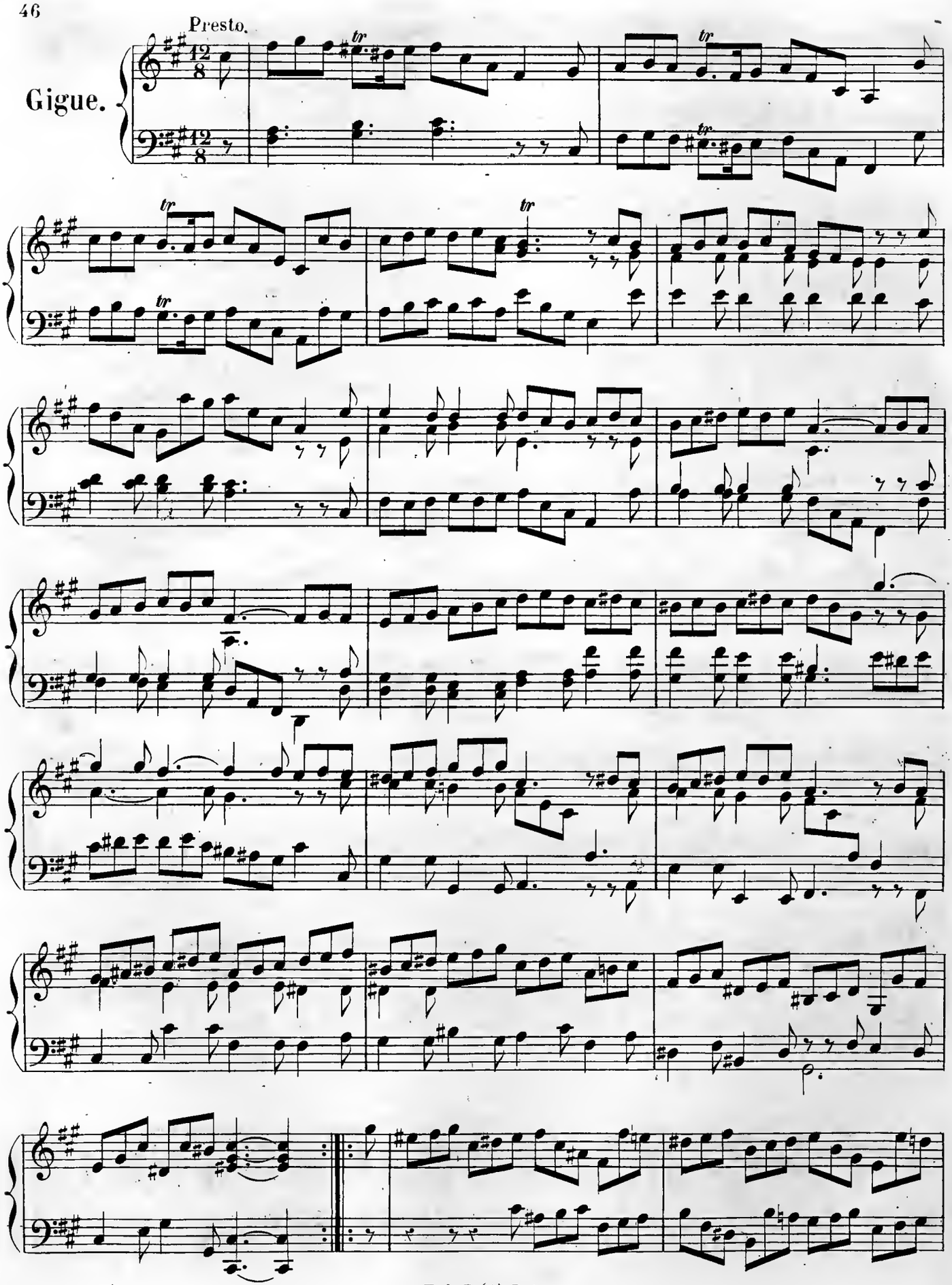
Fugue.

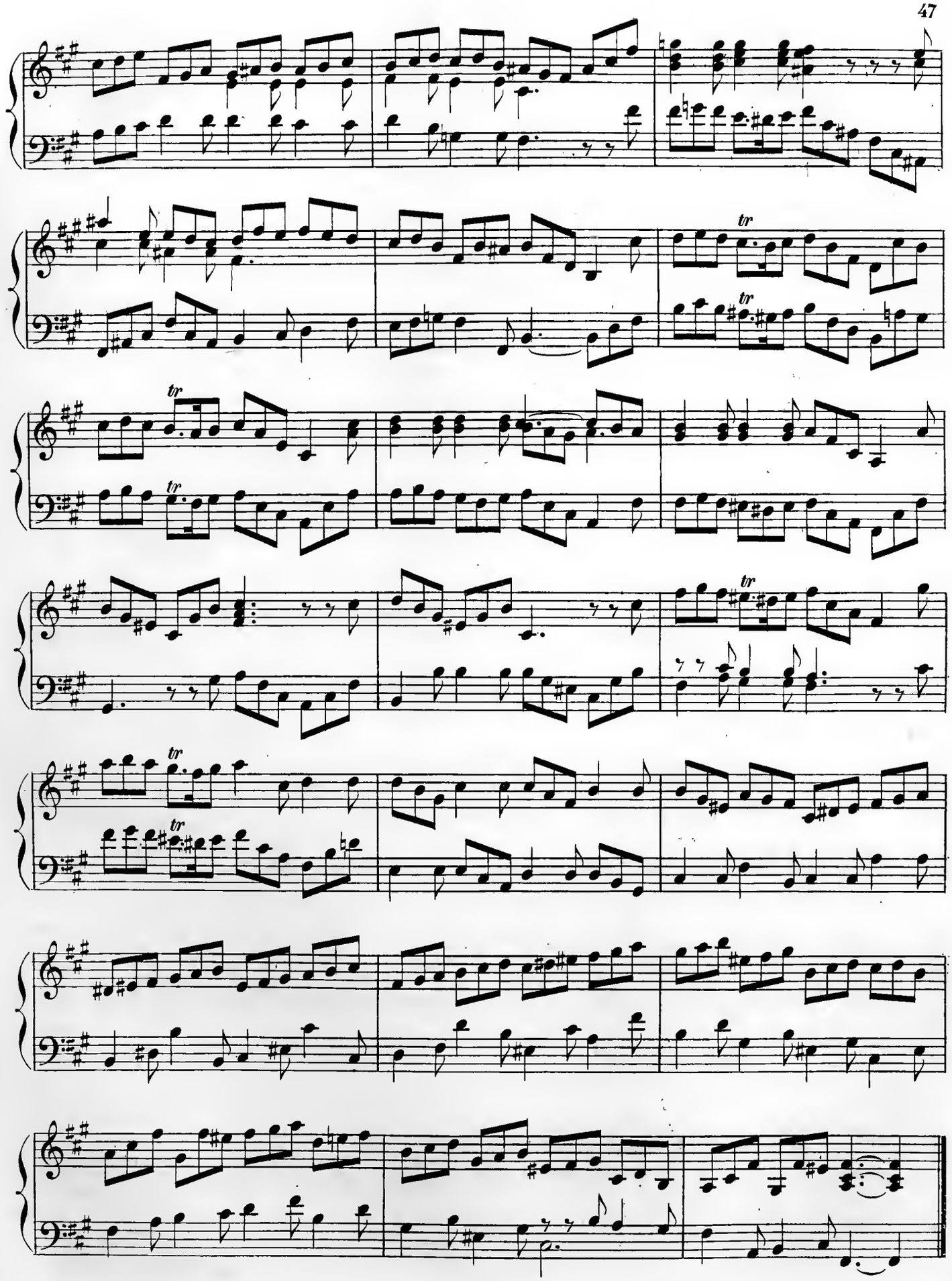



Adagio.

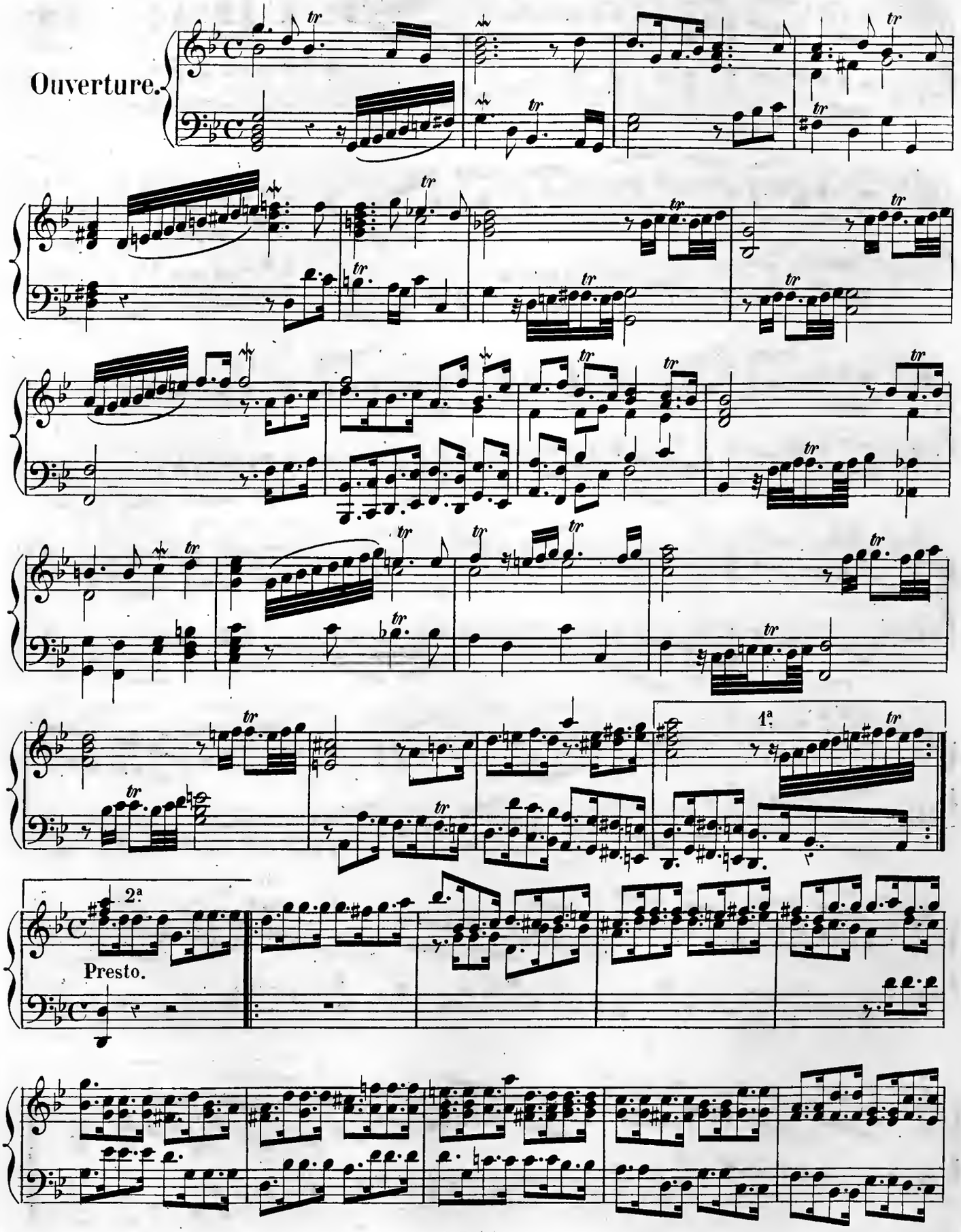
Presto.

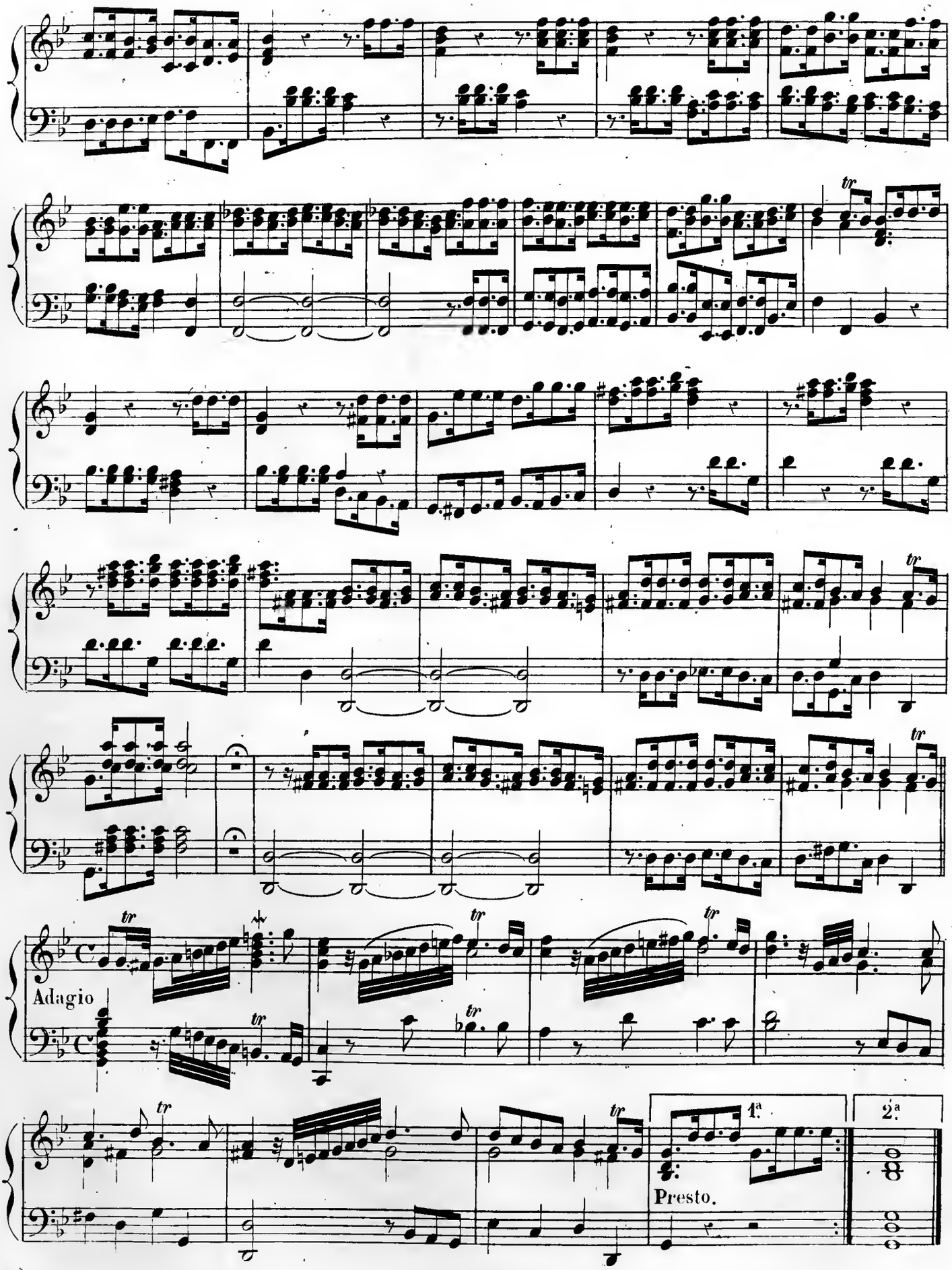
Gigue.

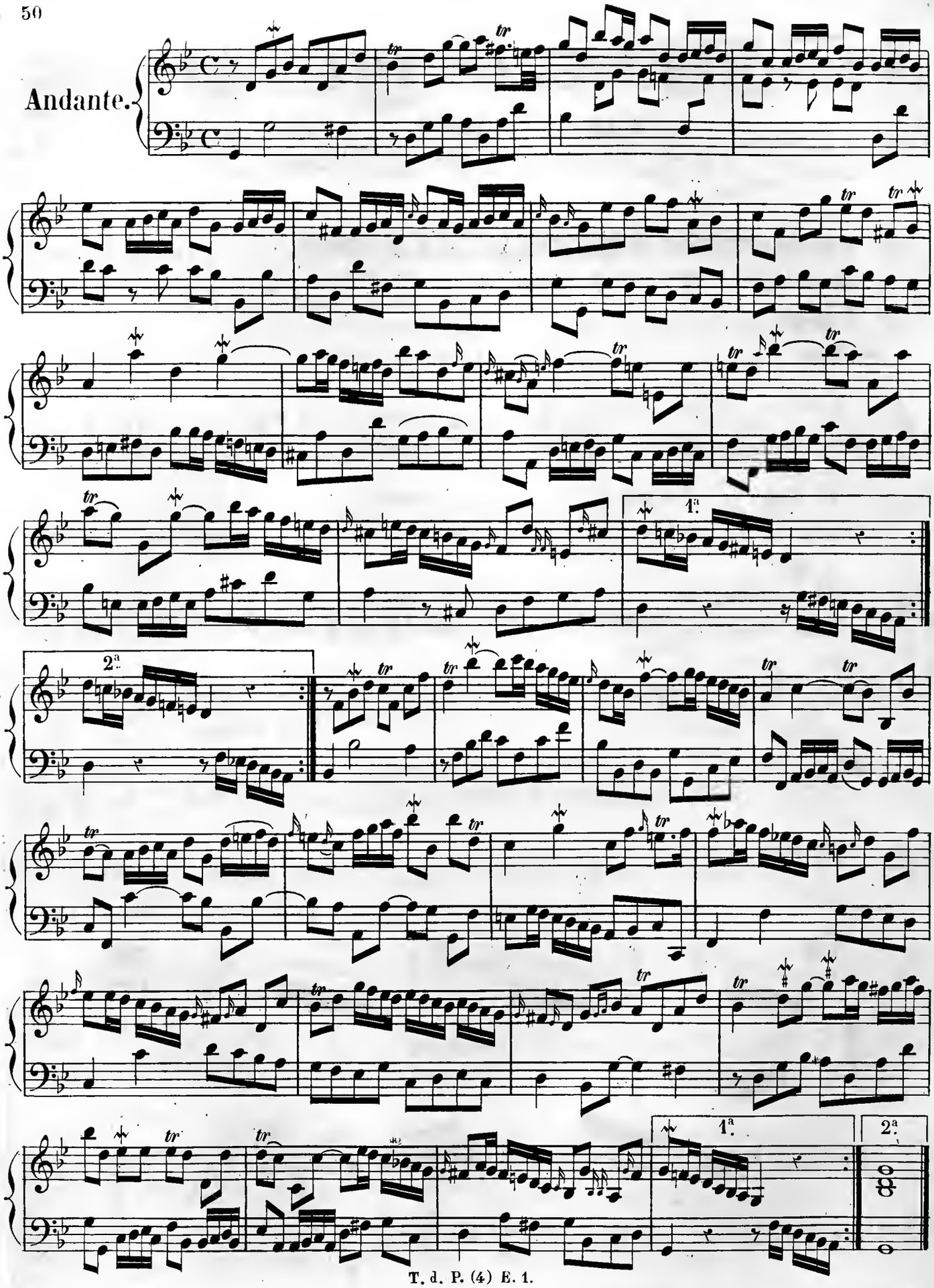


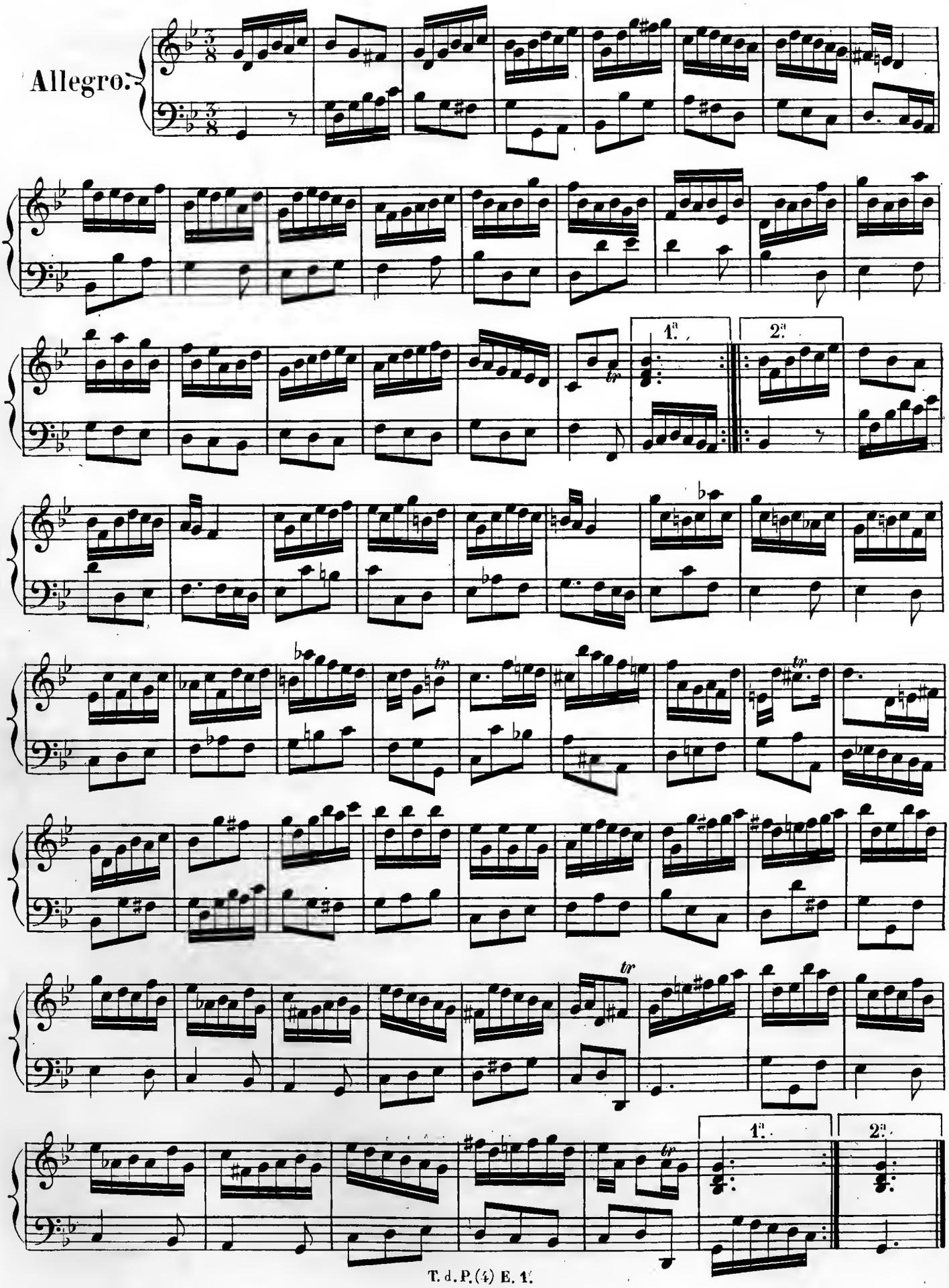


SUITE VII.

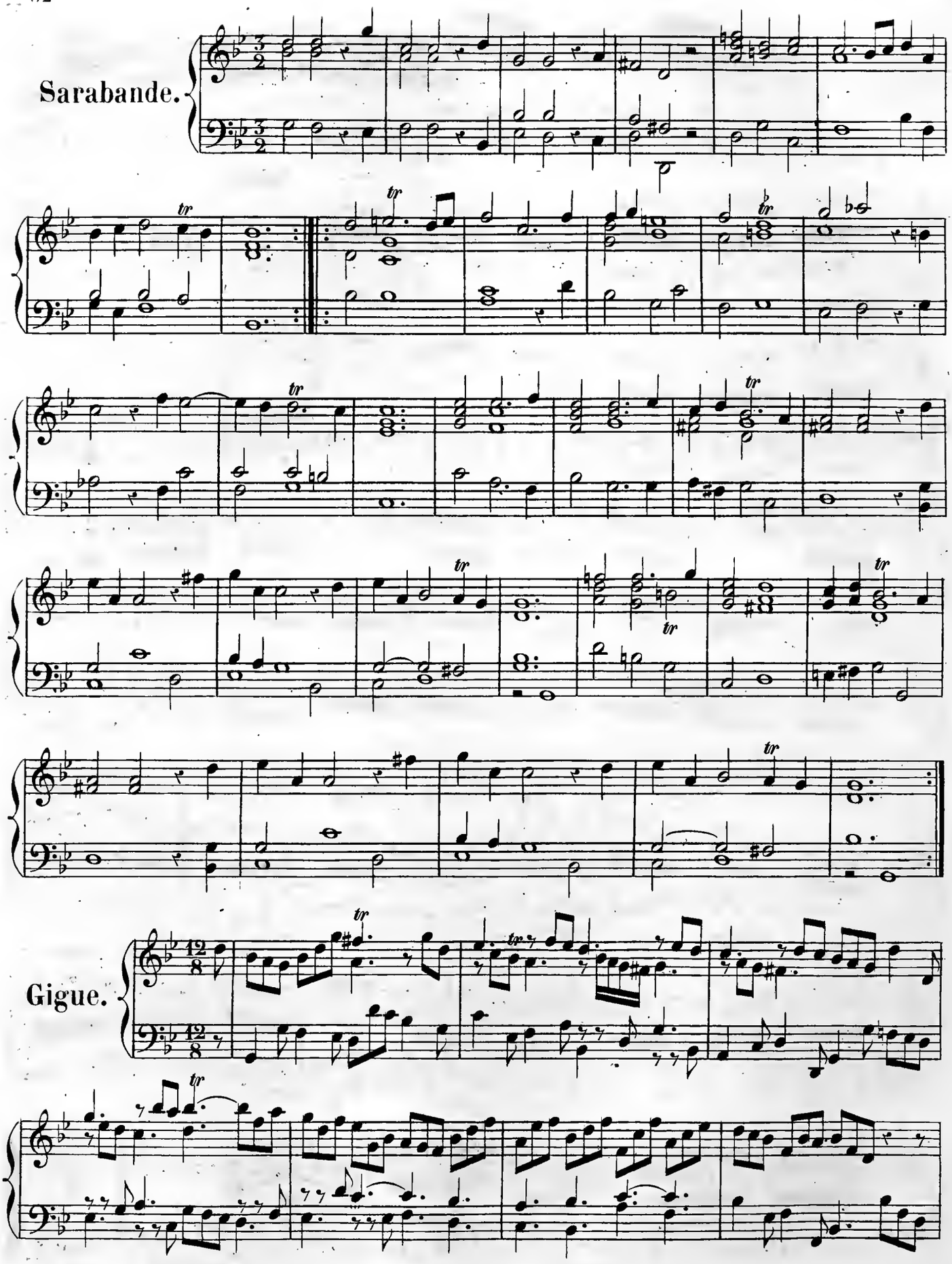



Adagio
Presto.
1ª
2ª

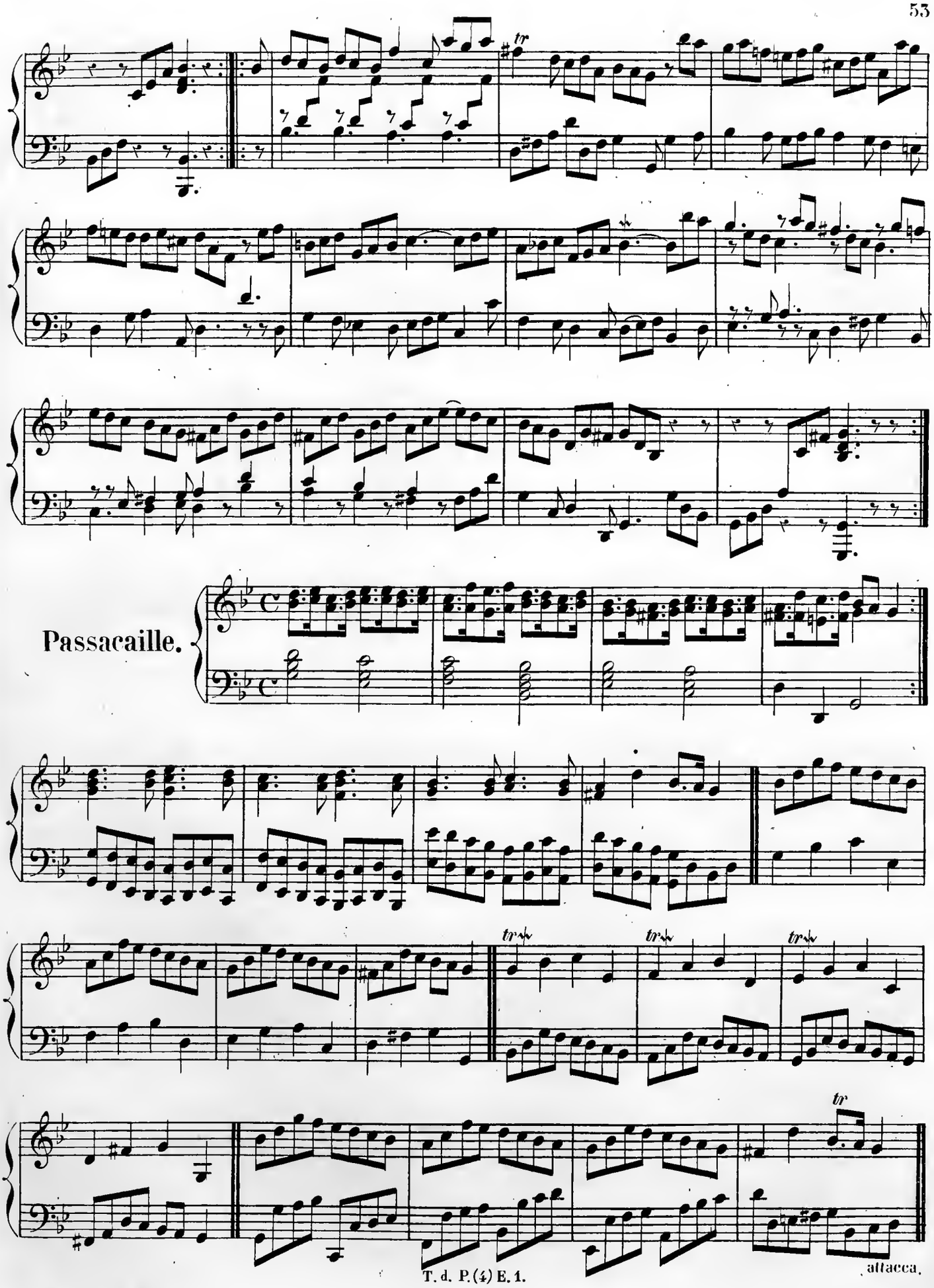

Andante.
1ª
2ª
1ª
2ª

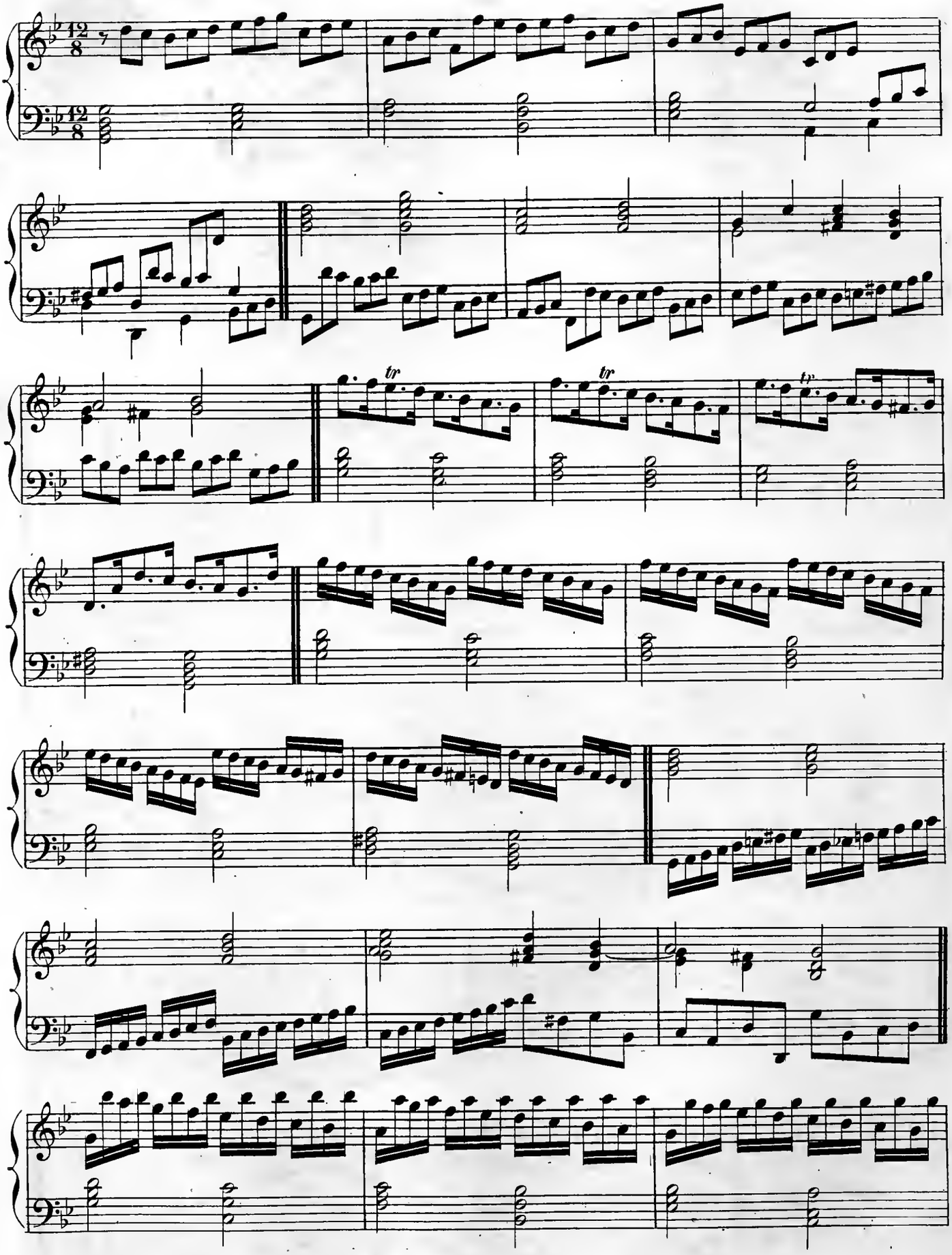

Allegro.
1ª
2ª
tr
1ª
2ª

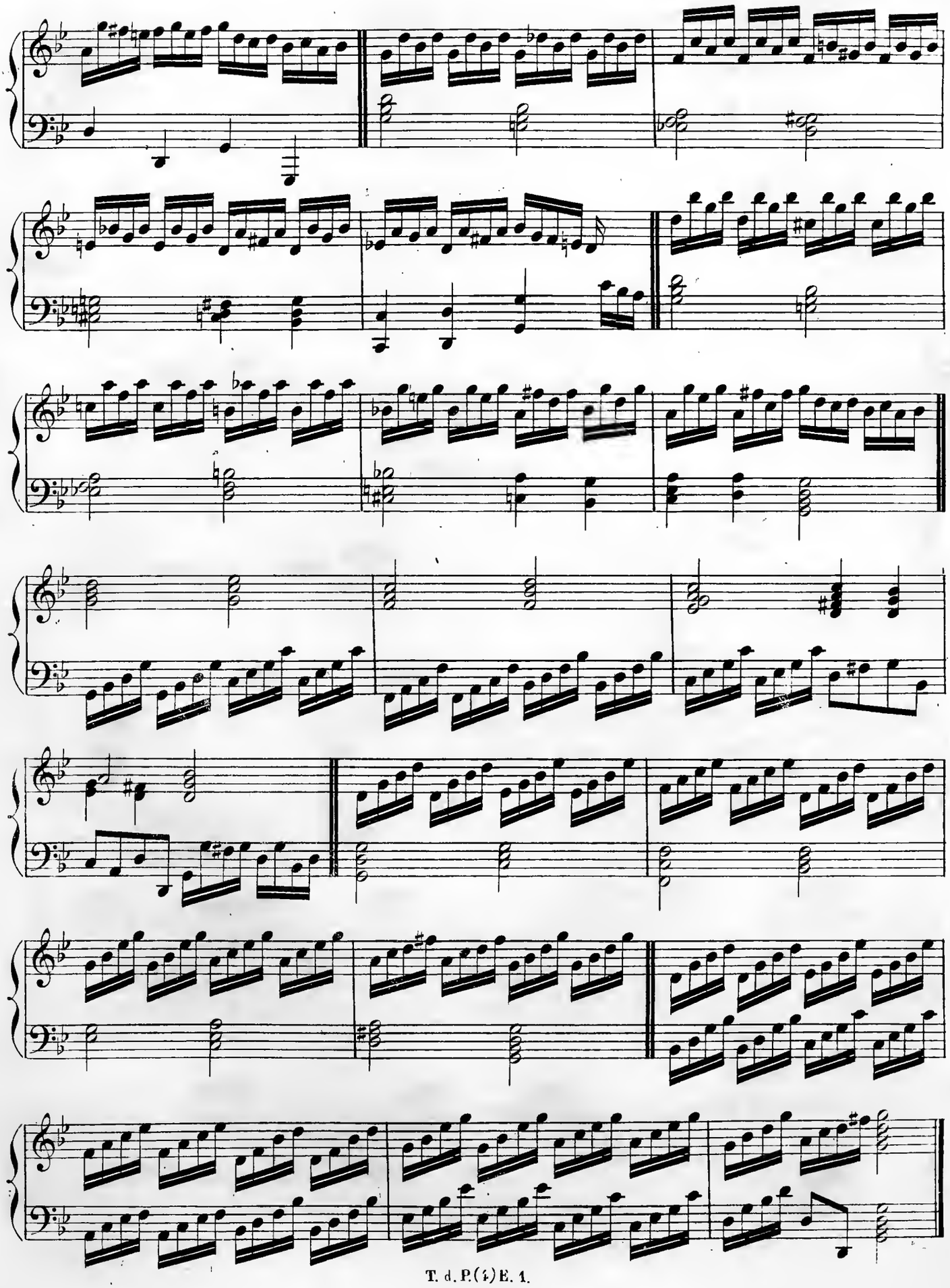
Sarabande.



Gigue.

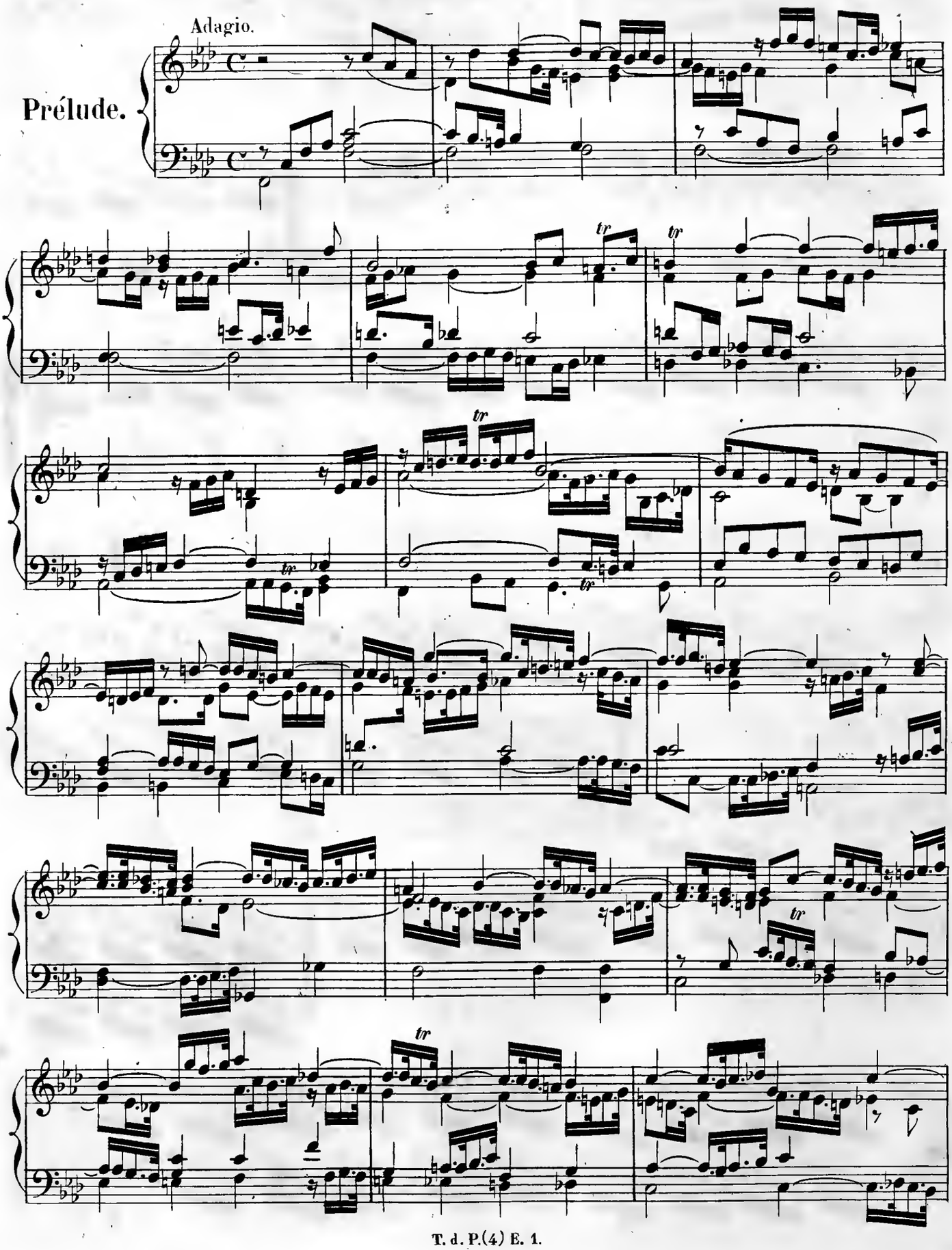

Passacaille.
attacca.


tr
tr
tr



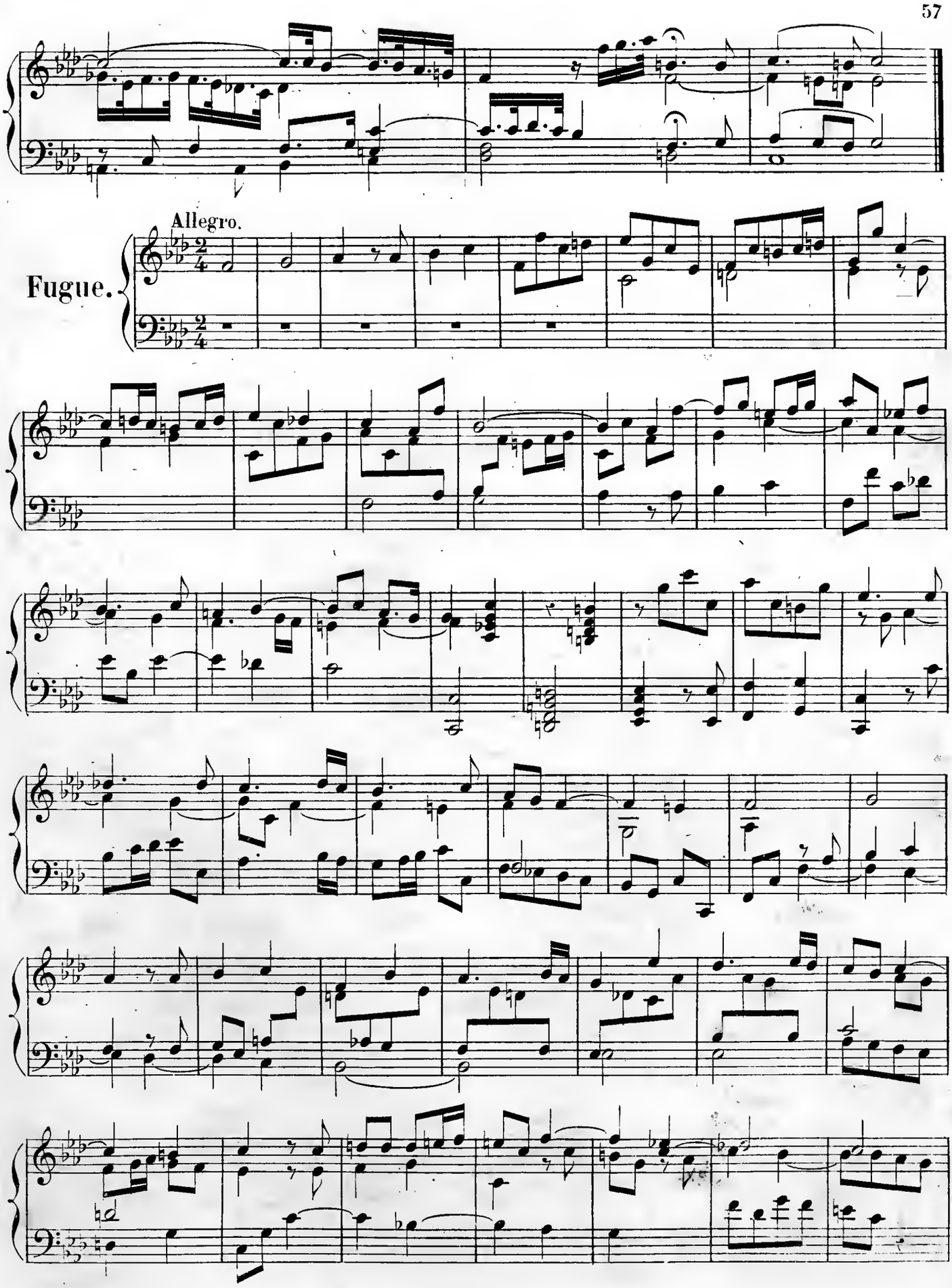
SUITE VIII.

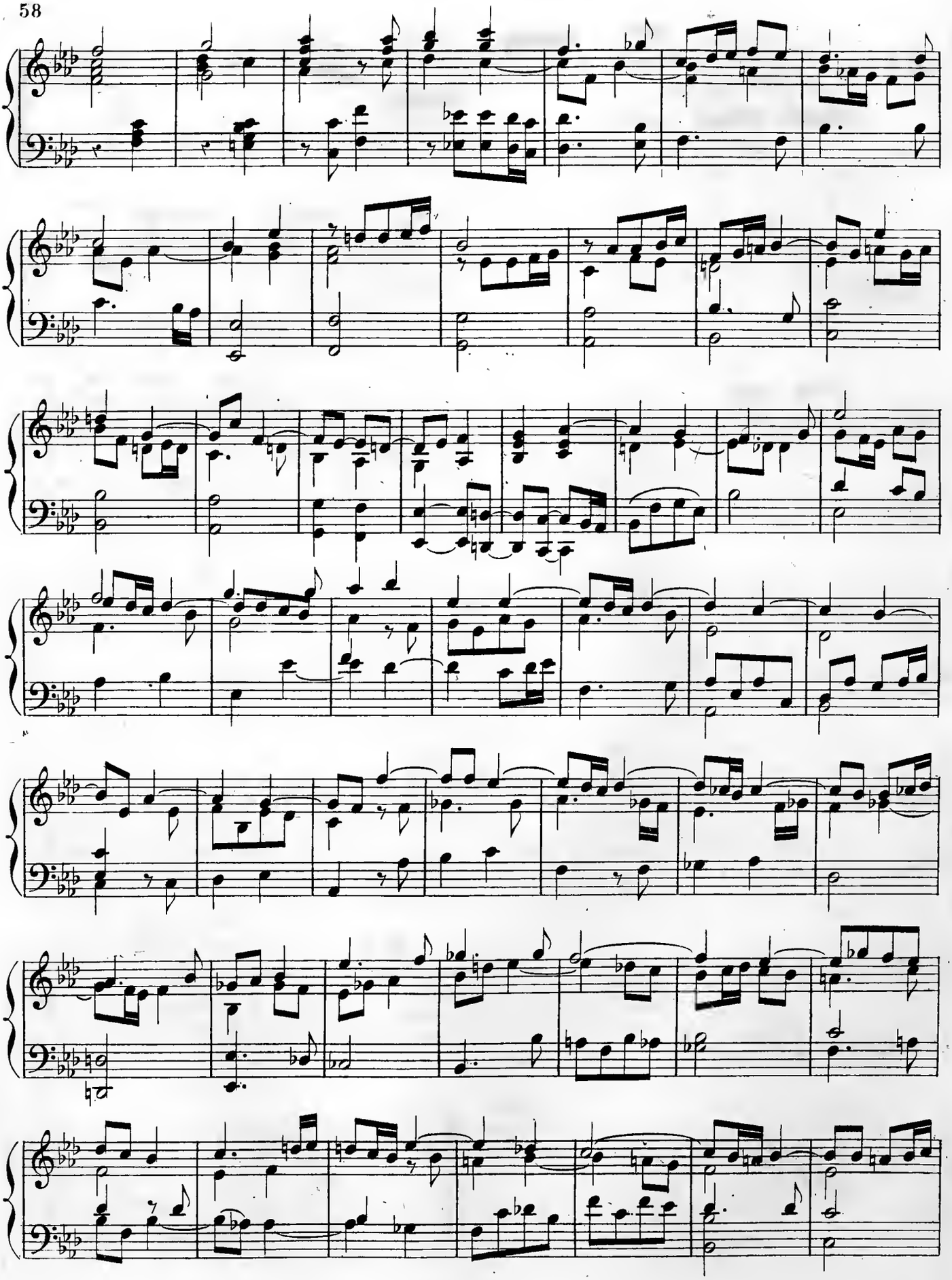
Prélude.

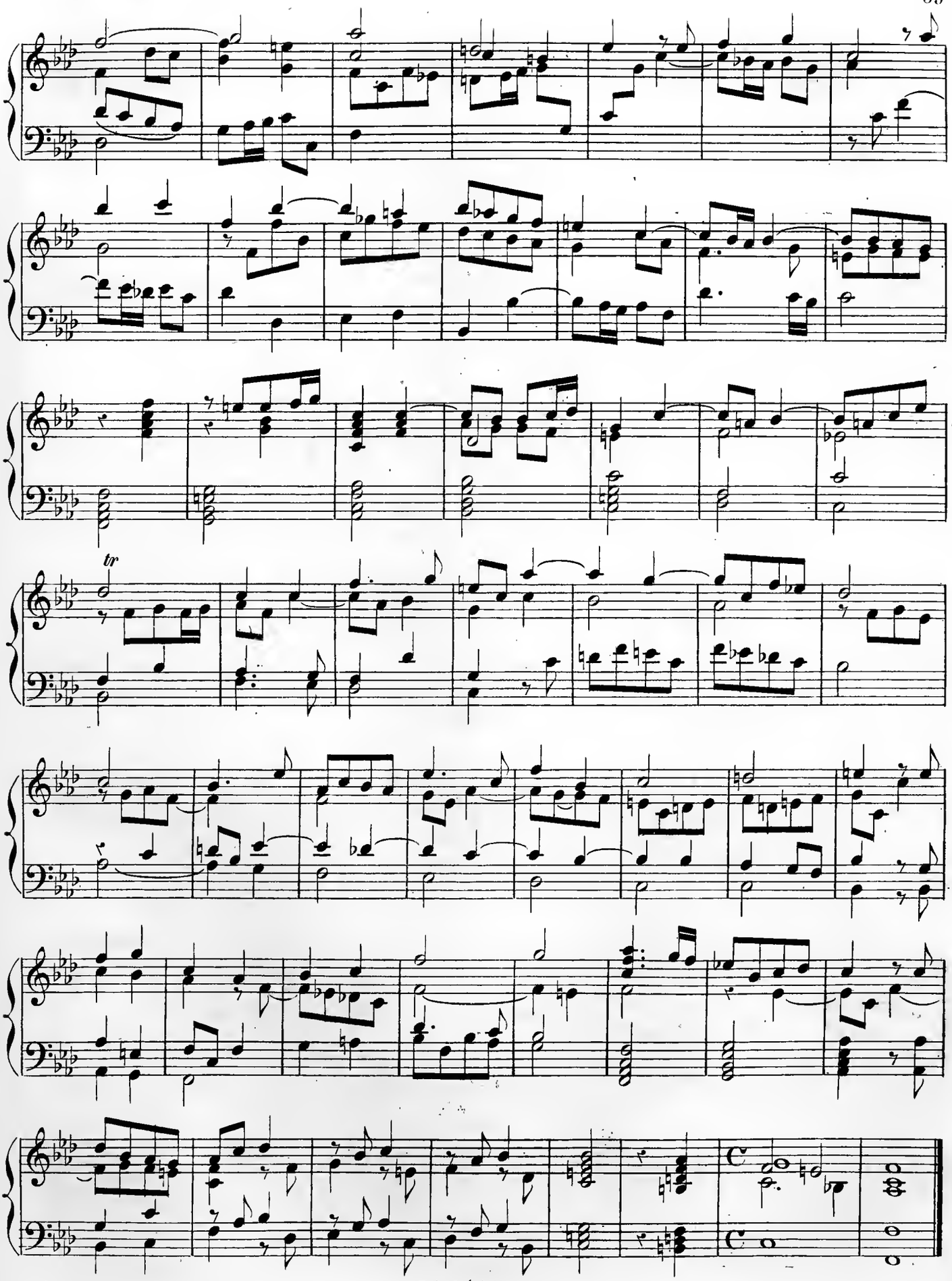


Allegro.

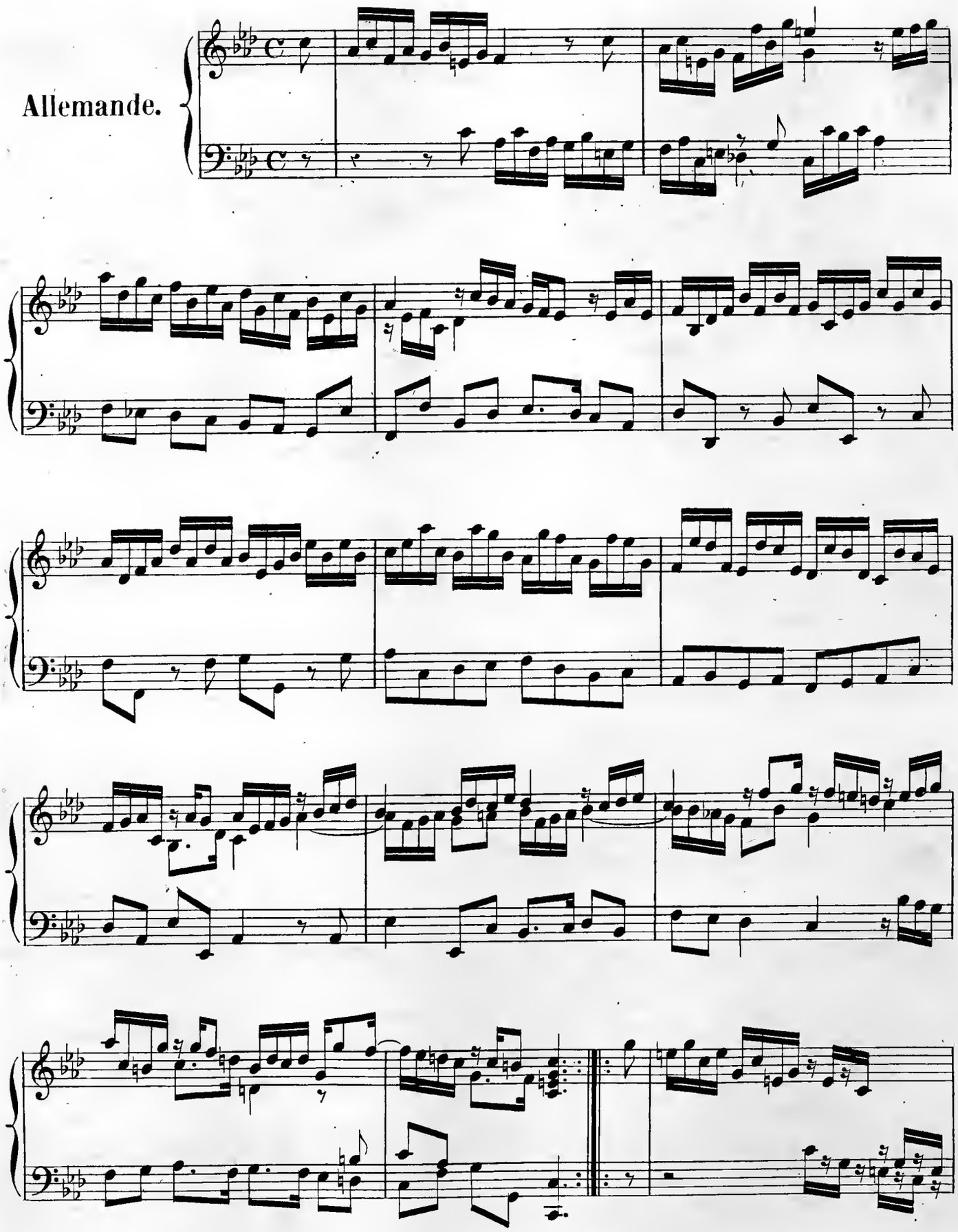
Fugue.

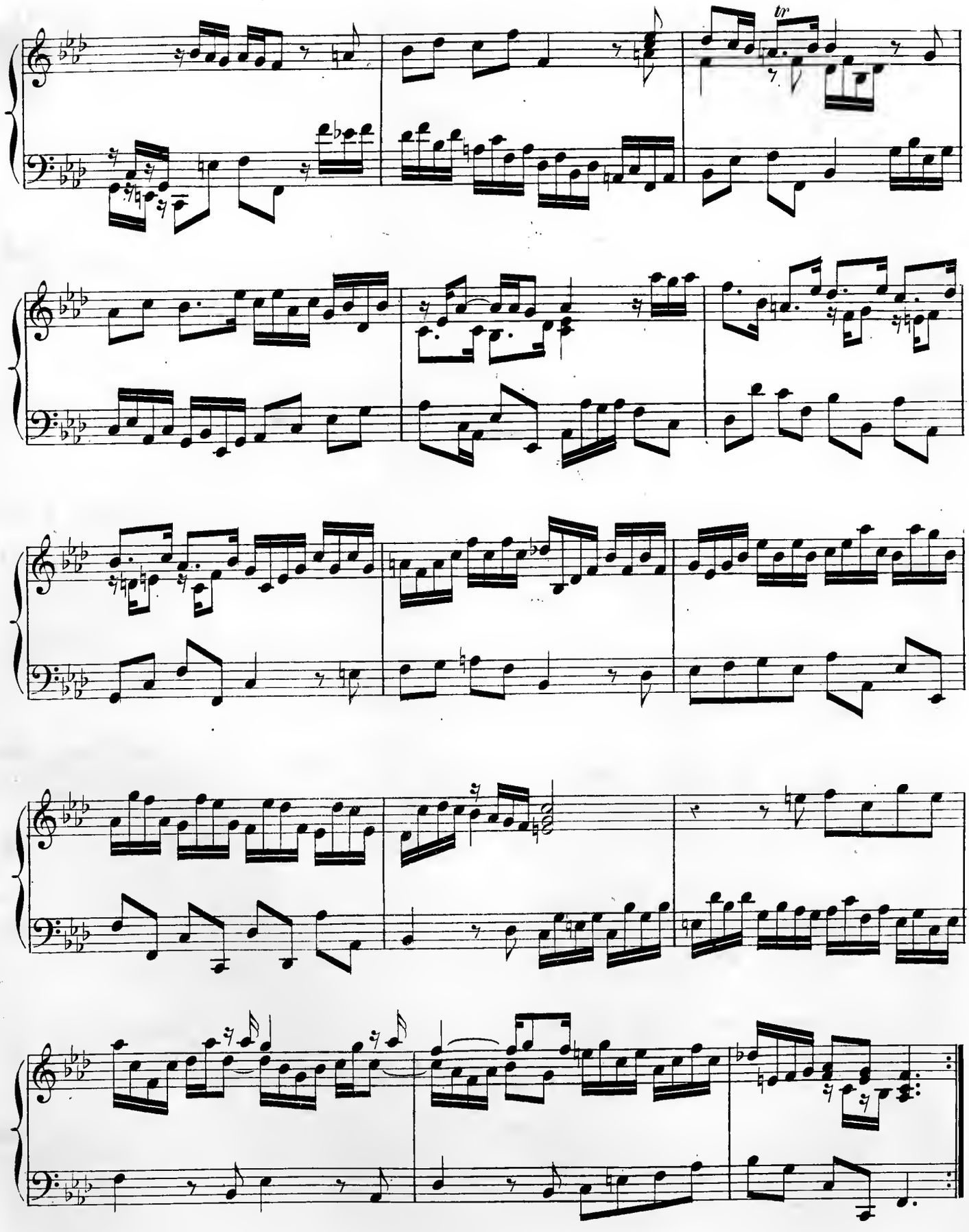




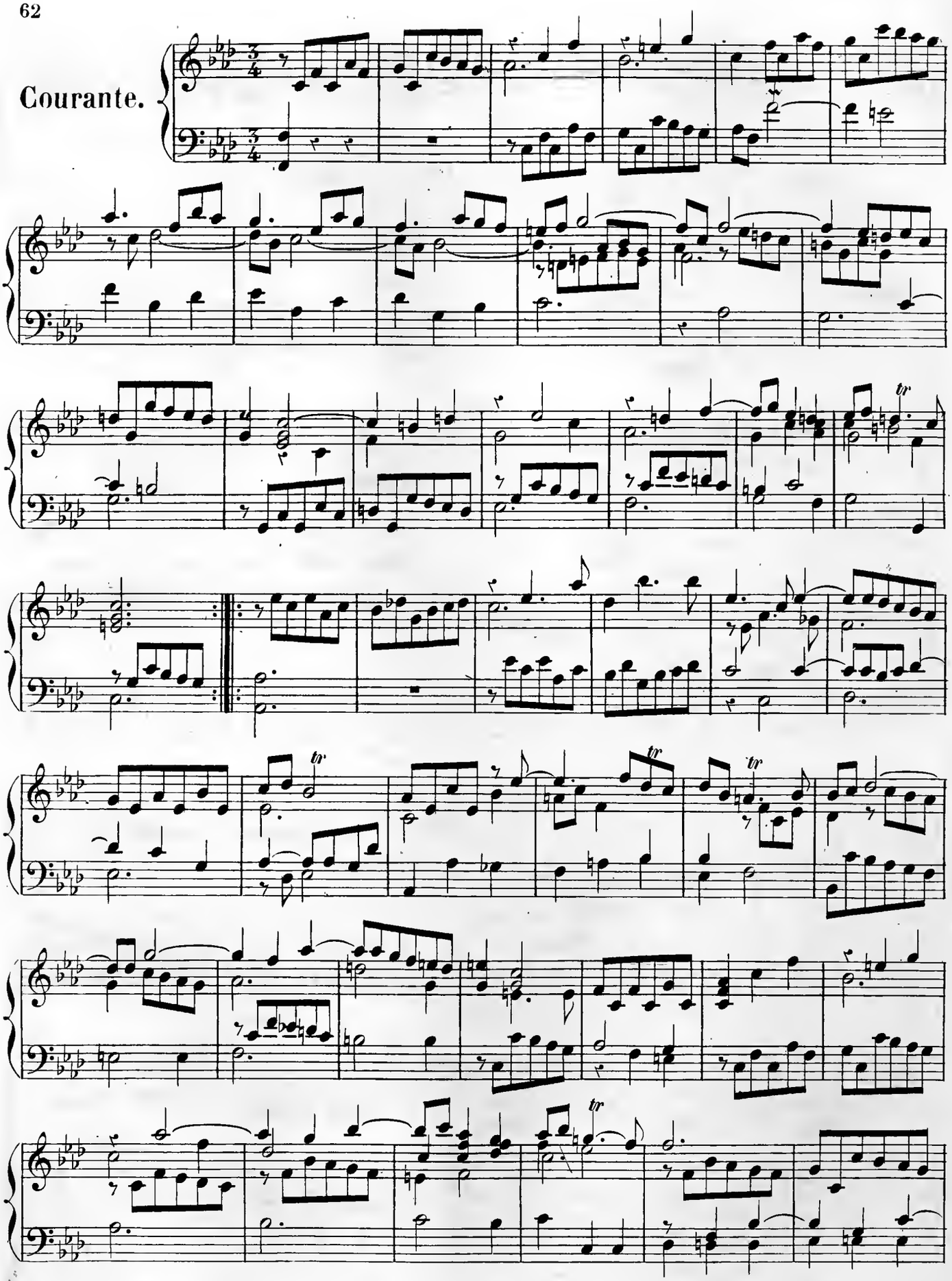

tr

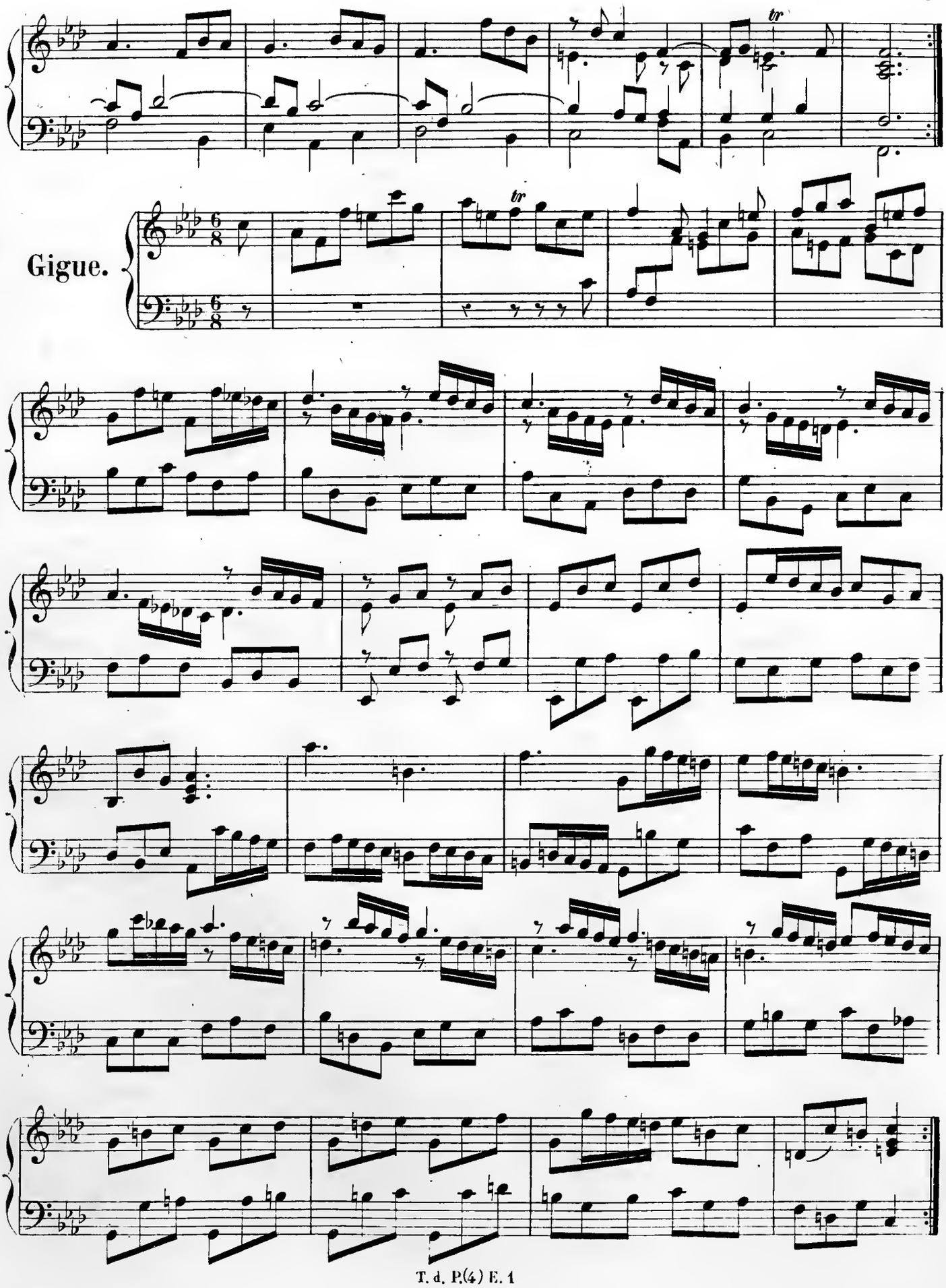
Allemande.

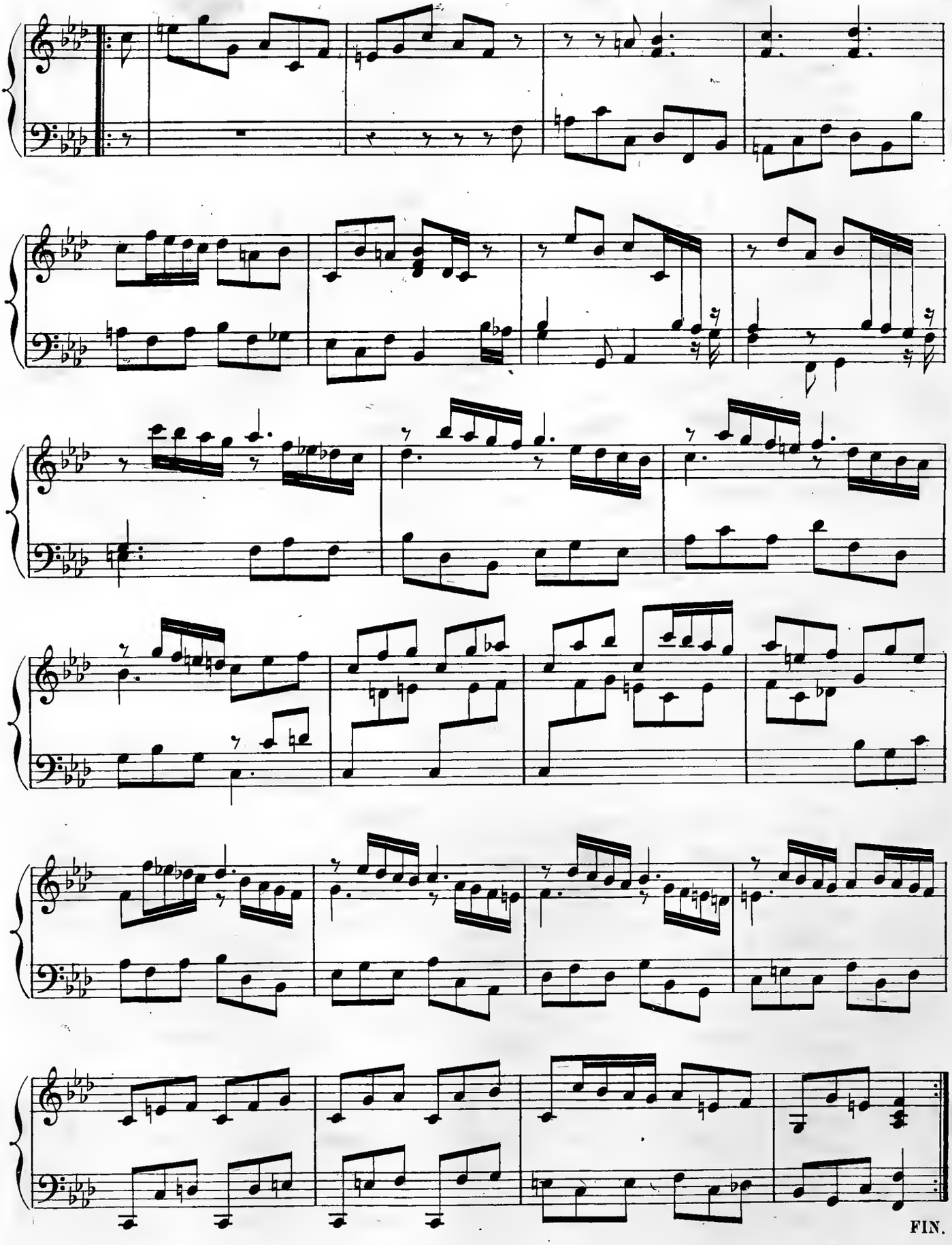



tr

Courante.




tr
Gigue.
6/8
6/8
tr


FIN.

1733

—

SUITES DE PIÈCES

pour le

CLAVECIN

COMPOSÉES PAR

G. F. HAENDEL.

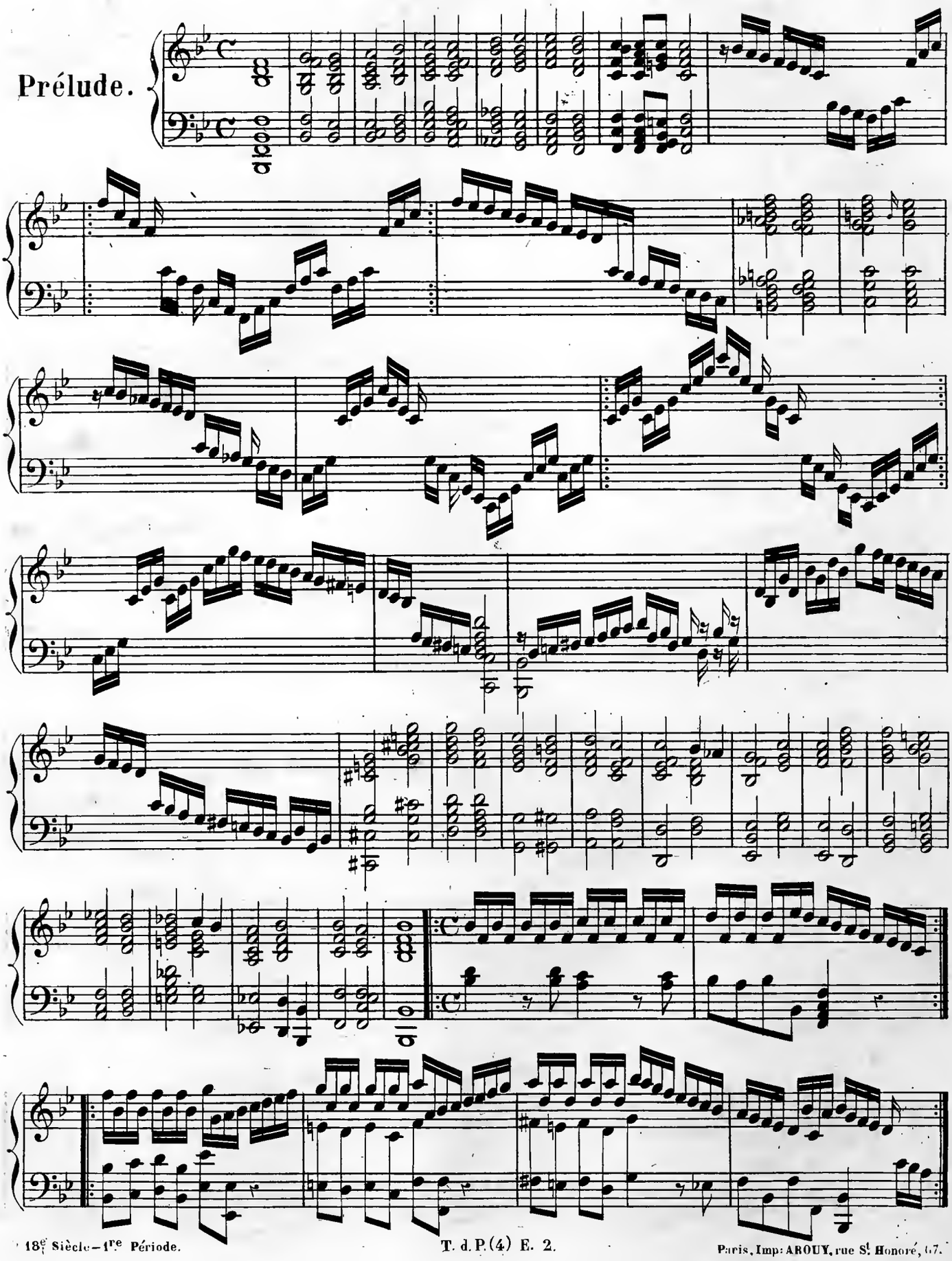
DEUXIÈME LIVRE.

PUBLIÉ PAR A. FARRENC. — PARIS, 1863.

T. d. P. (4) E. 2.

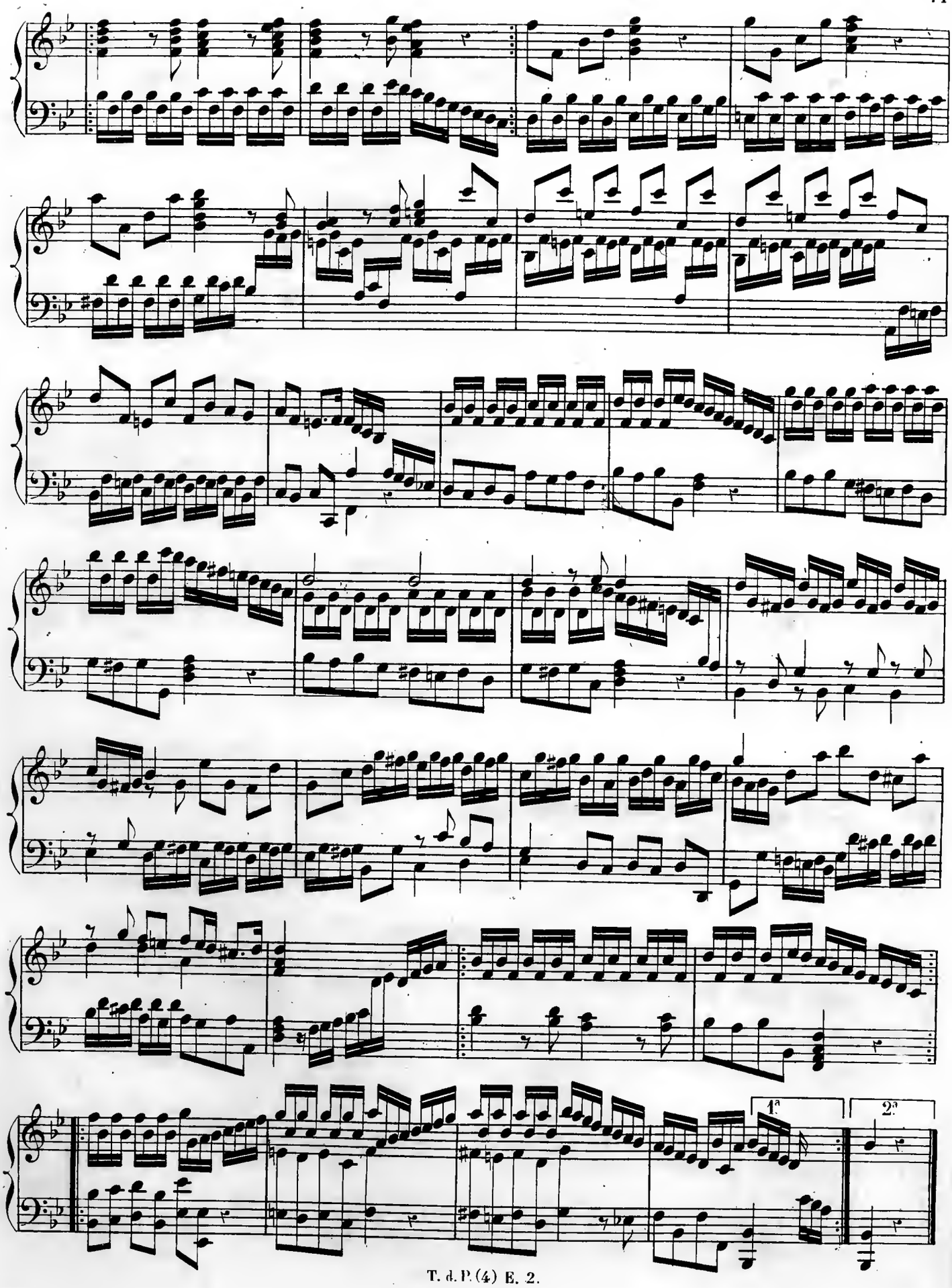
I.

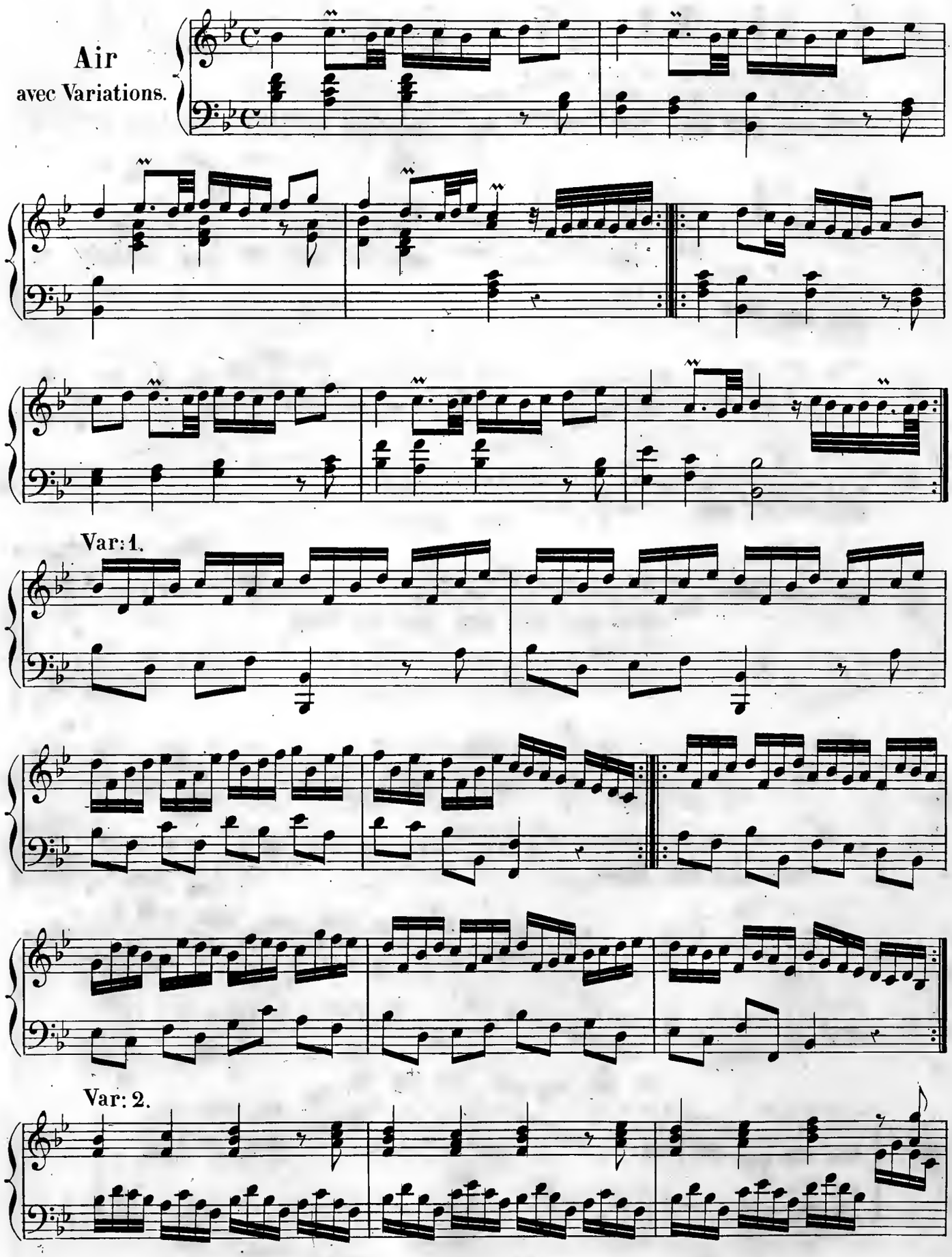
Prélude.

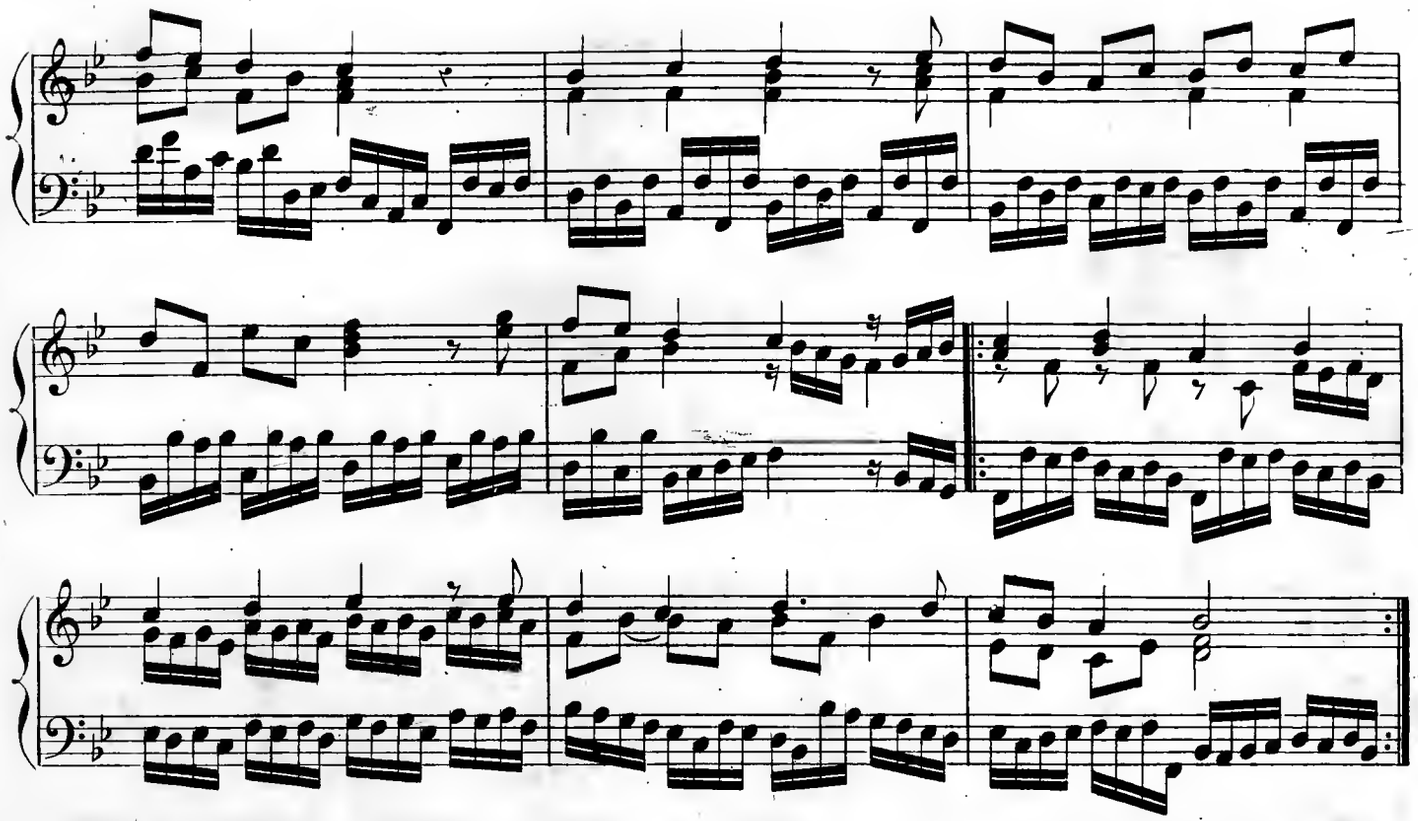


T. d. P. (4) E. 2.

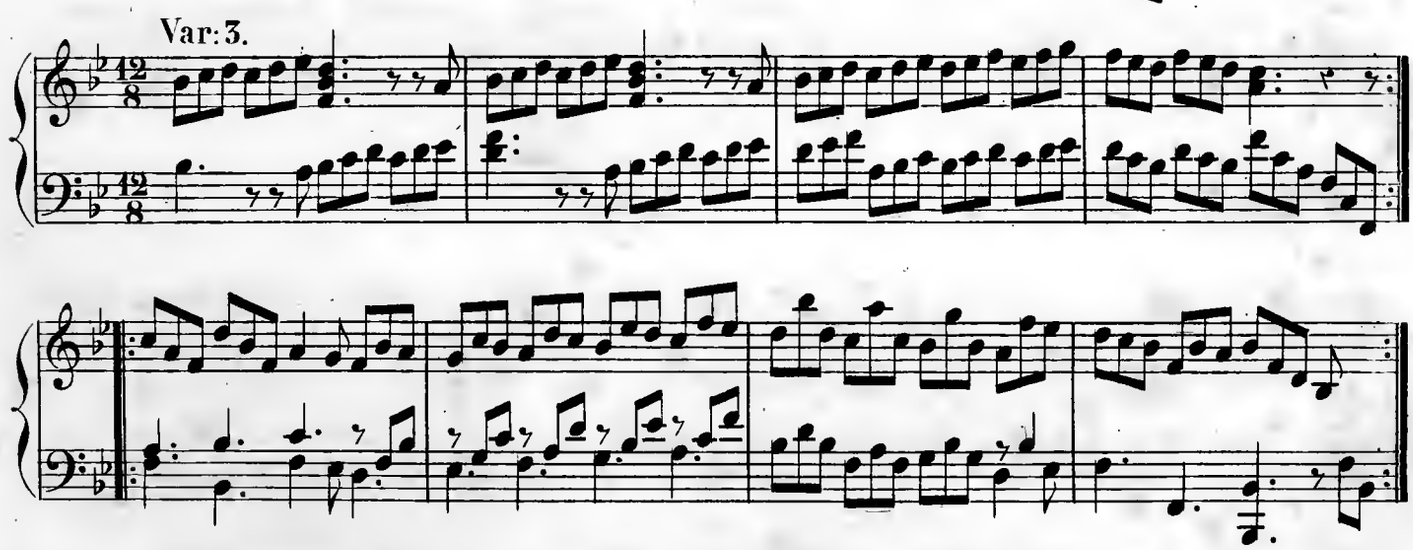
Paris, Imp: AROUY, rue St Honoré, 67.


1.
2.

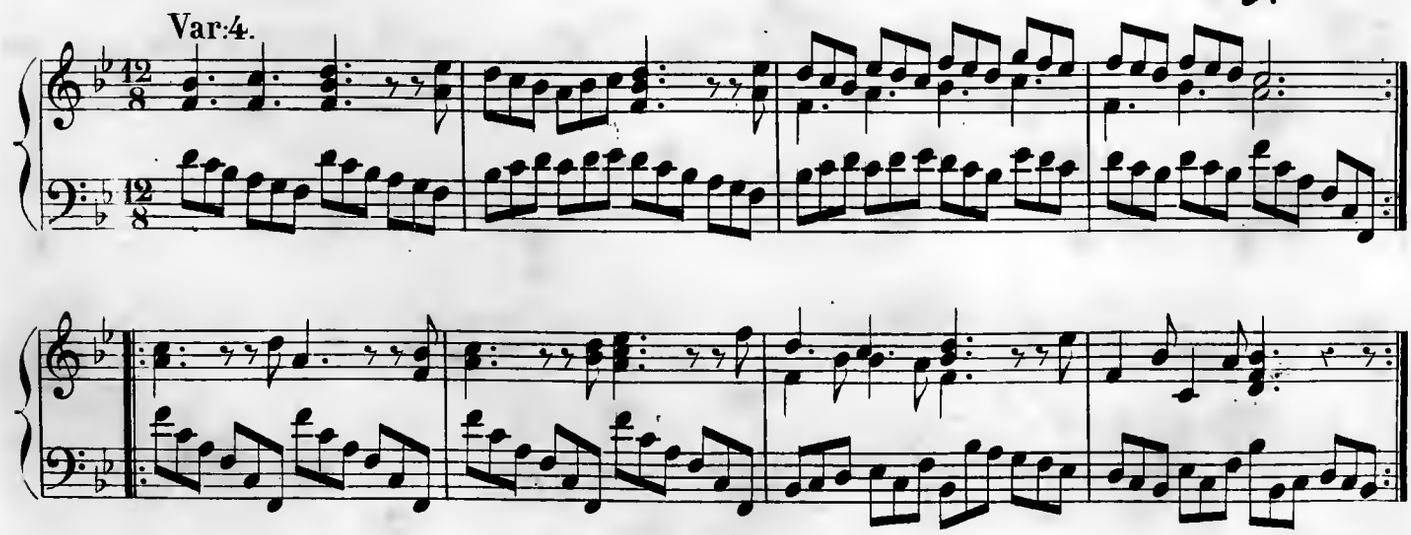

Air
avec Variations.
Var: 1.
Var: 2.



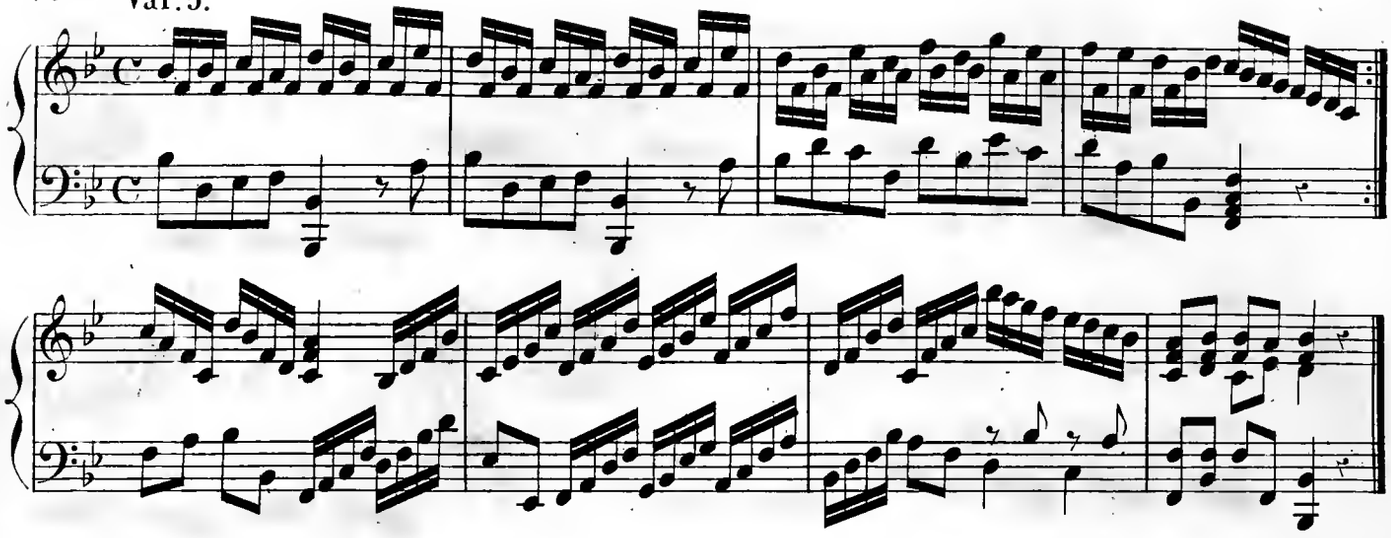
Var: 3.



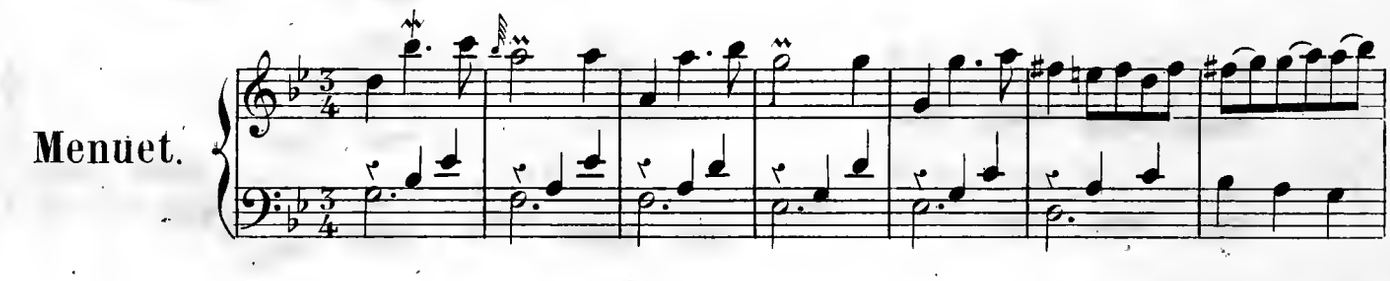
Var: 4.

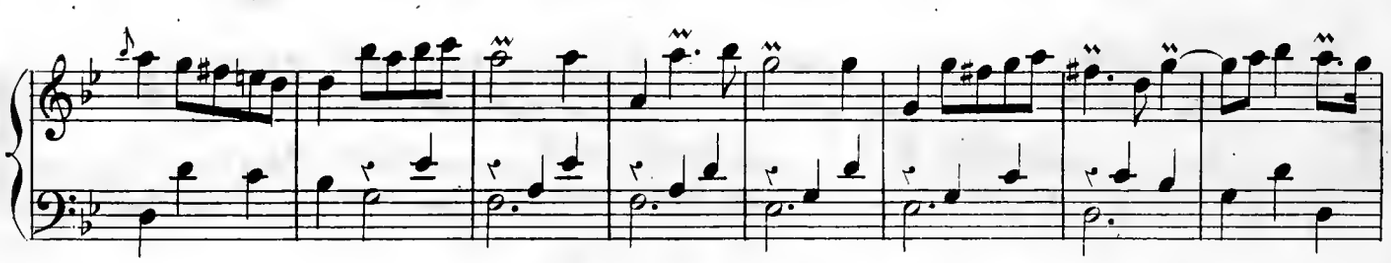


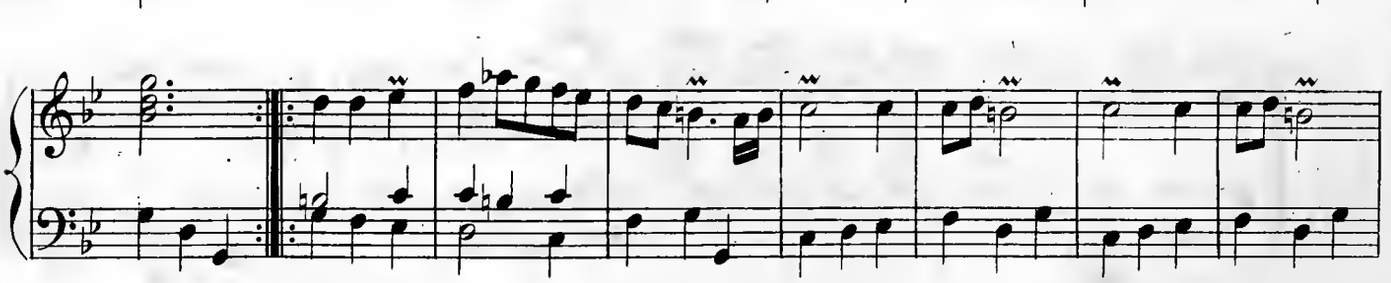
Var: 5.

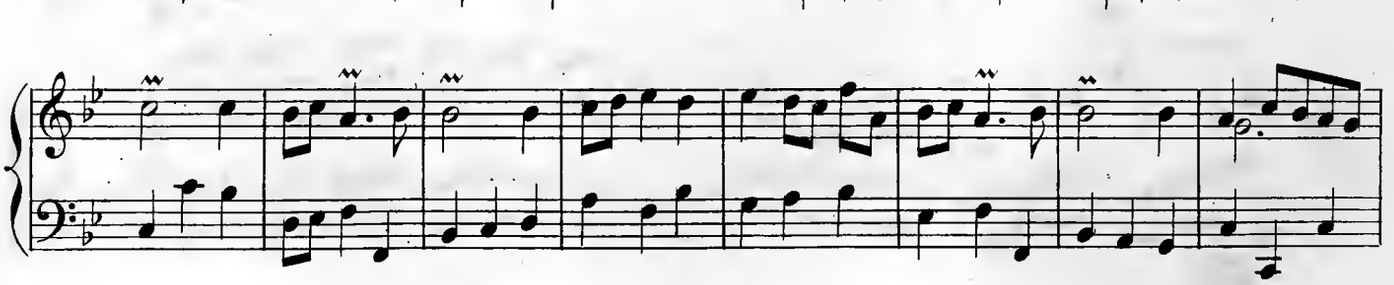


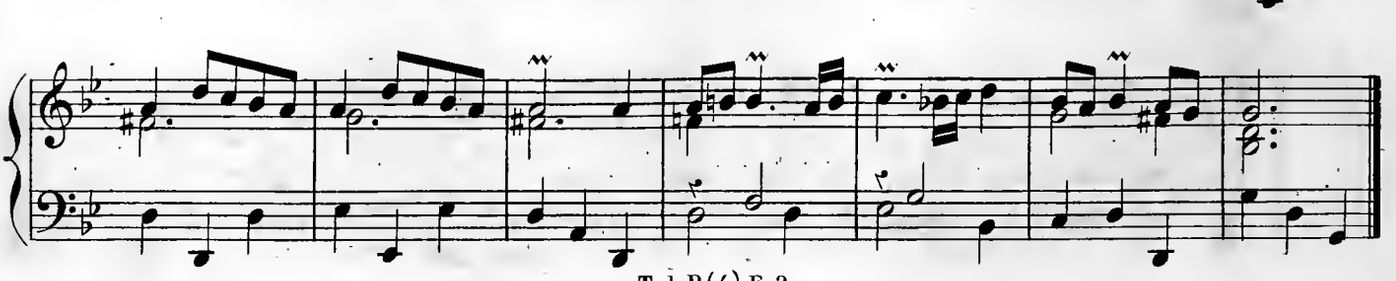
Menuet.

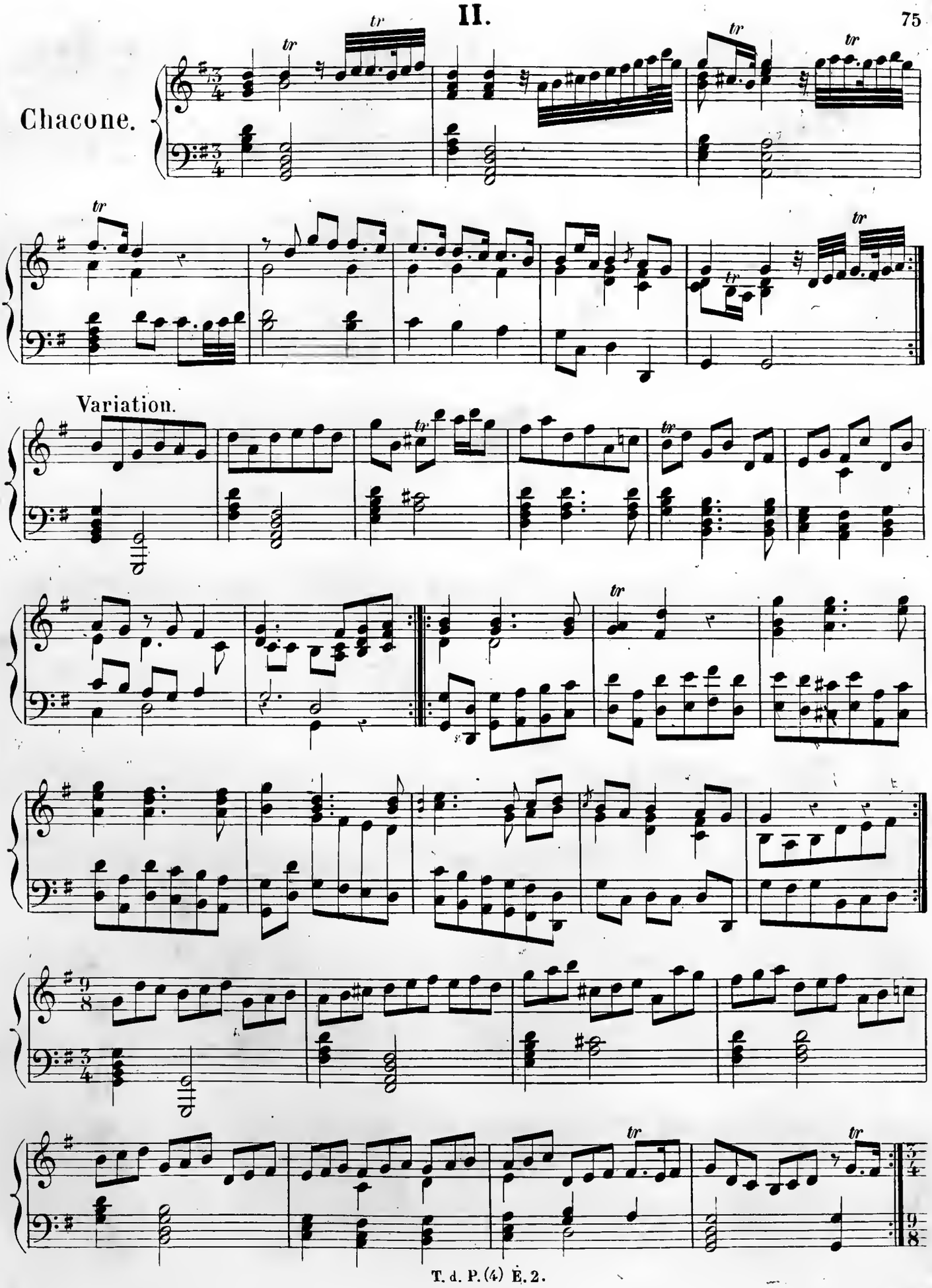


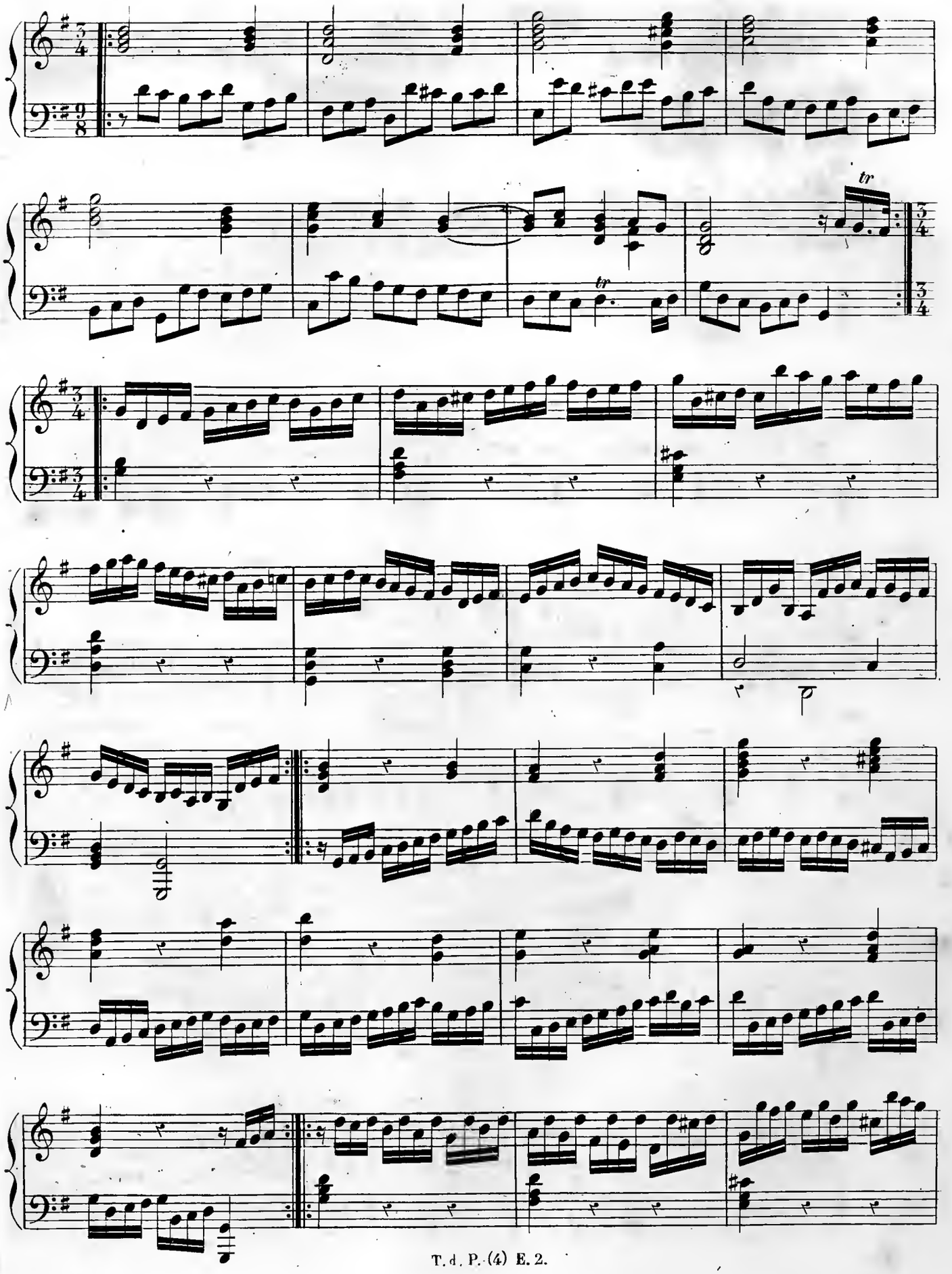


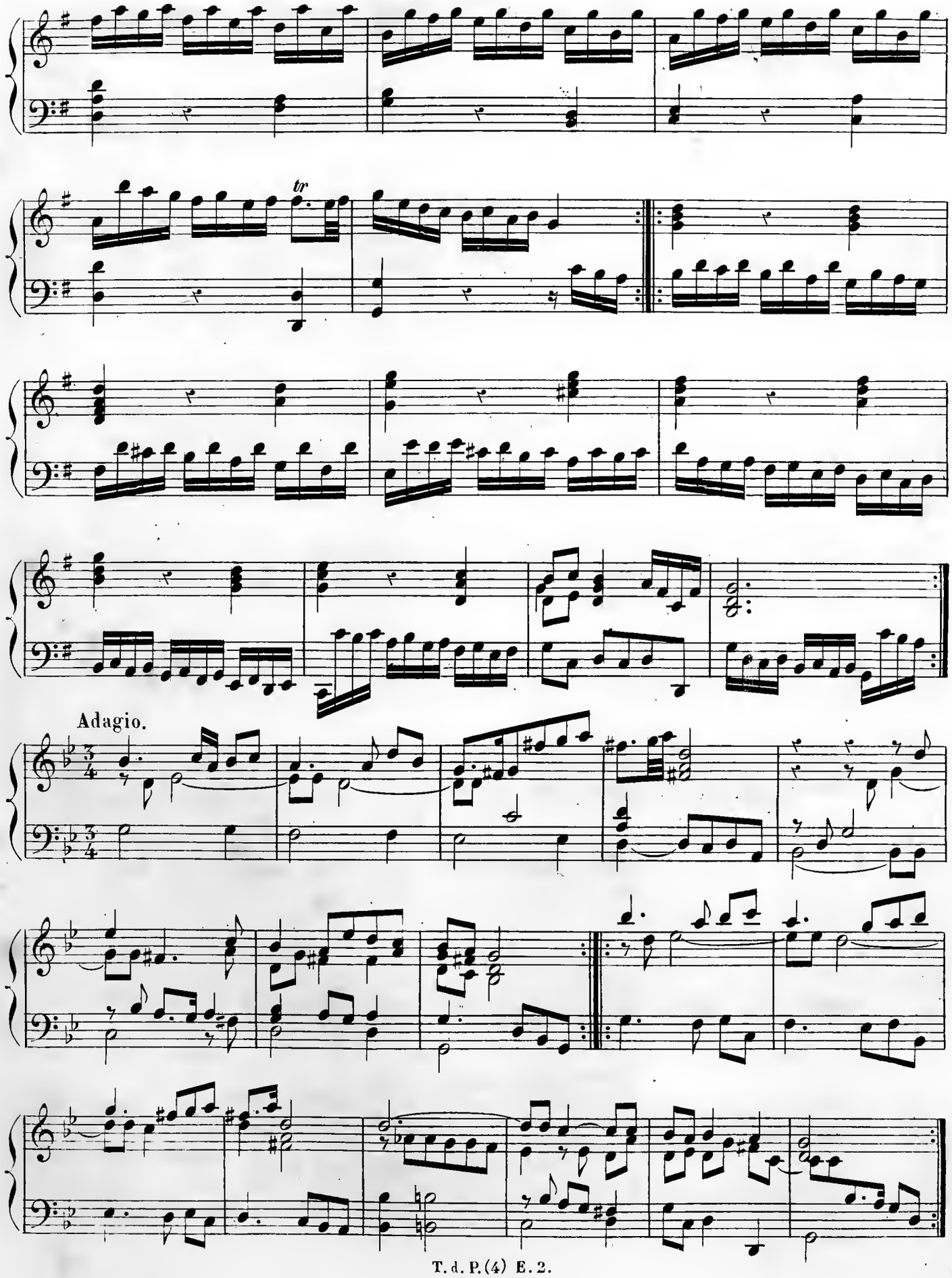


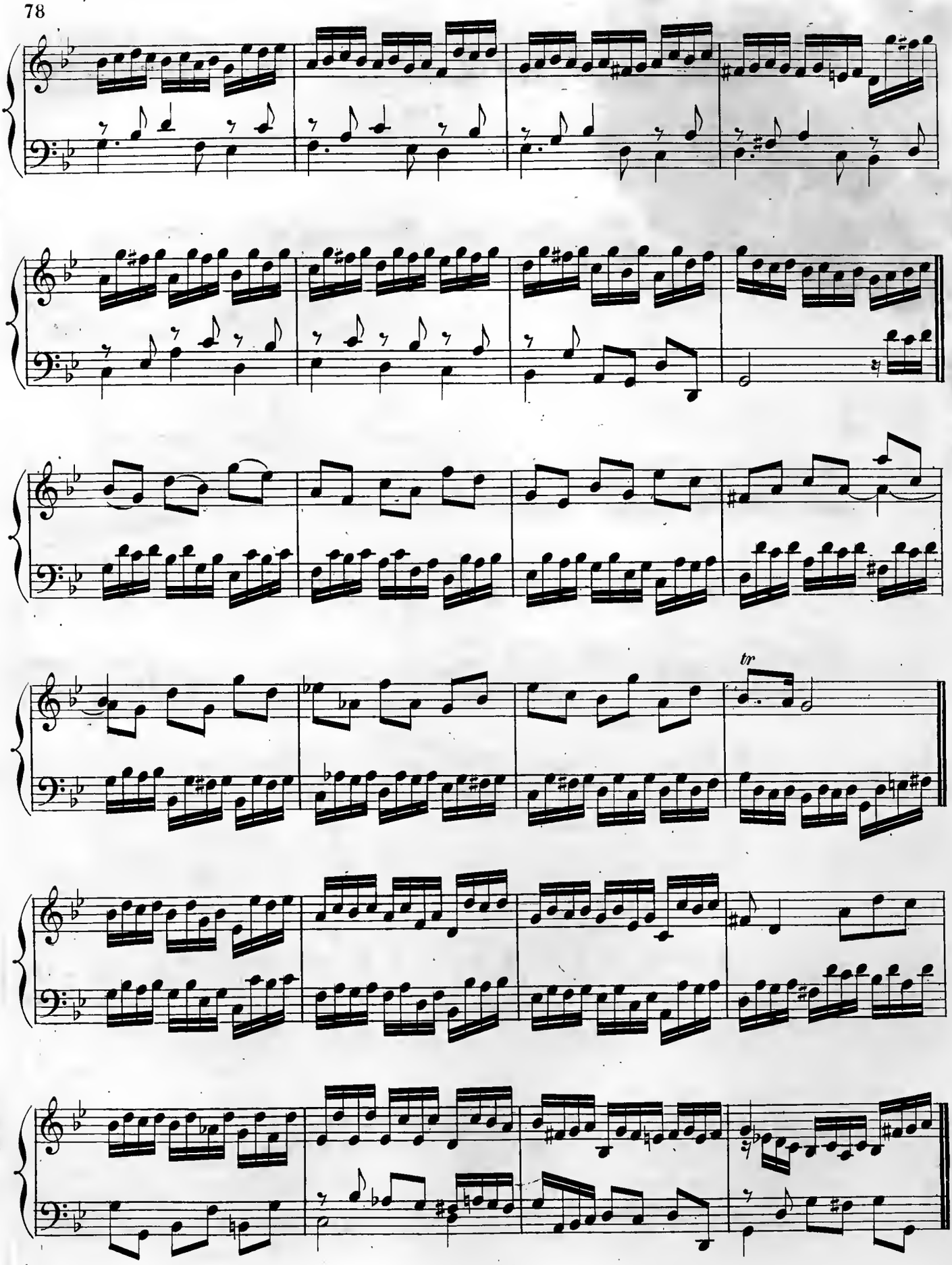


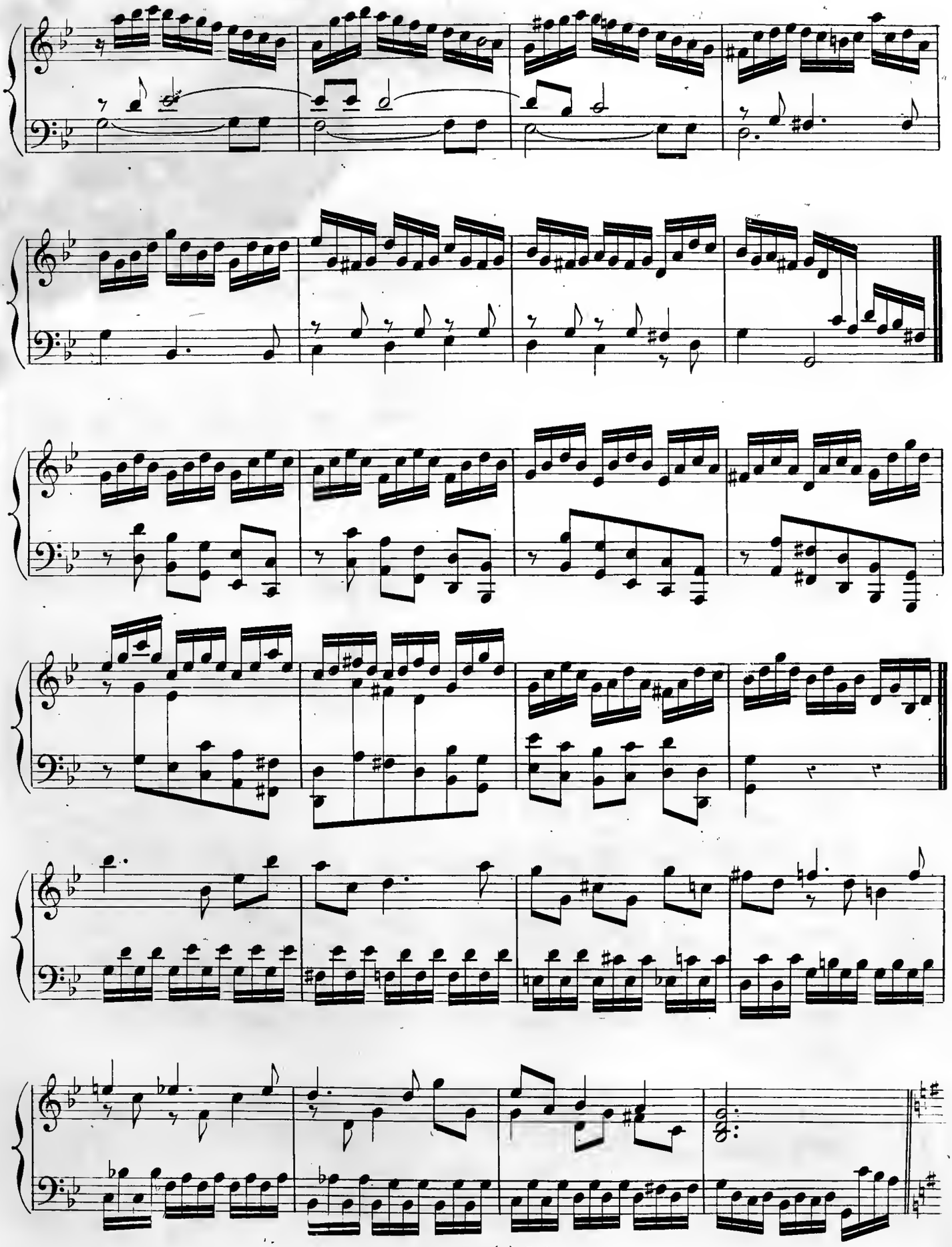


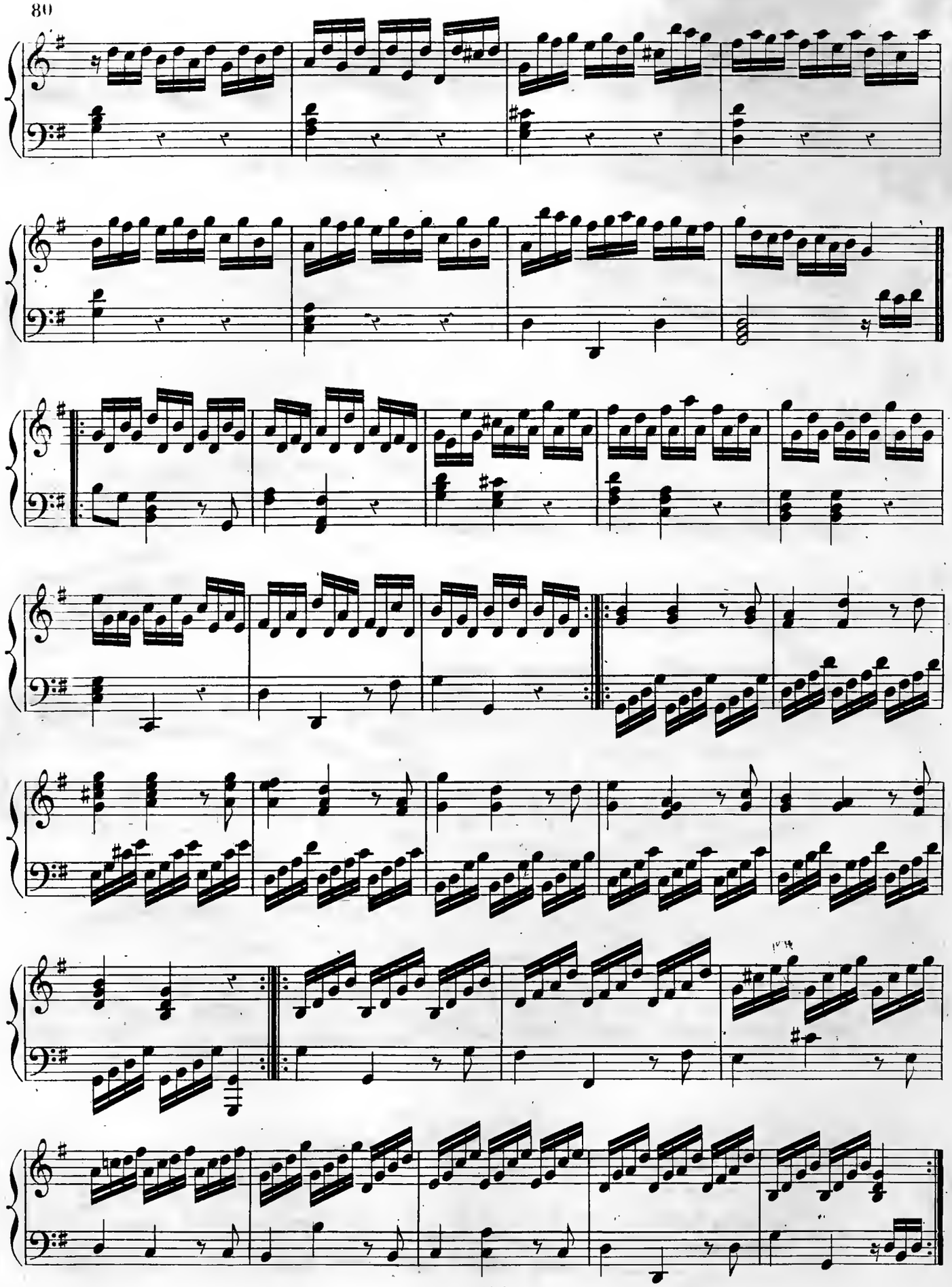

Chacone.
Variation.

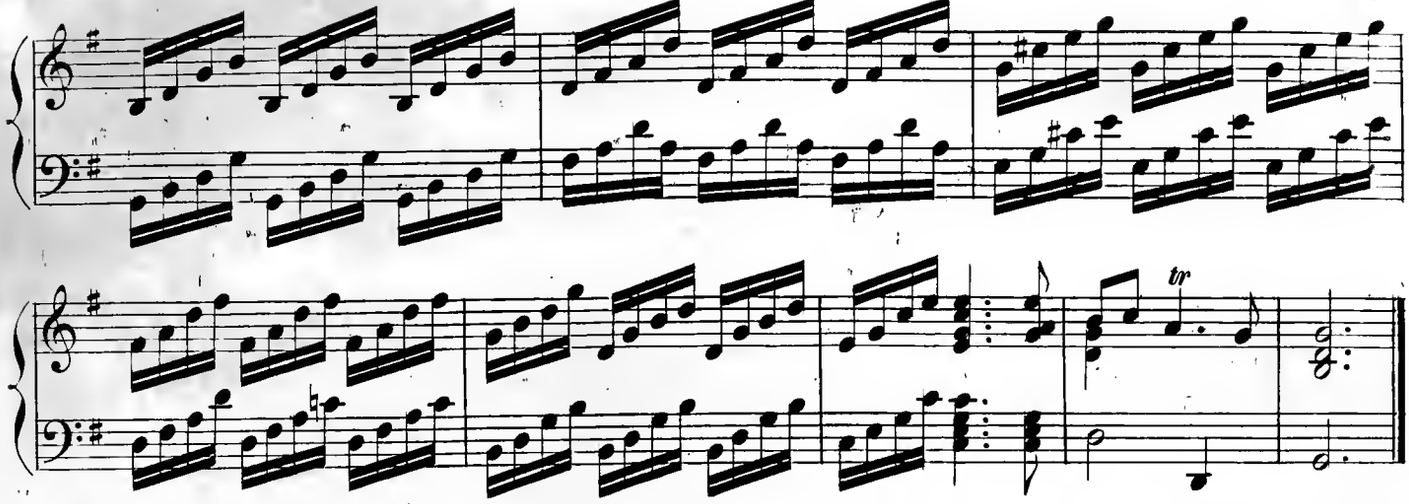



tr
Adagio.


tr

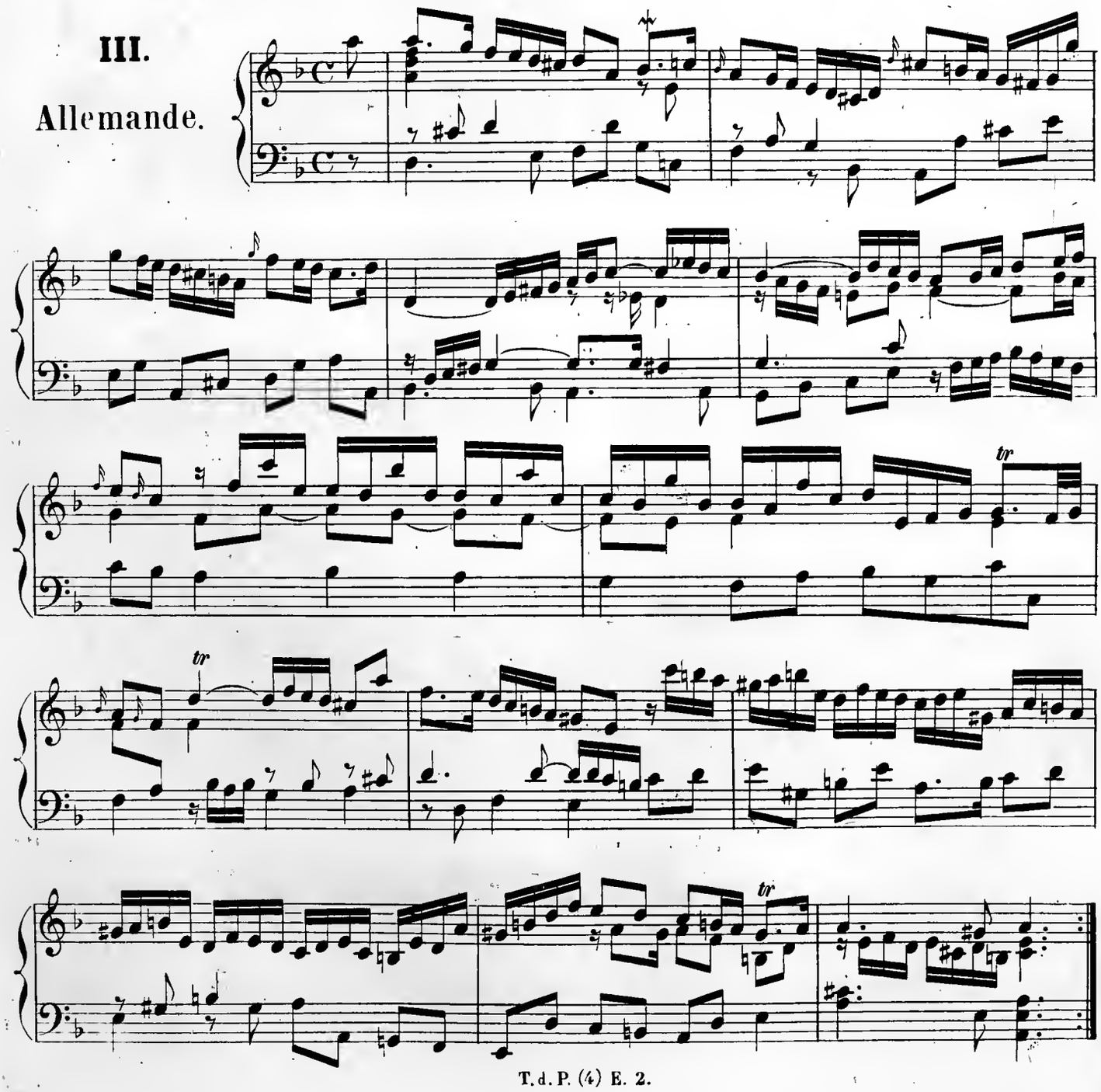


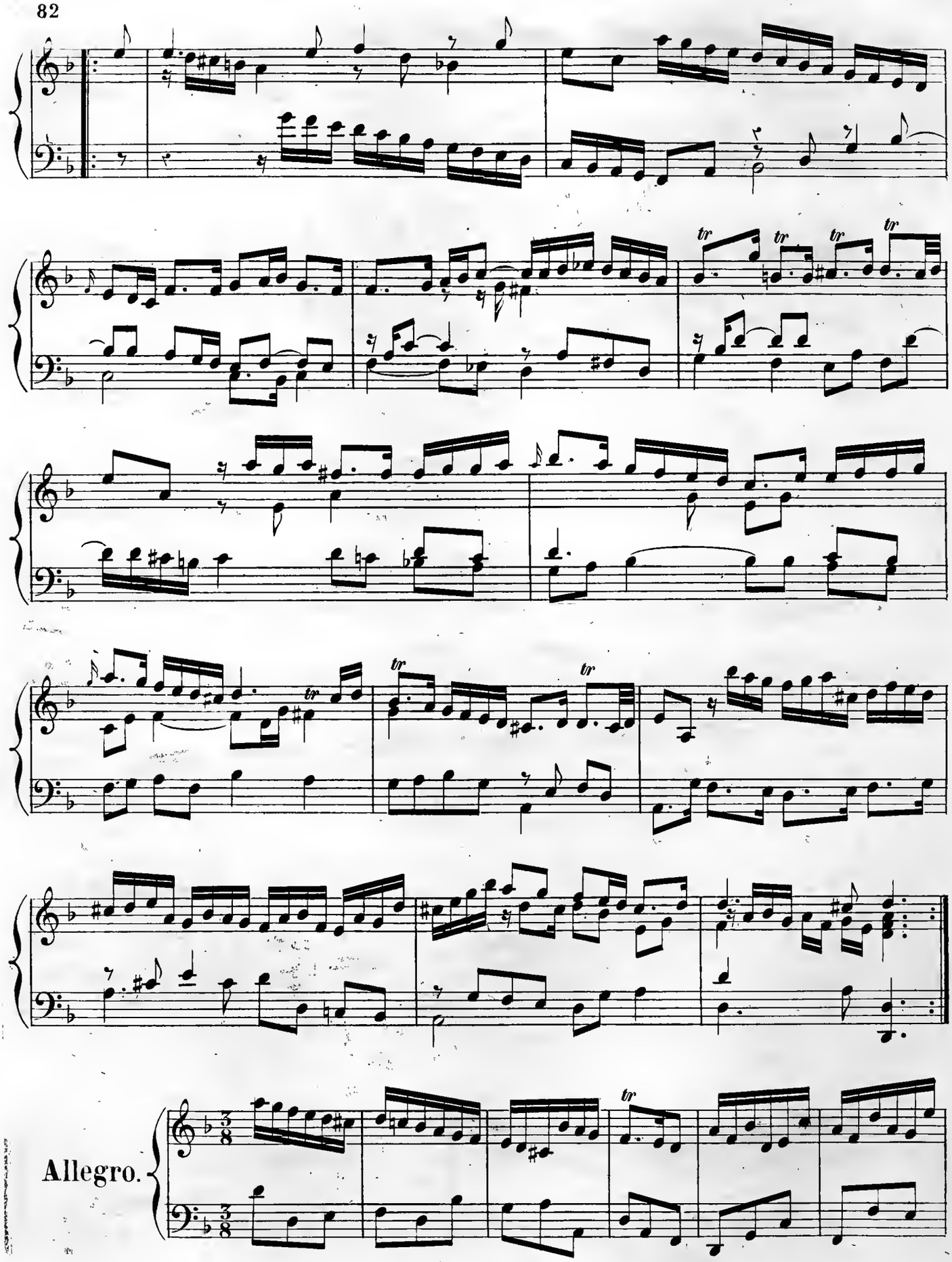


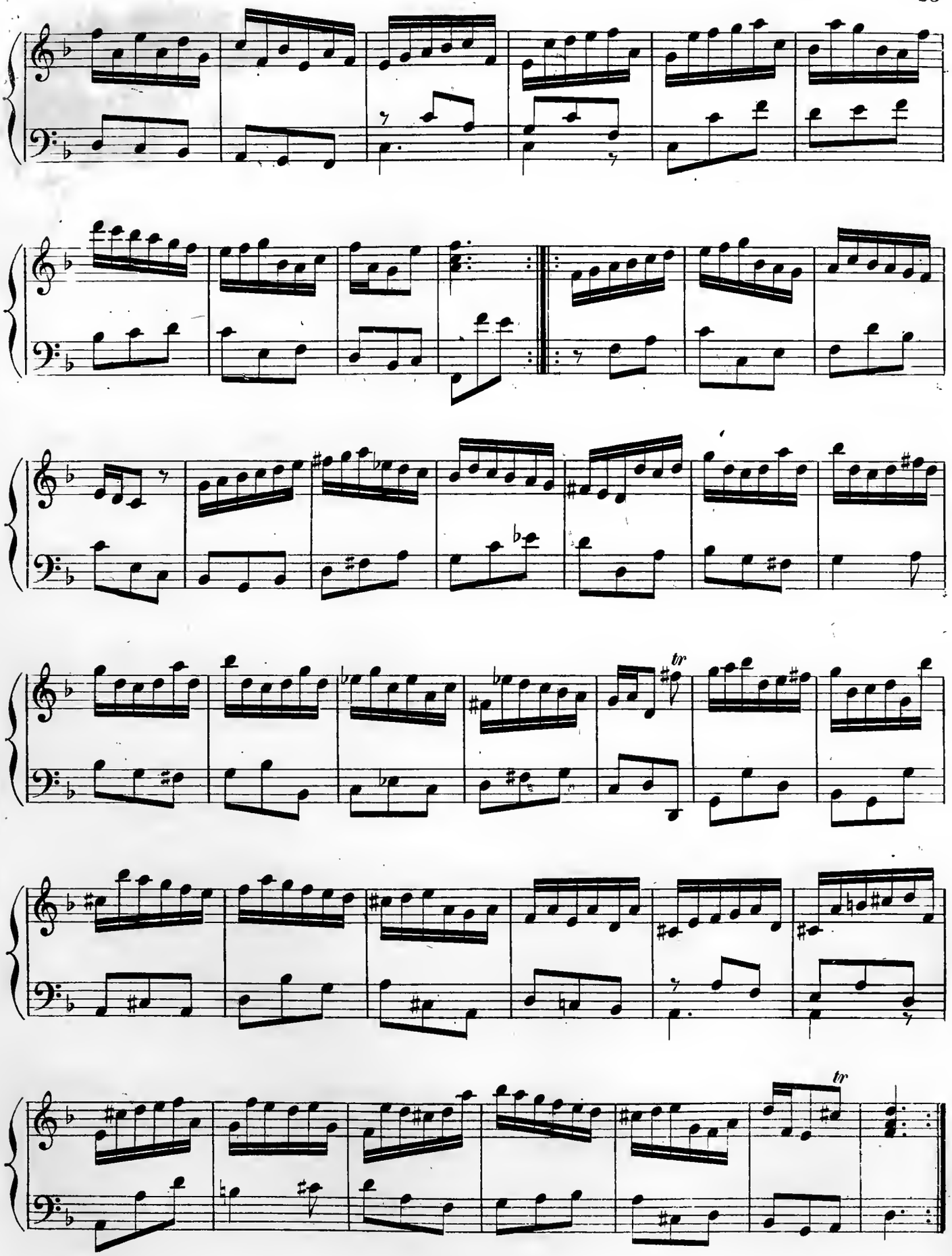


III.

Allemande.

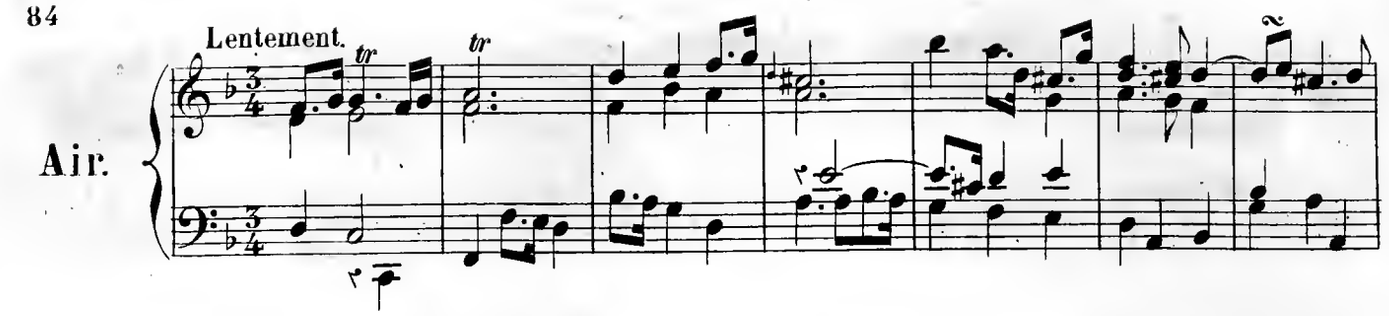


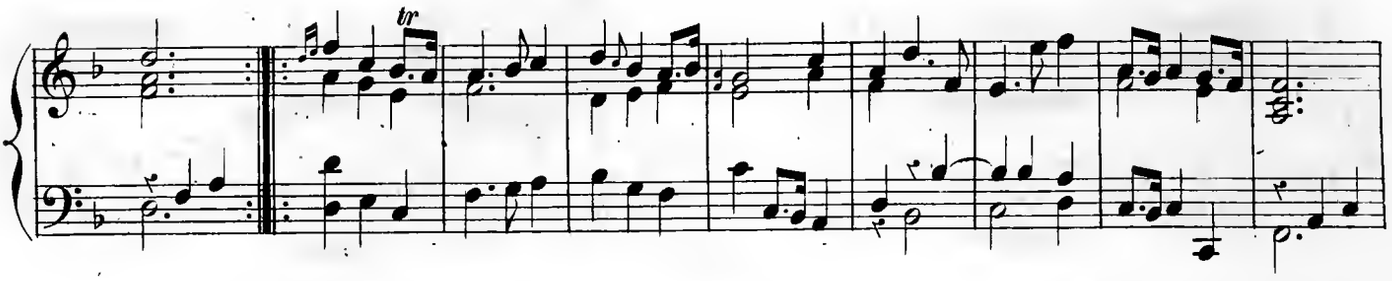

tr
Allegro.

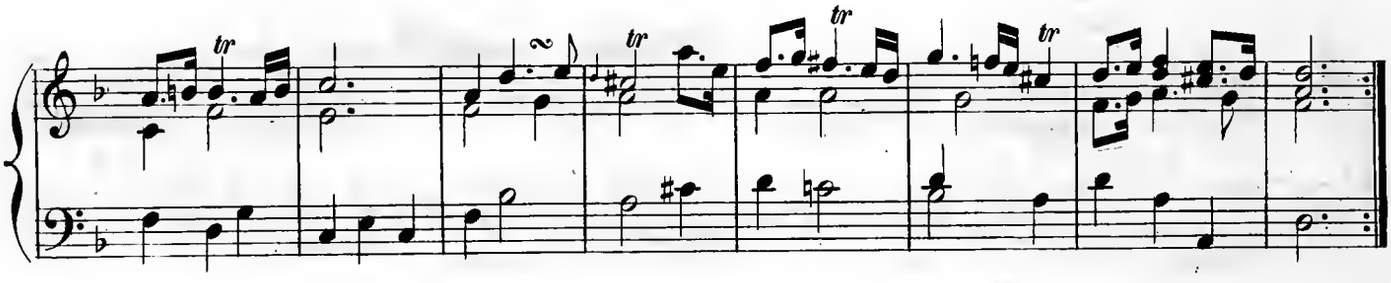

tr
tr

Lentement.

Air.

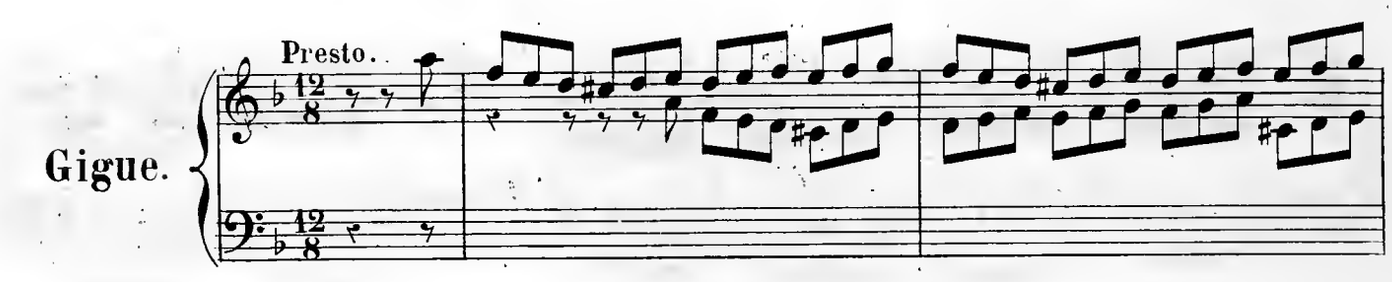


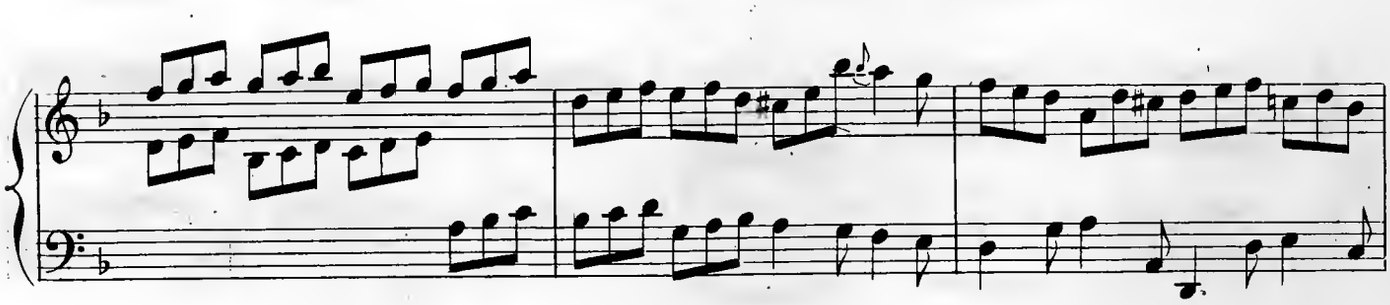


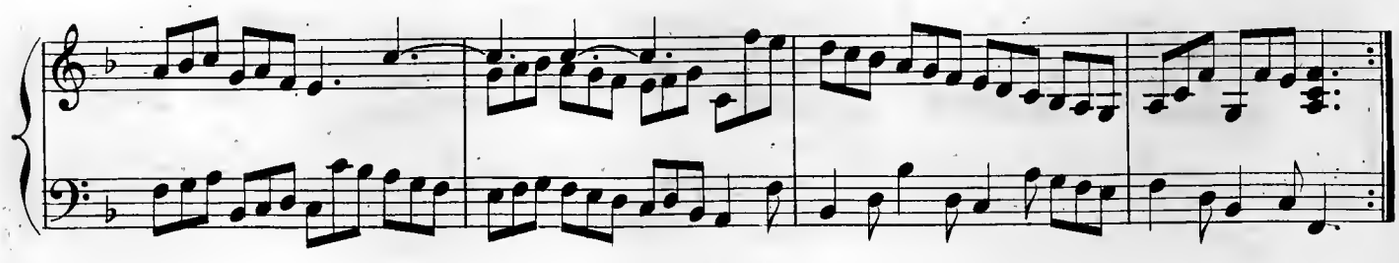


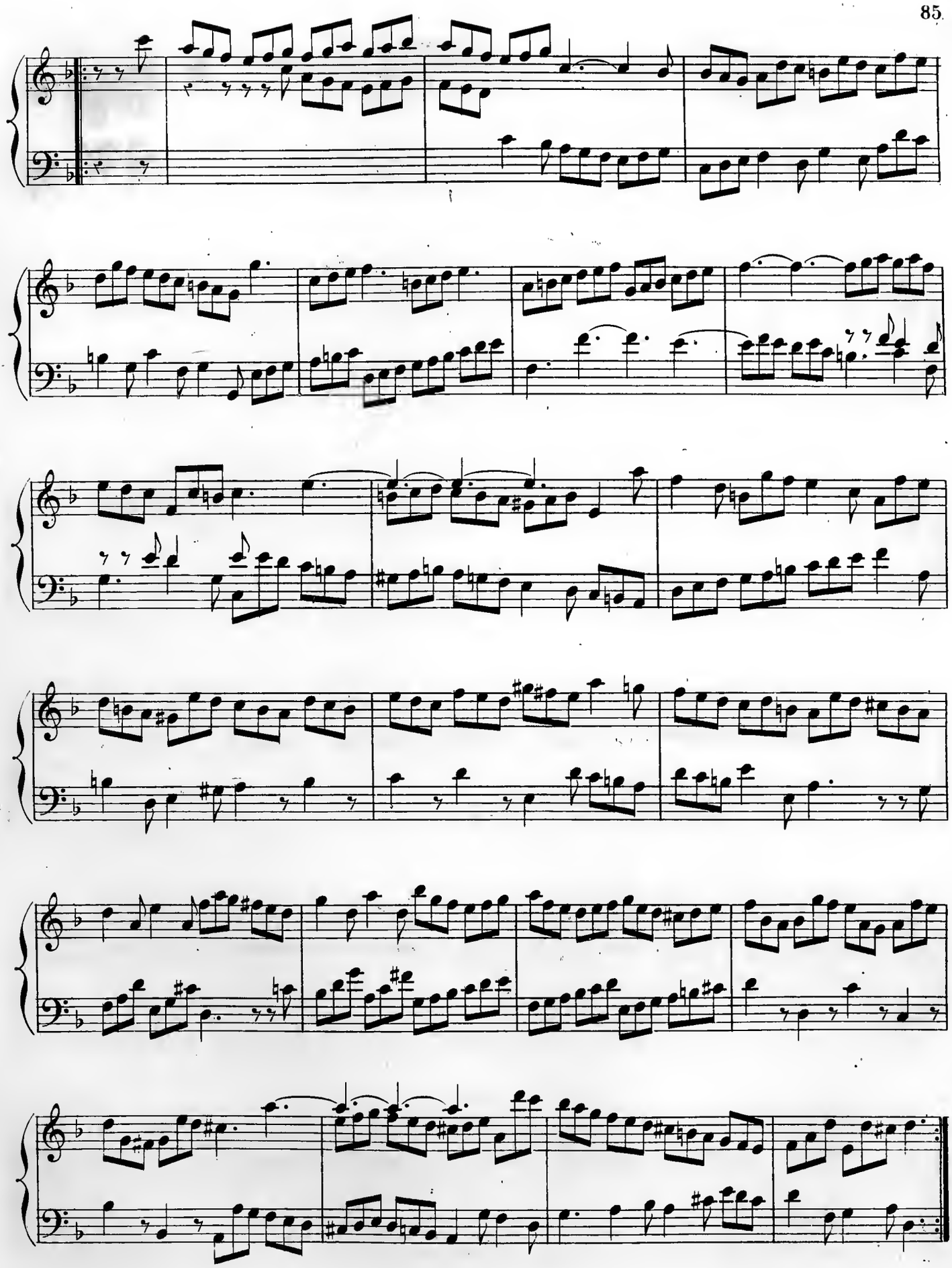
Presto.

Gigue.

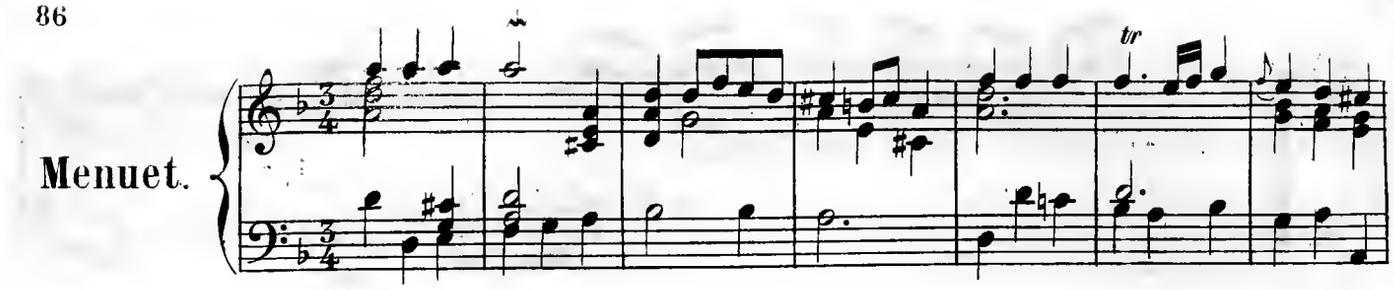


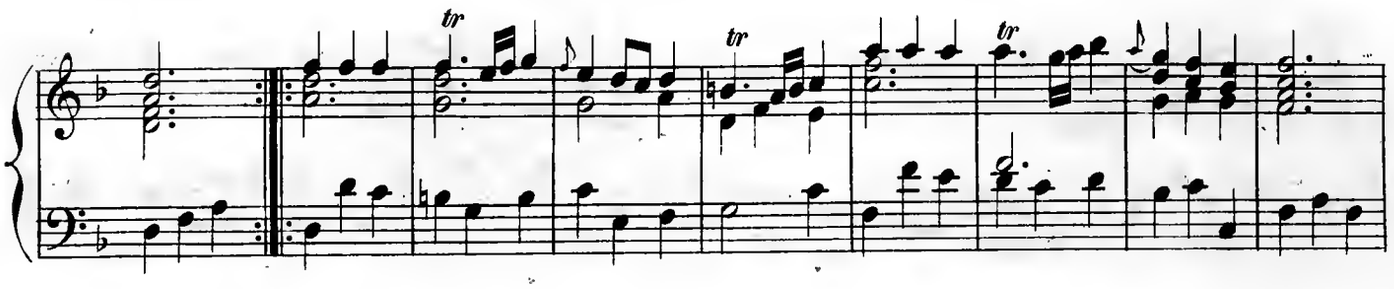


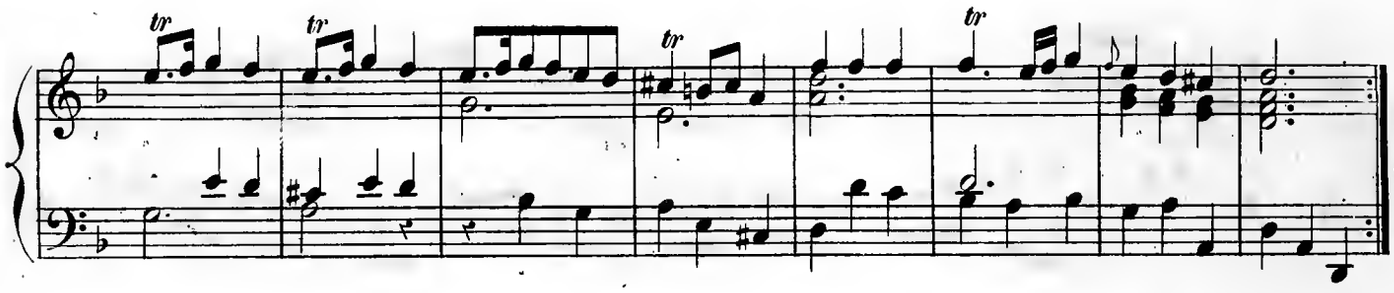




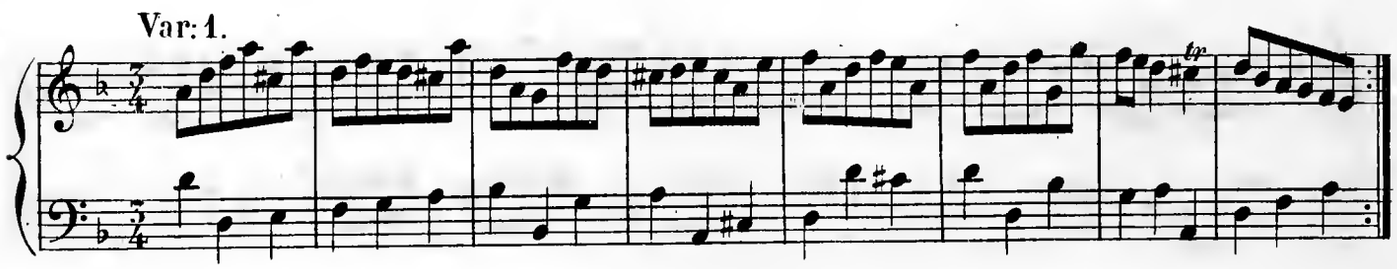
Menuet.

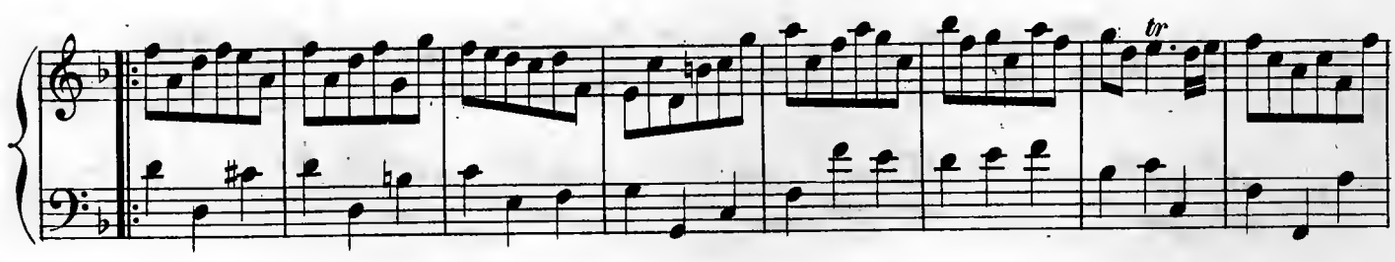


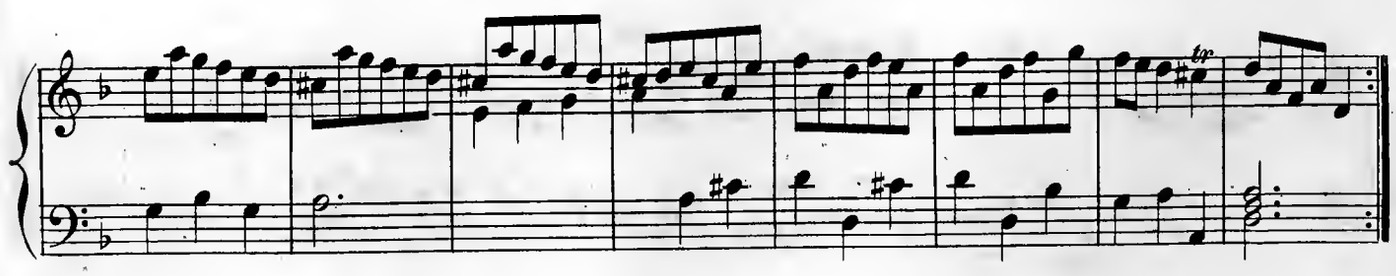




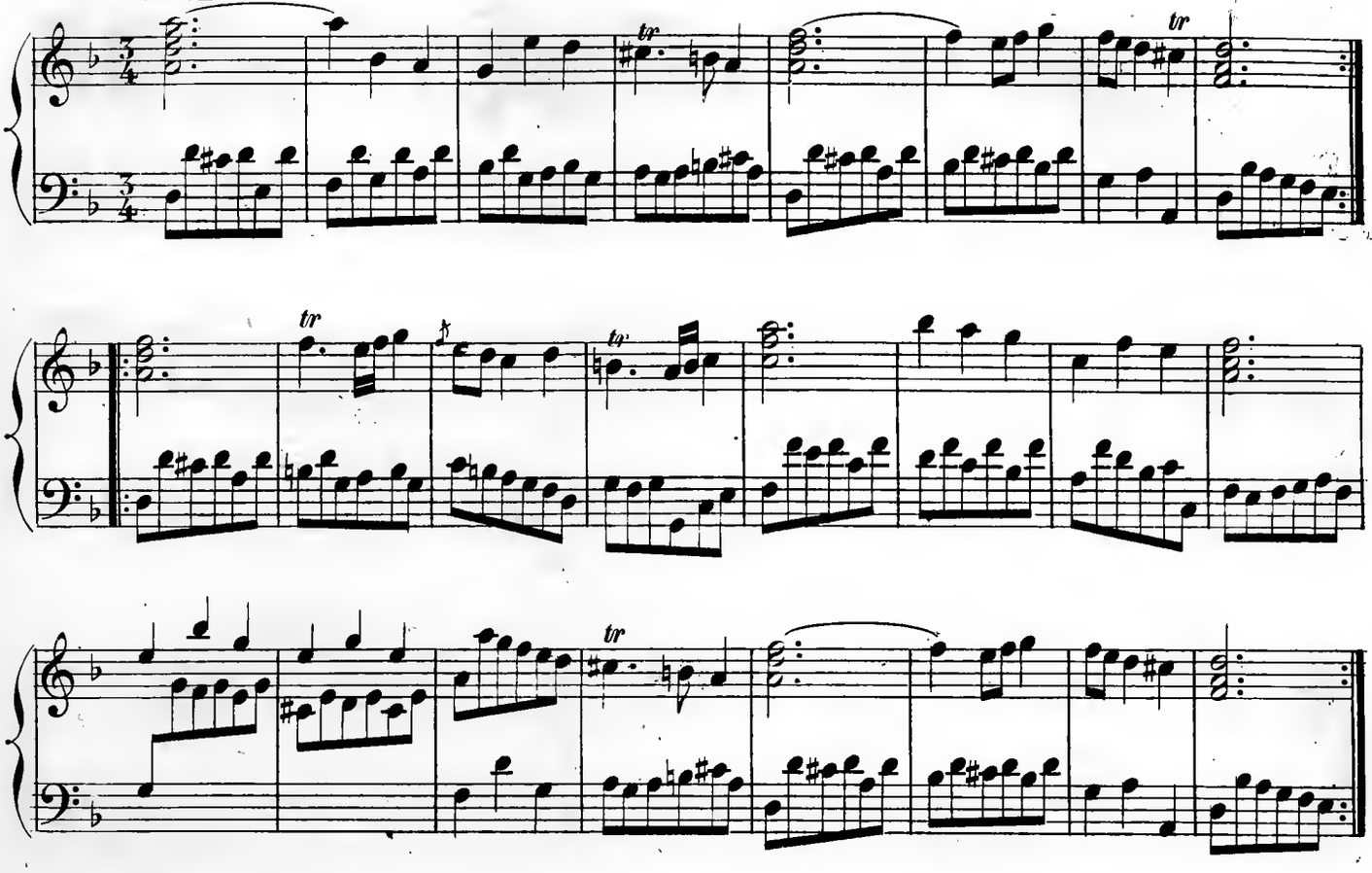
Var: 1.



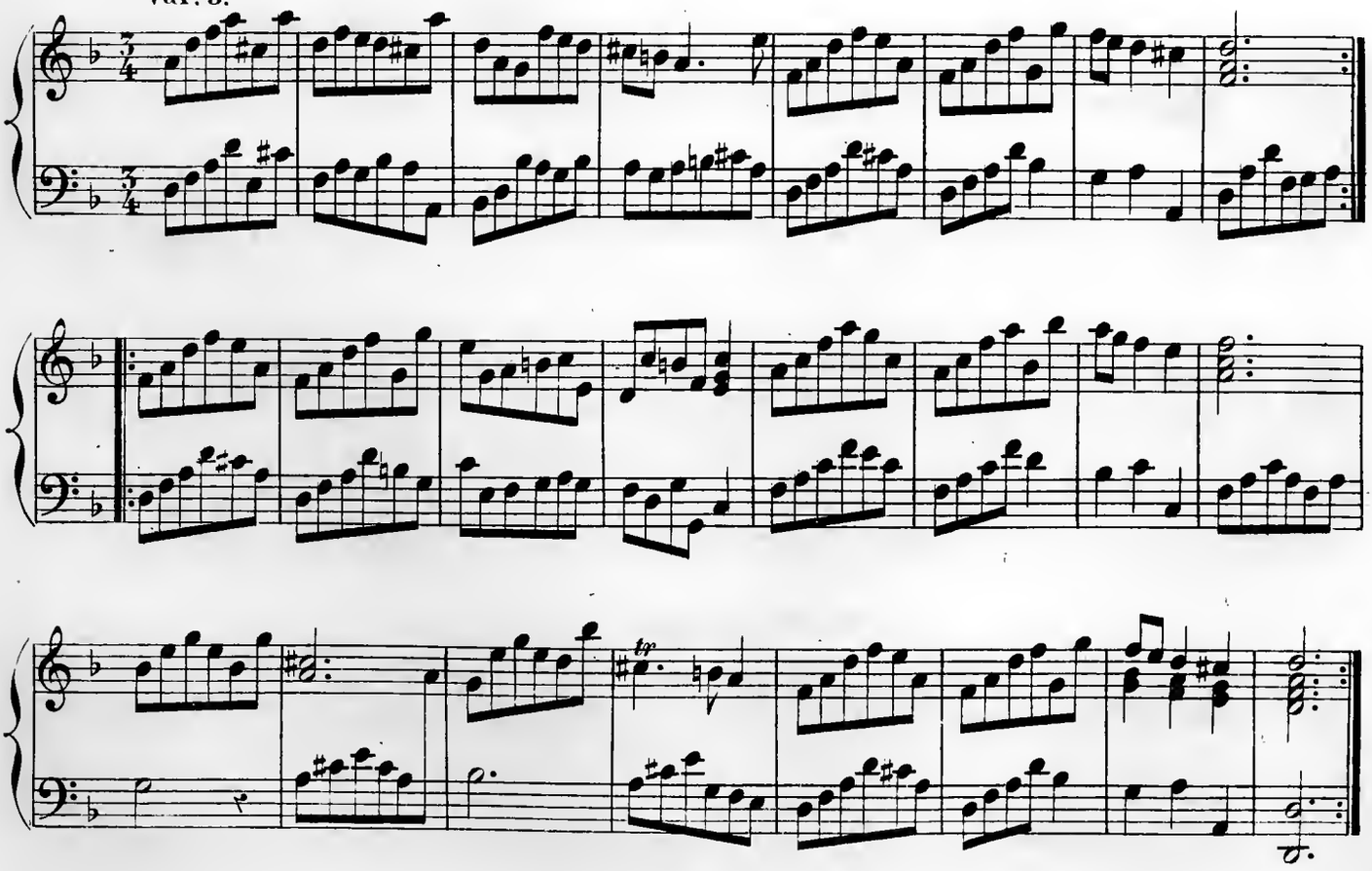




Var: 2.

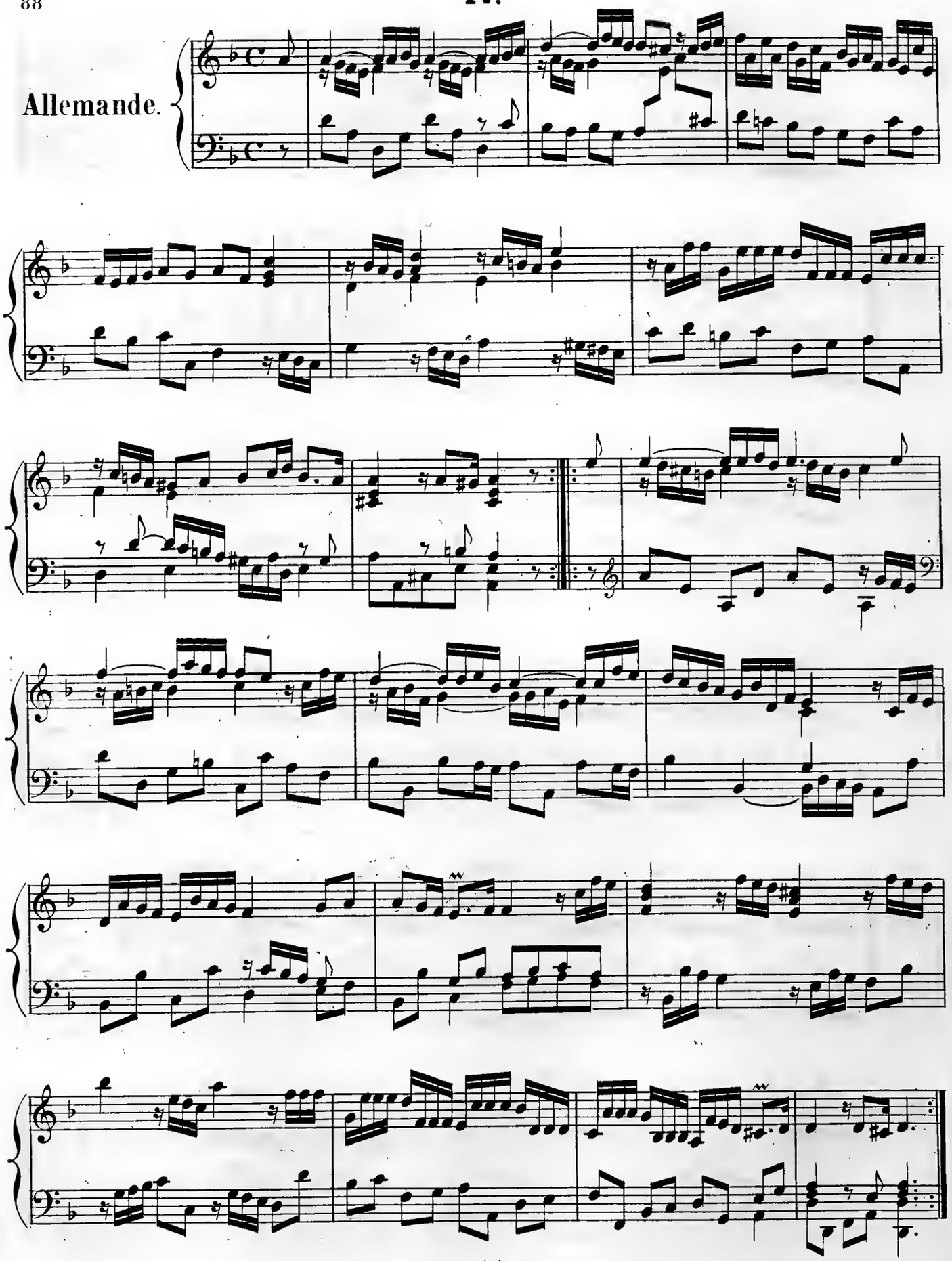


Var: 3.

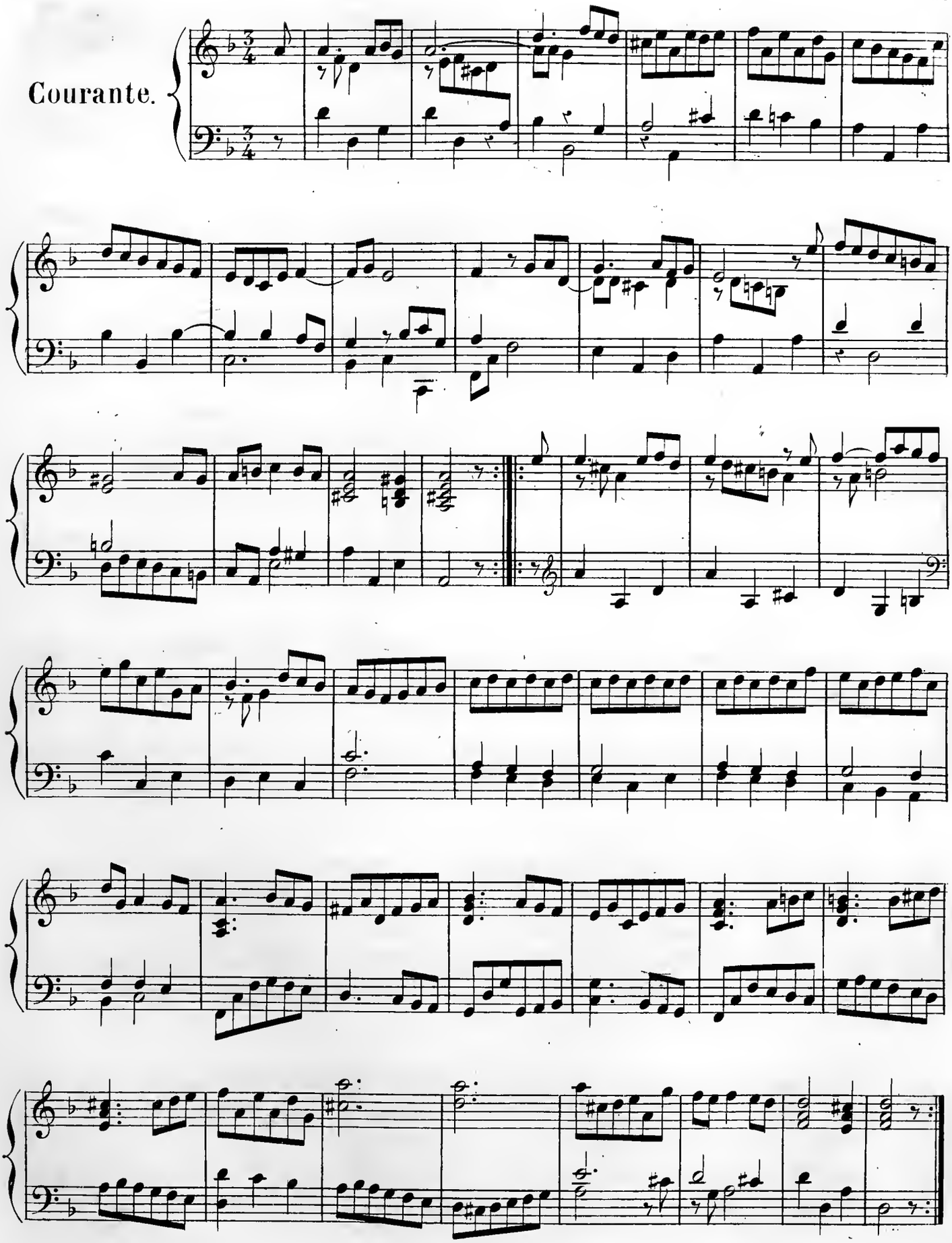


IV.

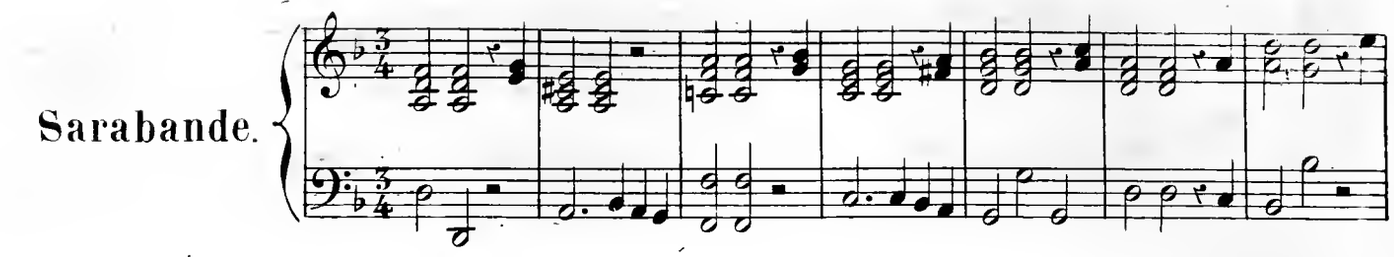
Allemande.

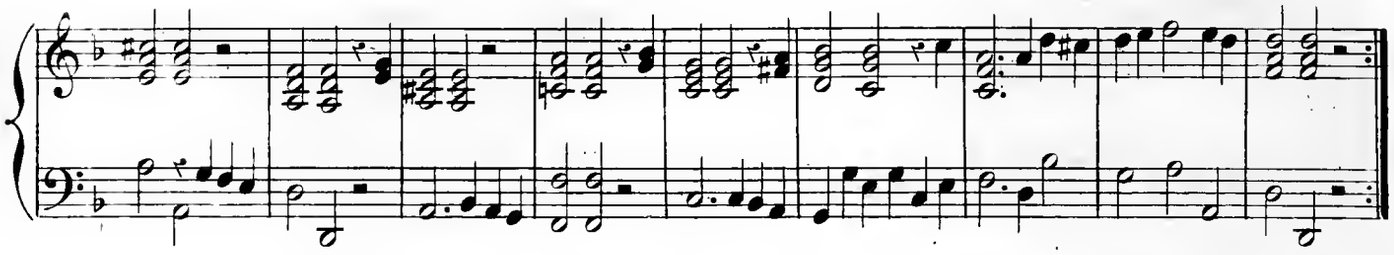


Courante.

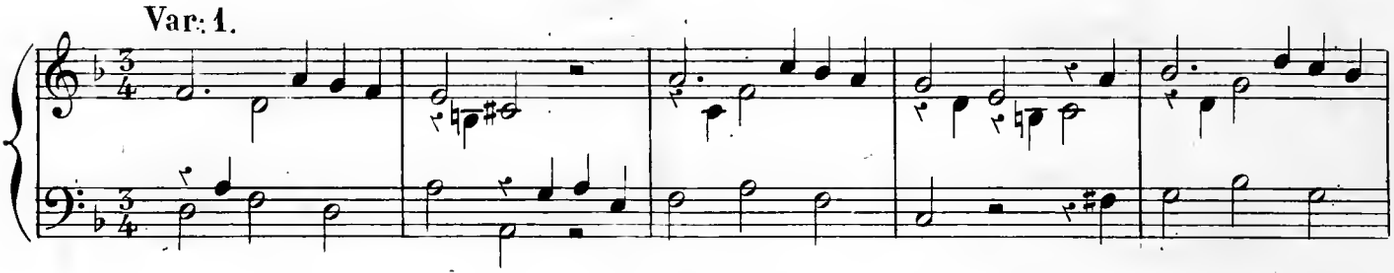


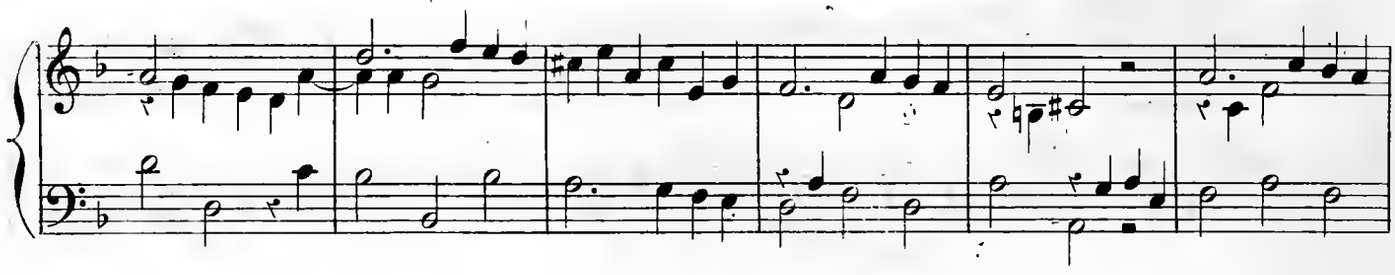
Sarabande.

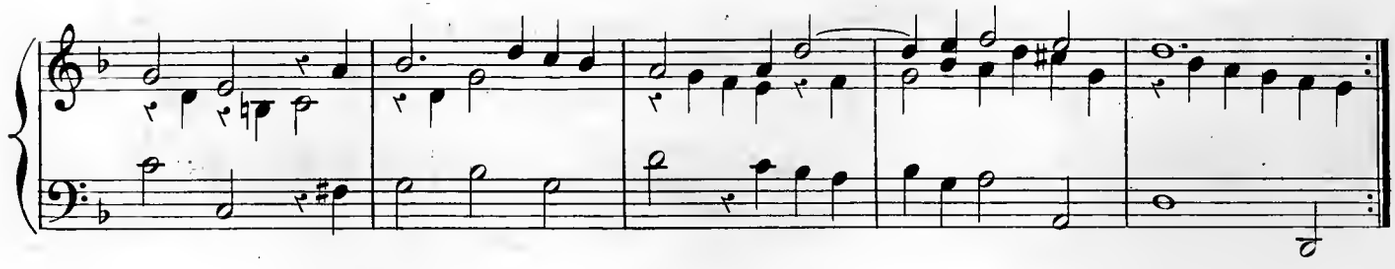




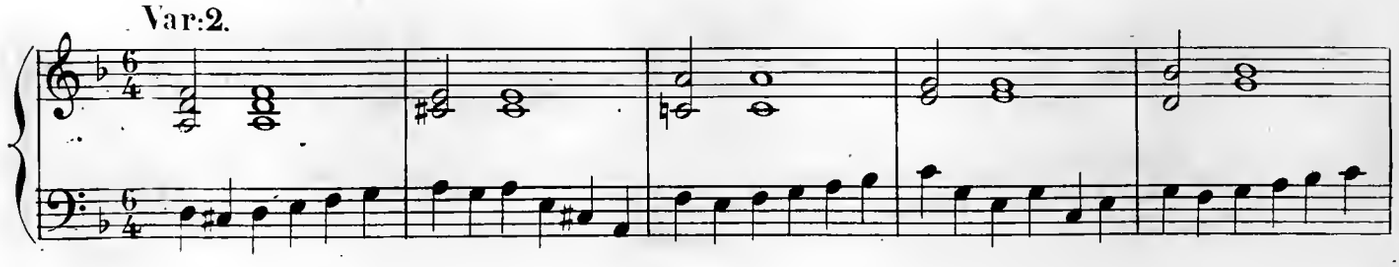
Var: 1.

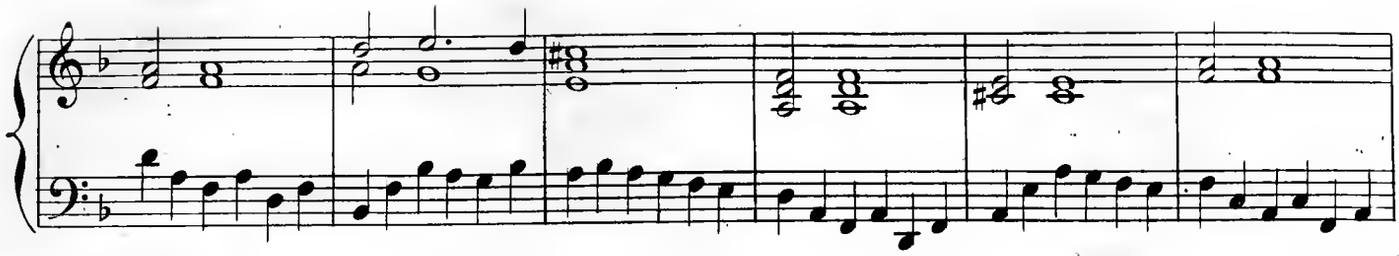


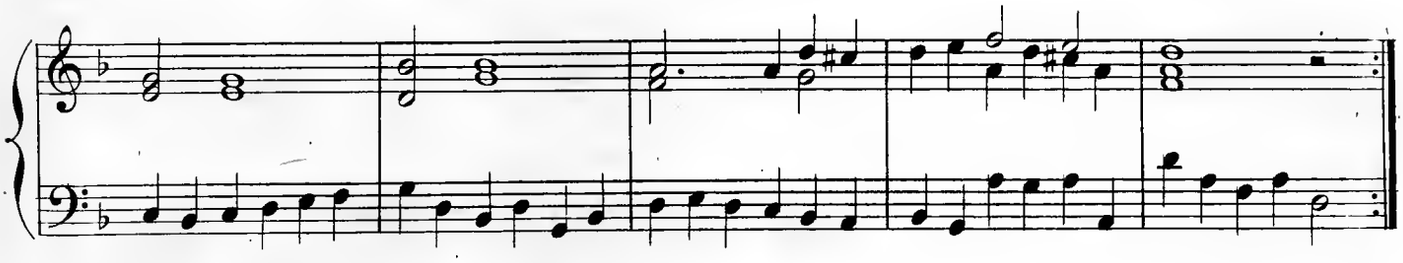




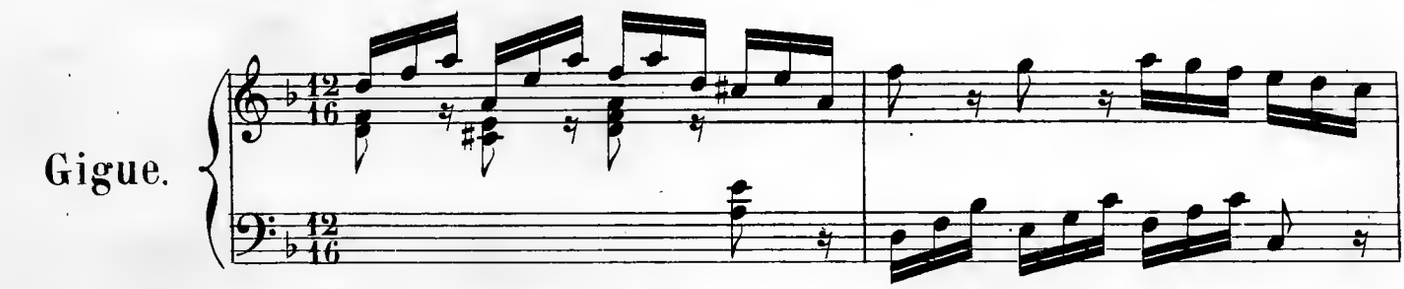
Var: 2.

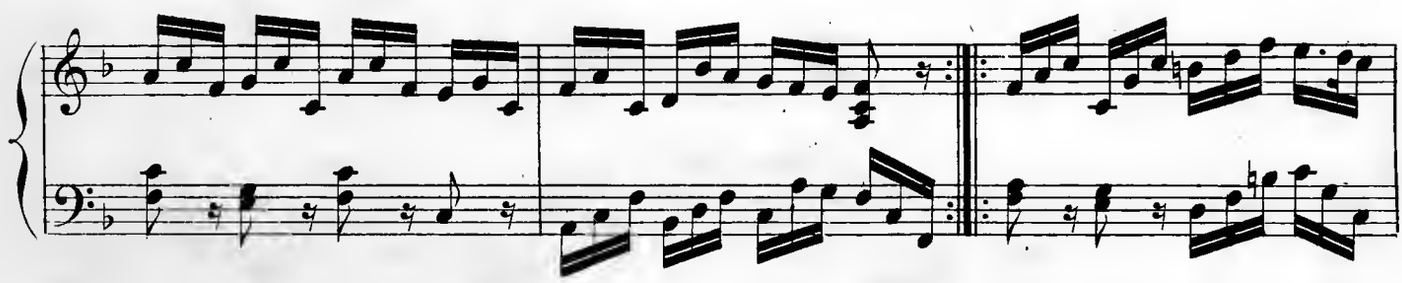


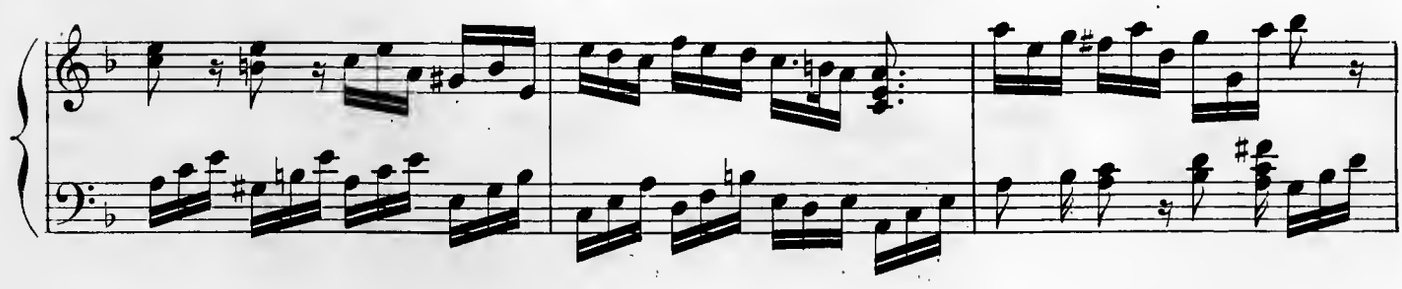


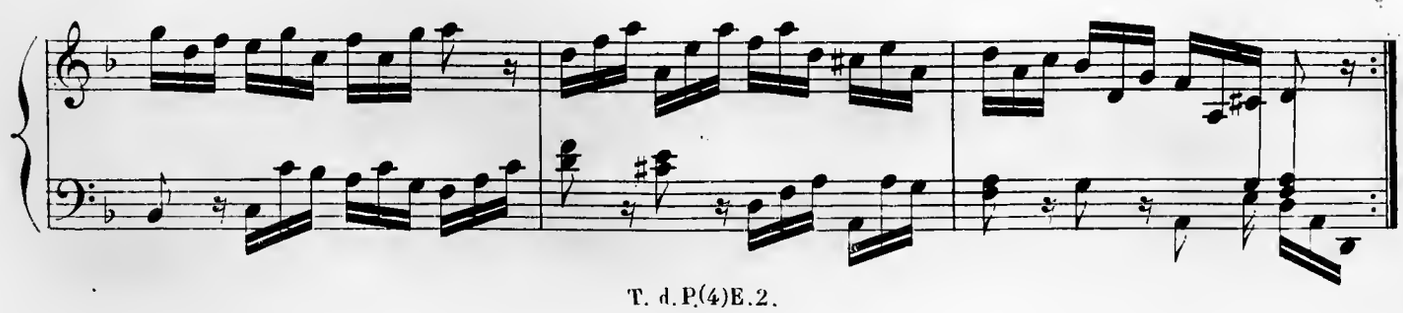


Gigue.



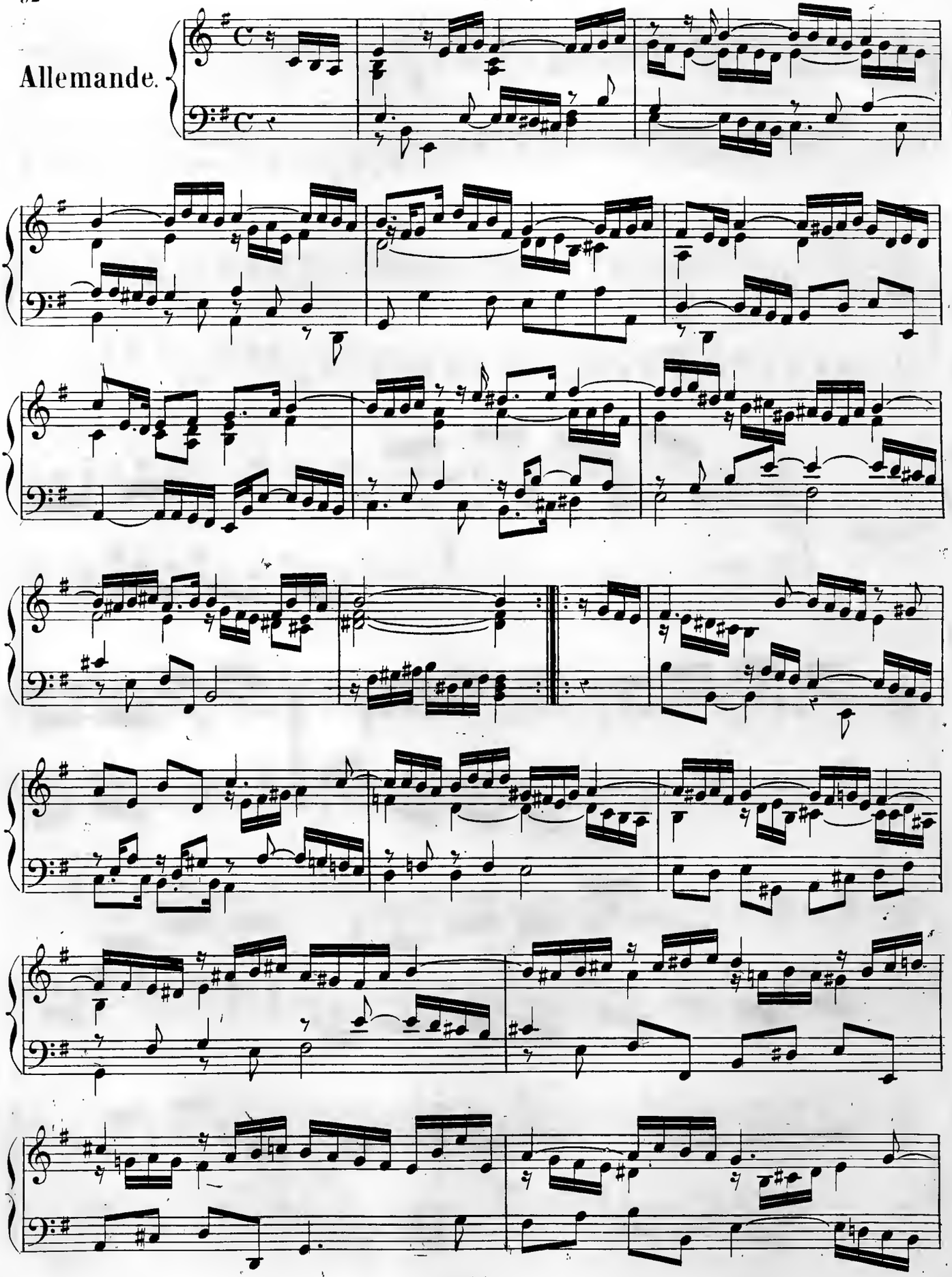


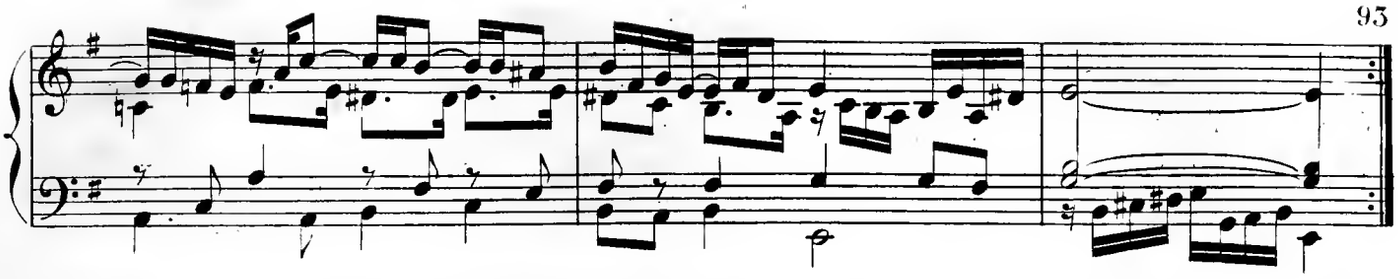




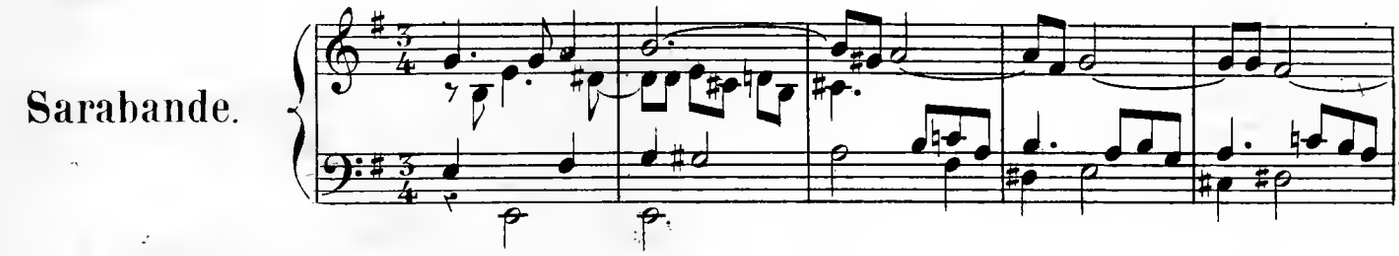
V.

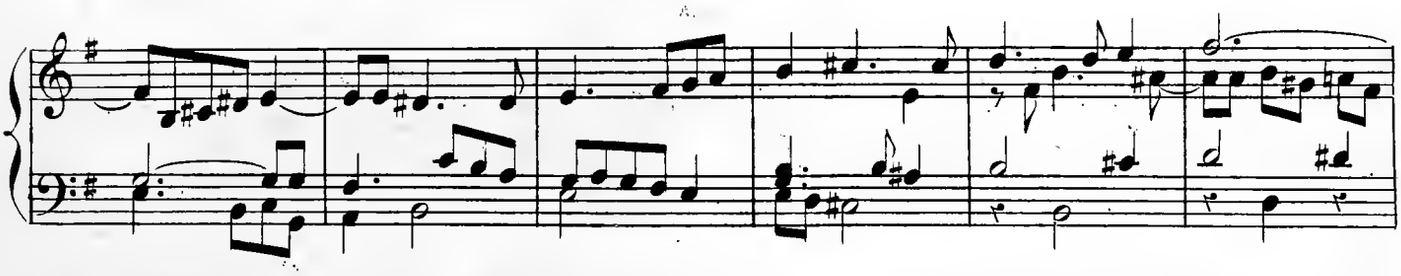
Allemande.

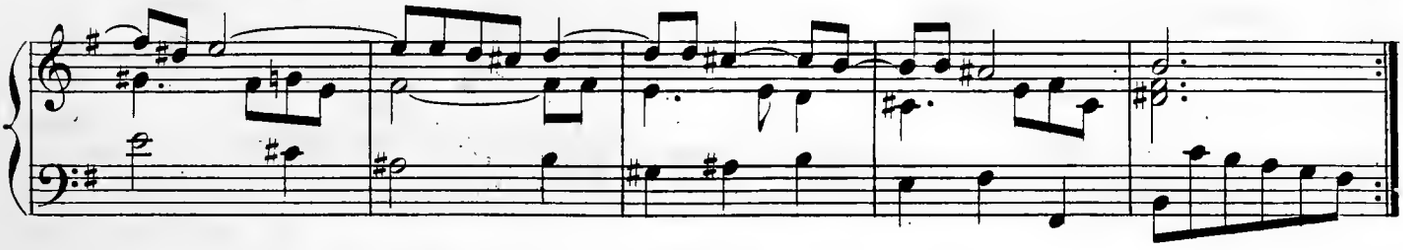


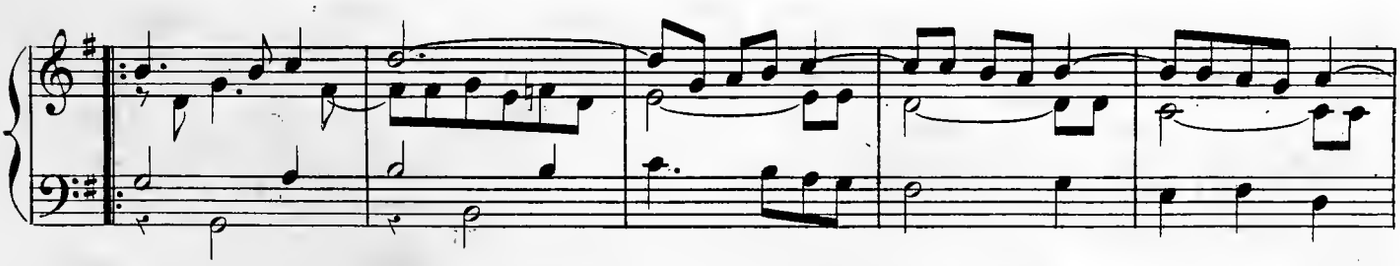


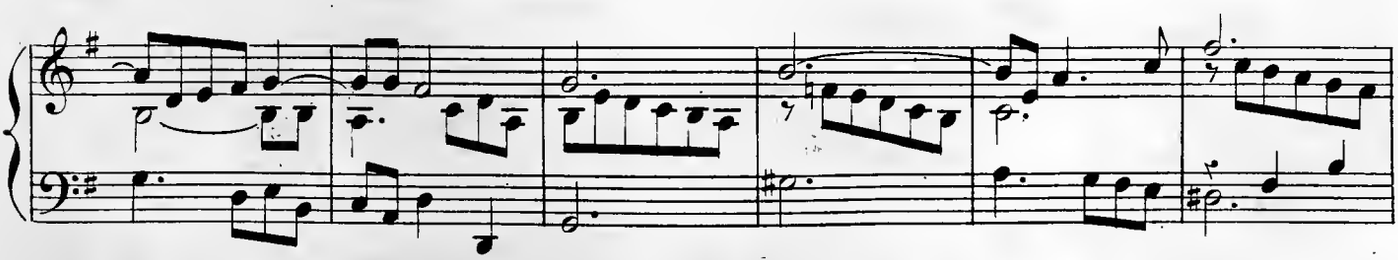
Sarabande.

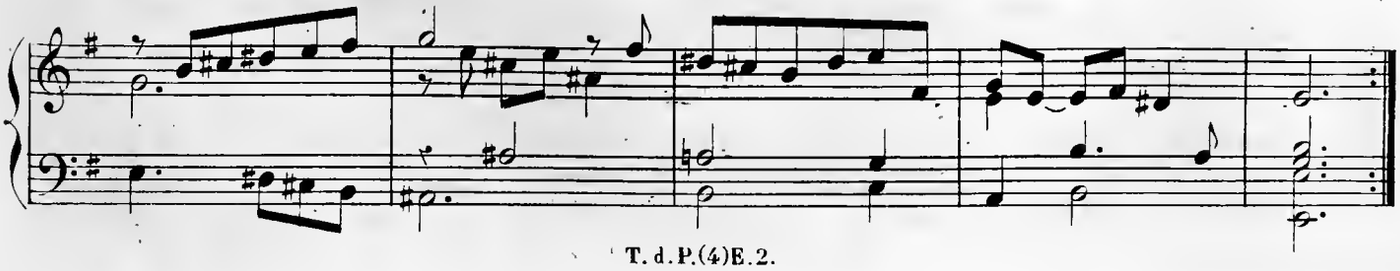




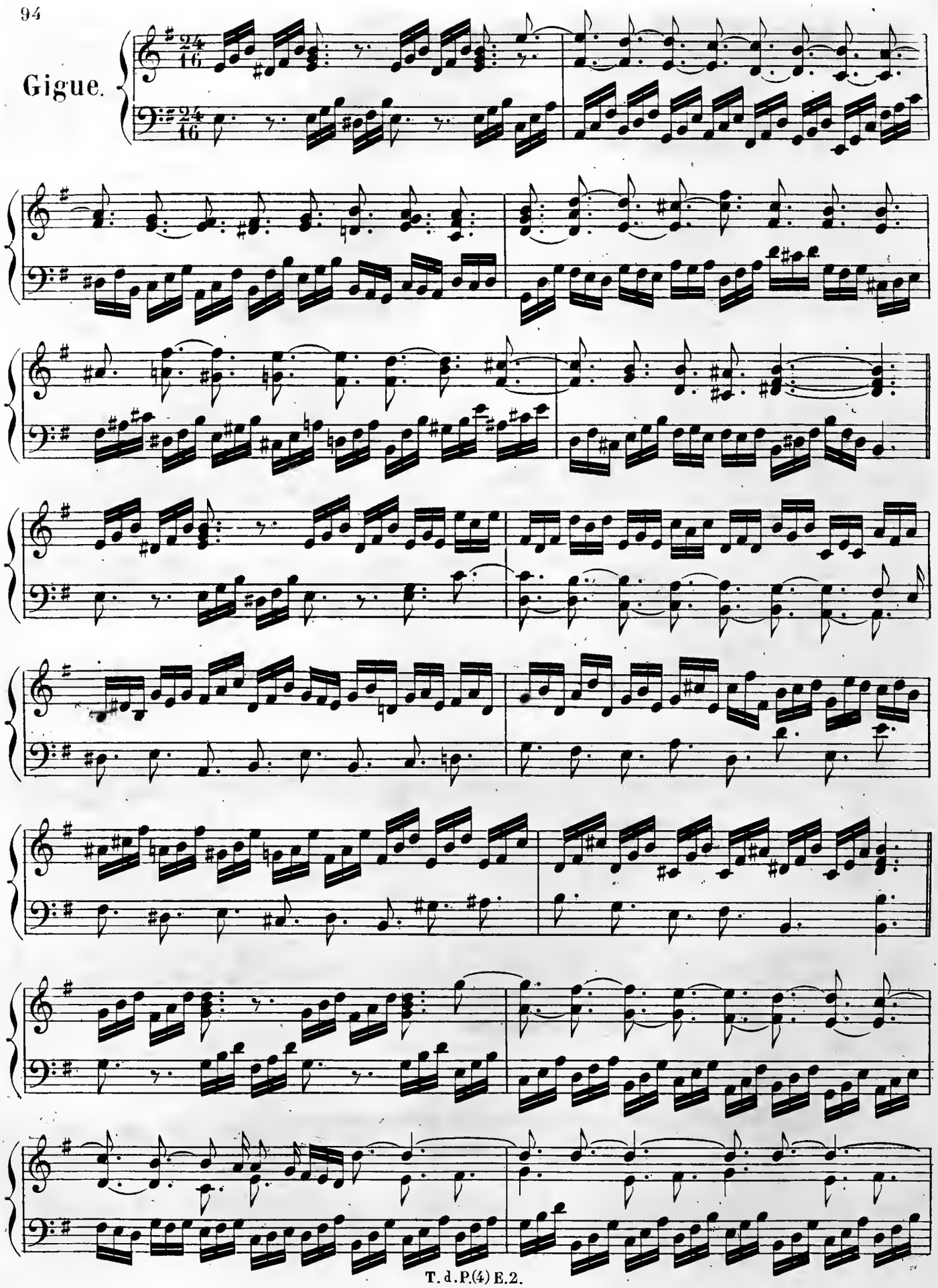


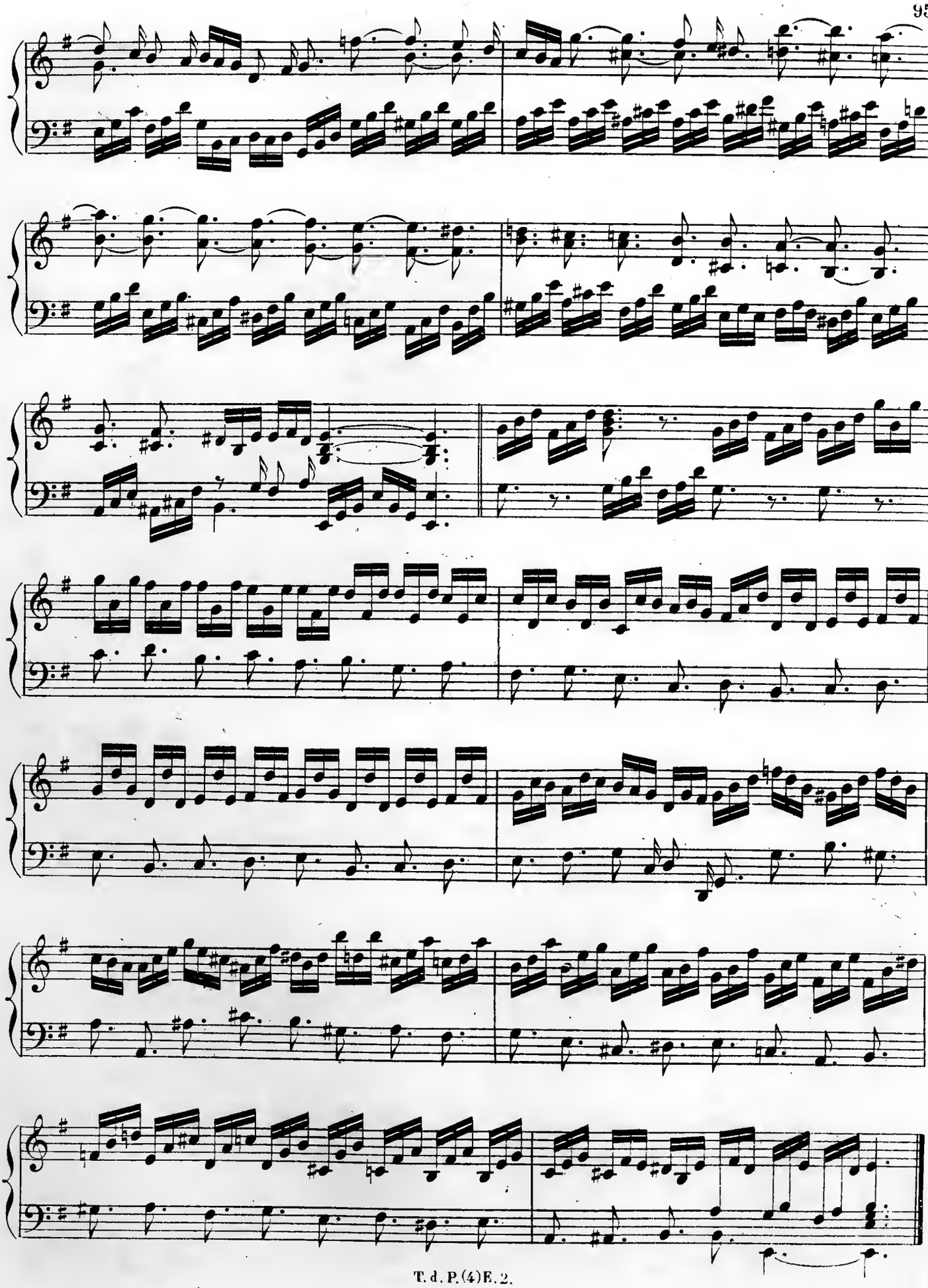






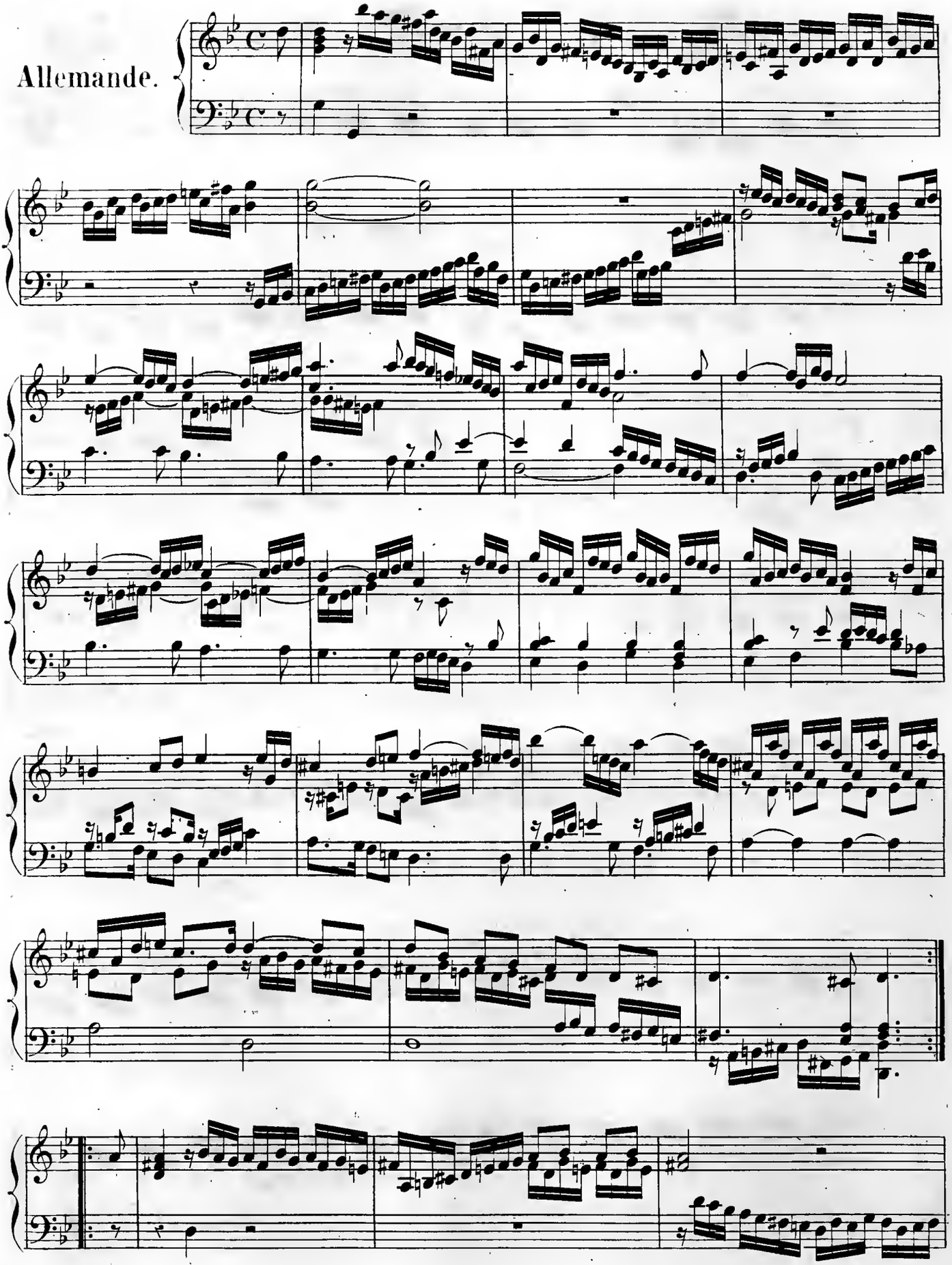
Gigue.

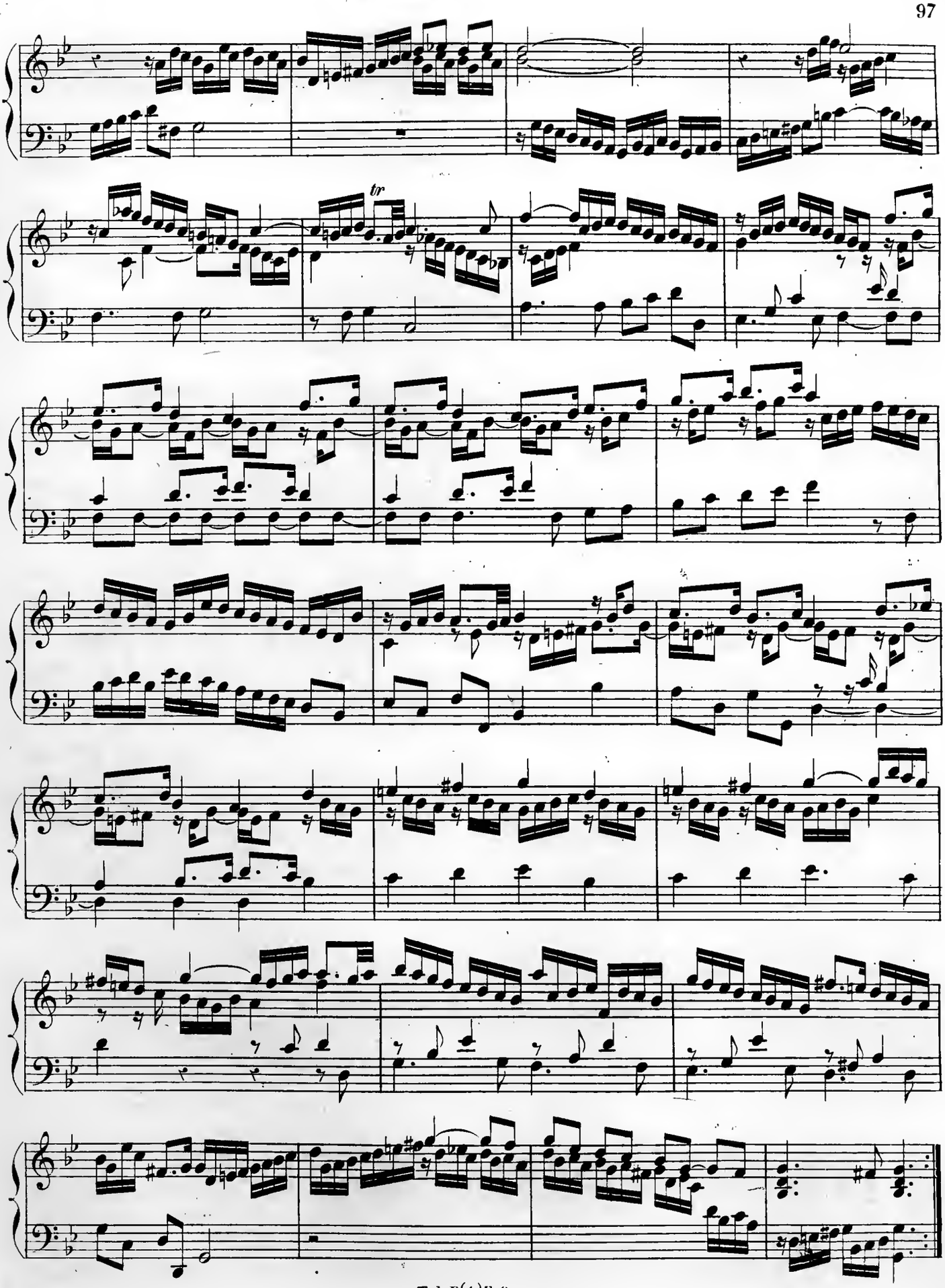


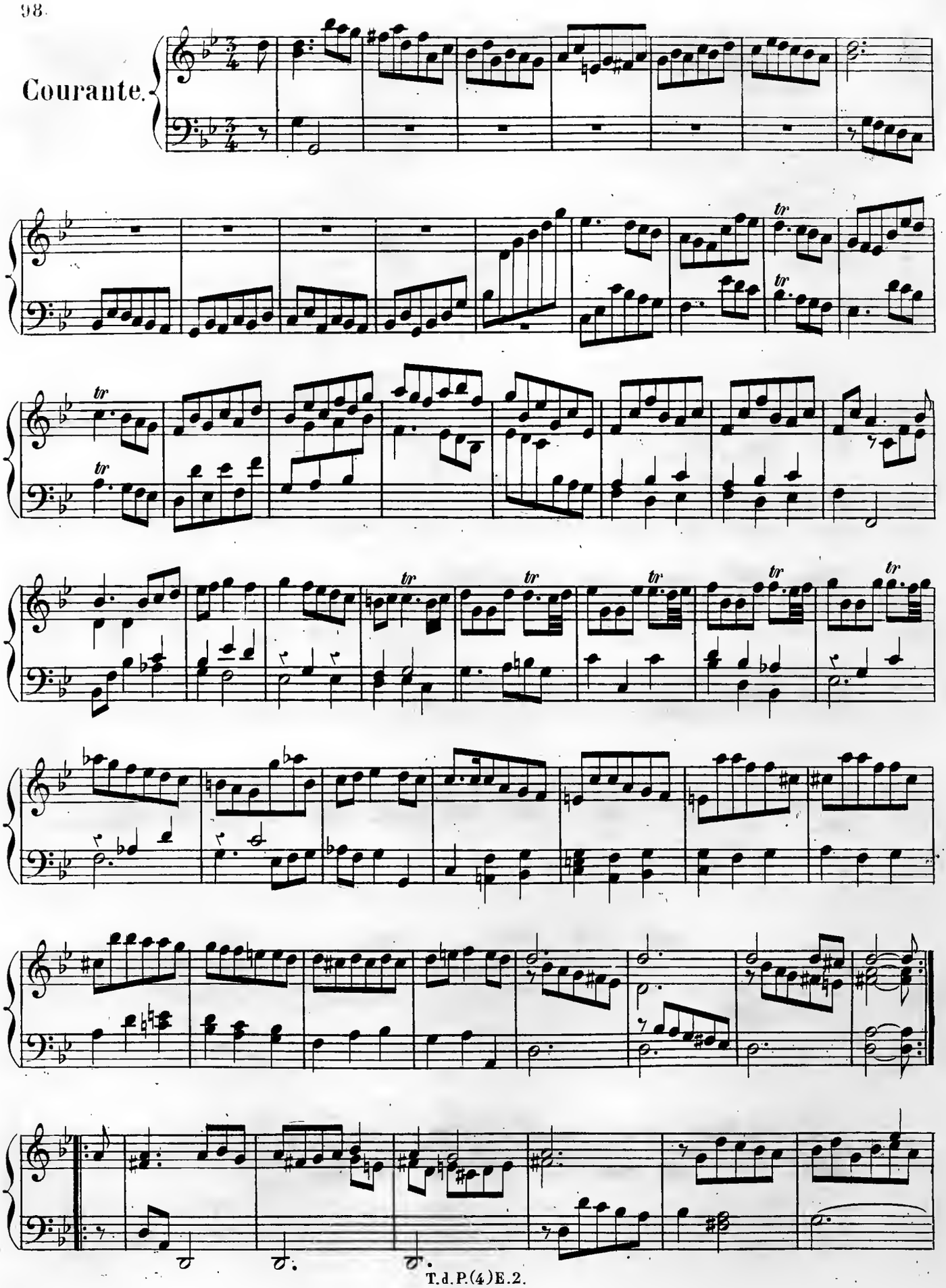


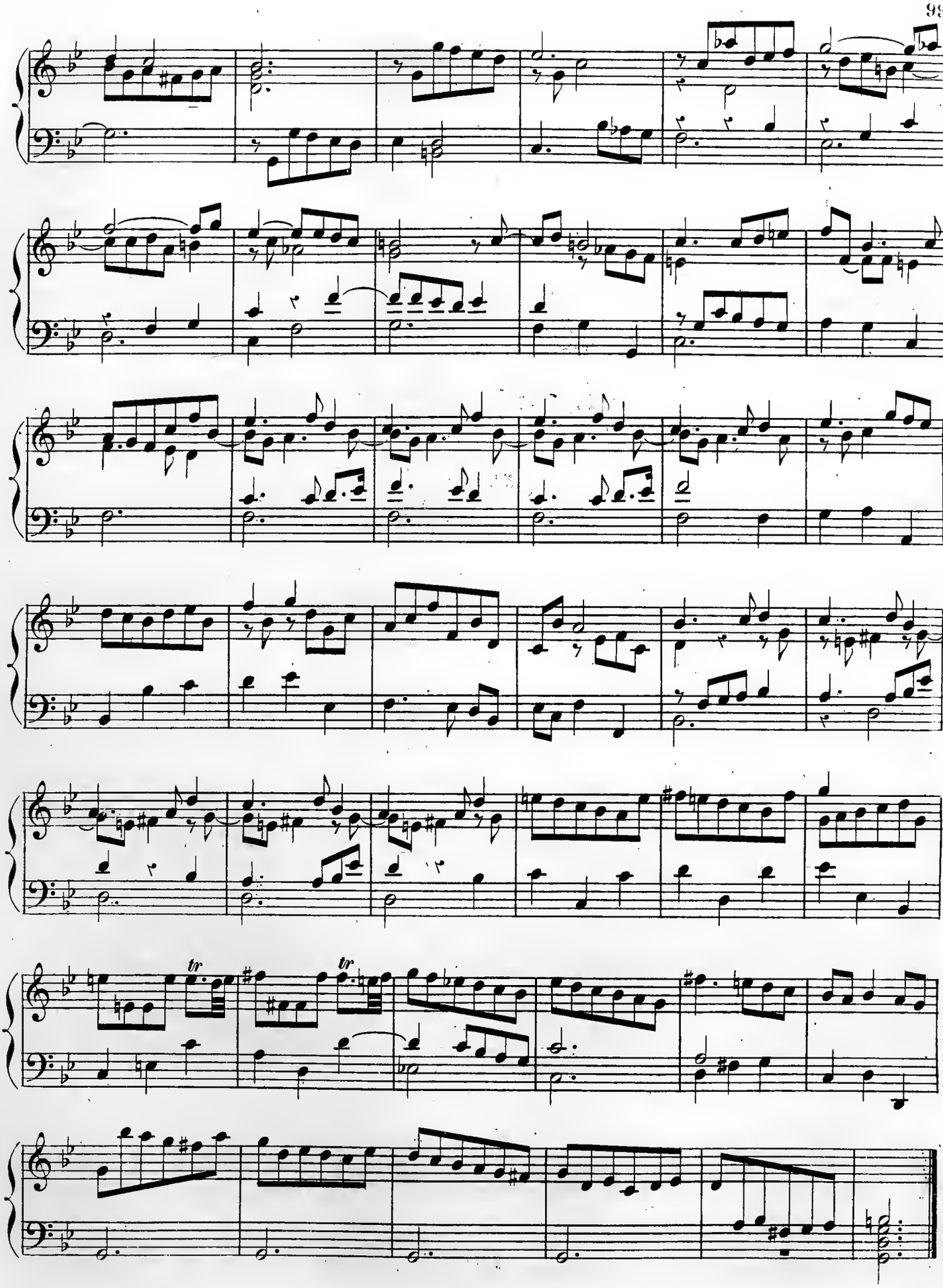
VI.

Allemande.

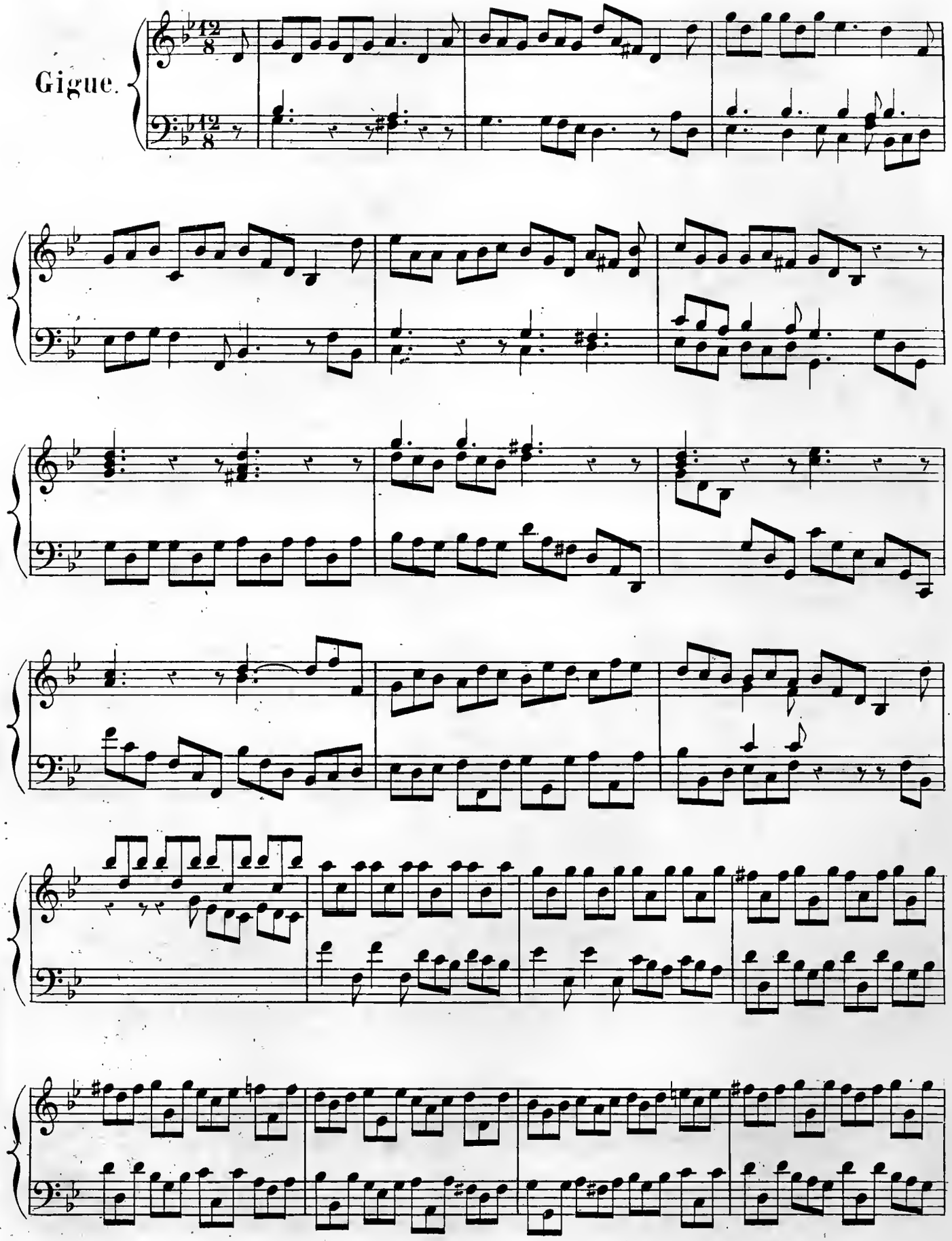


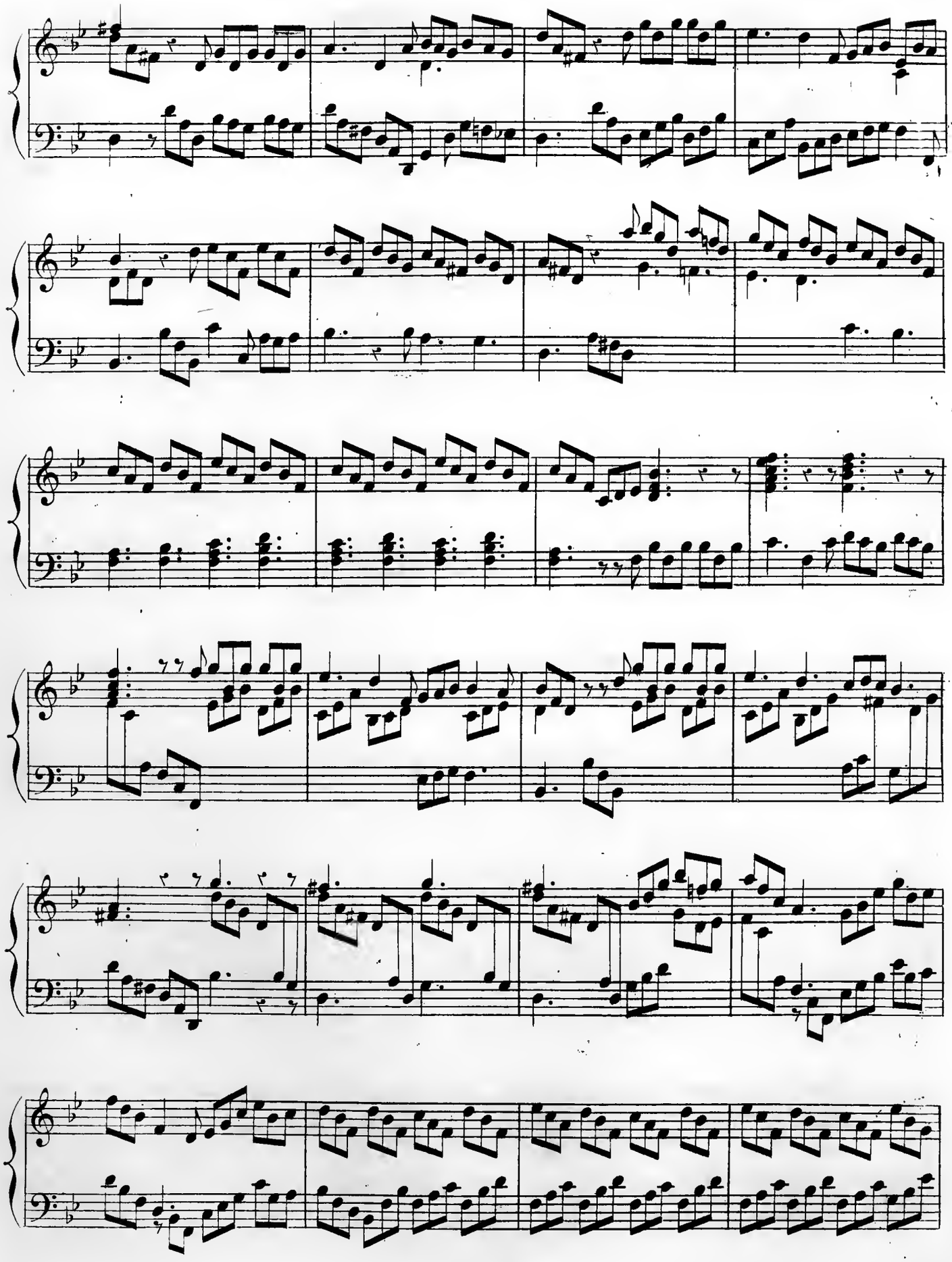

tr

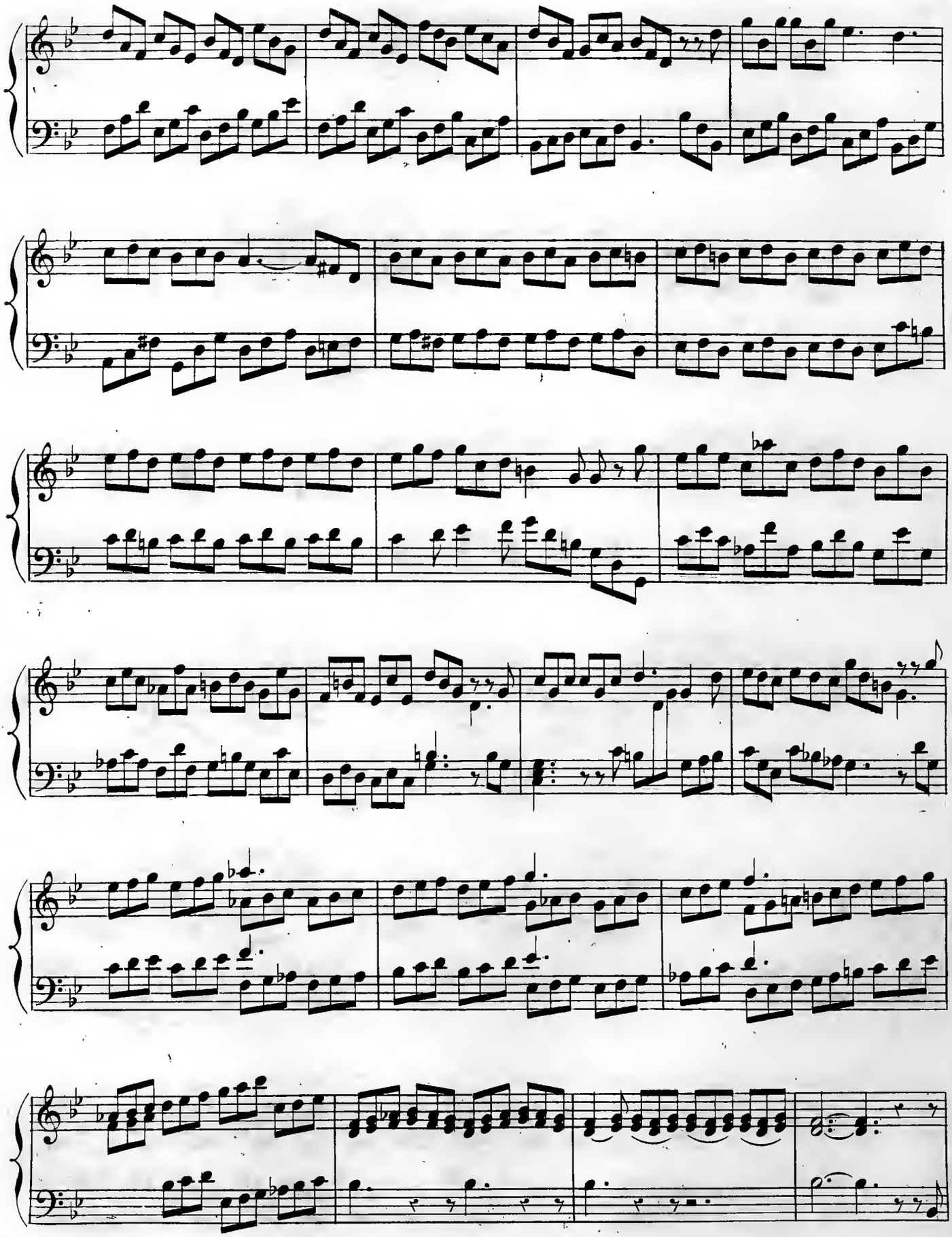

Courante.

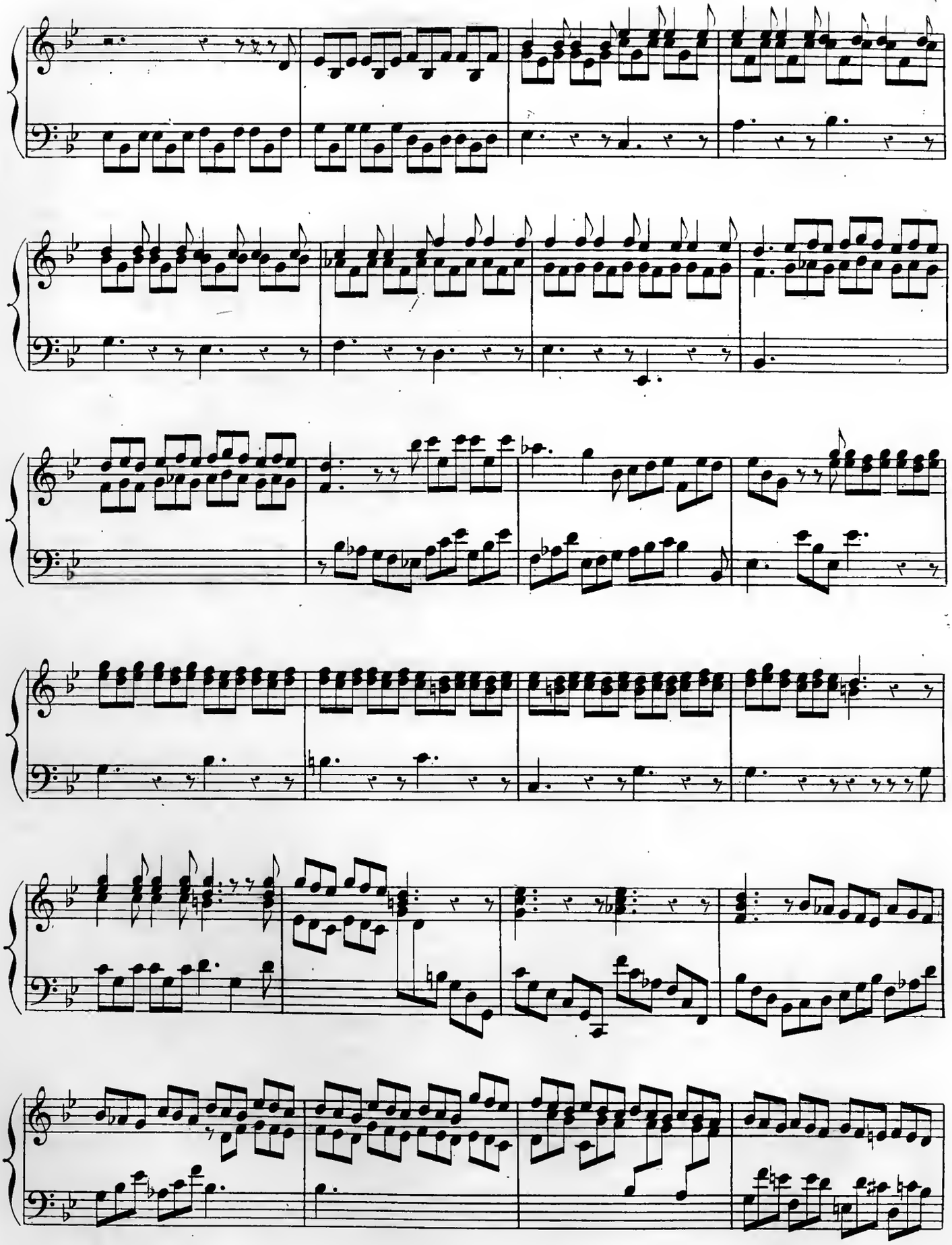

tr
tr

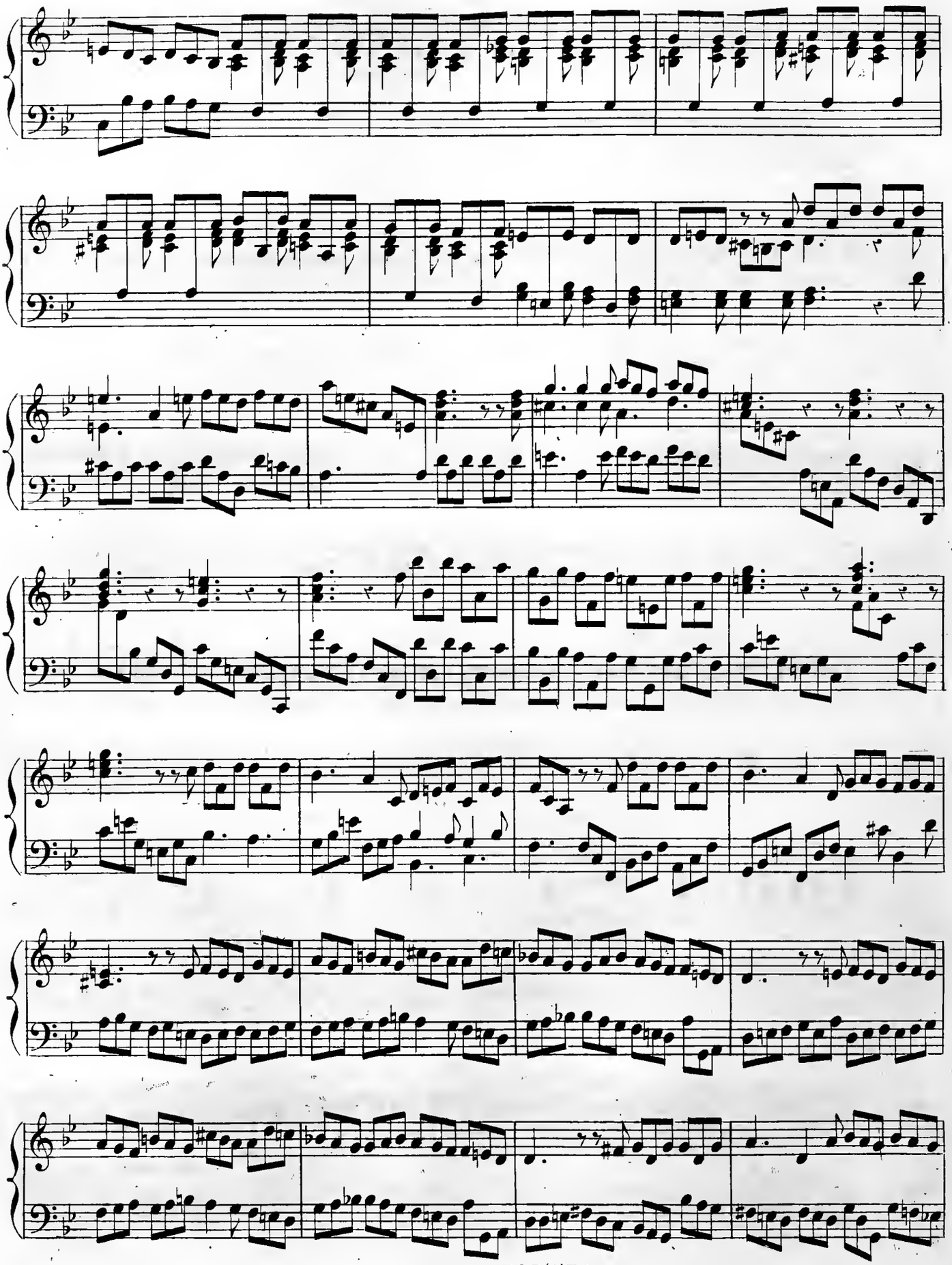
Gigue.

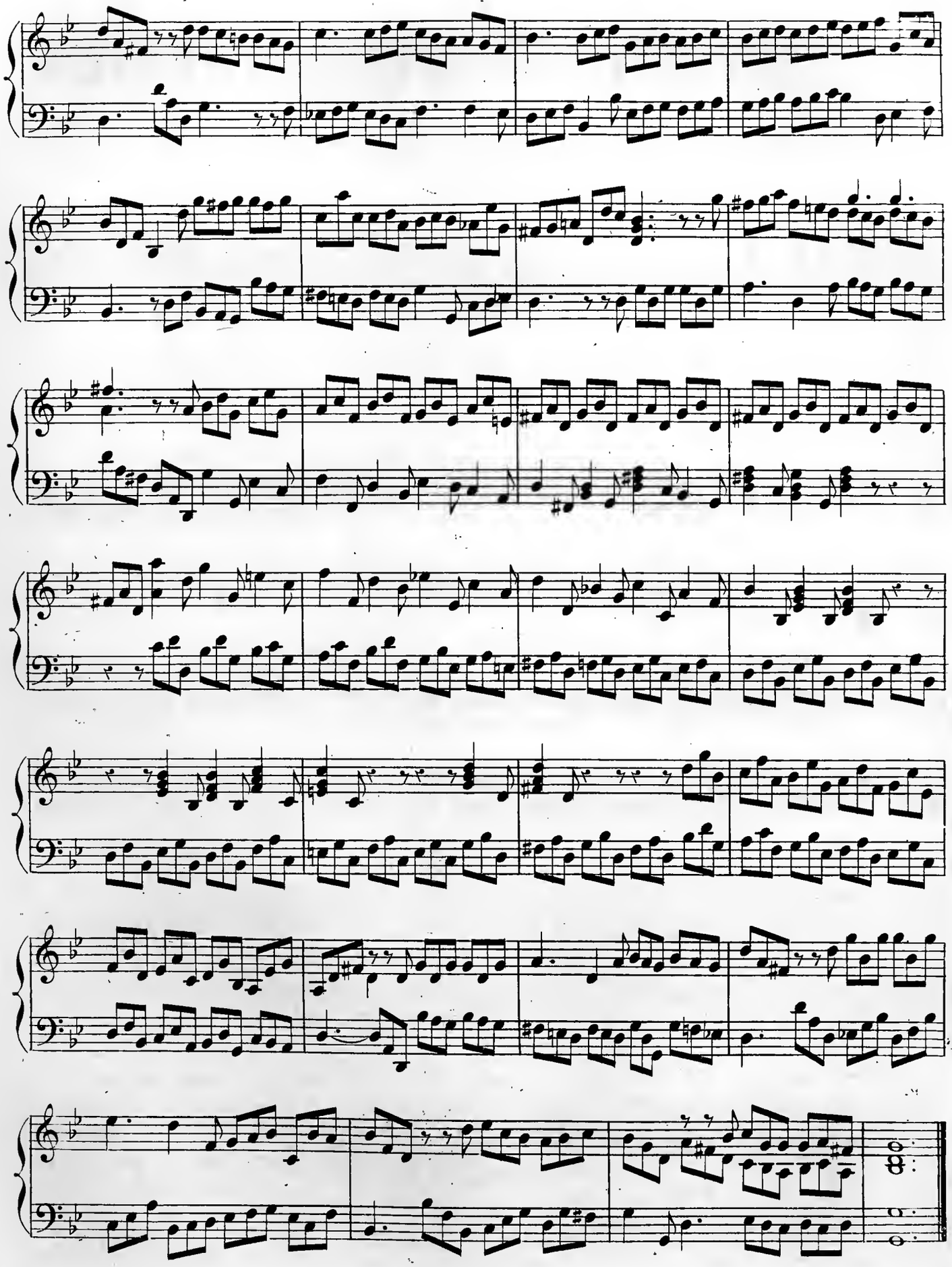






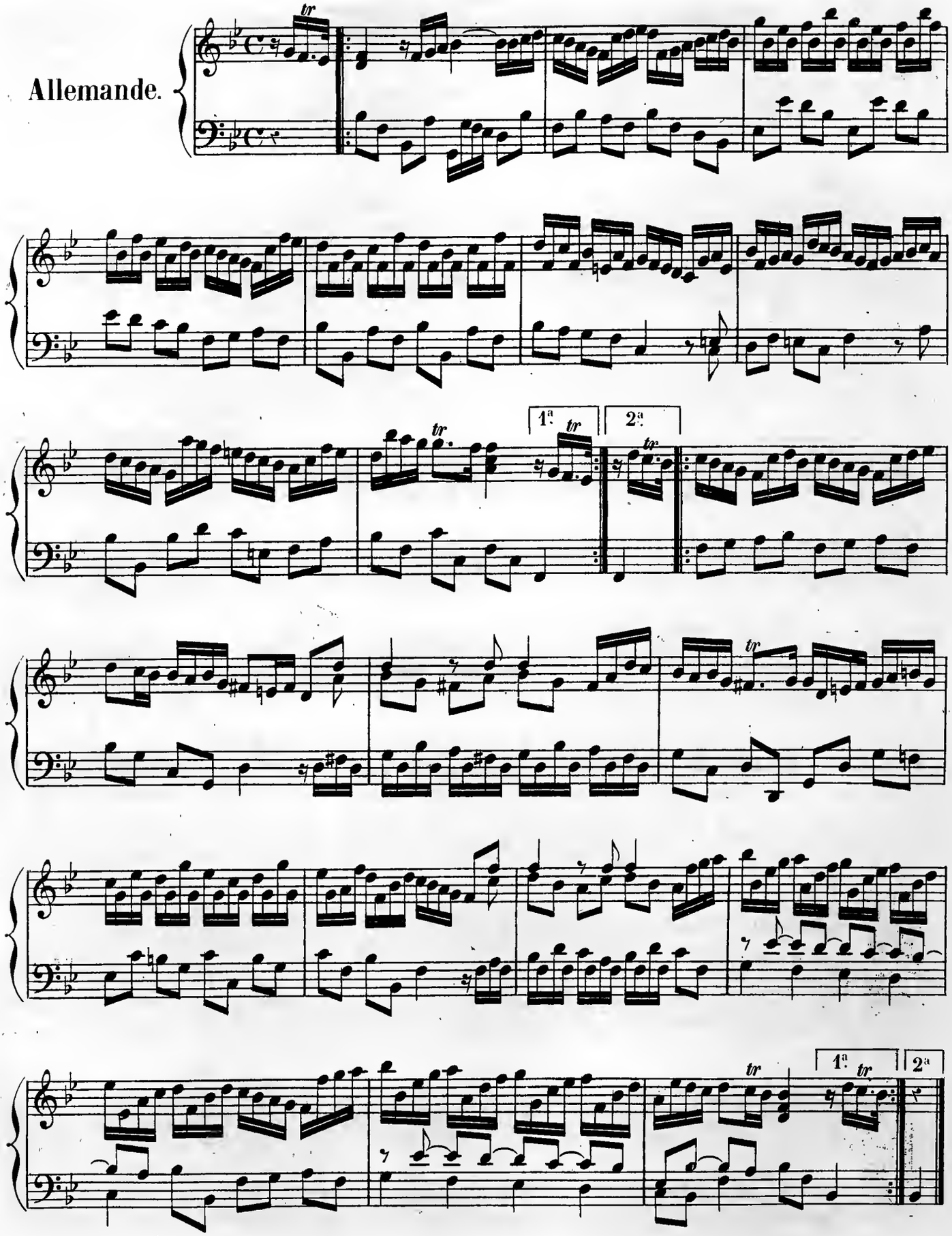




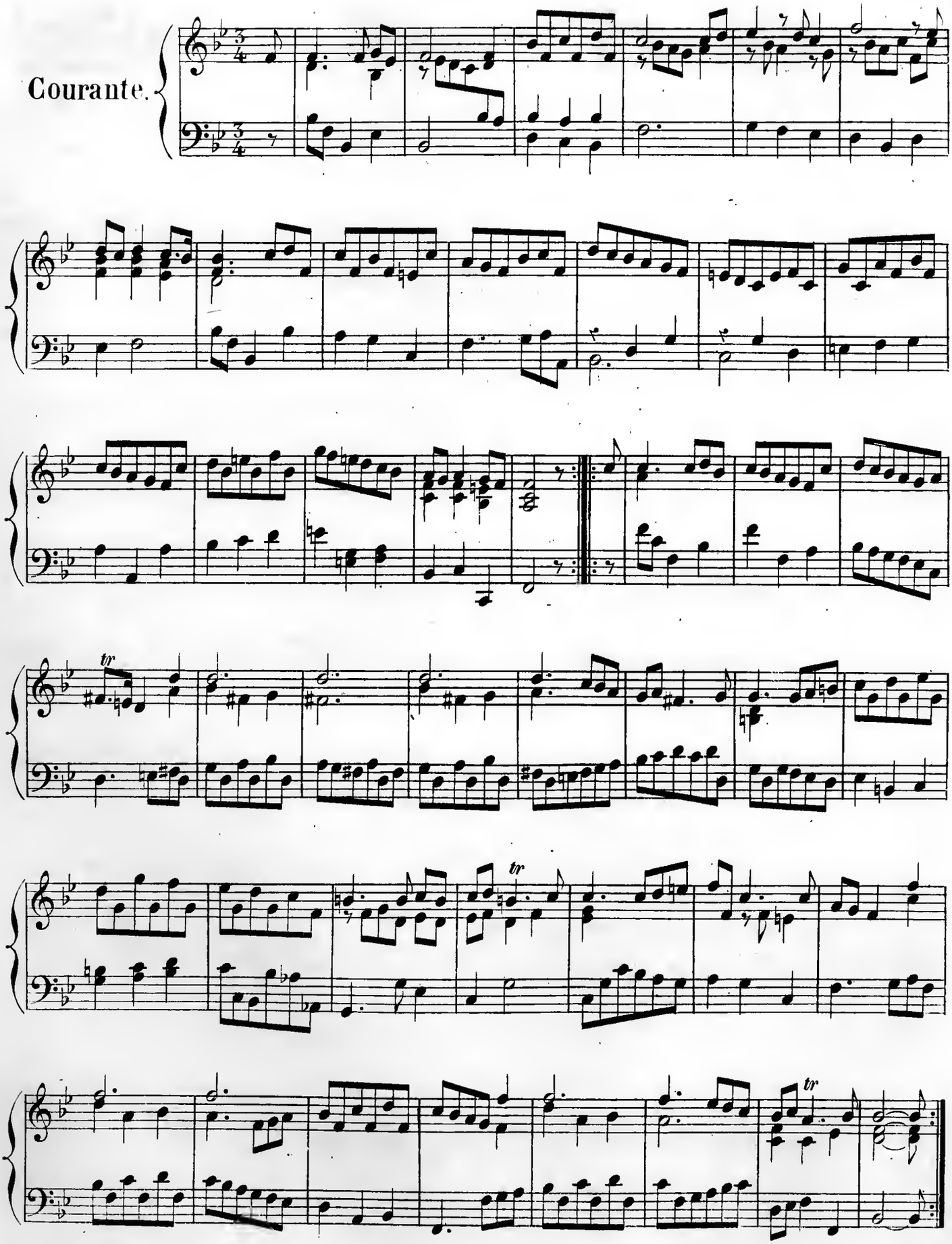


VII.

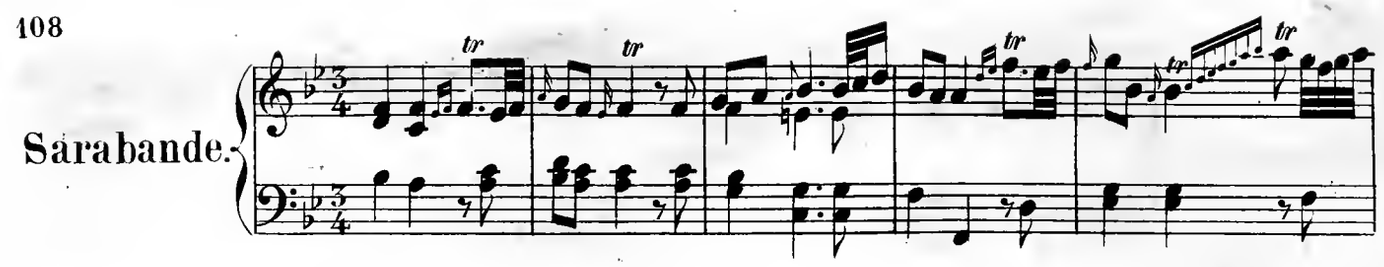
Allemande.

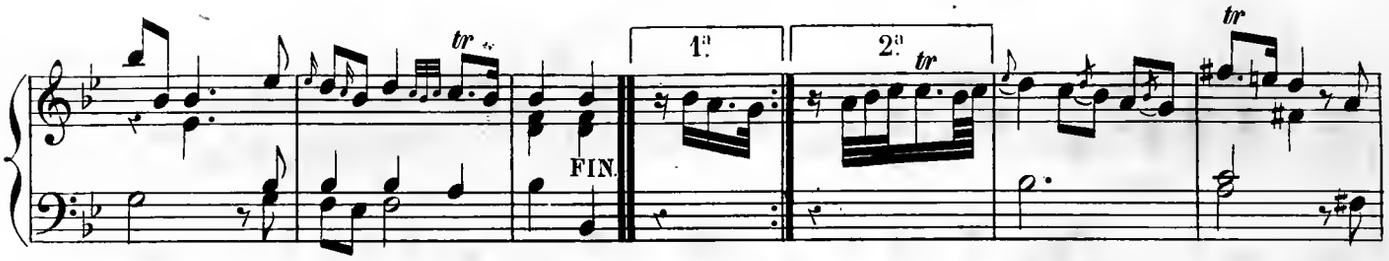


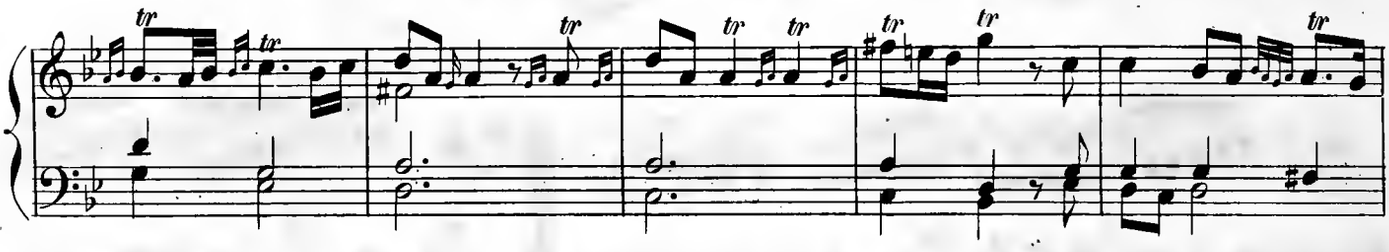
Courante.

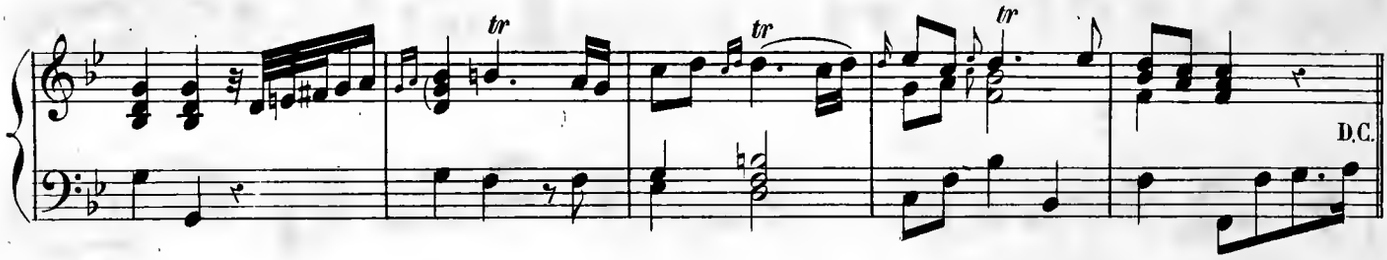


Sarabande.

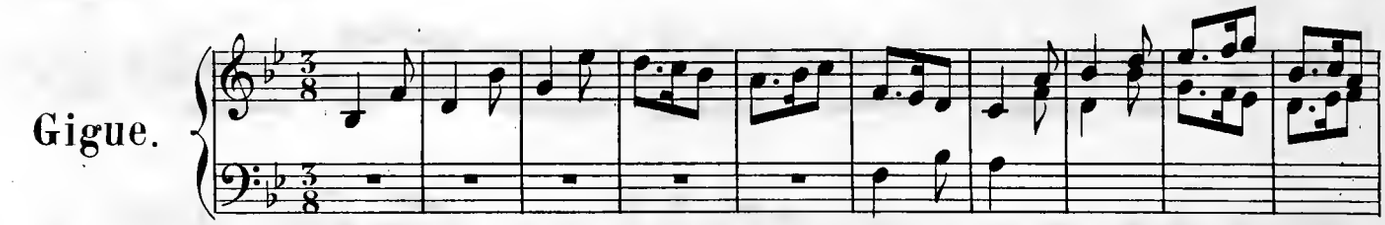


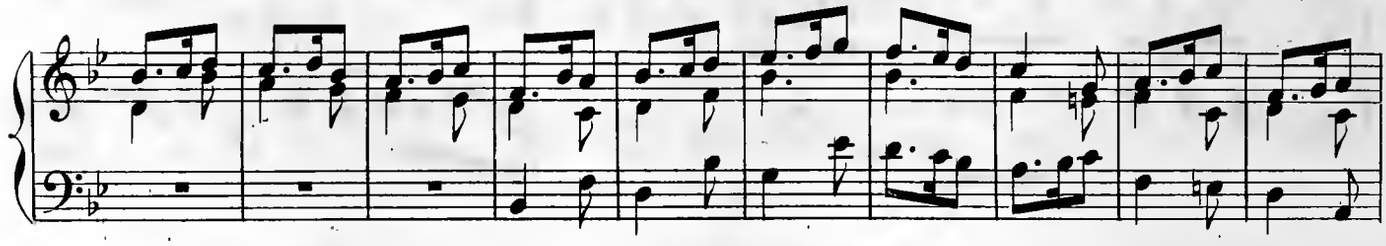


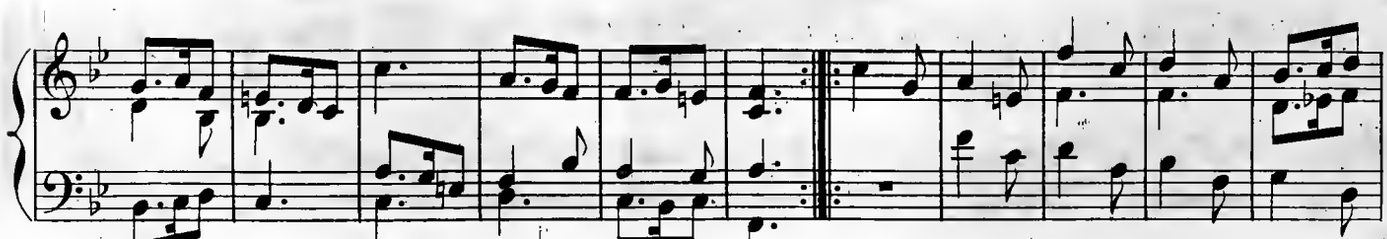




Gigue.

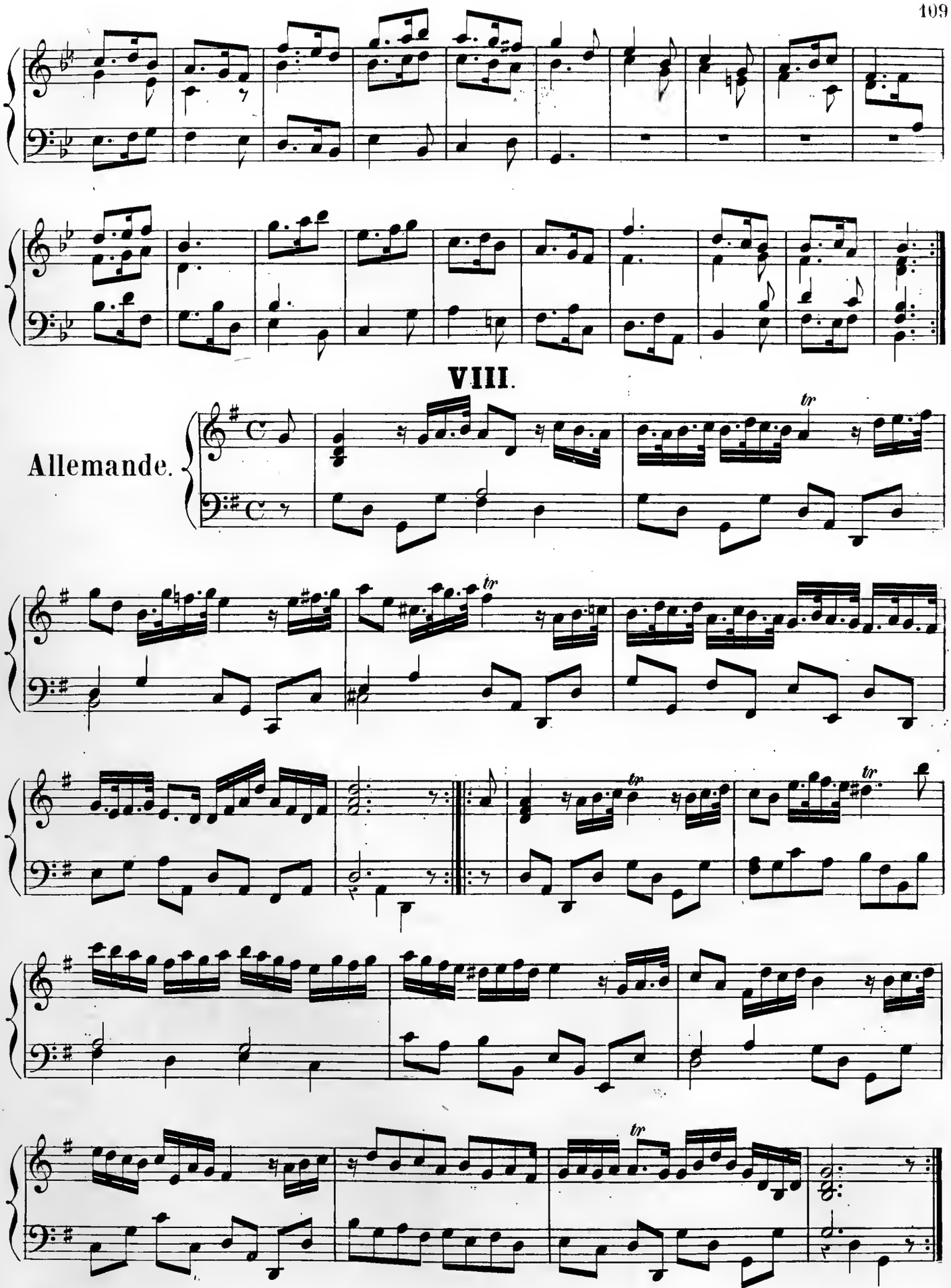


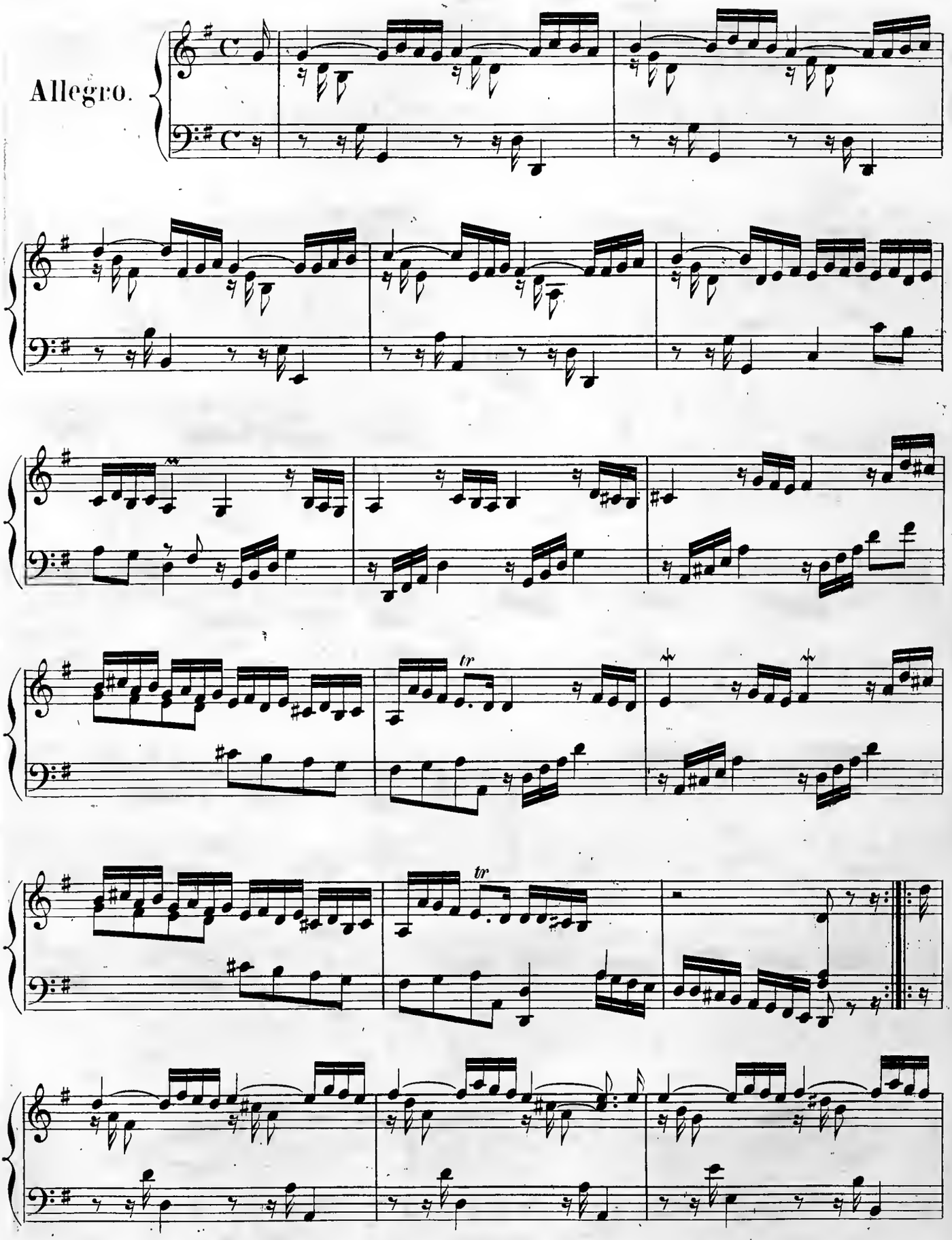


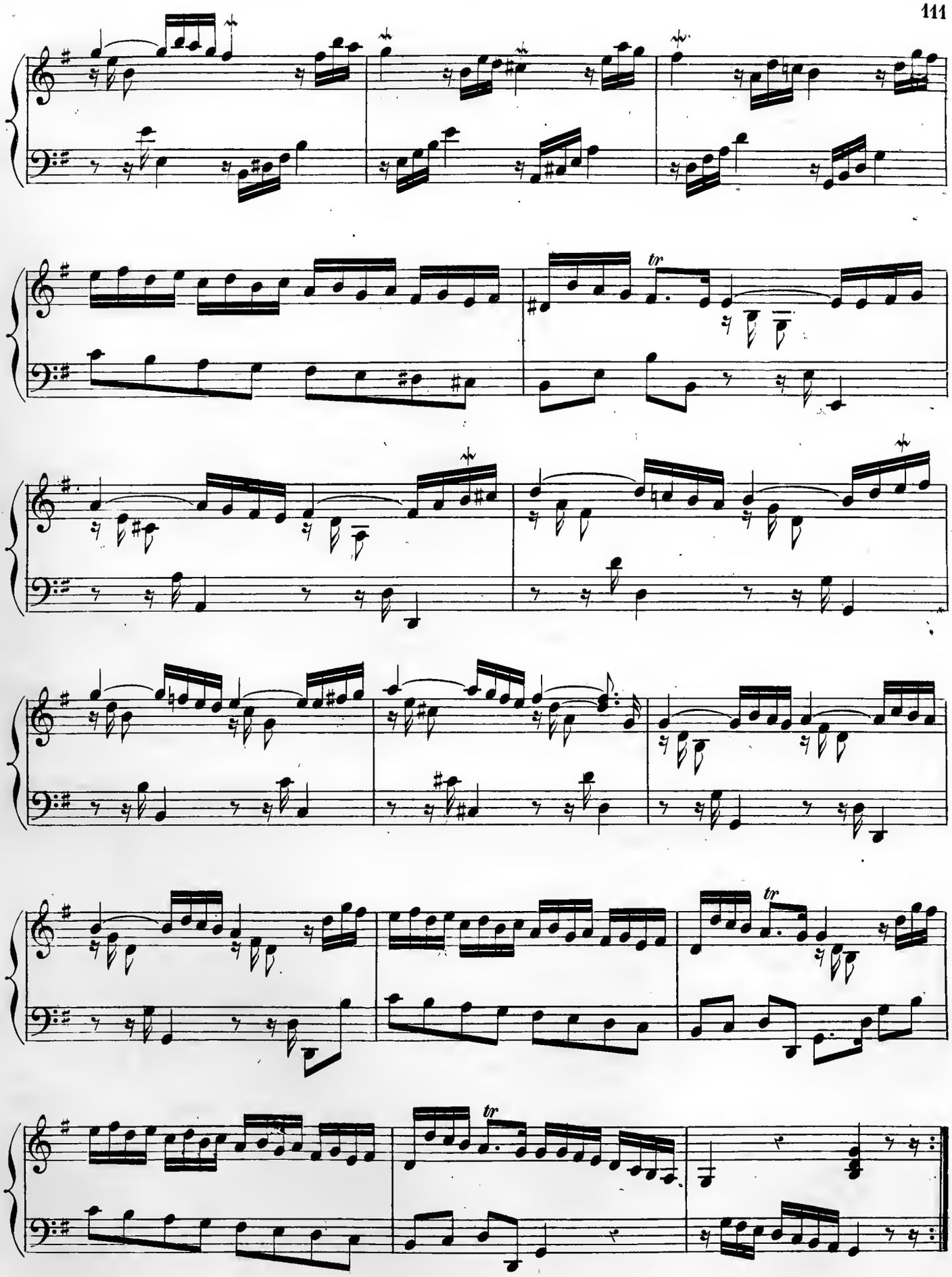


VIII.

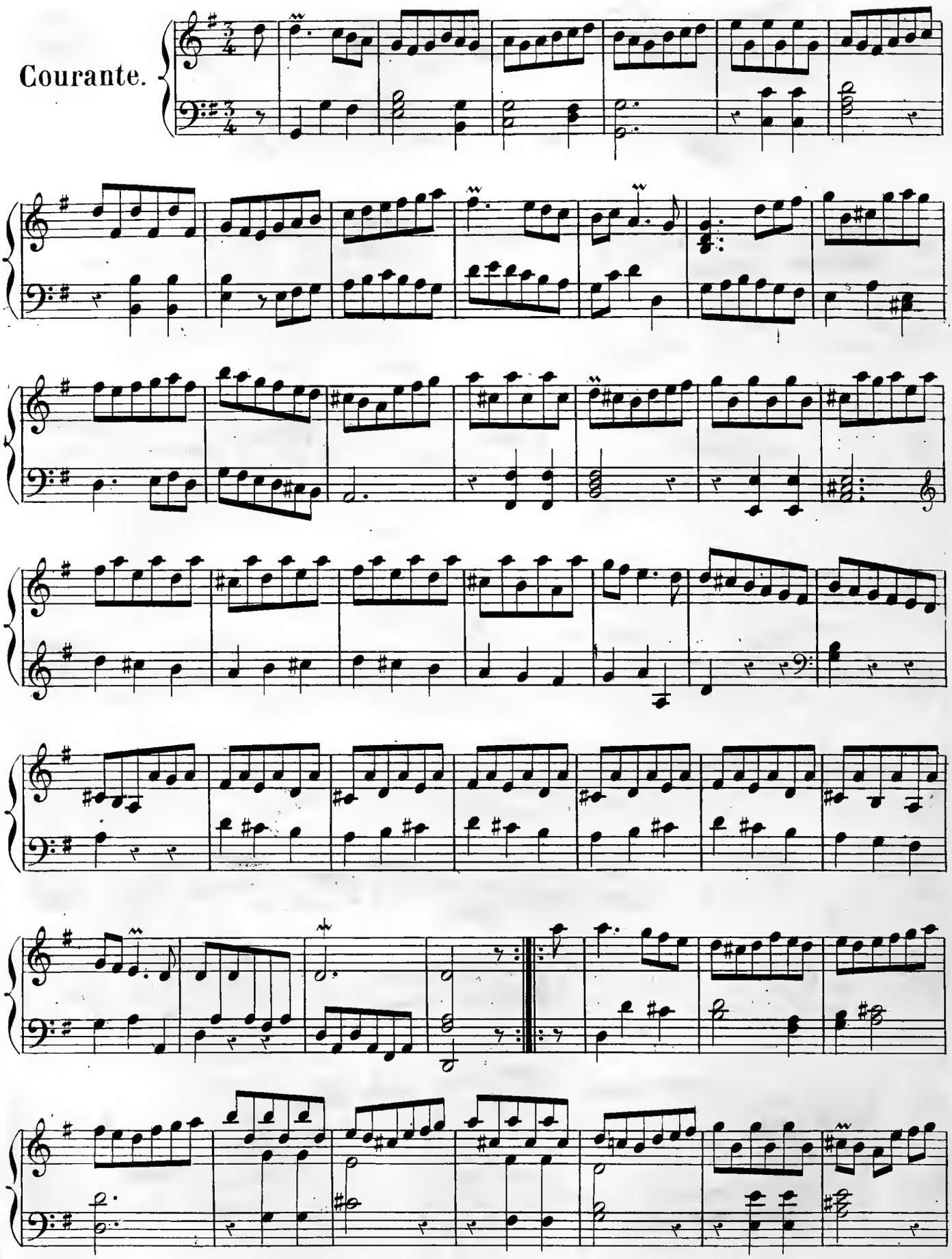
Allemande.

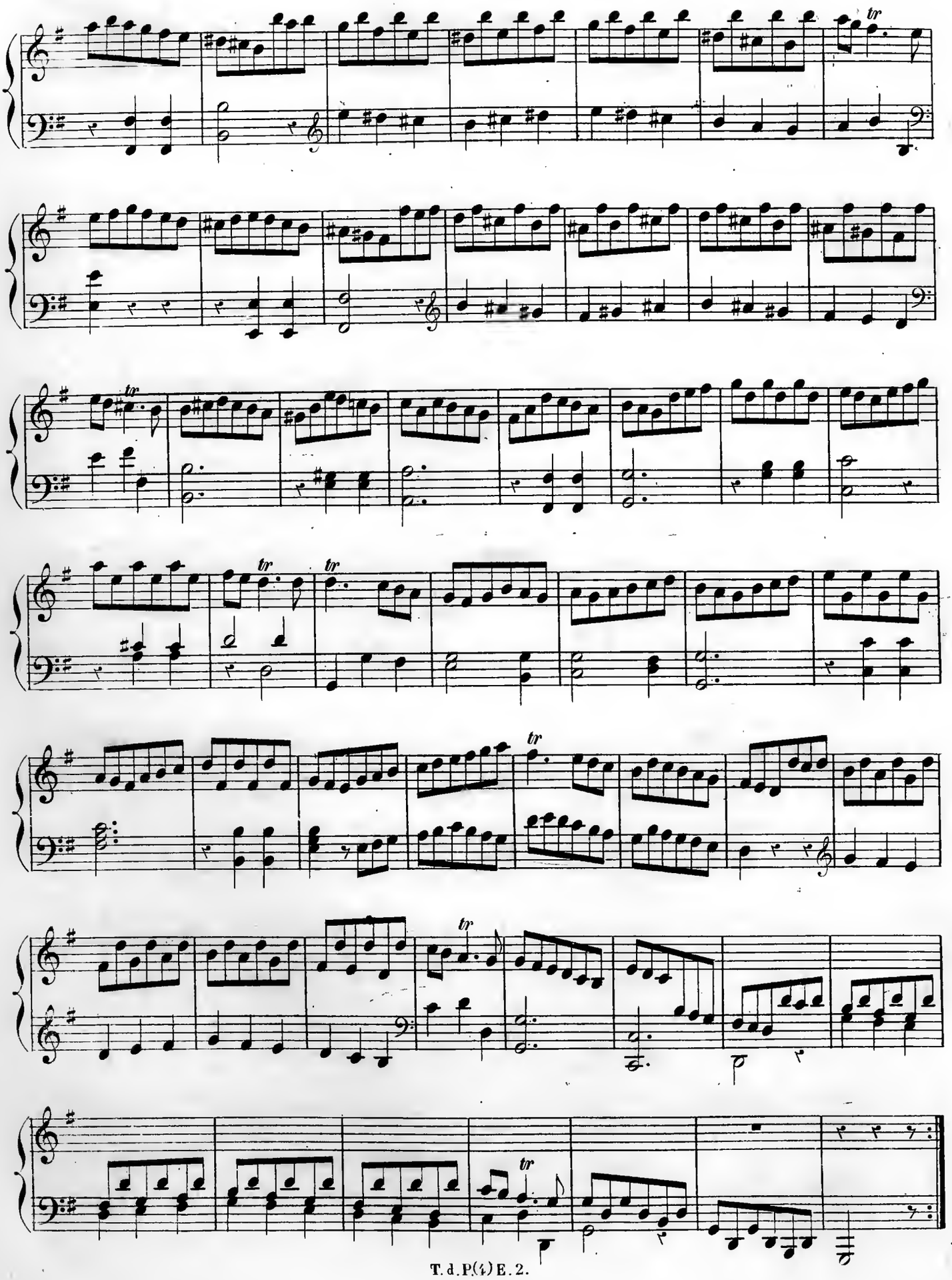



Allegro.
tr
tr


tr
tr
tr

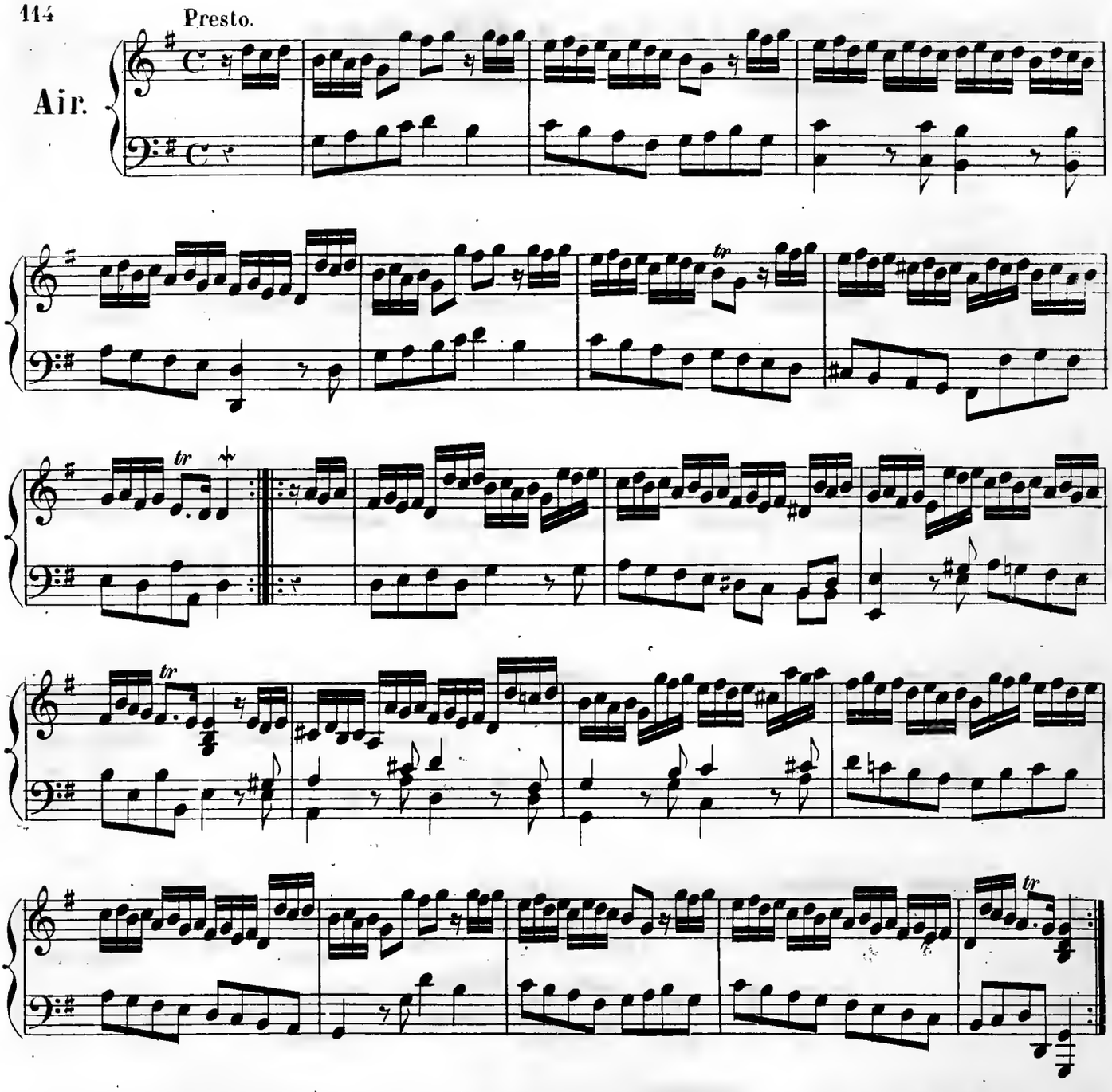
Courante.



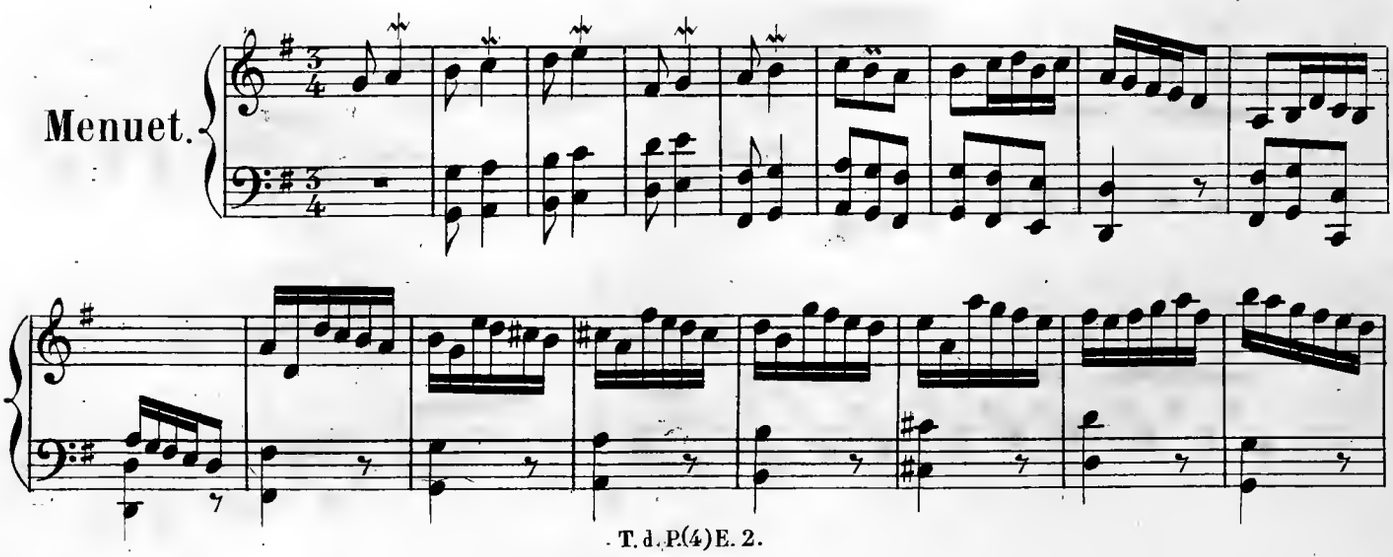


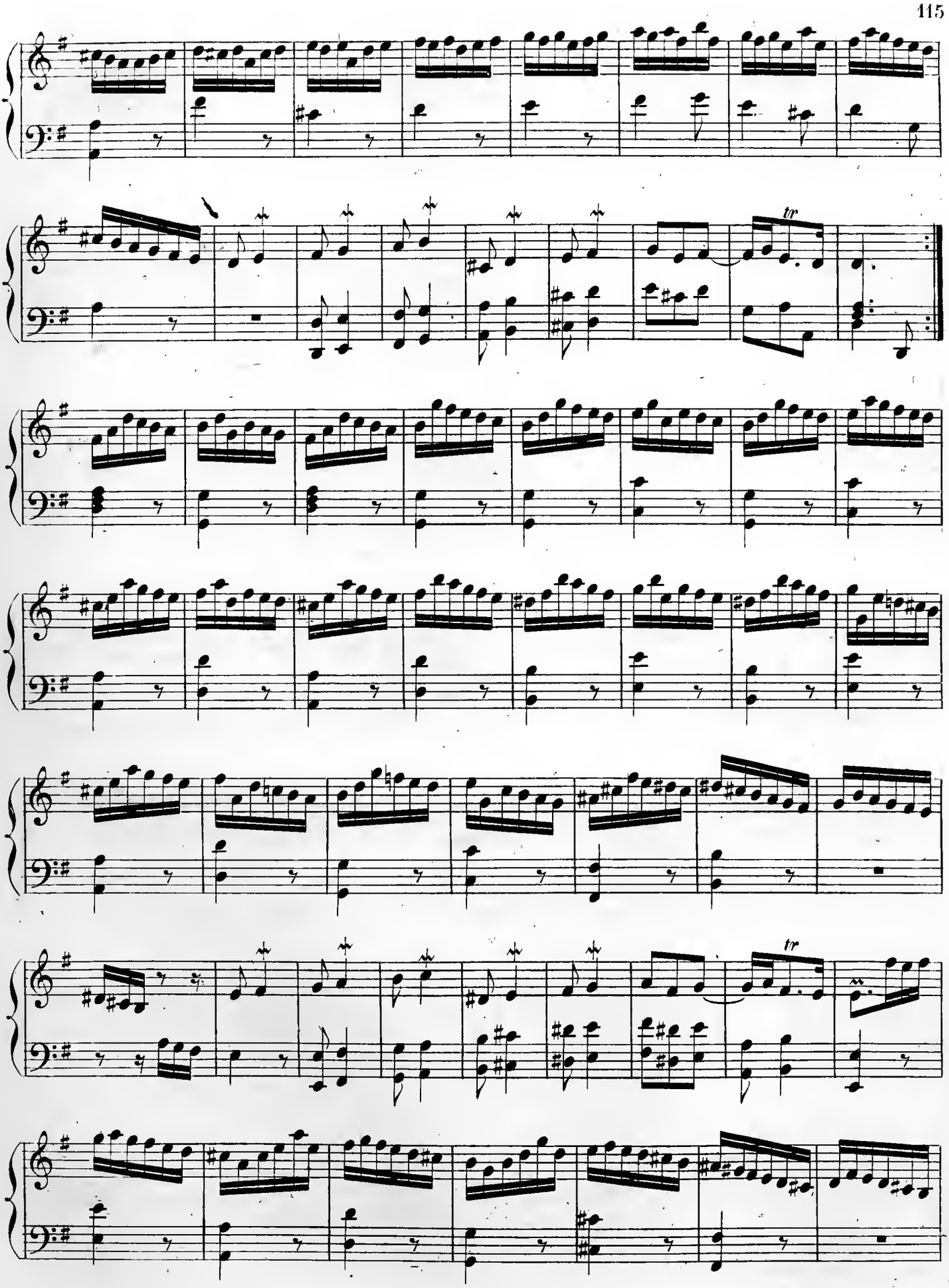
Presto.

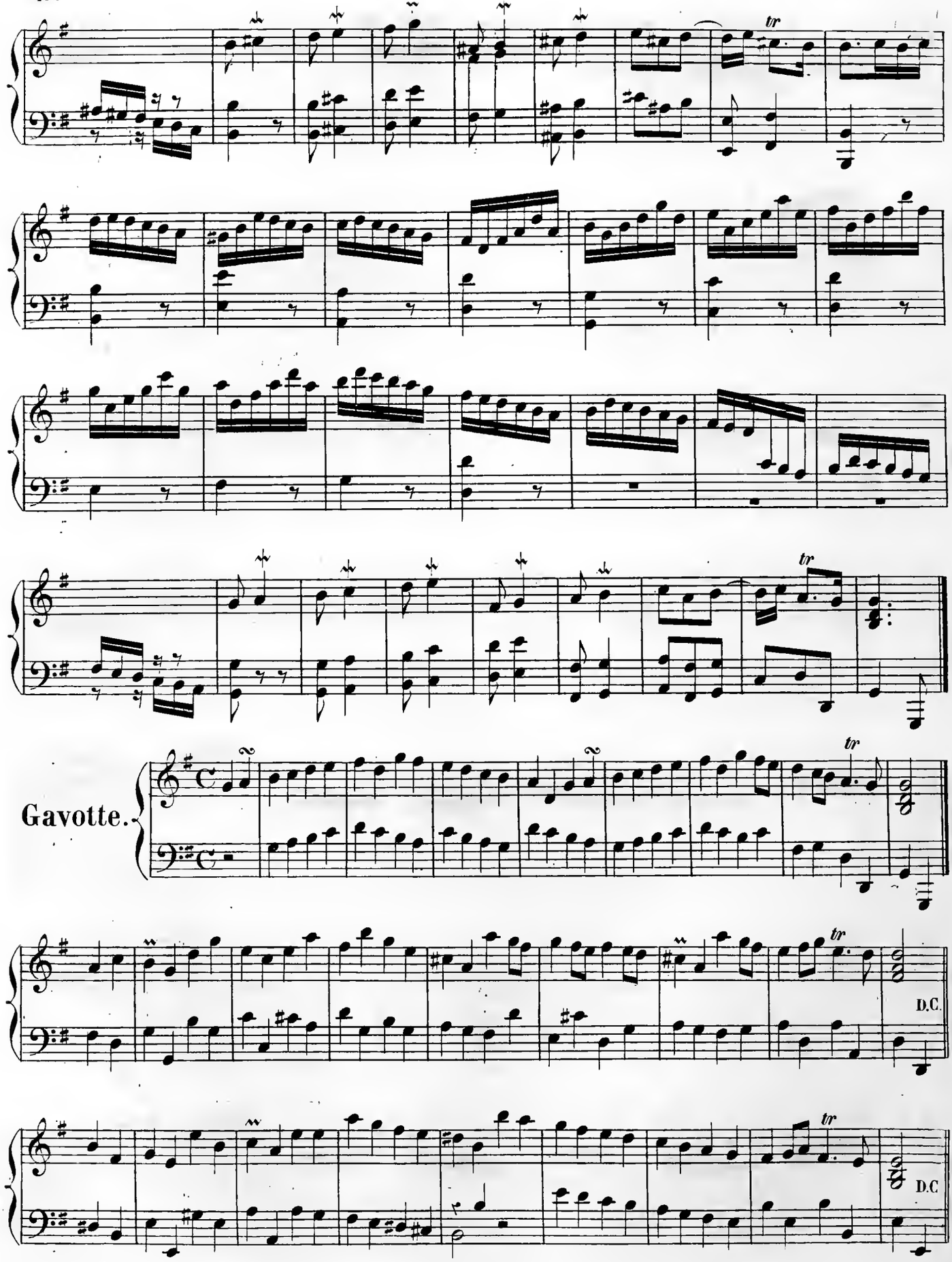
Air.

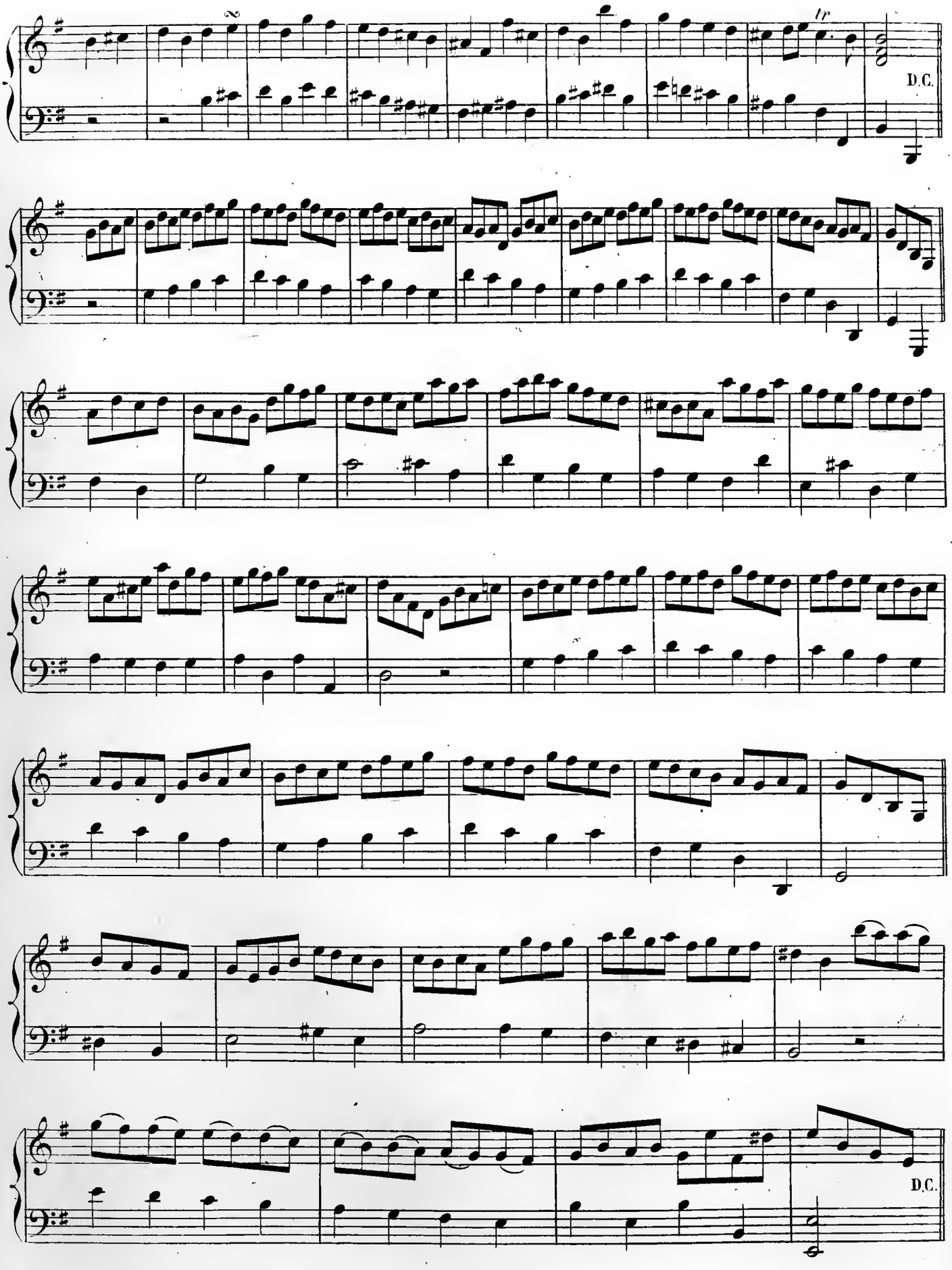


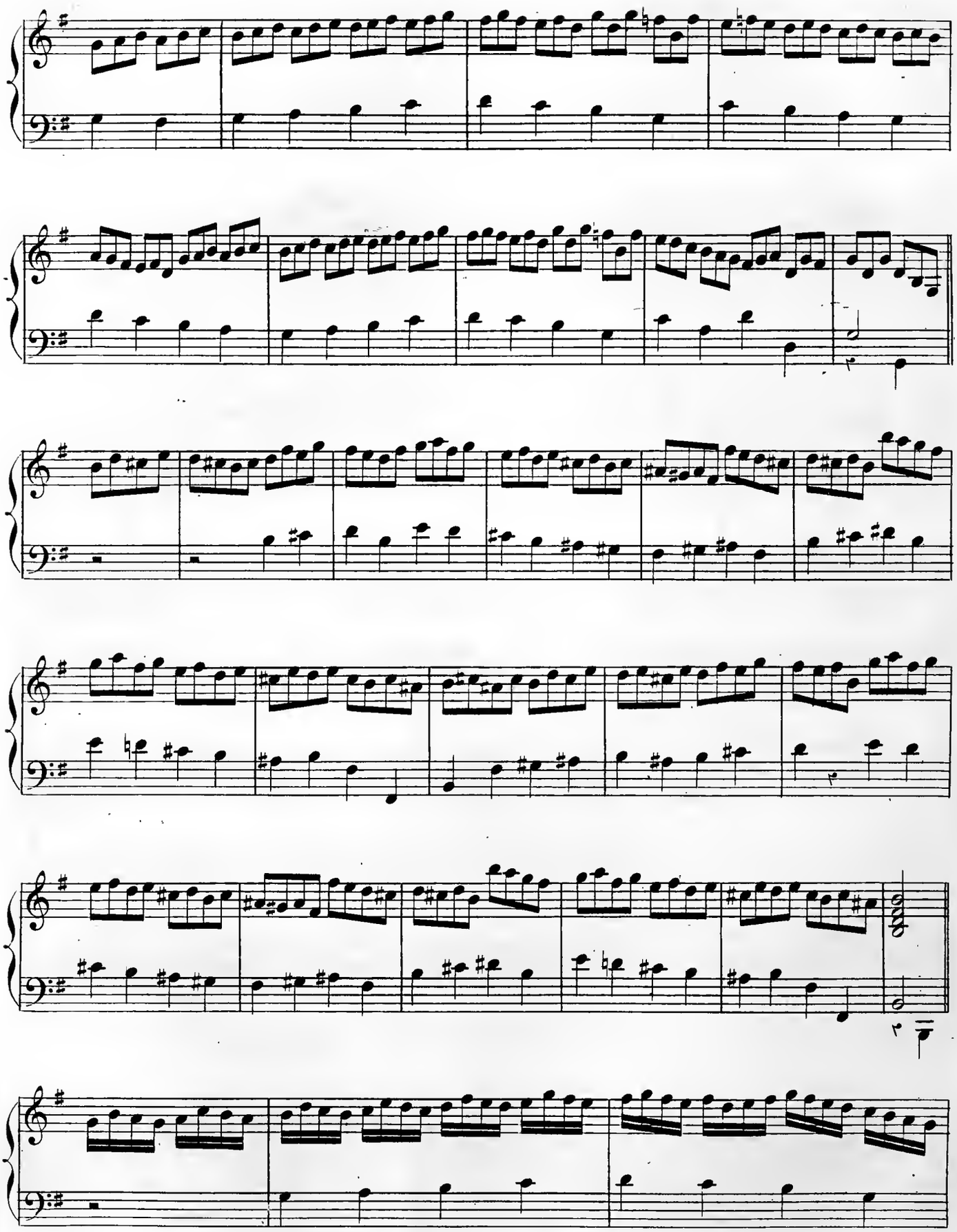
Menuet.

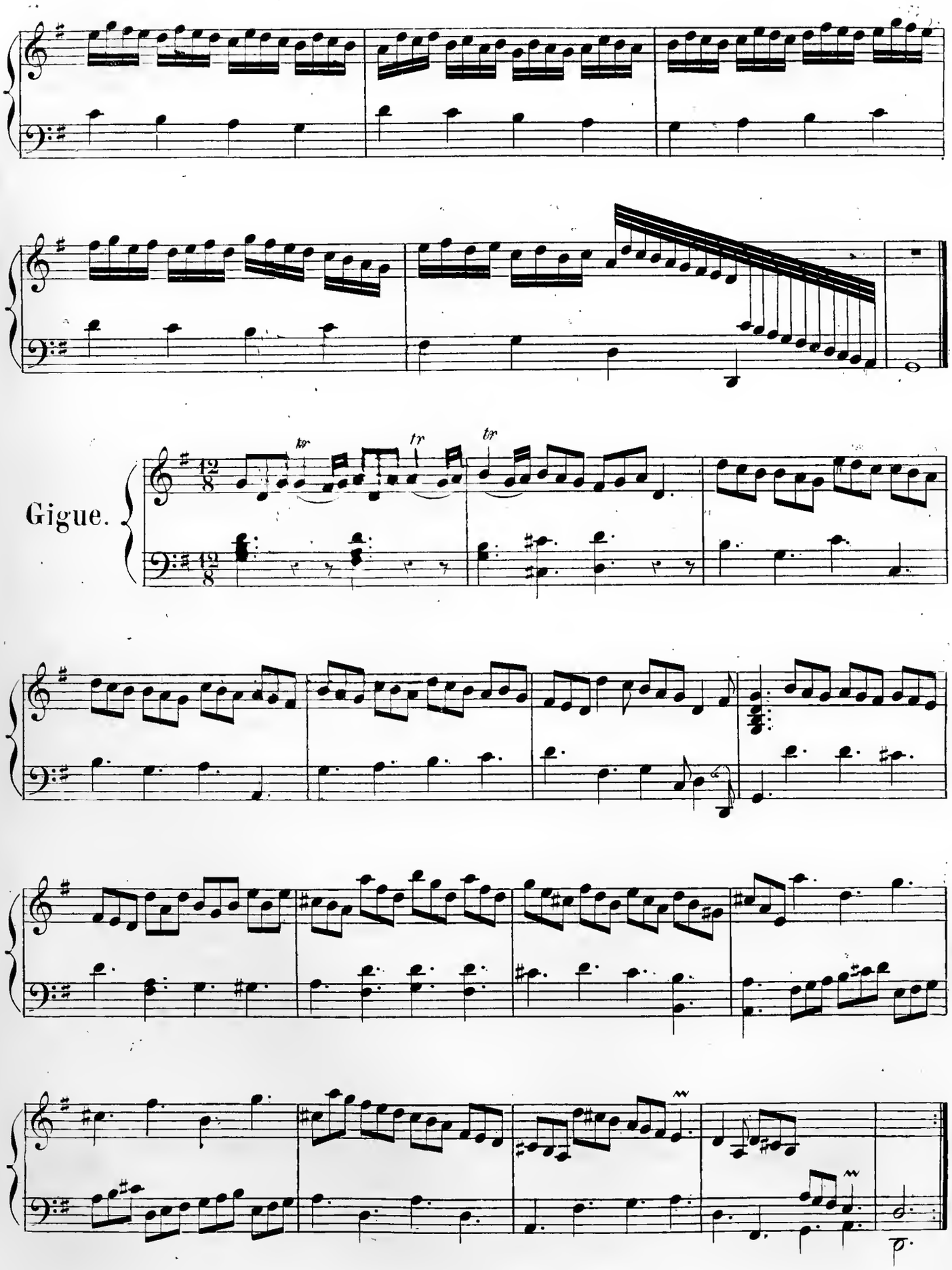


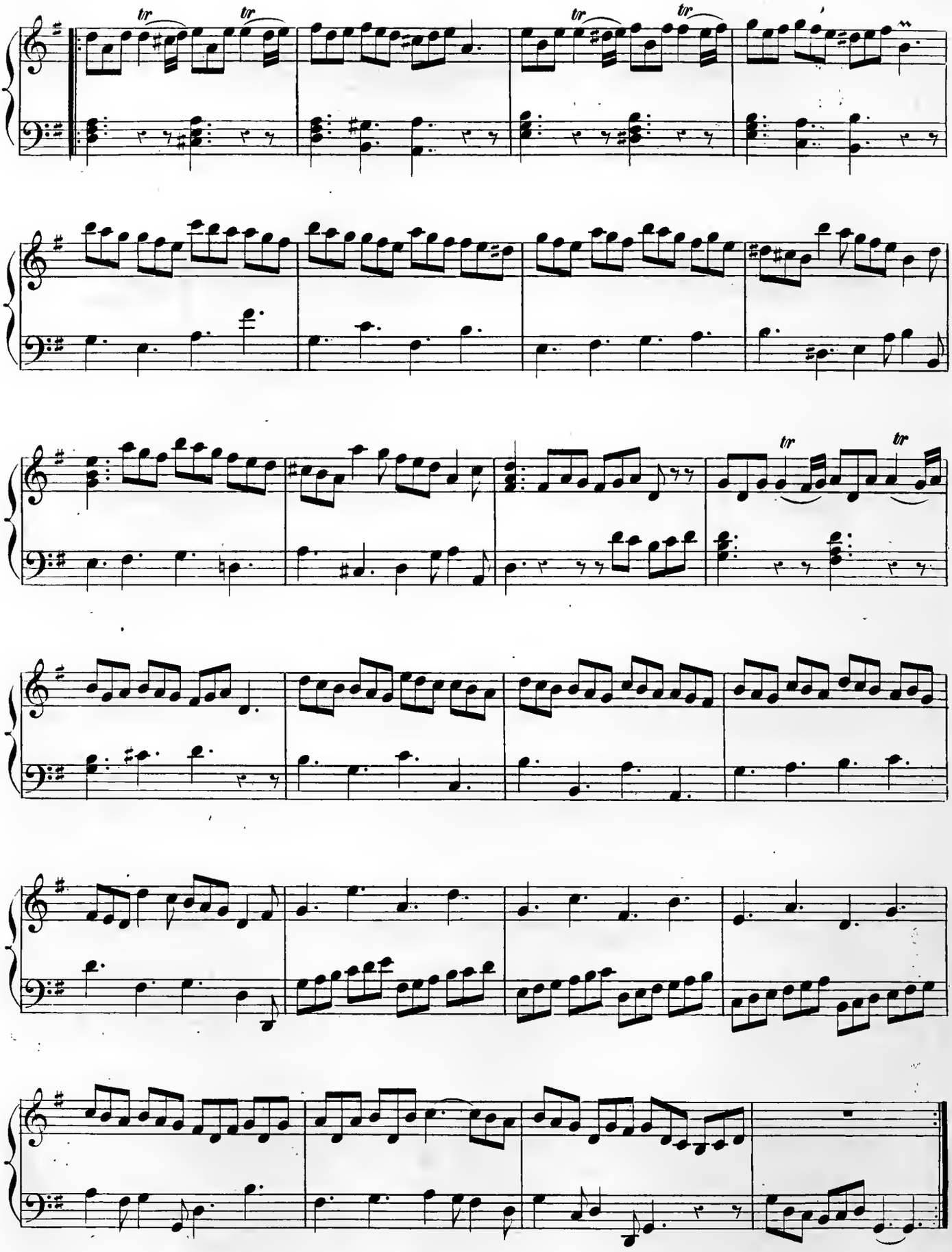

tr
tr


Gavotte.
D.C.
D.C


tr
D.C.
D.C.

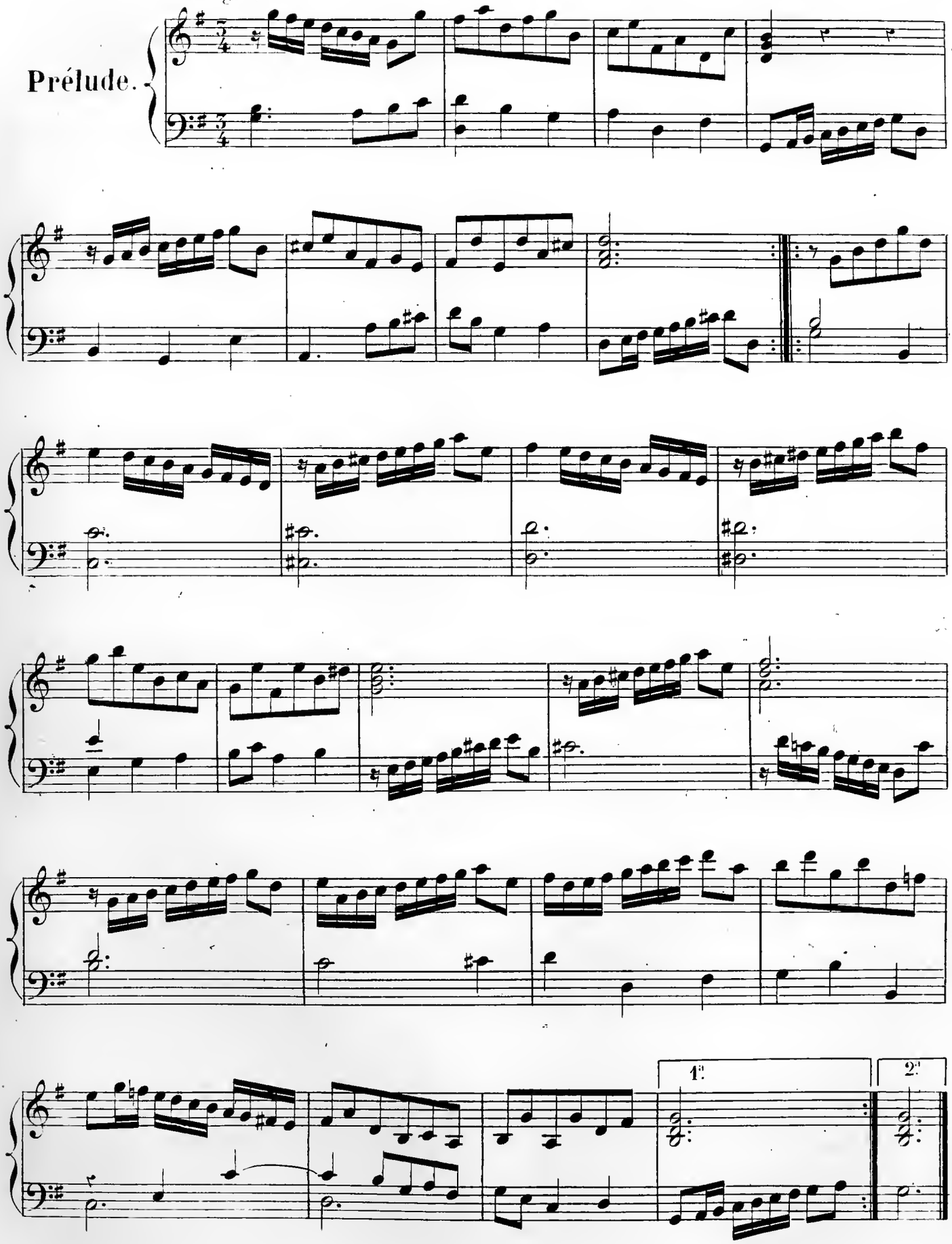



Gigue.
tr
tr
tr
p.



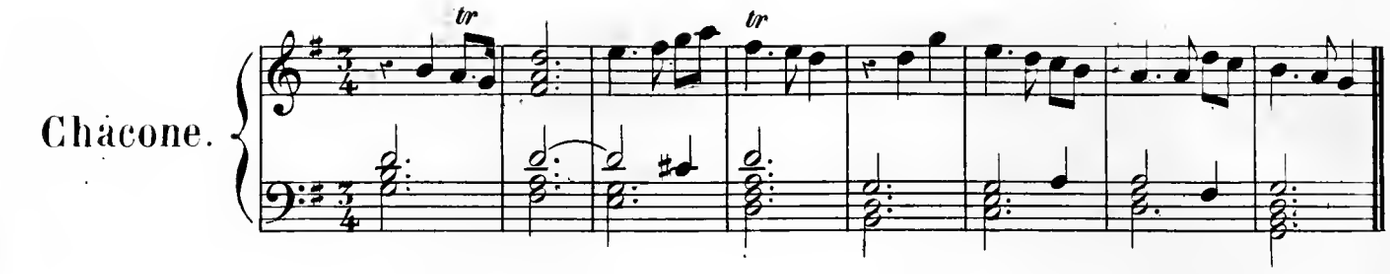
Allegro.

Prélude.

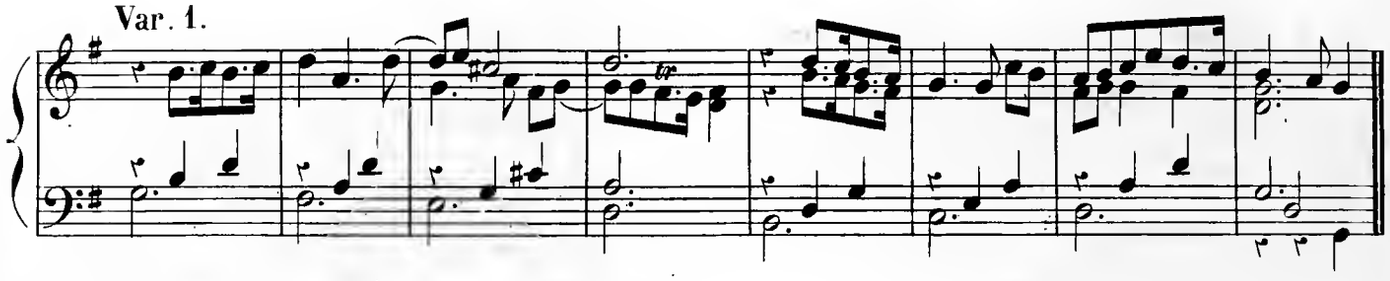


IX.

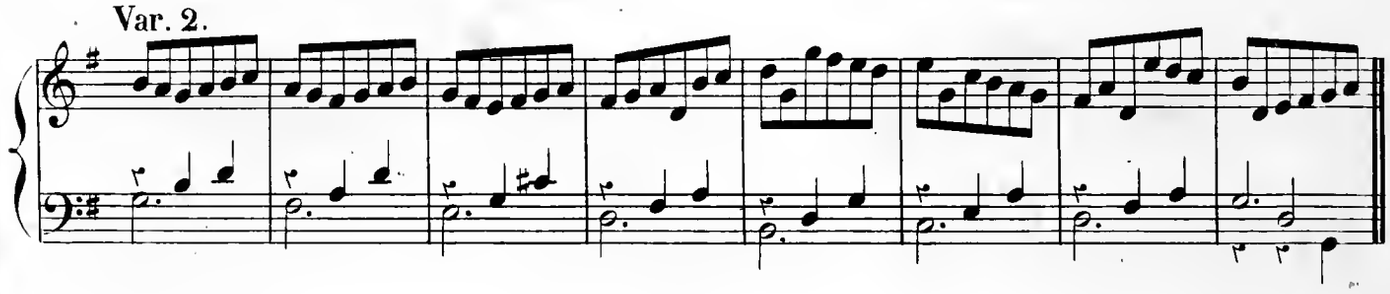
Chacone.



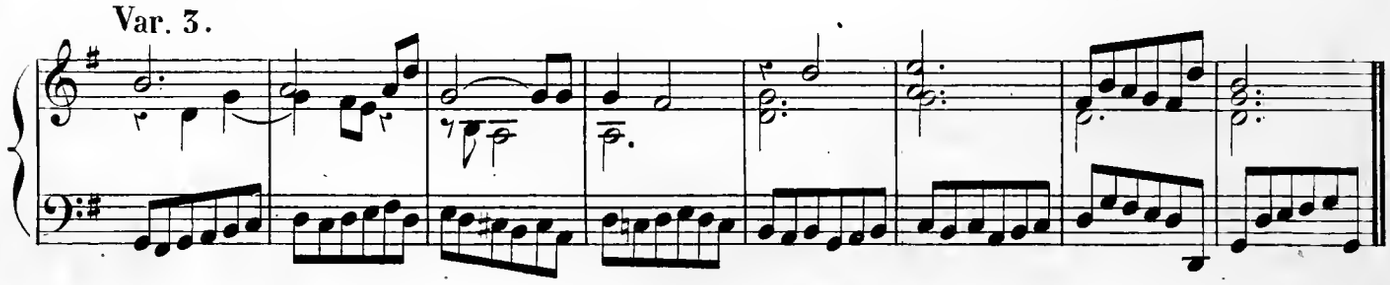
Var. 1.



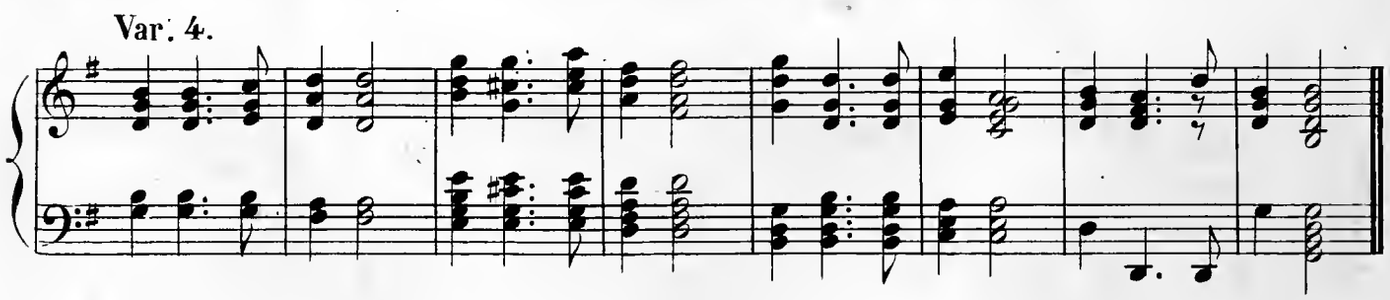
Var. 2.



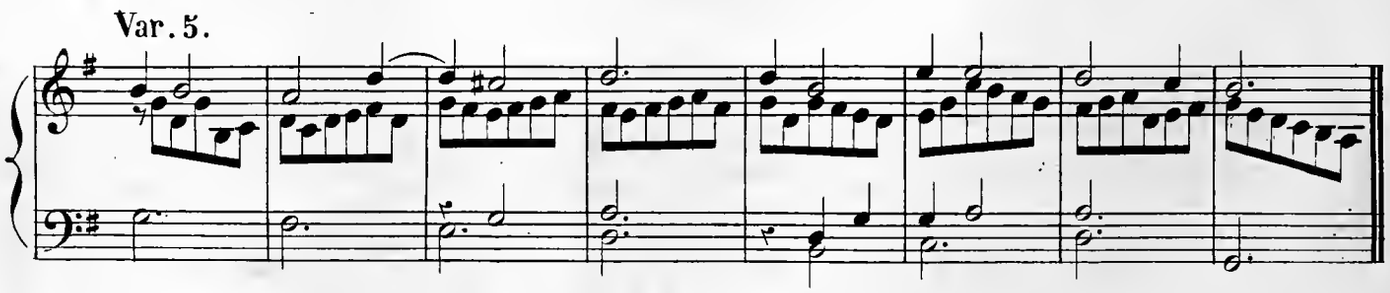
Var. 3.



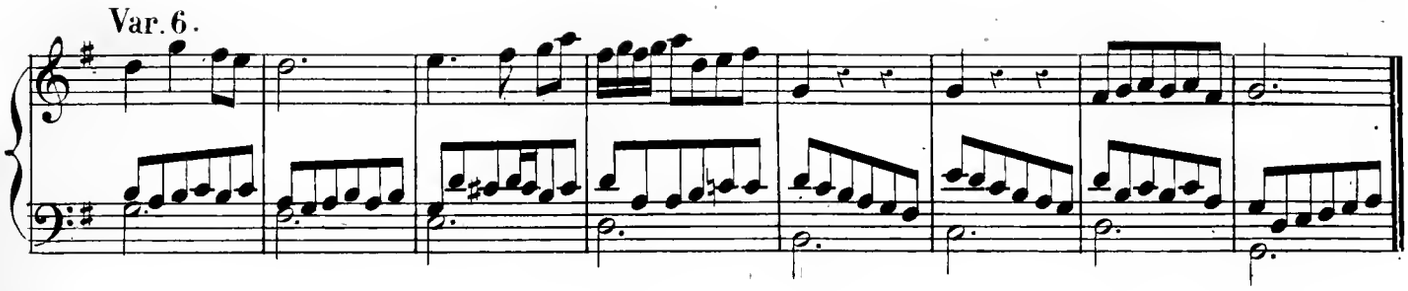
Var. 4.



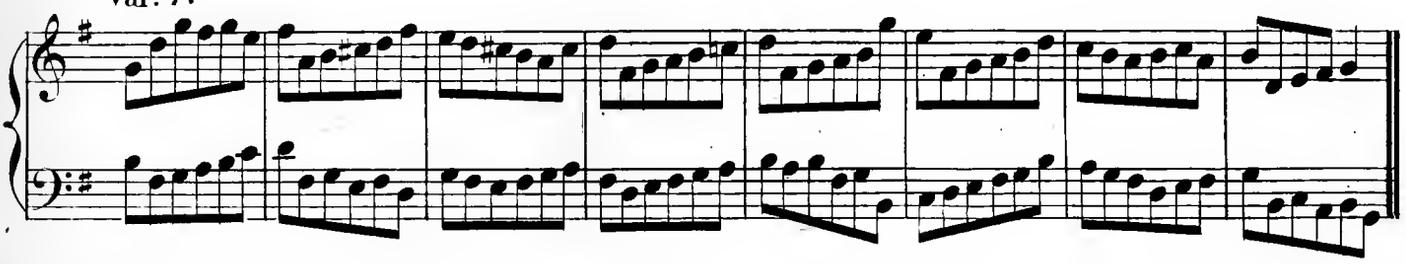
Var. 5.



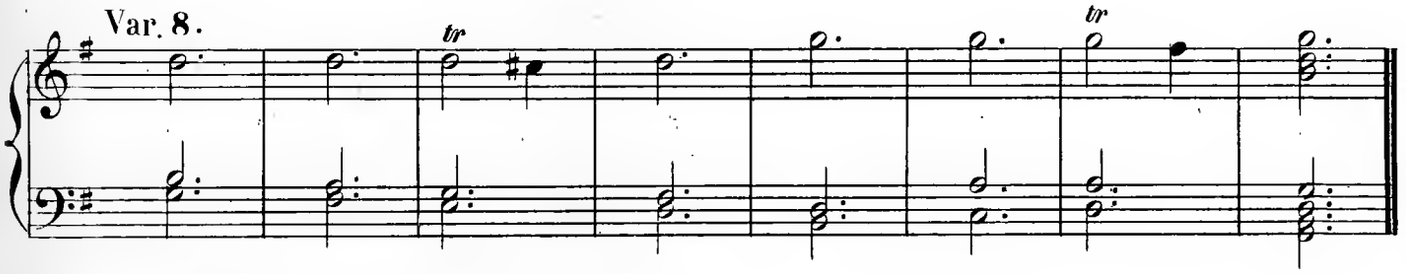
Var. 6.



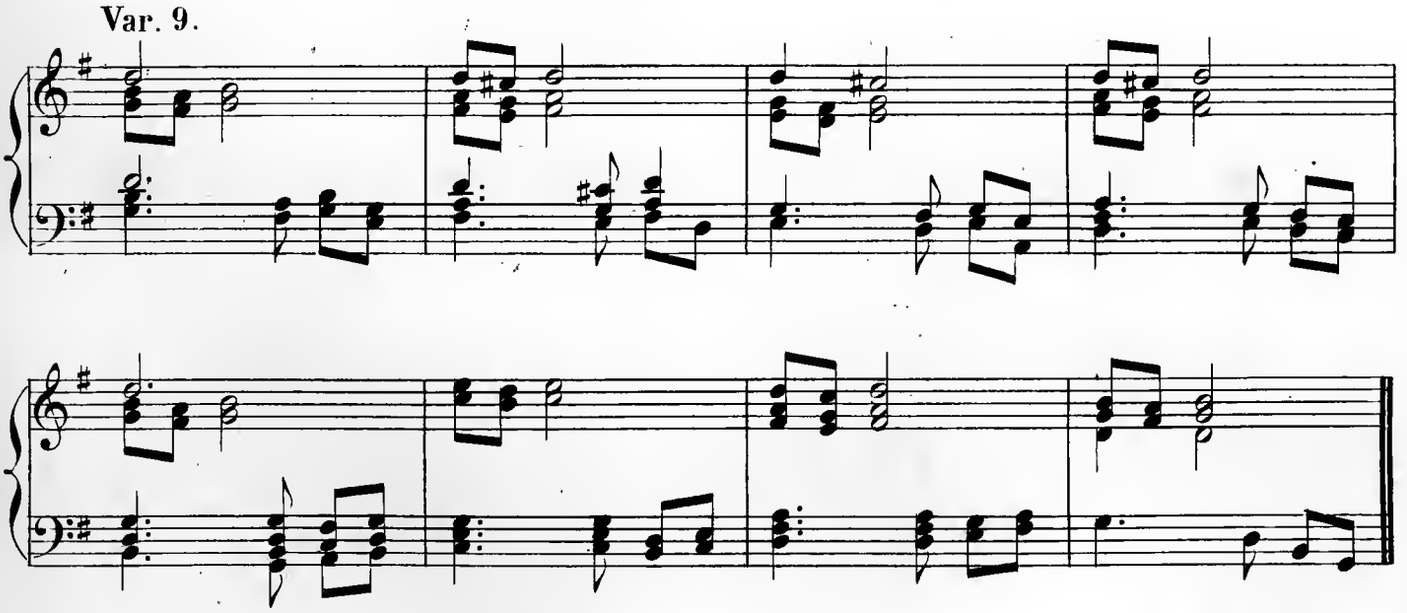
Var. 7.



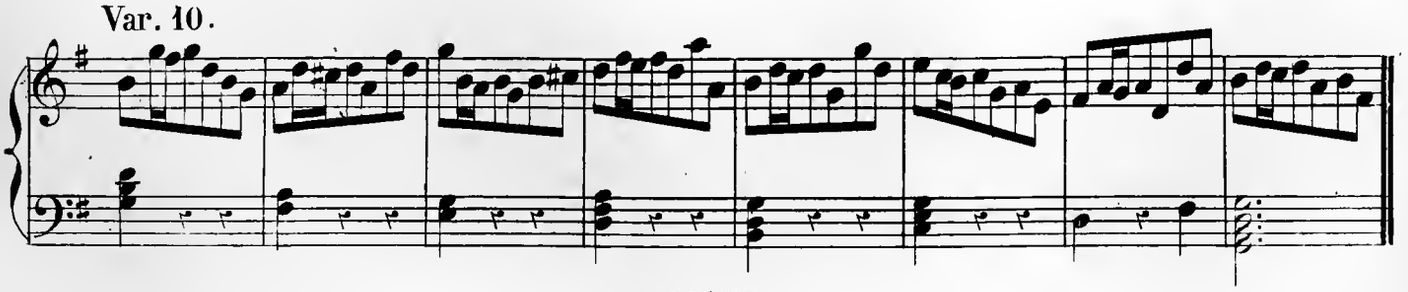
Var. 8.



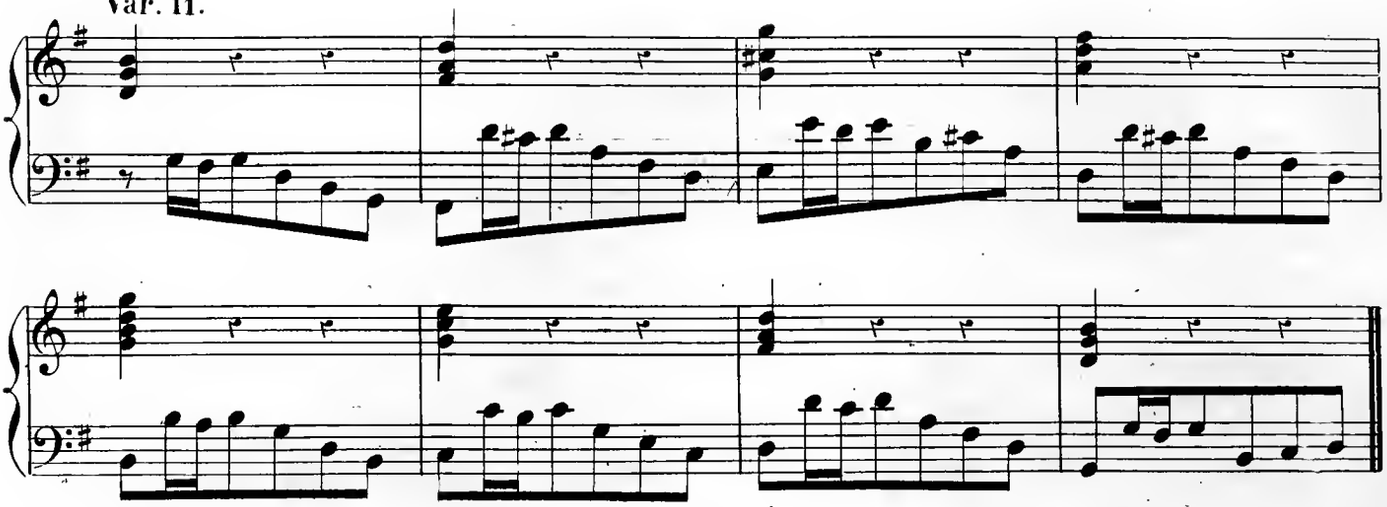
Var. 9.

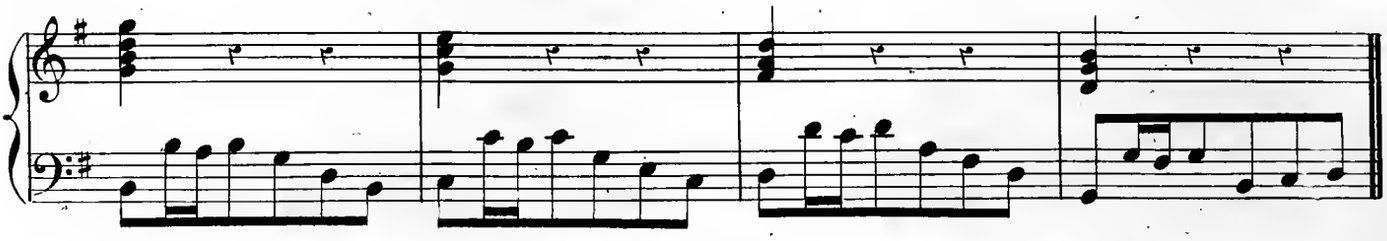


Var. 10.

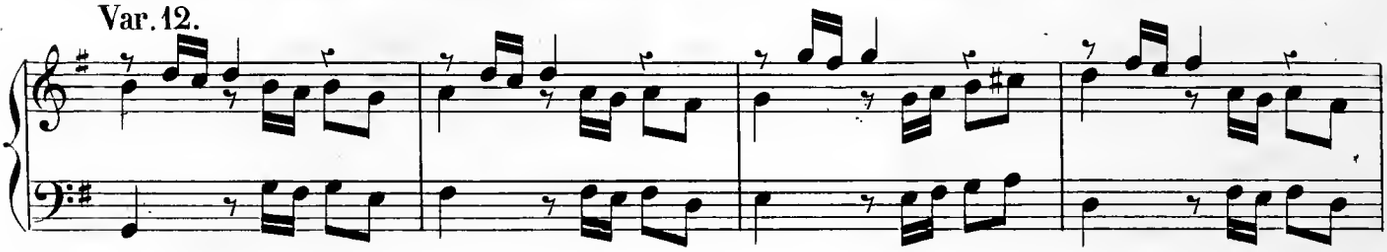


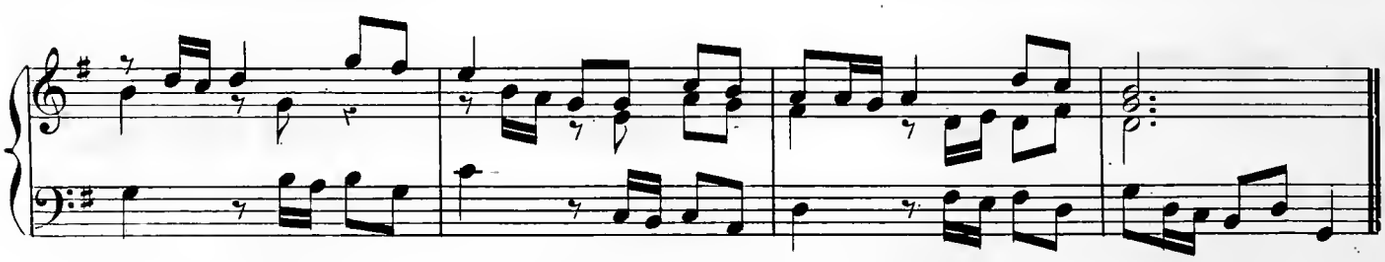
Var. 11.



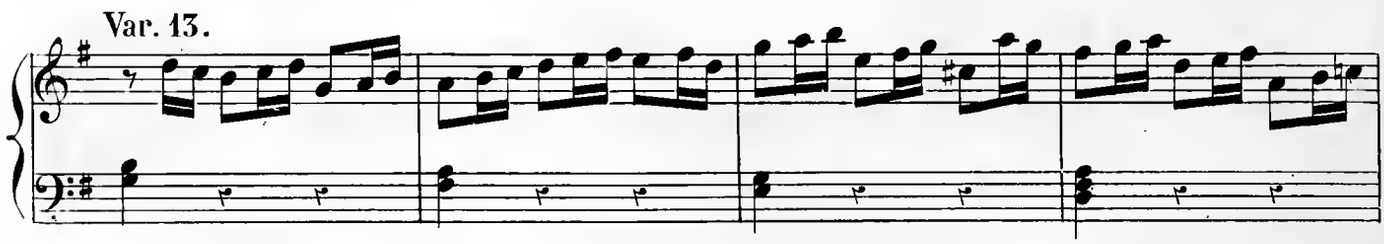


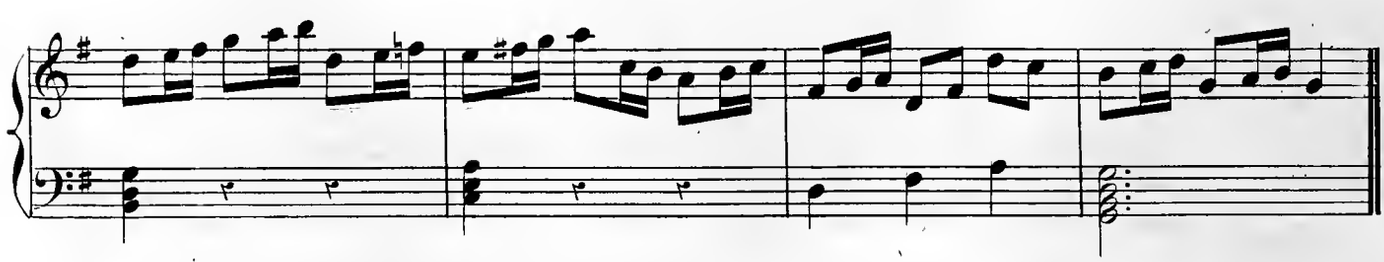
Var. 12.



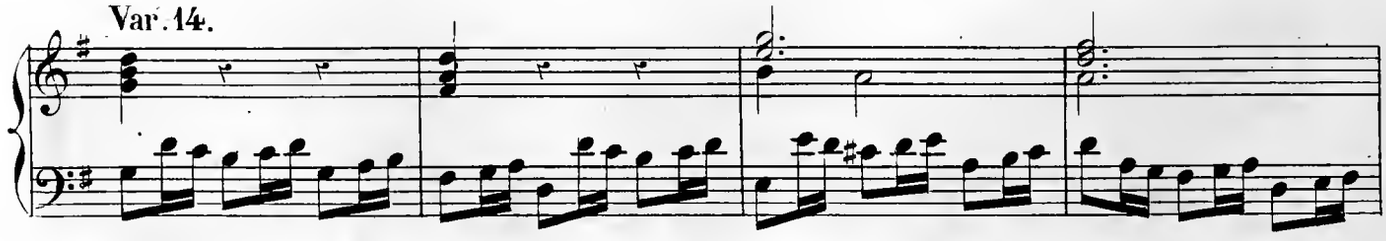


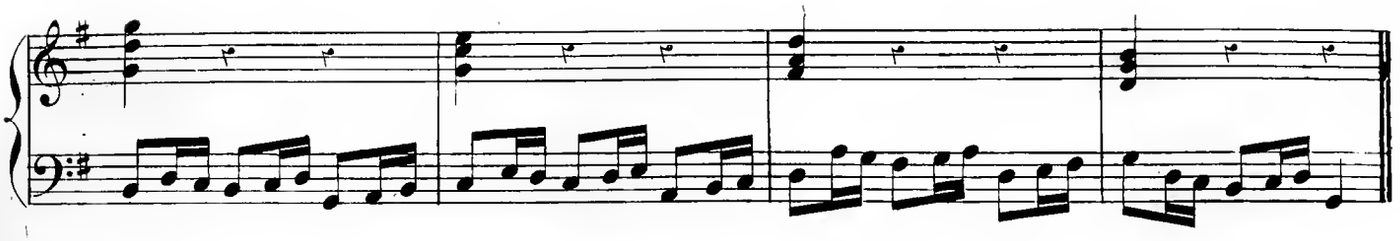
Var. 13.



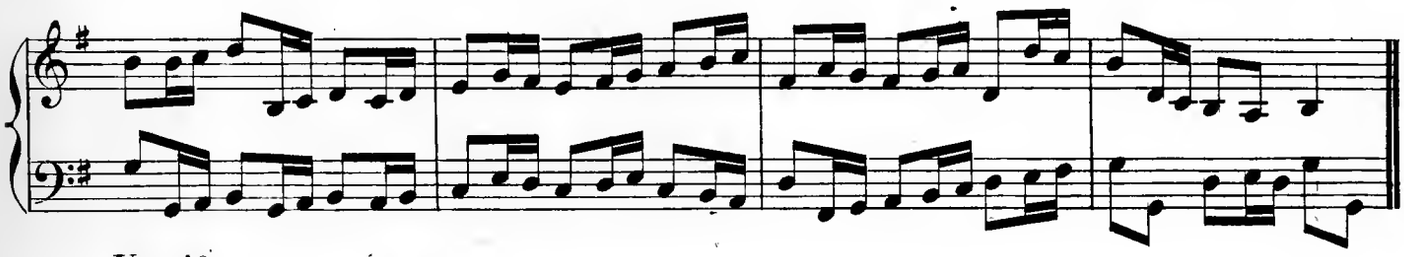


Var. 14.

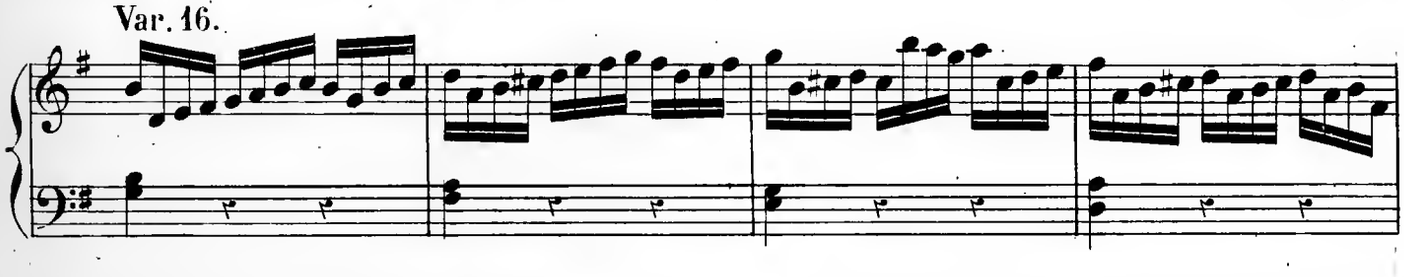


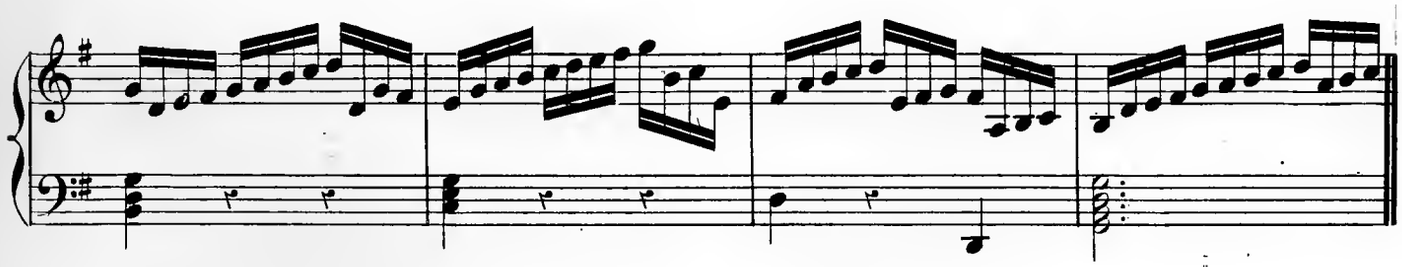


Var. 15.

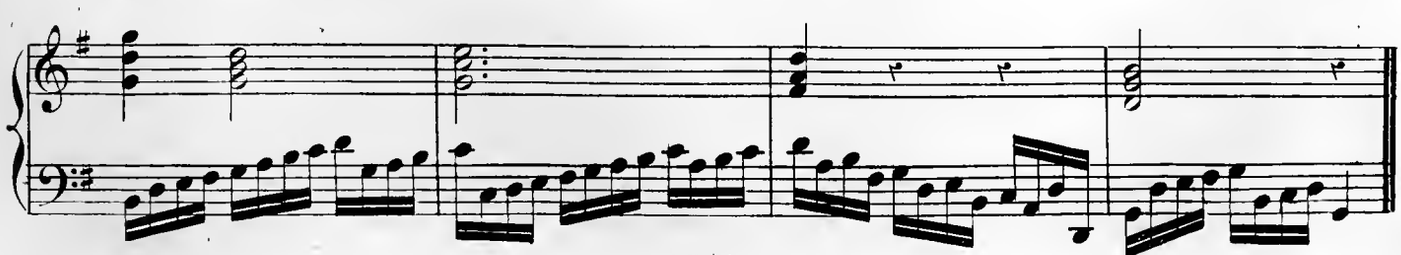


Var. 16.

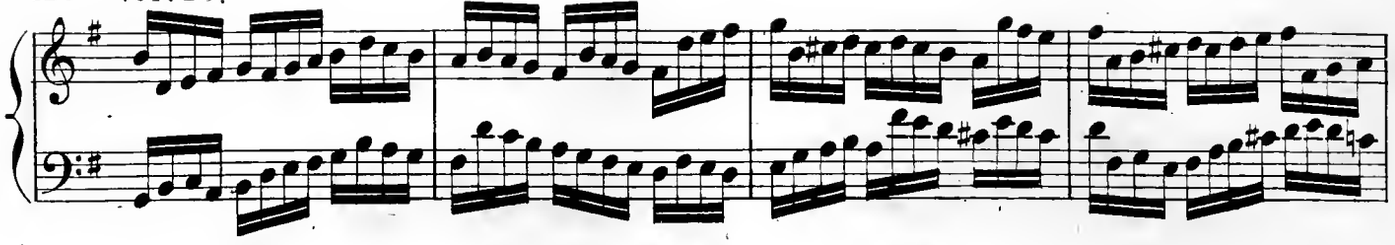


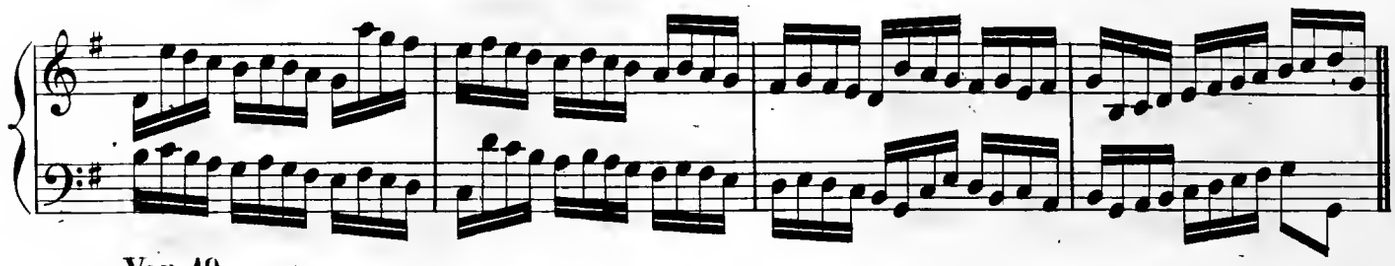


Var. 17.

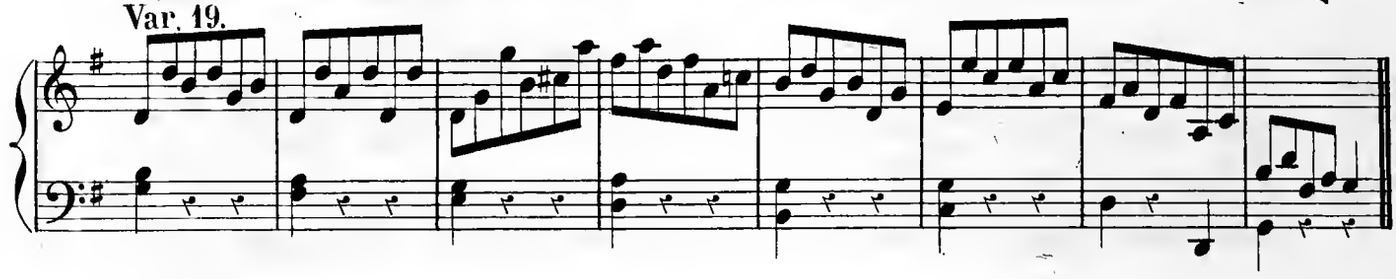


Var. 18.

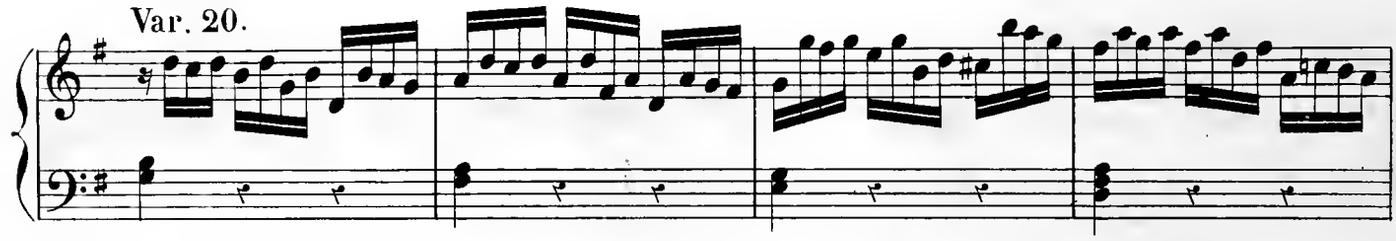


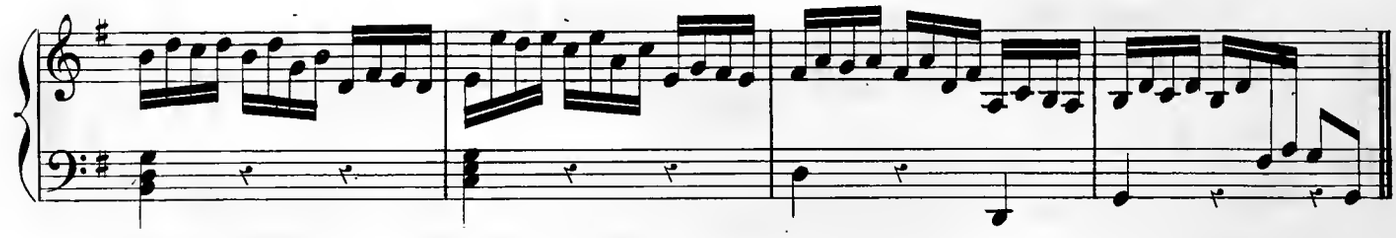


Var. 19.

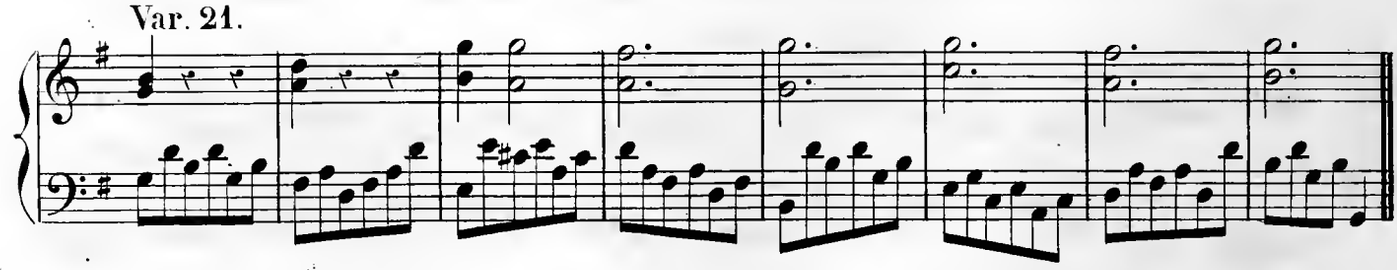


Var. 20.

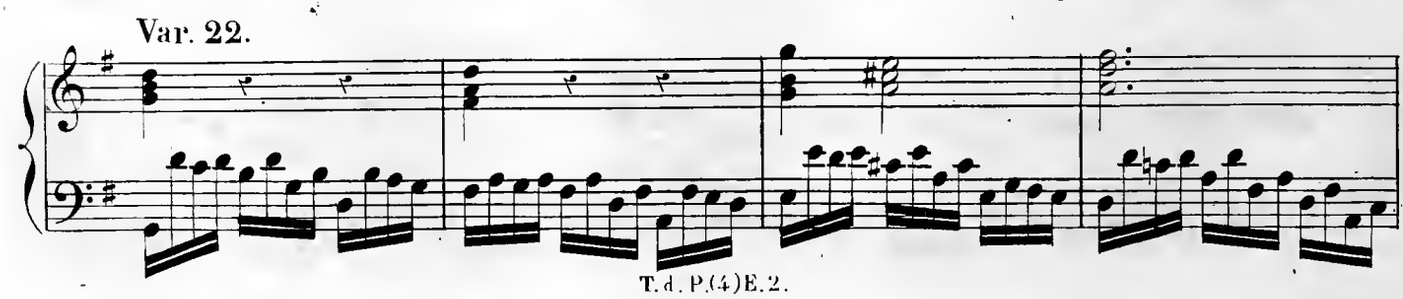


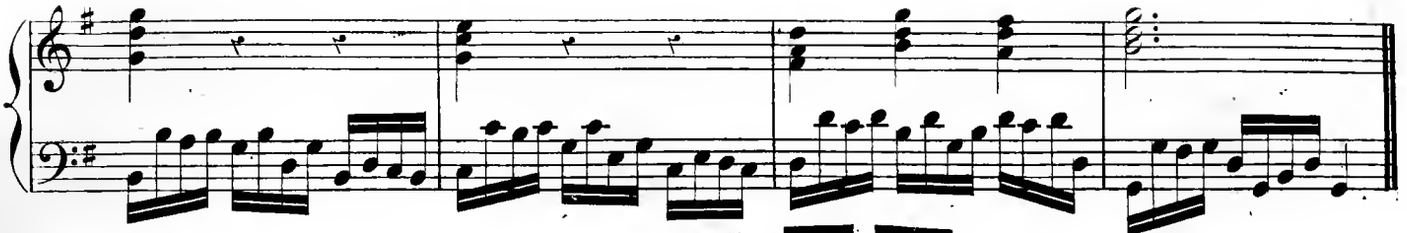


Var. 21.

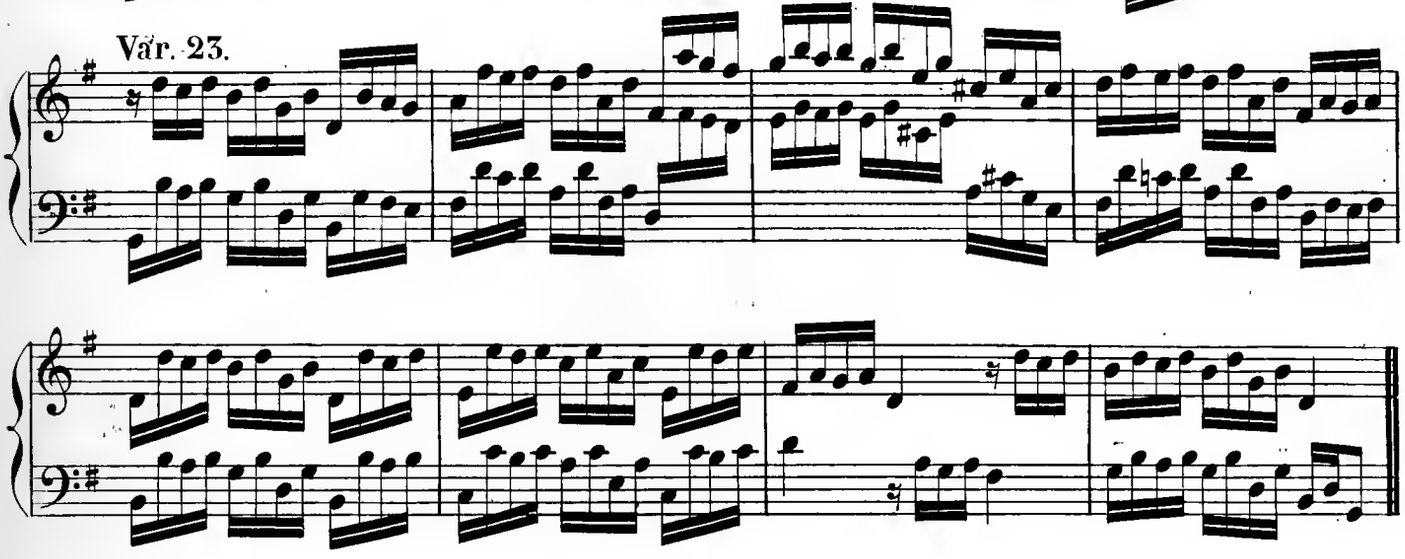


Var. 22.

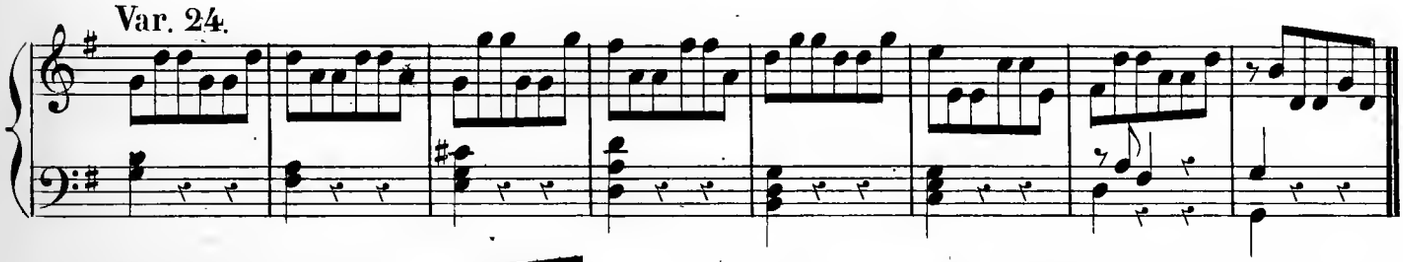




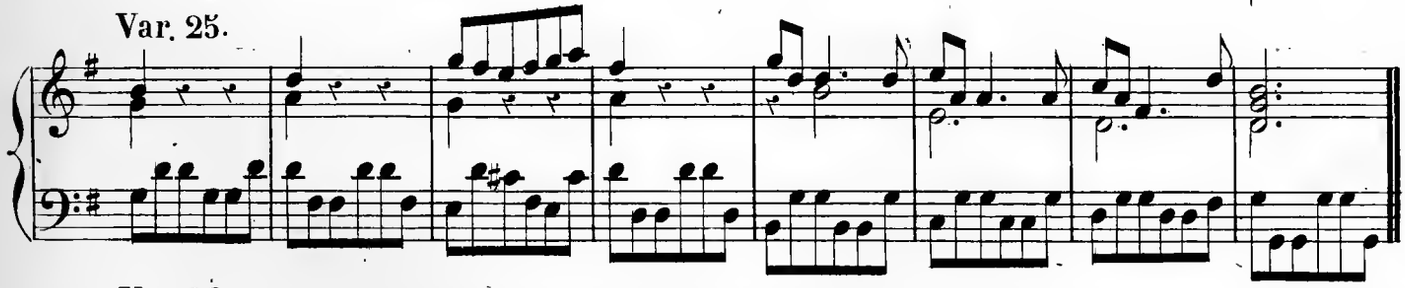
Var. 23.



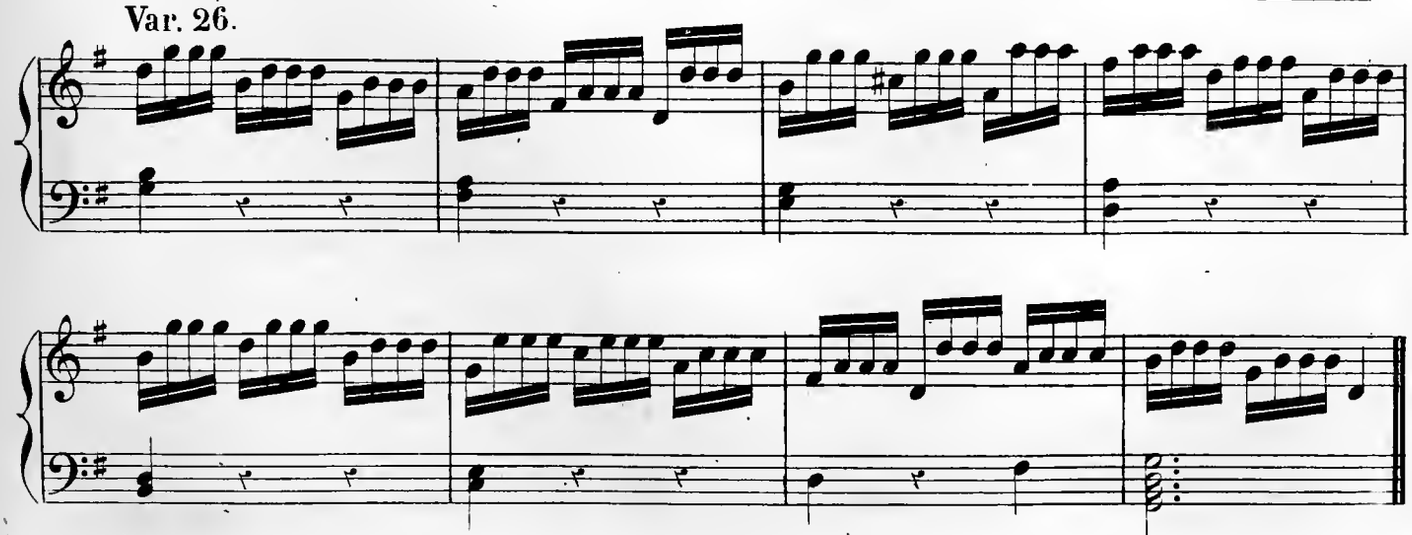
Var. 24.



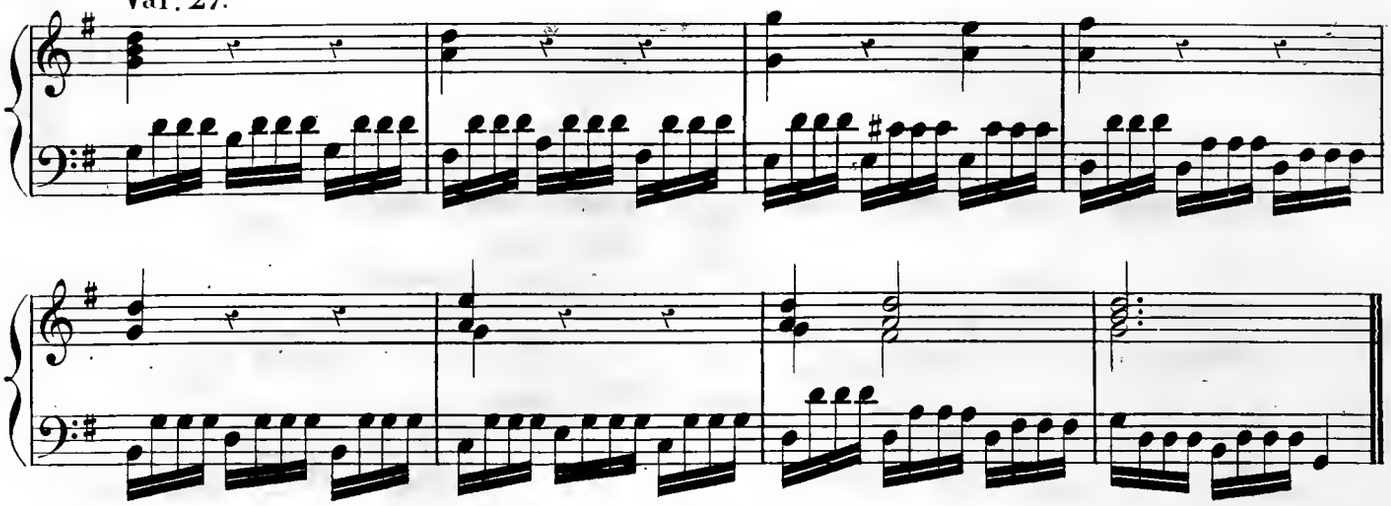
Var. 25.



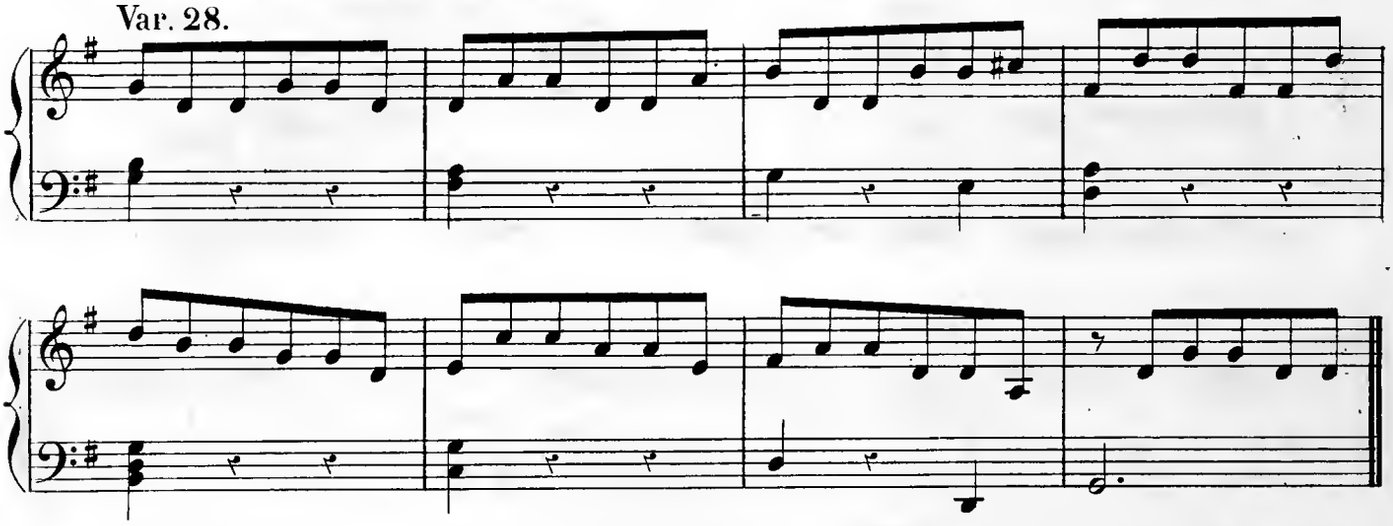
Var. 26.



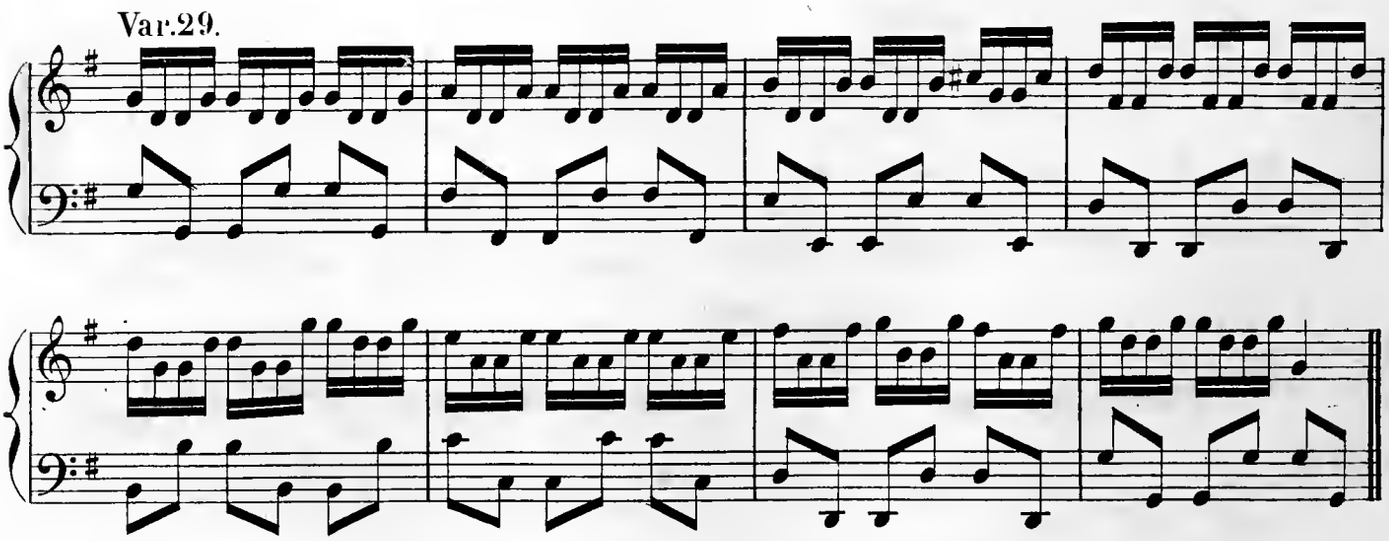
Var. 27.



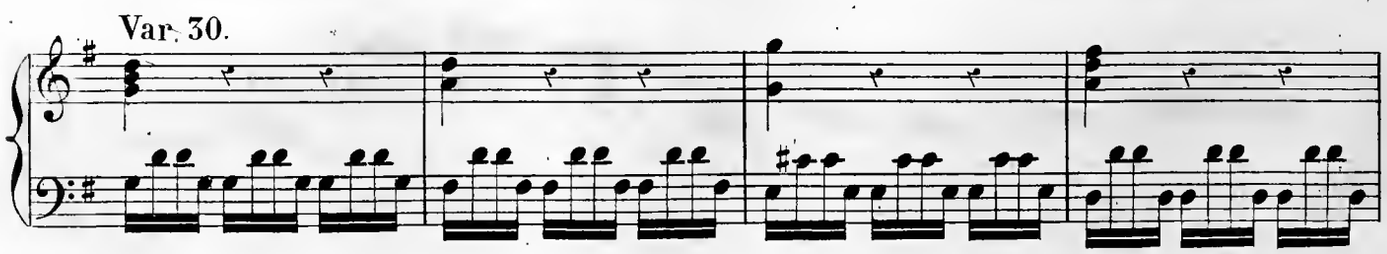
Var. 28.

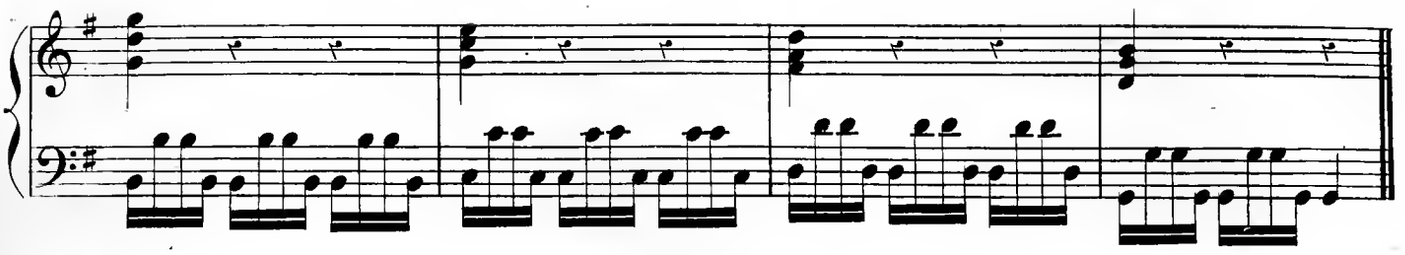


Var. 29.

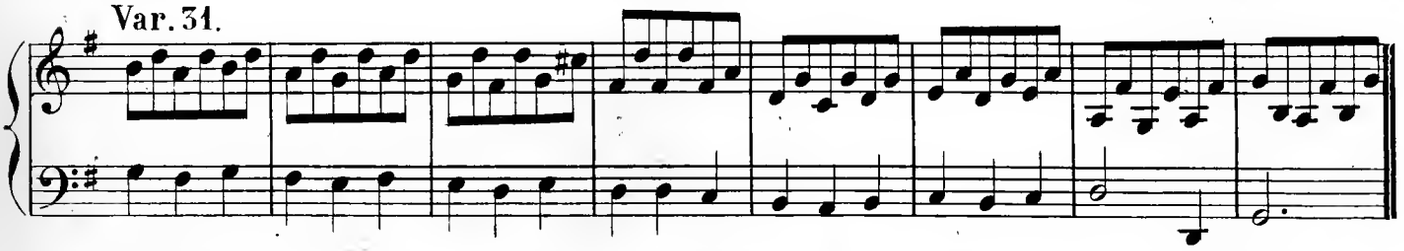


Var. 30.

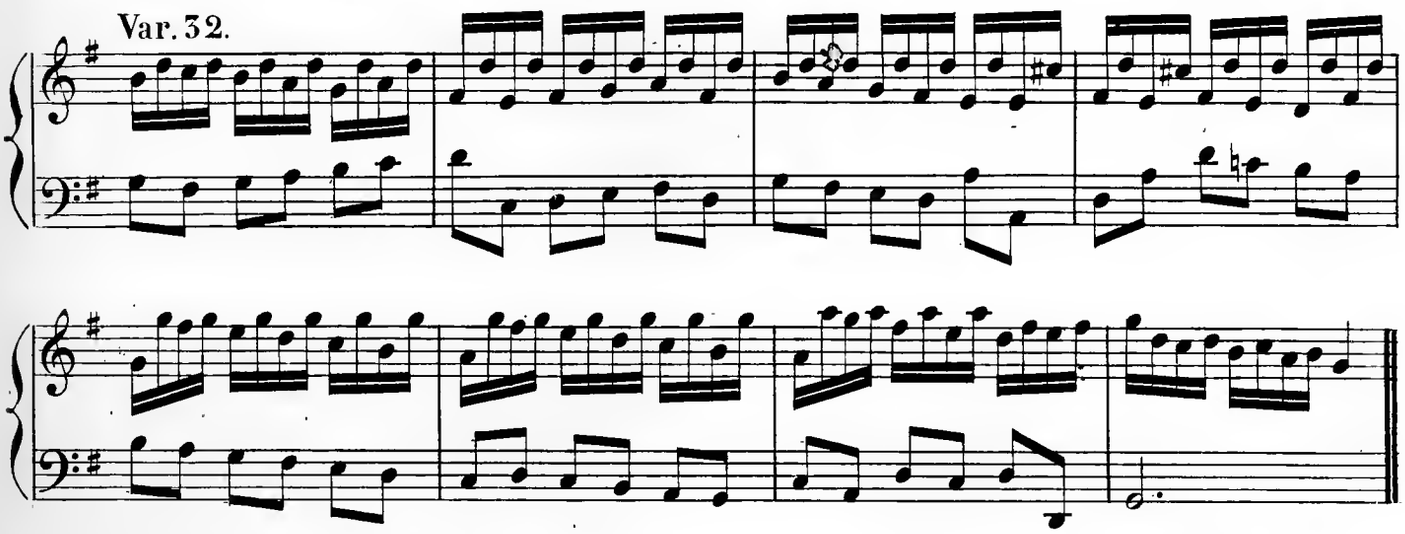




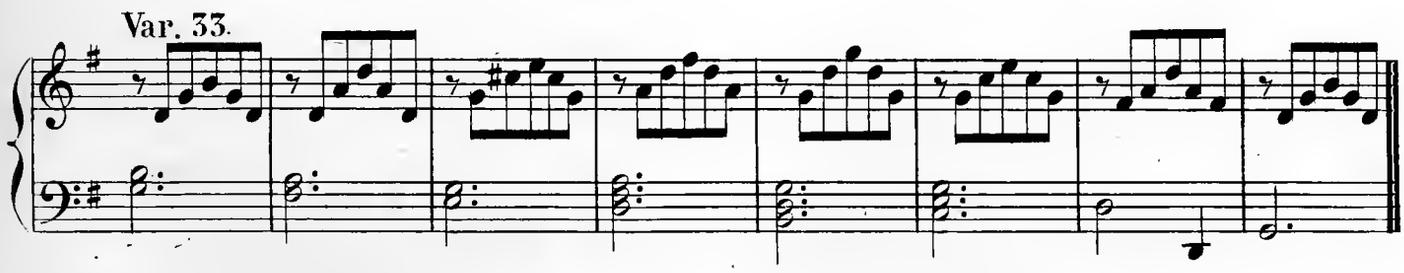
Var. 31.



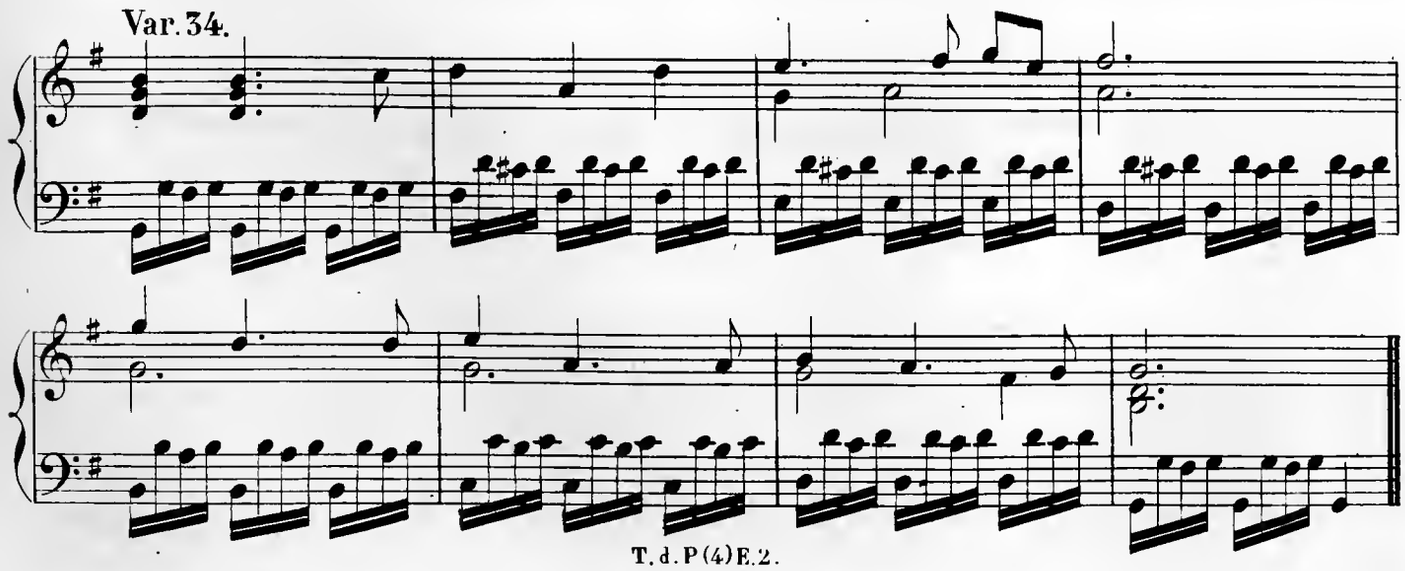
Var. 32.



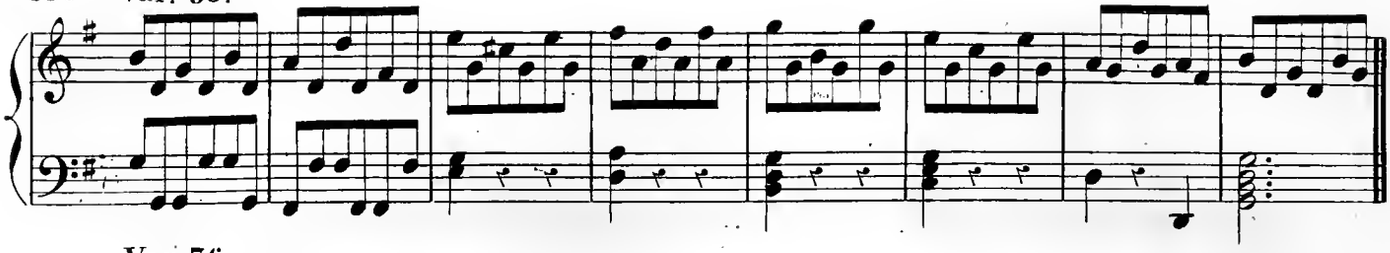
Var. 33.



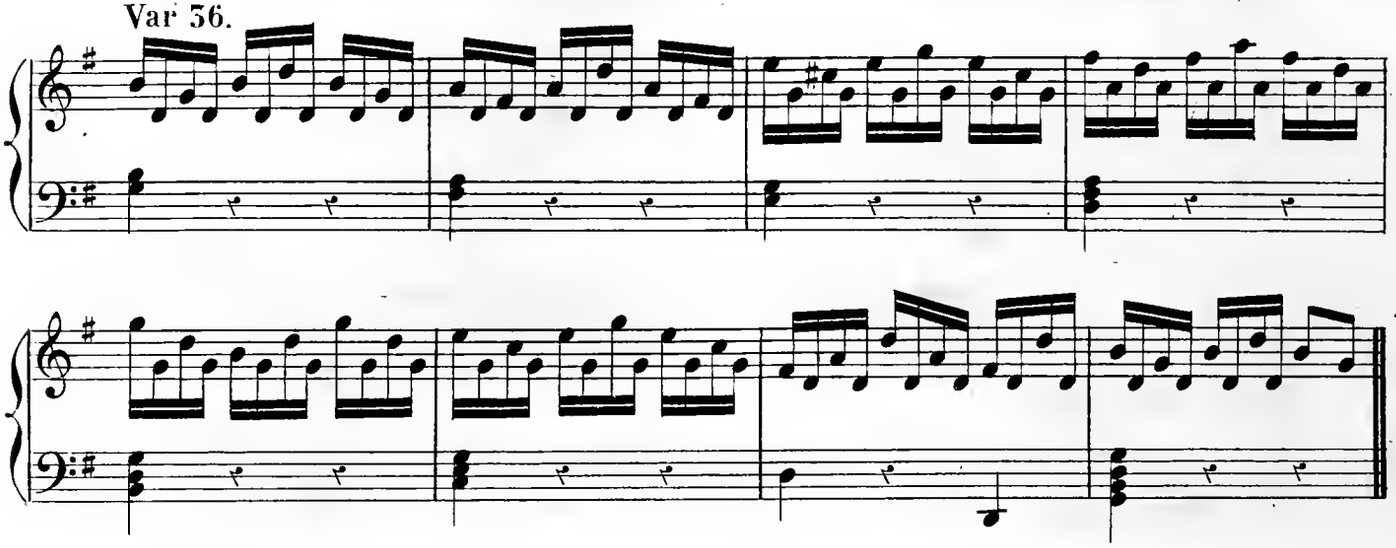
Var. 34.



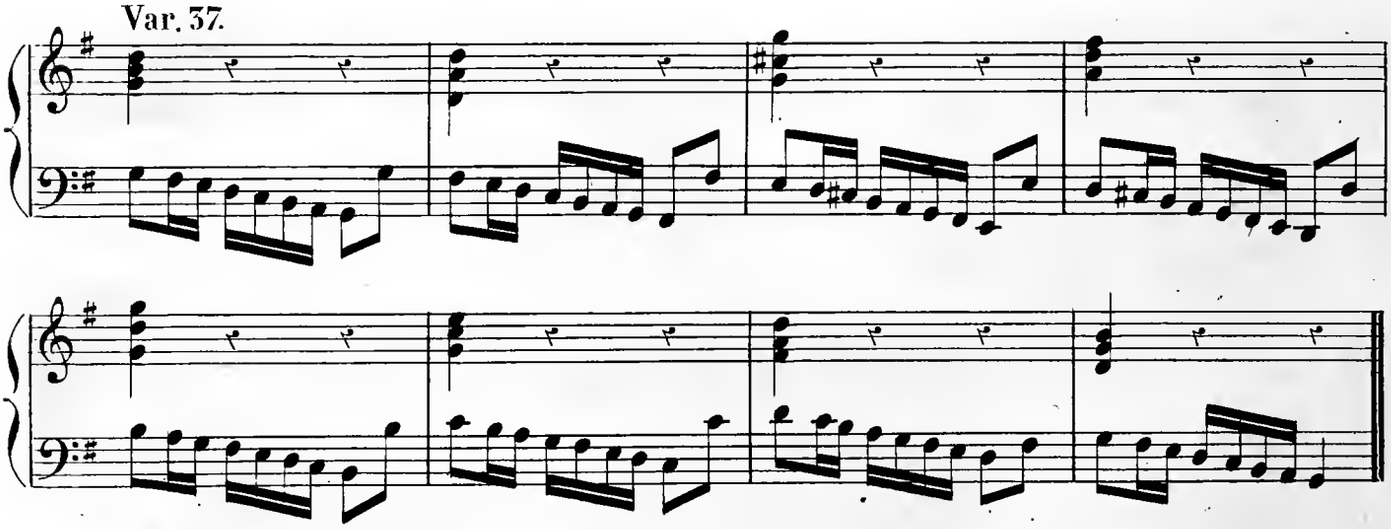
Var. 35.



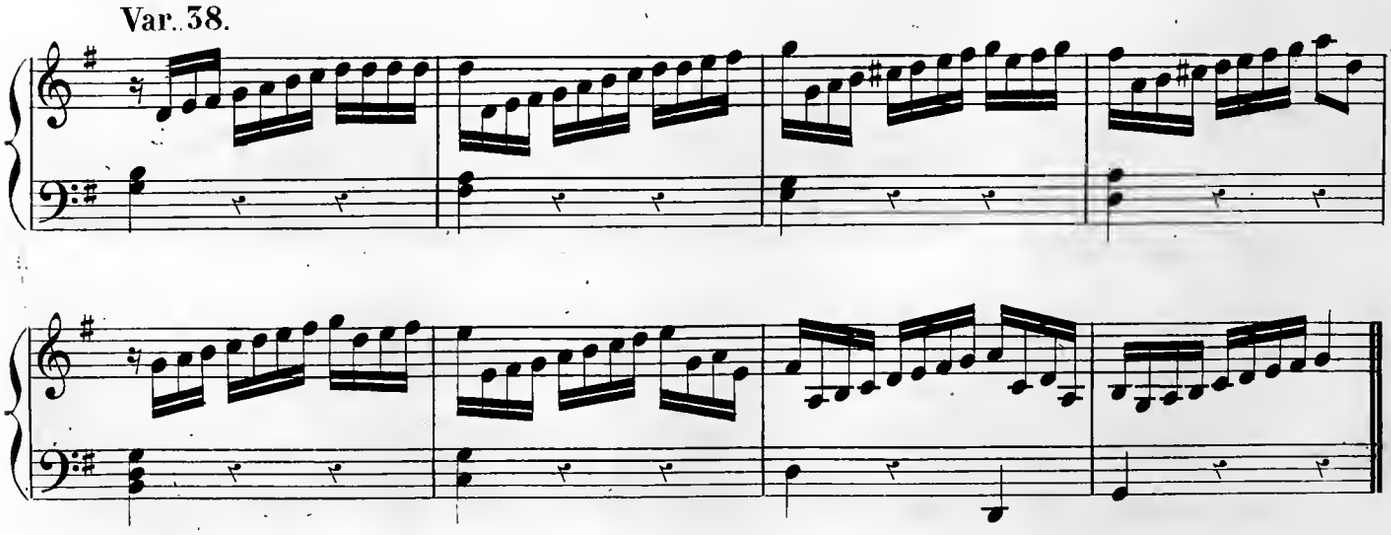
Var 36.



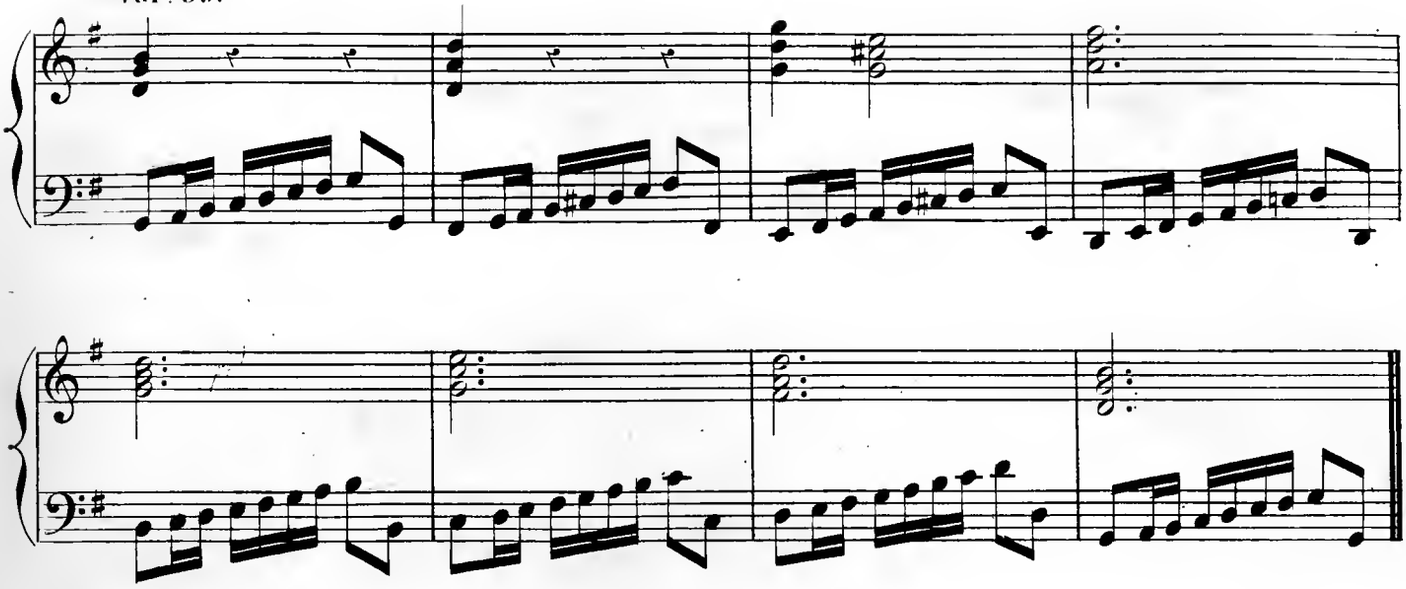
Var. 37.



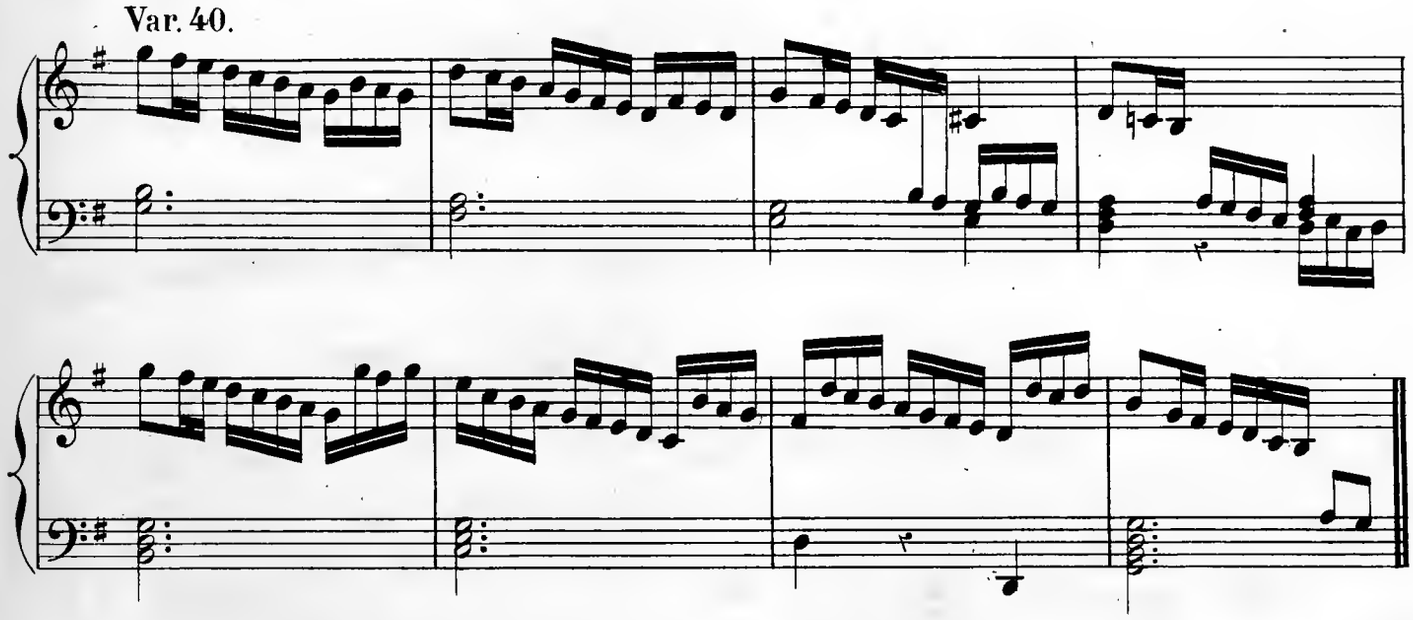
Var. 38.



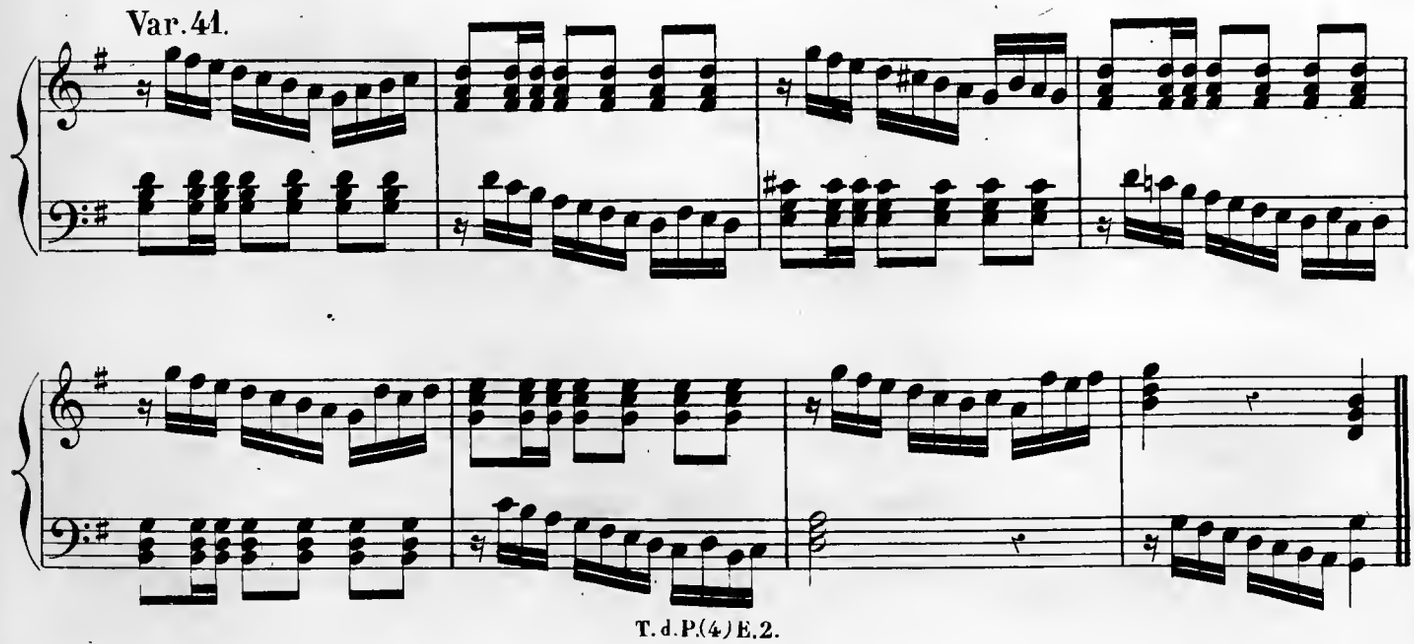
Var. 39.



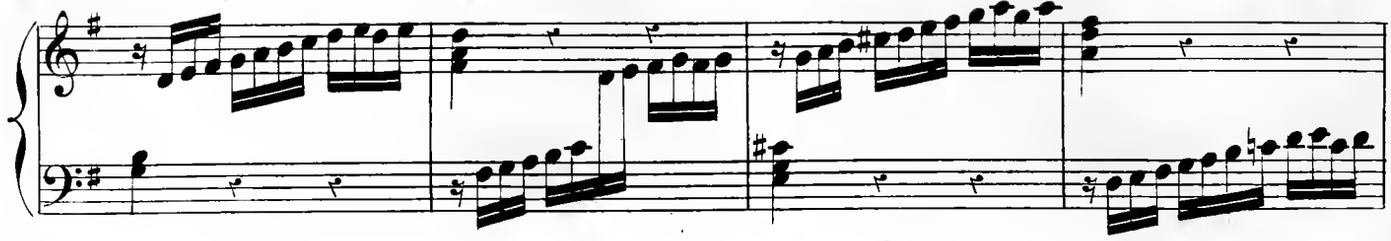
Var. 40.

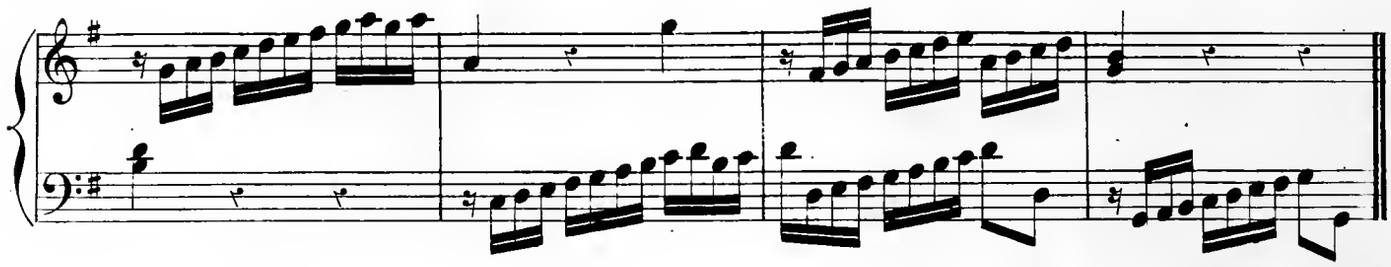


Var. 41.

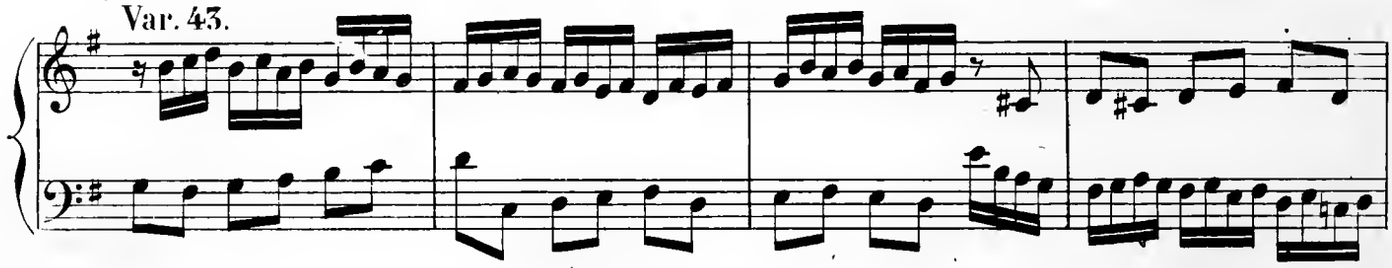


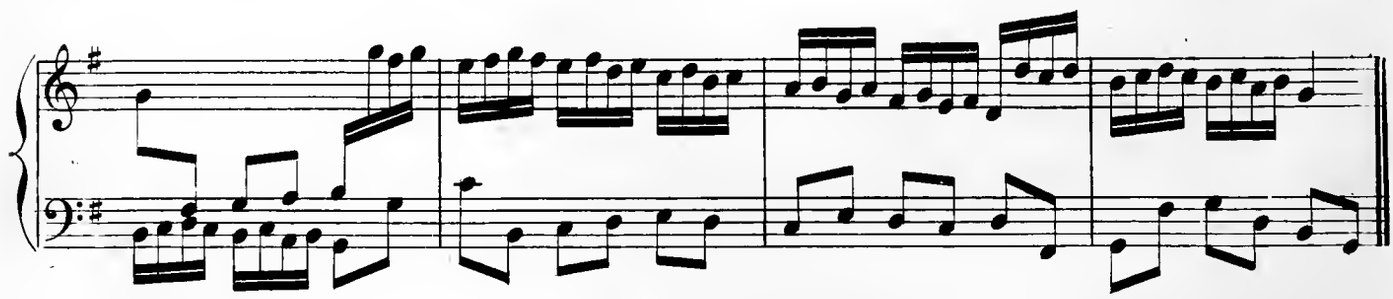
Var. 42.



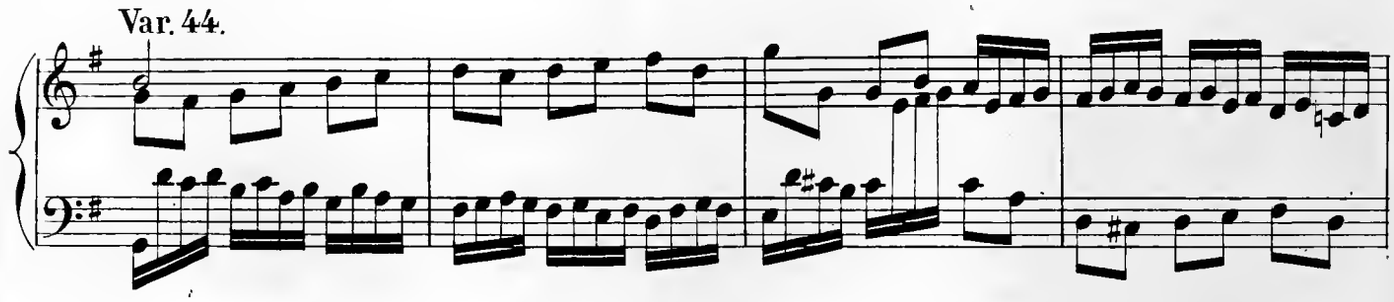


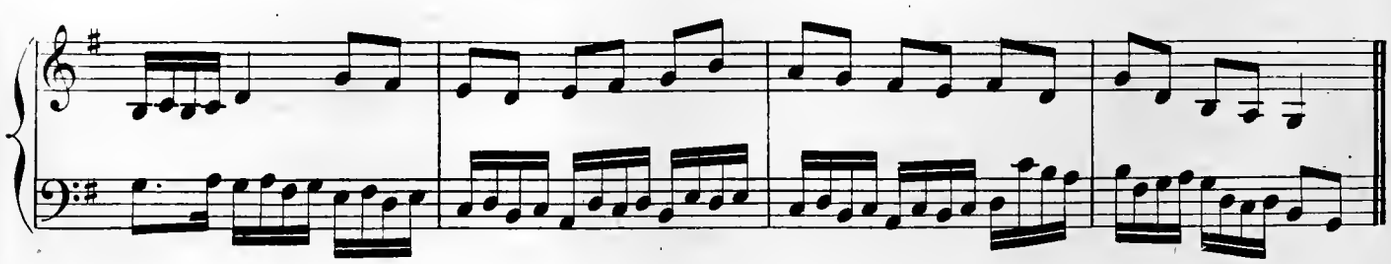
Var. 43.





Var. 44.





Var. 45.

Var. 46.

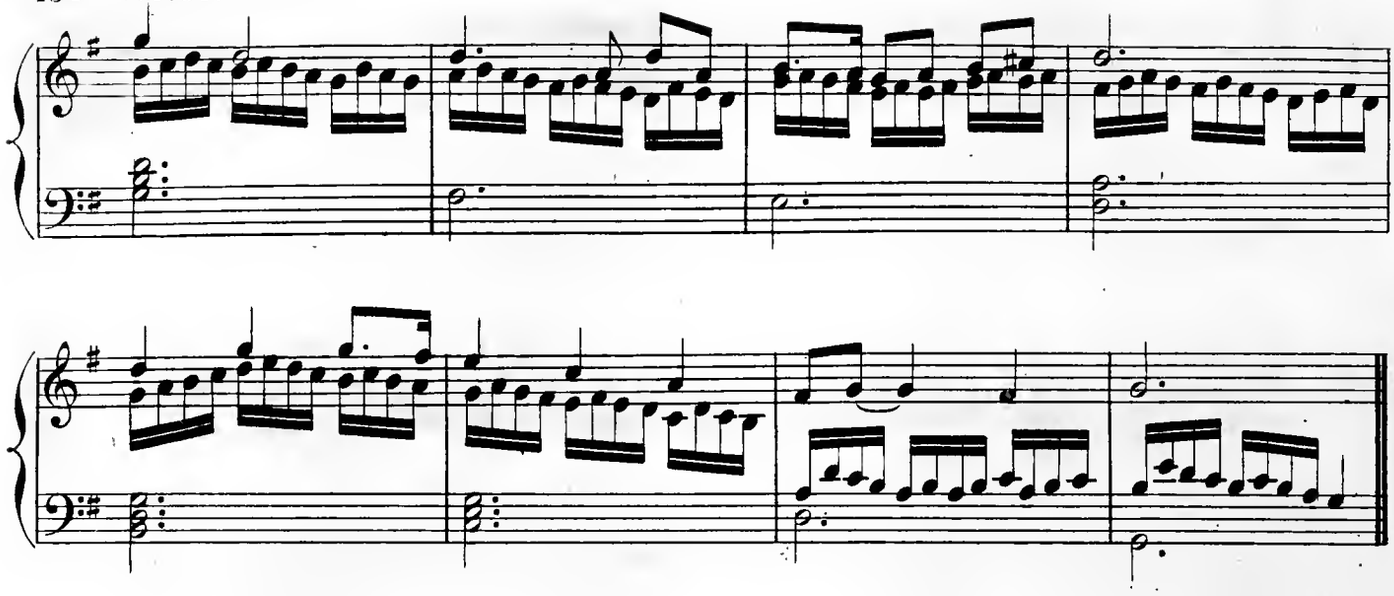
Var. 47.

Var. 48.

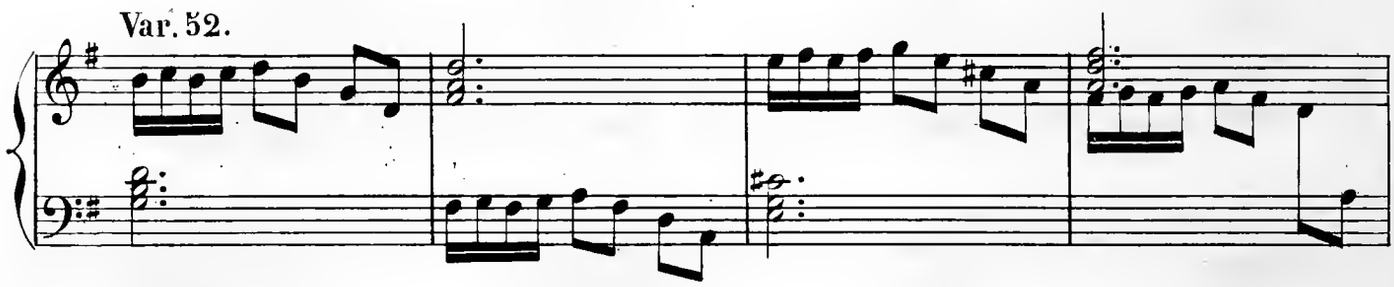
Var. 49.

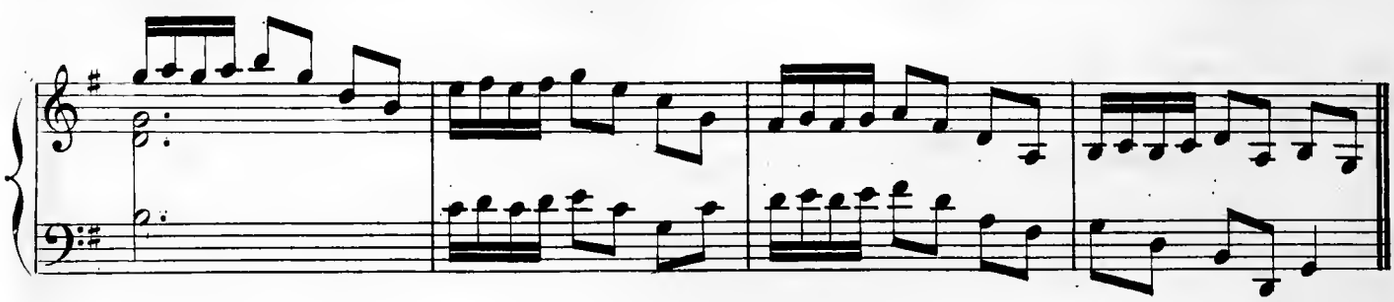
Var. 50.

Var. 51.

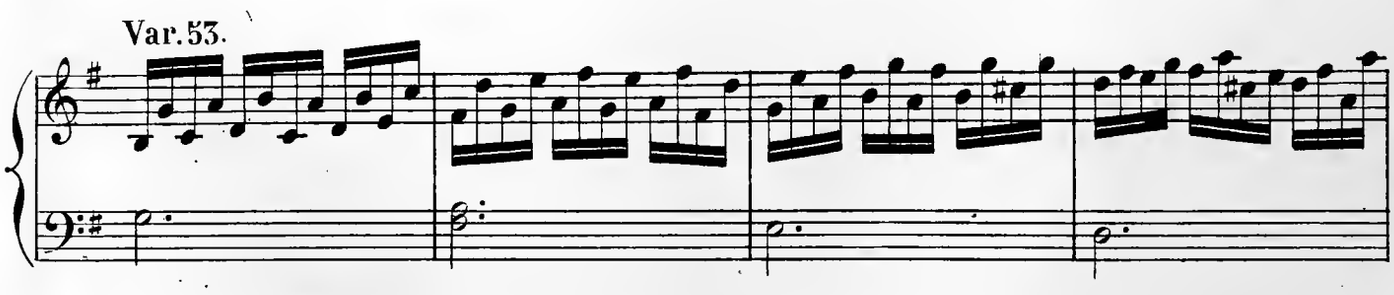


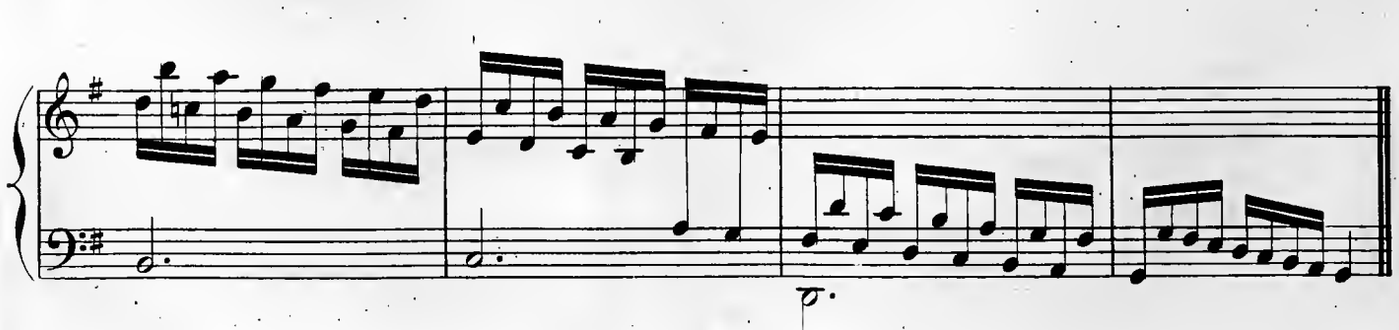
Var. 52.



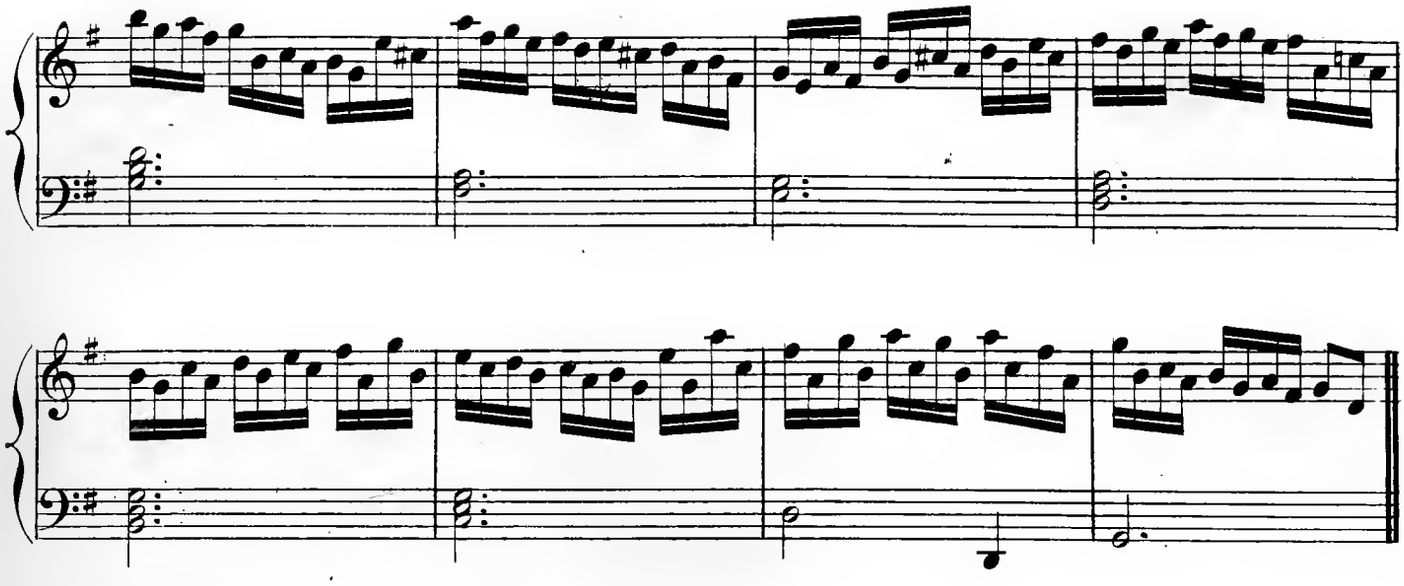


Var. 53.

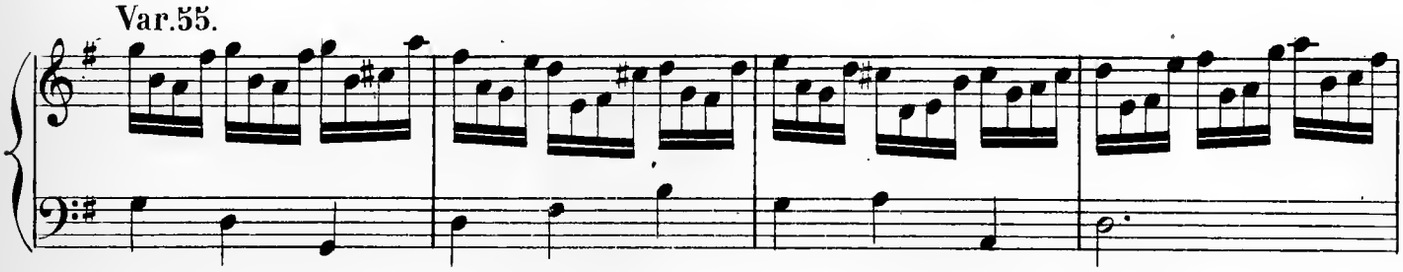


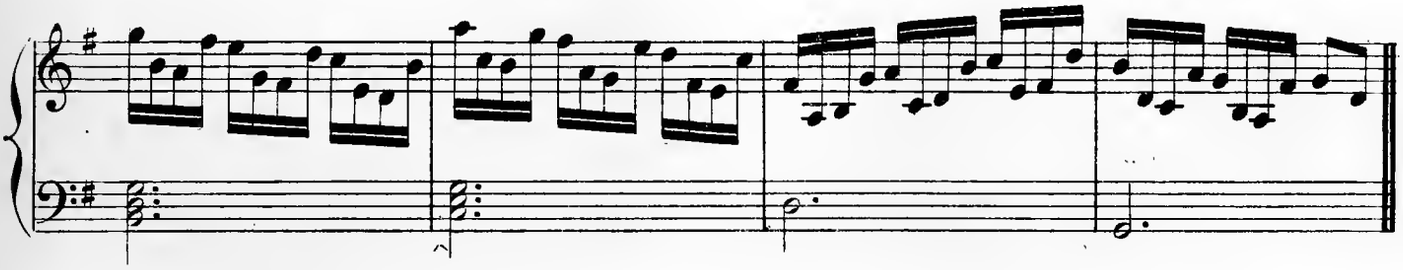


Var. 54.

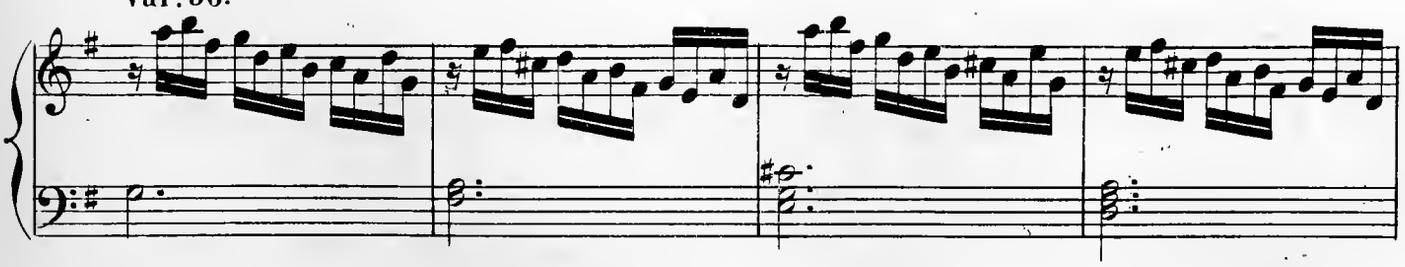


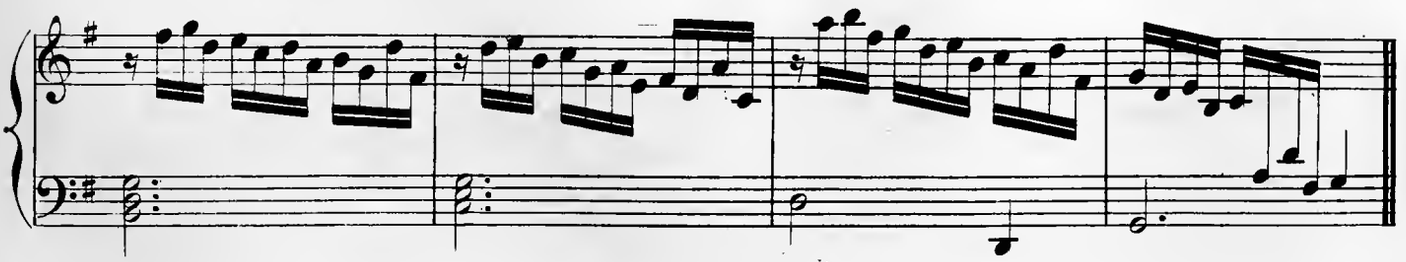
Var. 55.



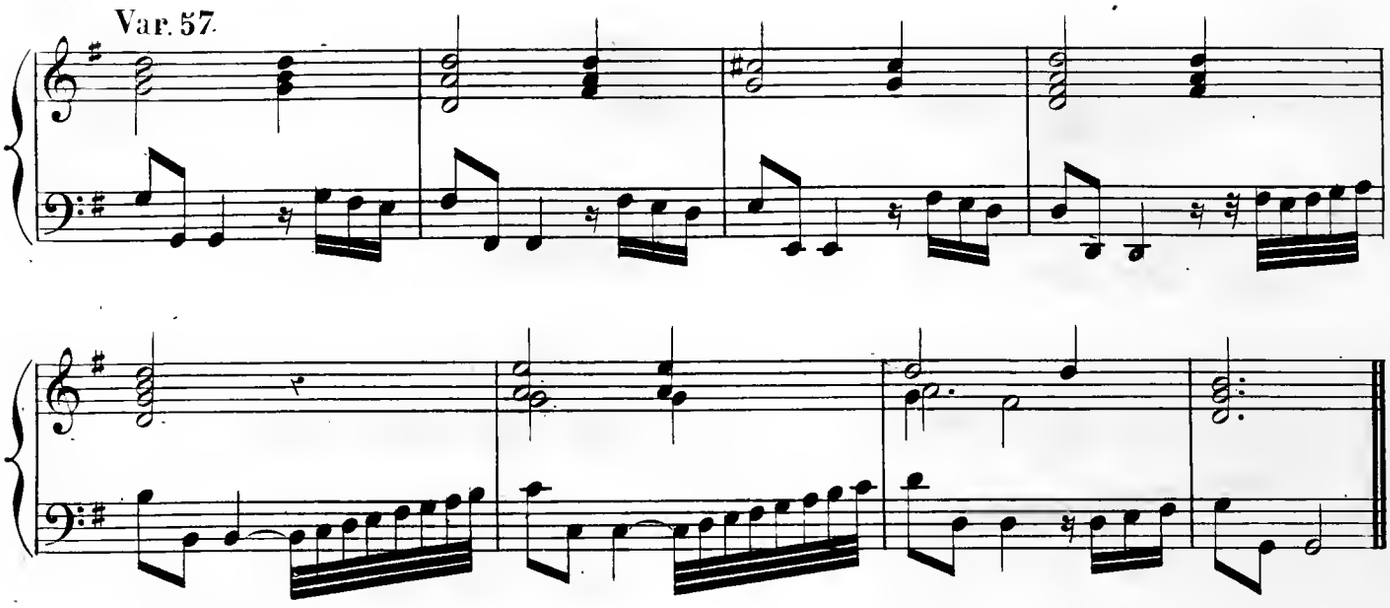


Var. 56.

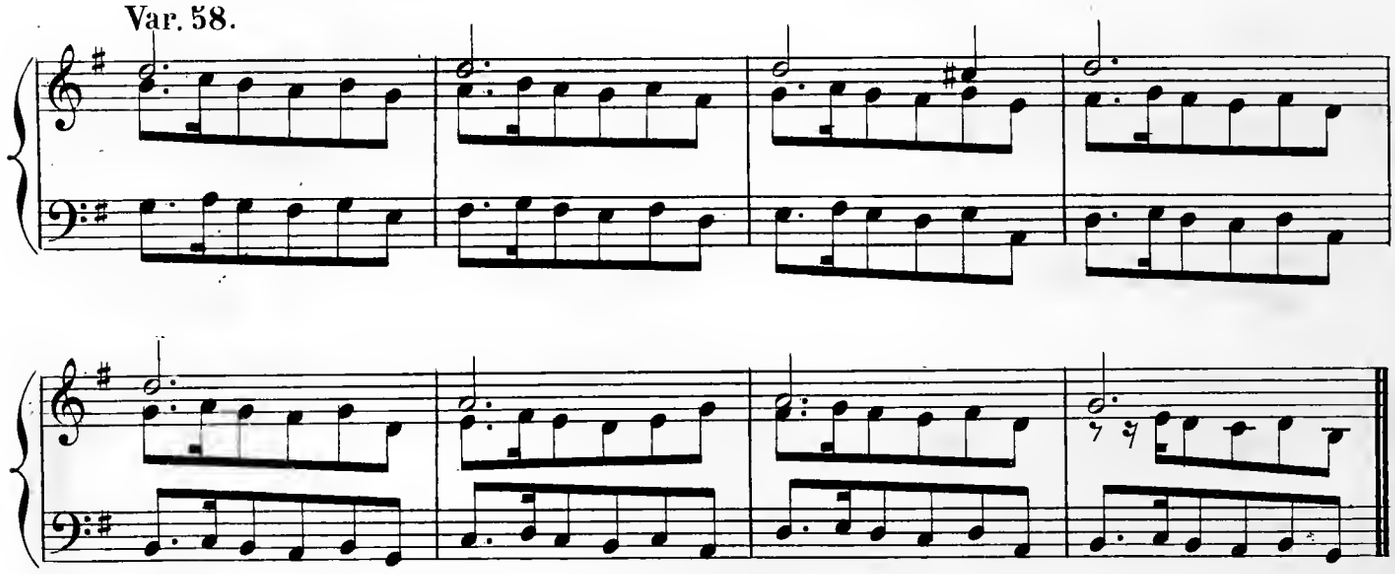




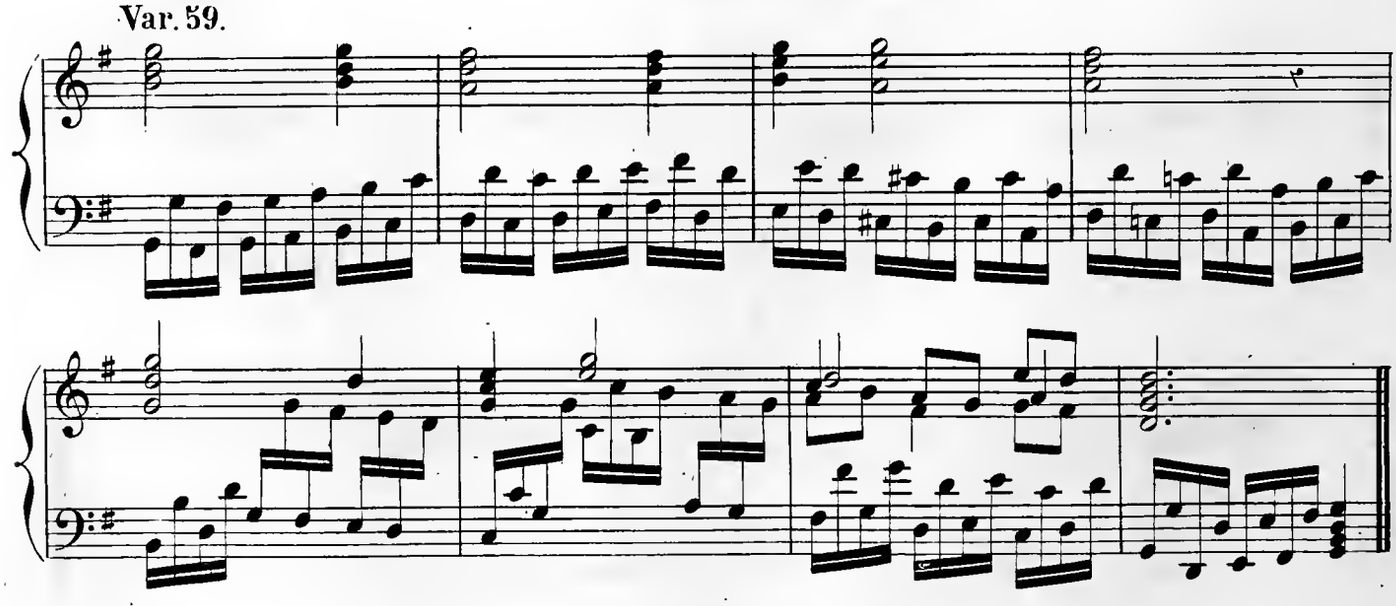
Var. 57.



Var. 58.



Var. 59.



Var. 60.

Var. 61.

Var 62.

FINE.

1733

SUITES DE PIÈCES

pour le

CLAVECIN

COMPOSÉES PAR

G. F. HAENDEL.

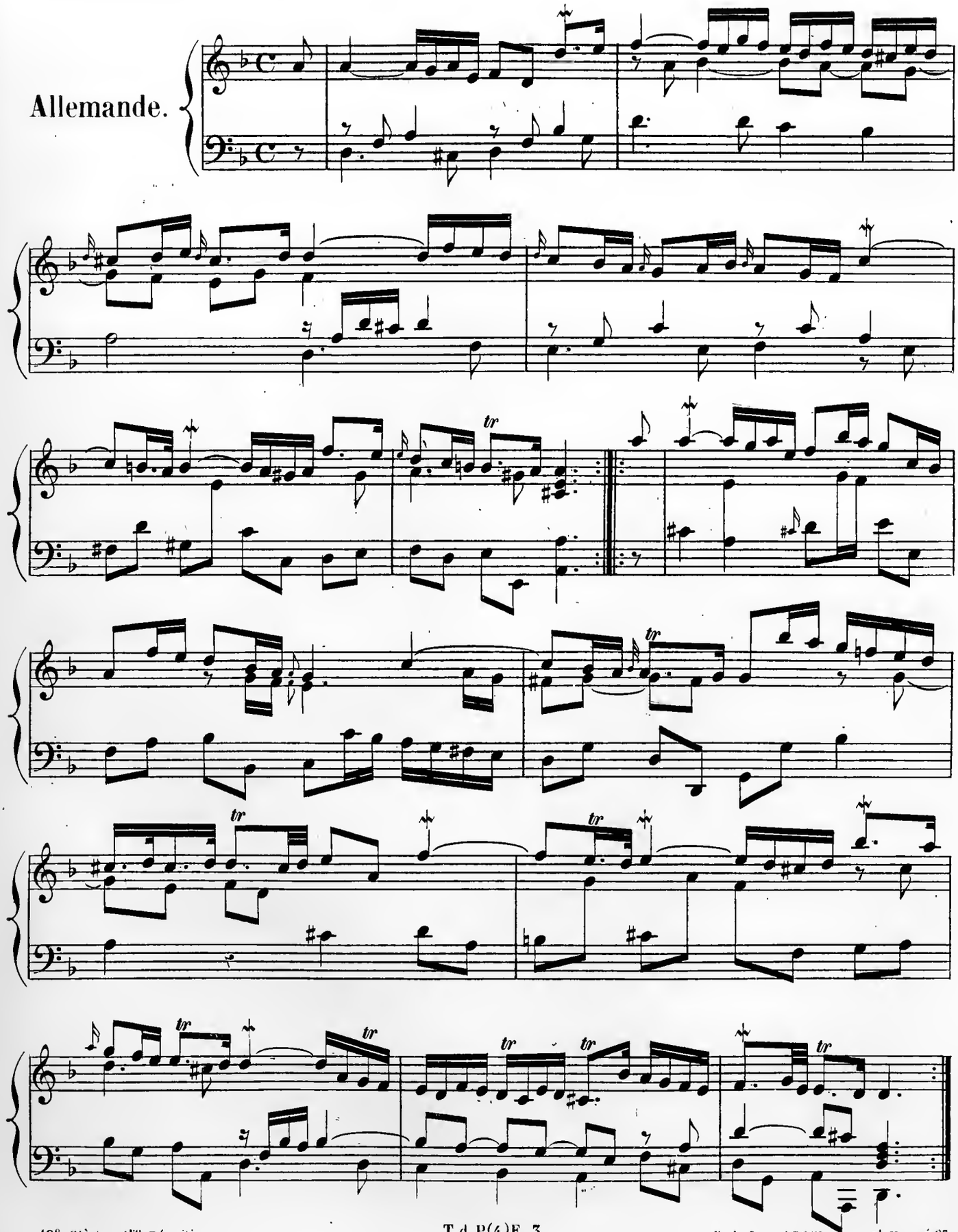
TROISIÈME LIVRE.

PUBLIÉ PAR A. FARRENC. — PARIS, 1863.

T. d. P. (4) E. 3.

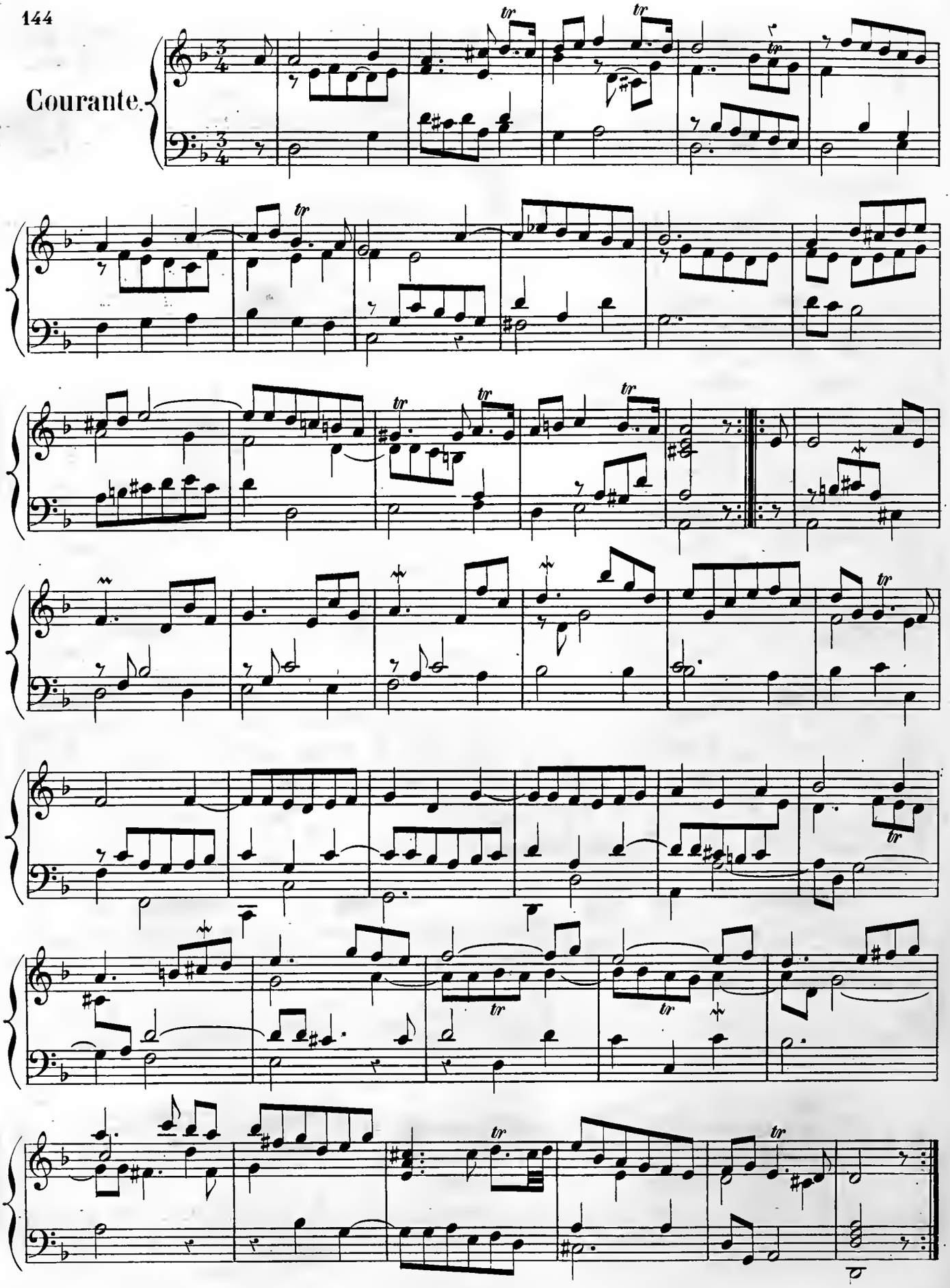
I.

Allemande.

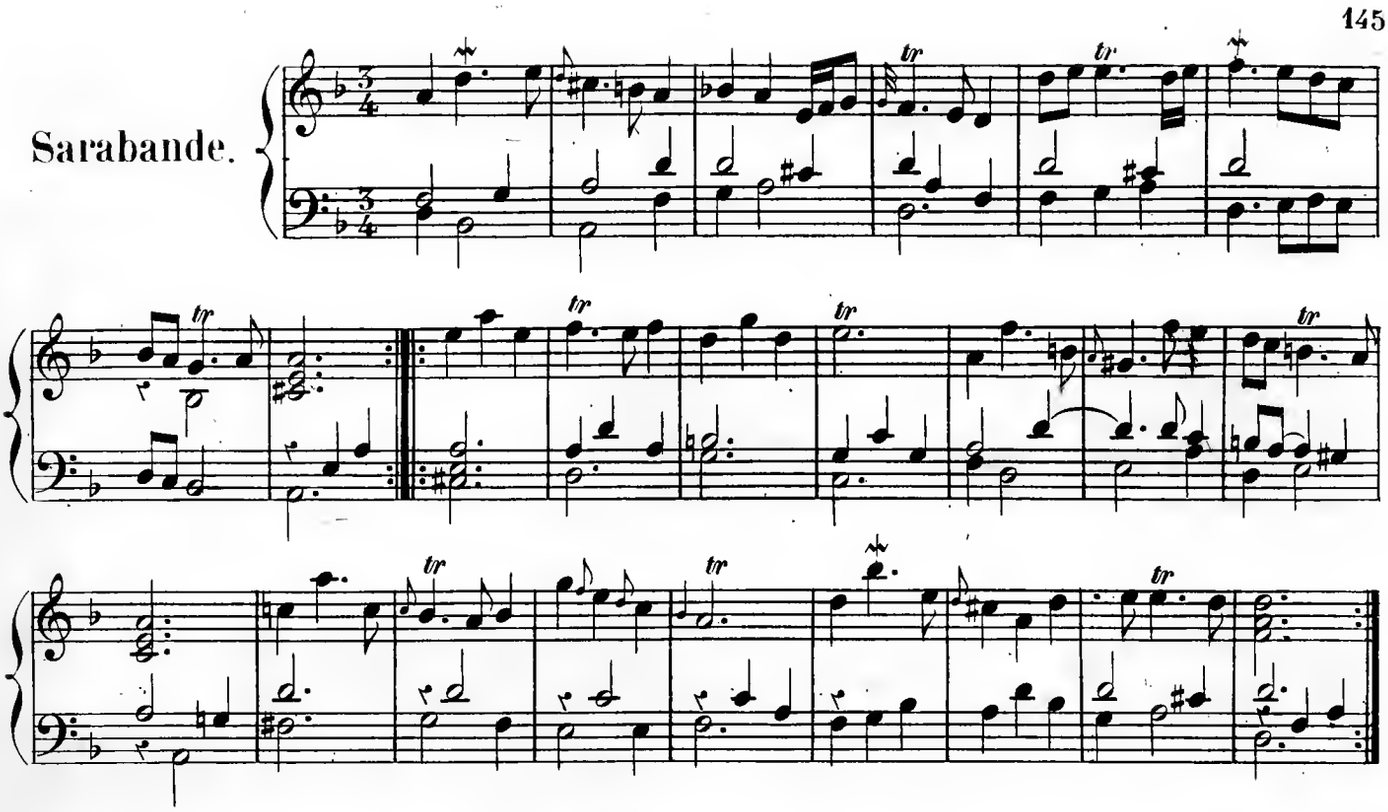


Paris, Imp: ARCUY, rue St. Honoré, 67.

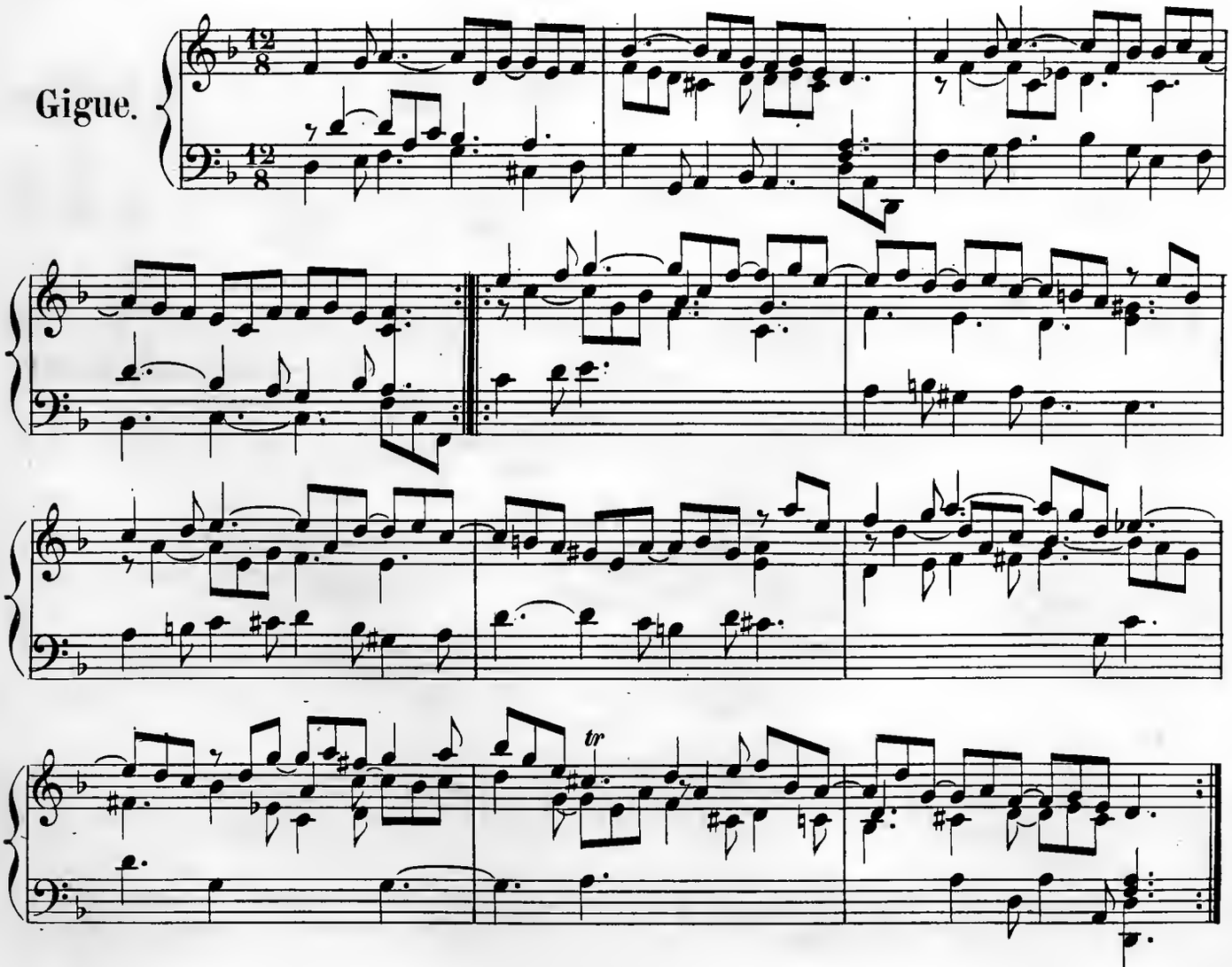
Courante.



Sarabande.

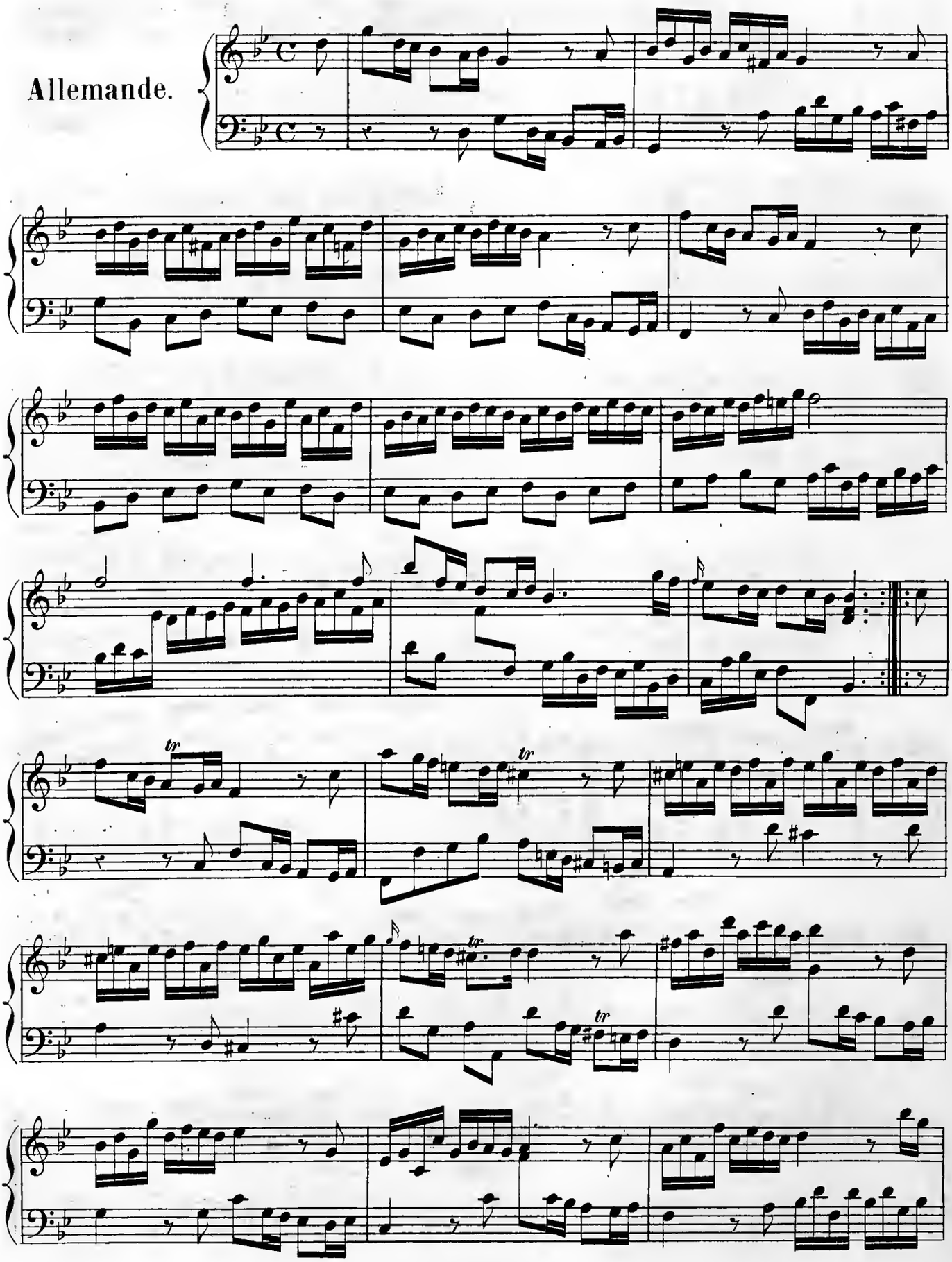


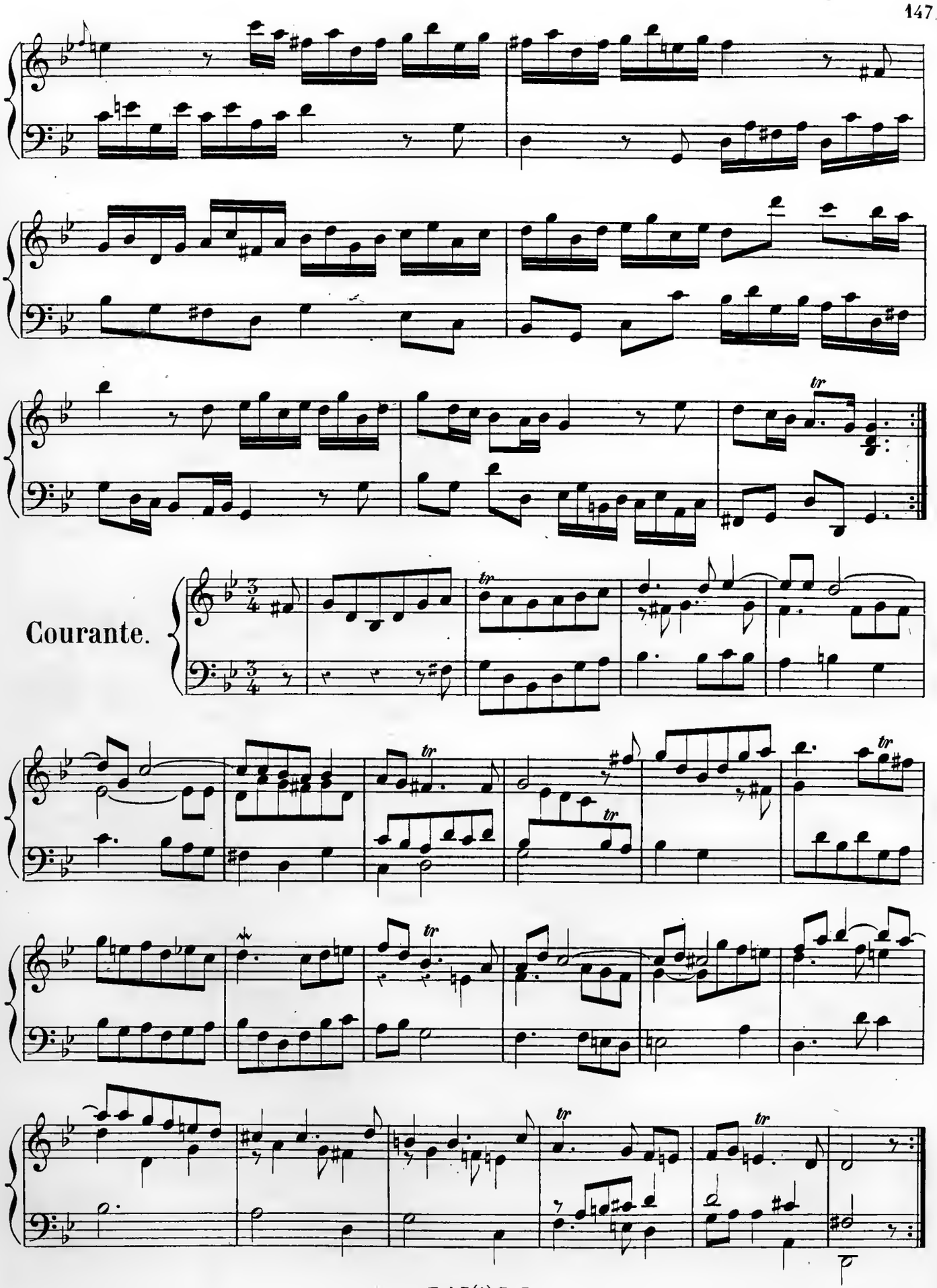
Gigue.

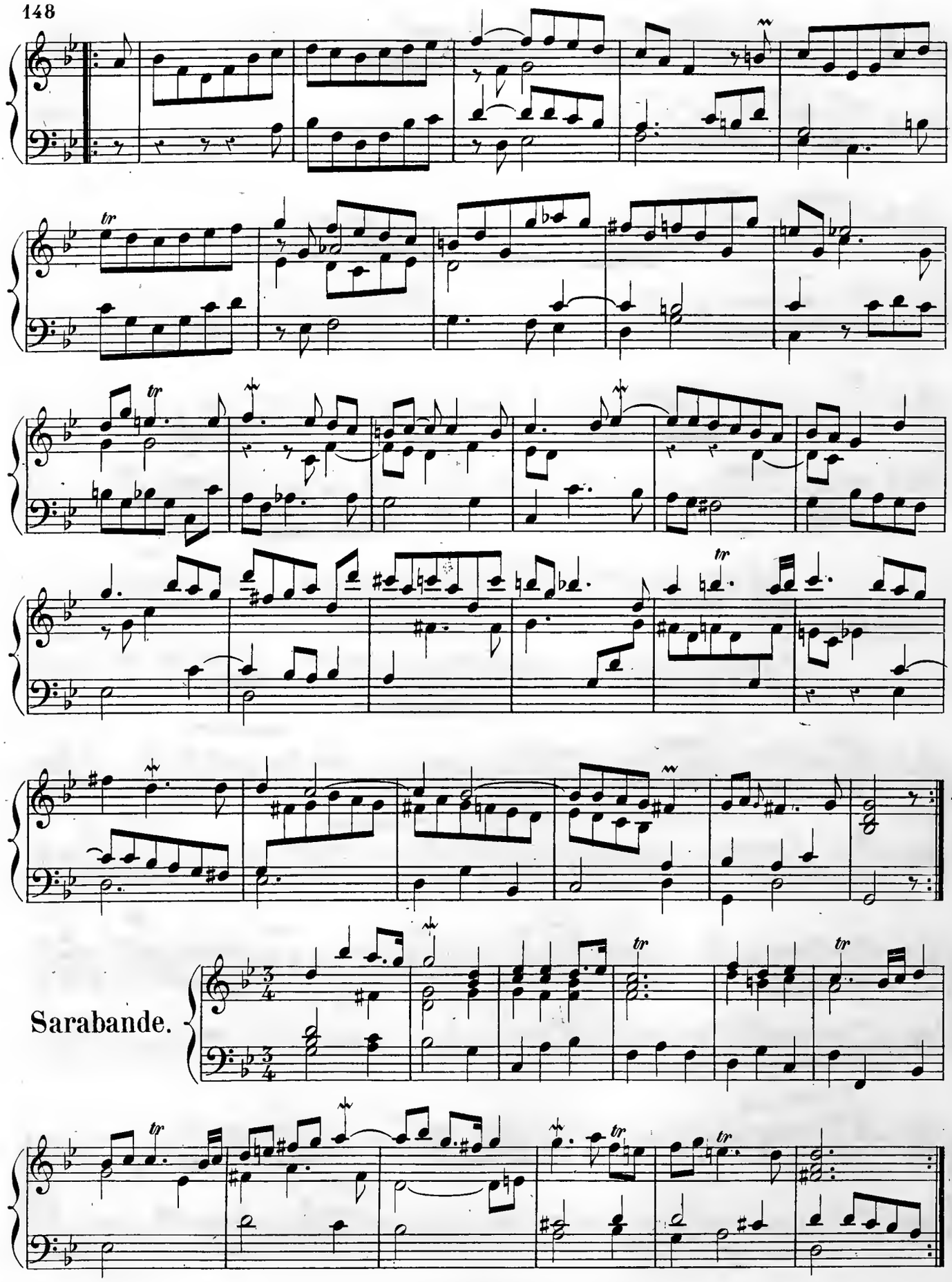


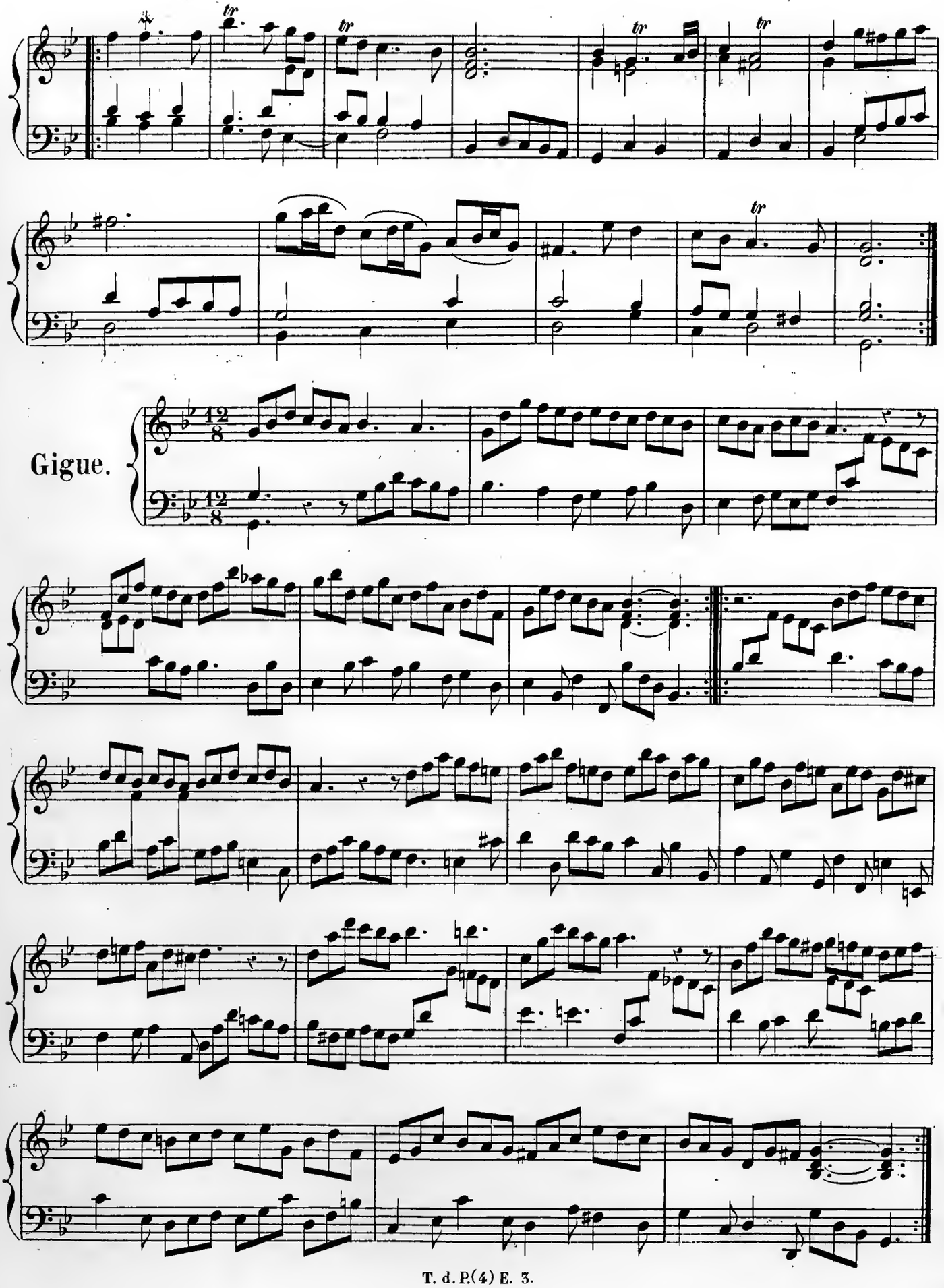
II.

Allemande.



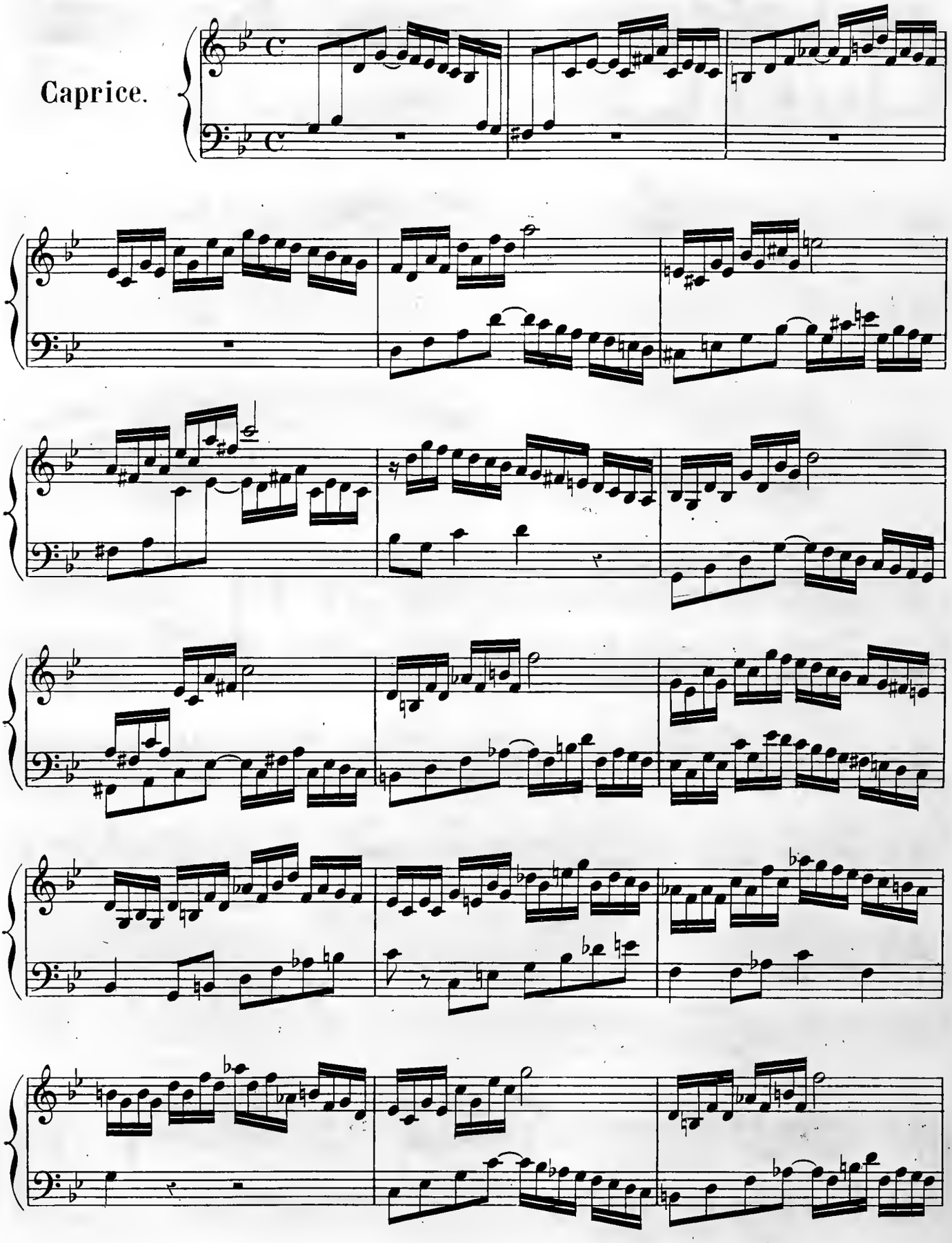

Courante.

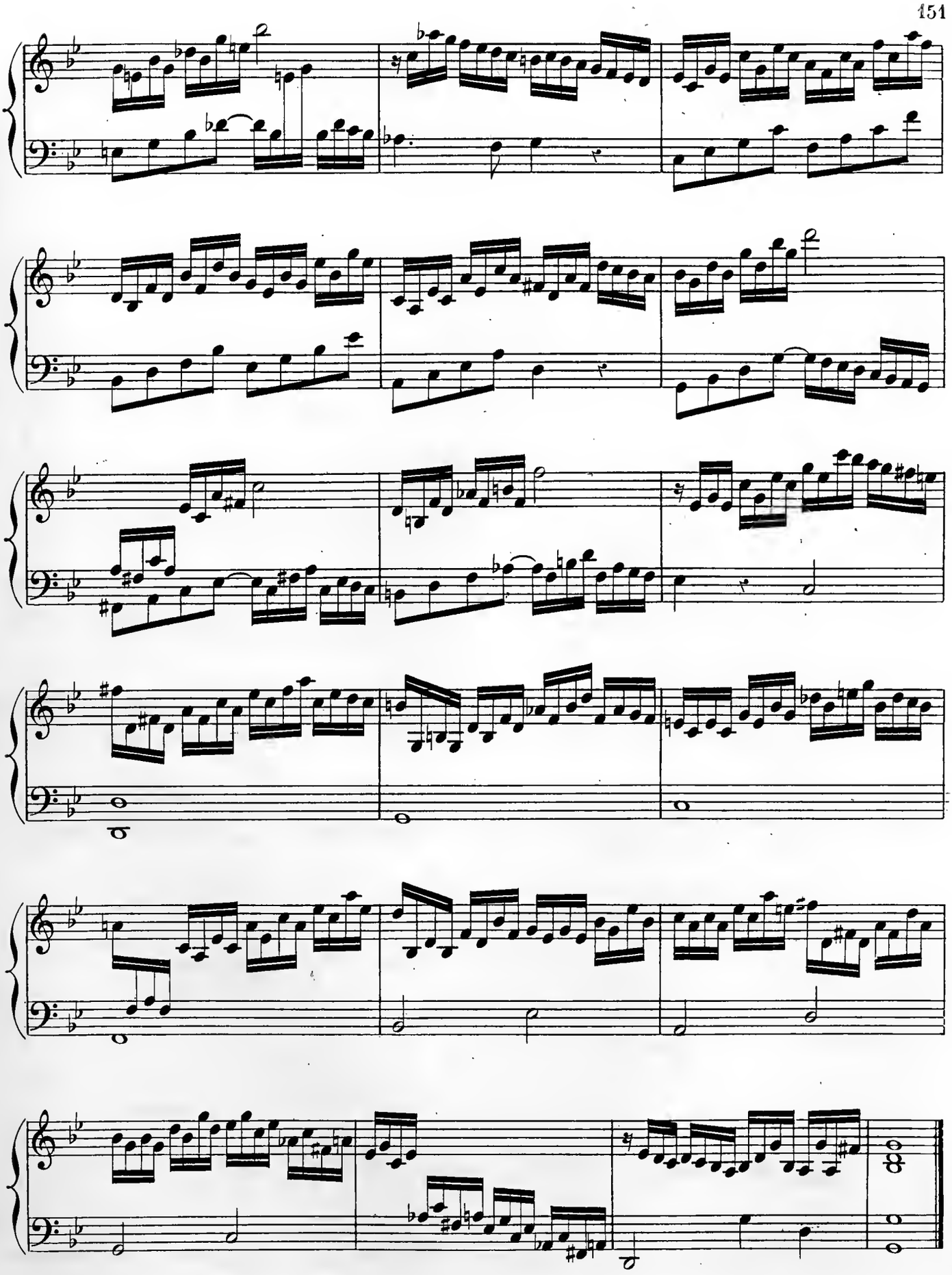

Sarabande.


Gigue.

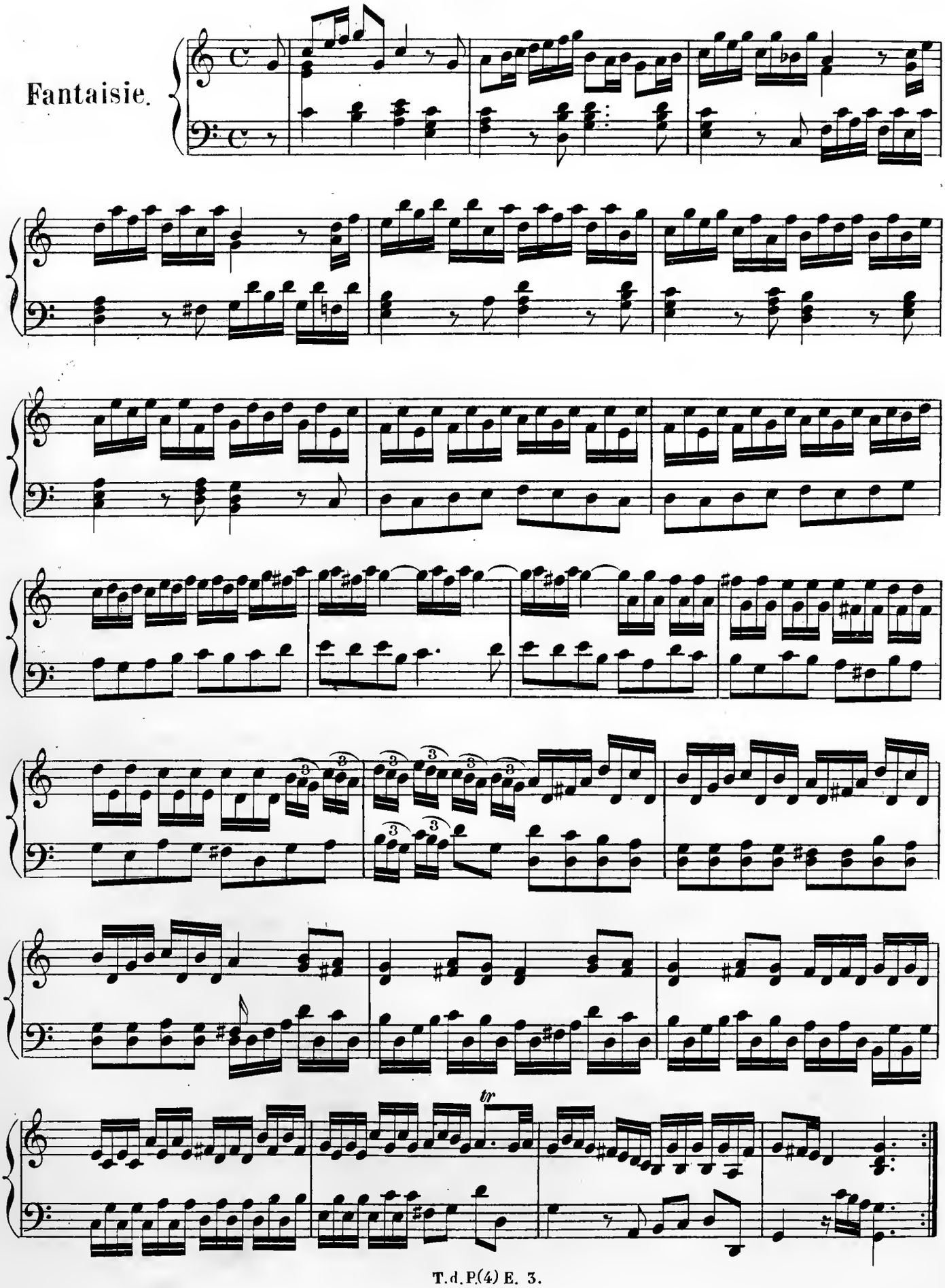
III.

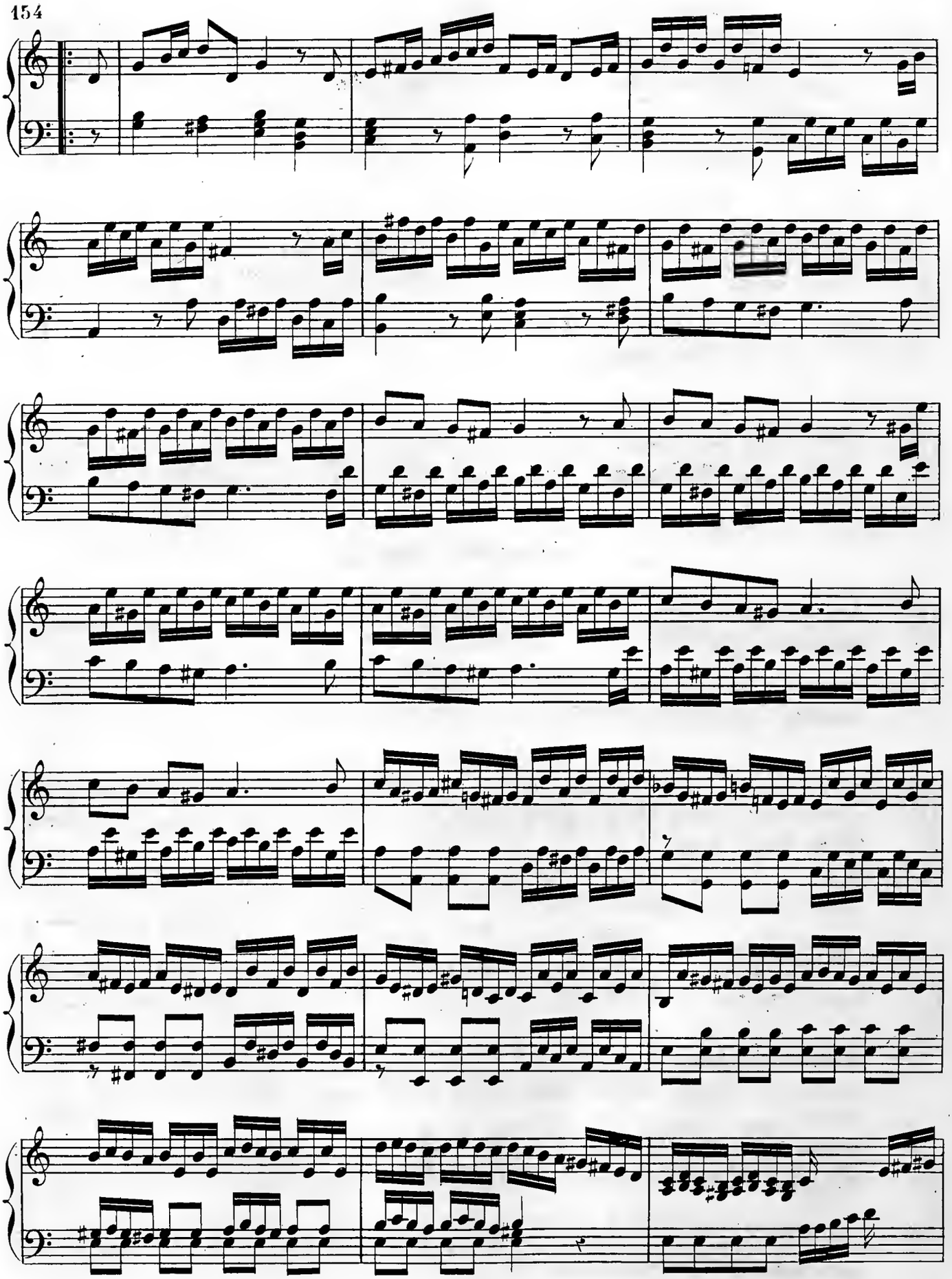
Caprice.

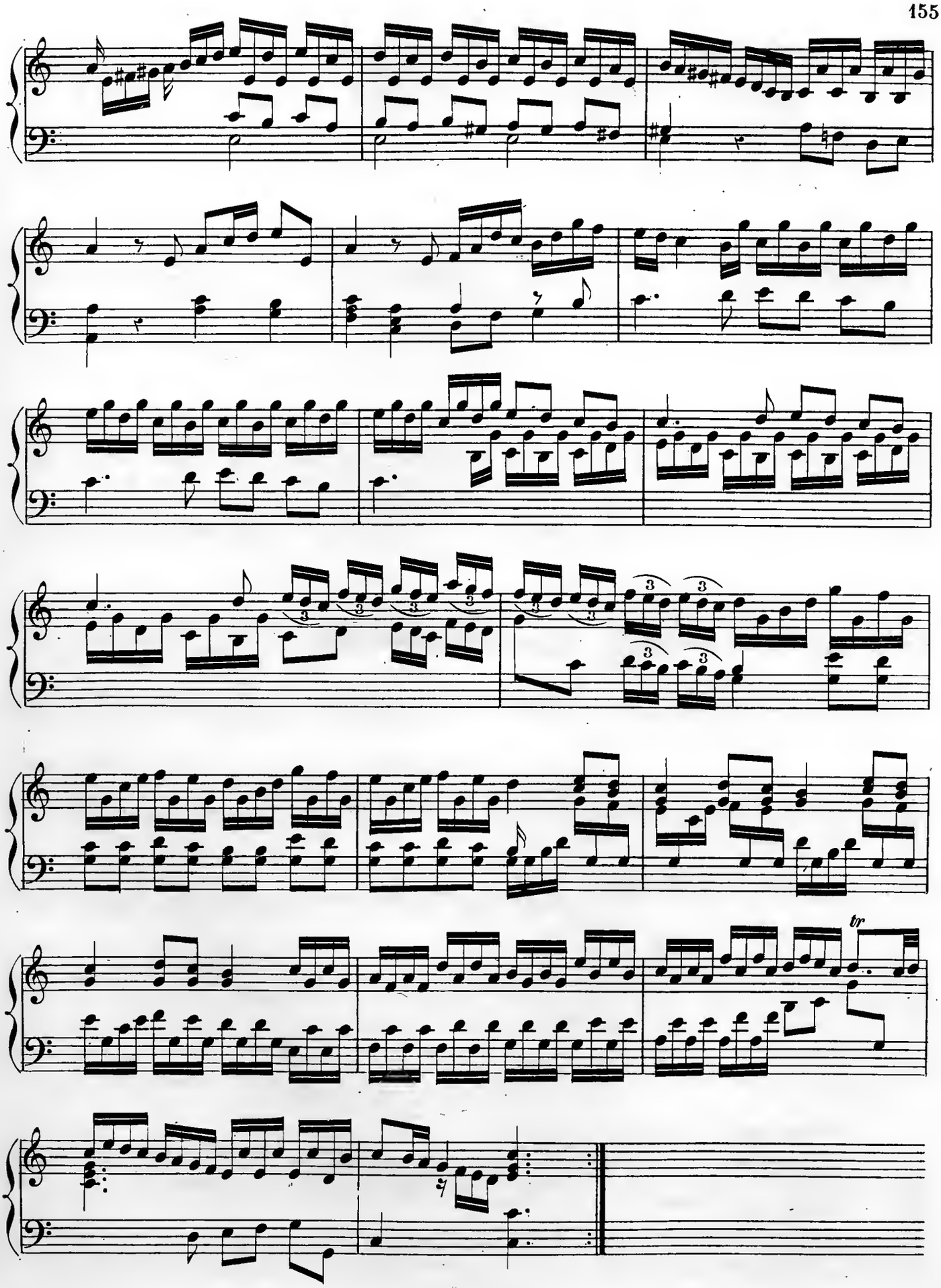




Fantaisie.

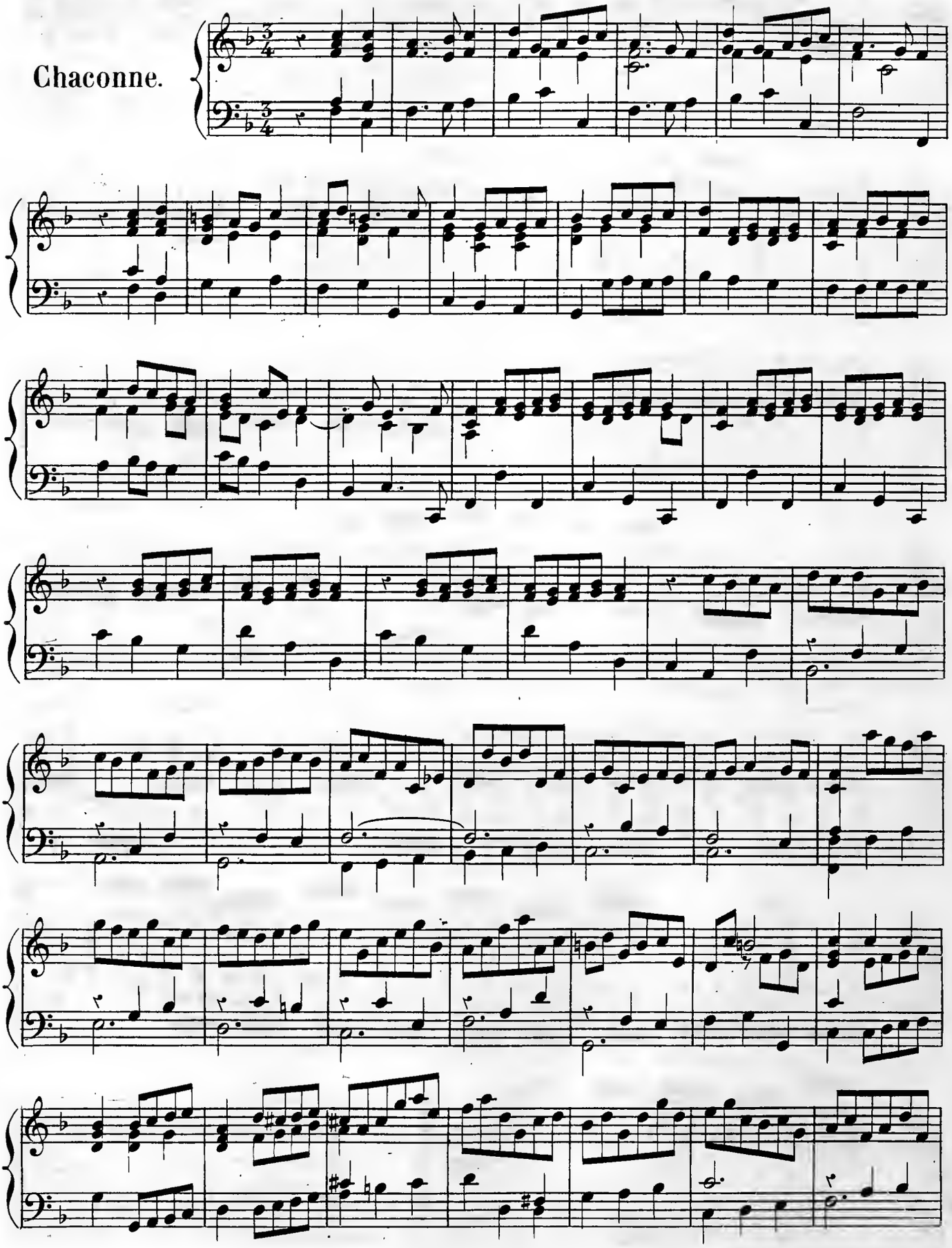


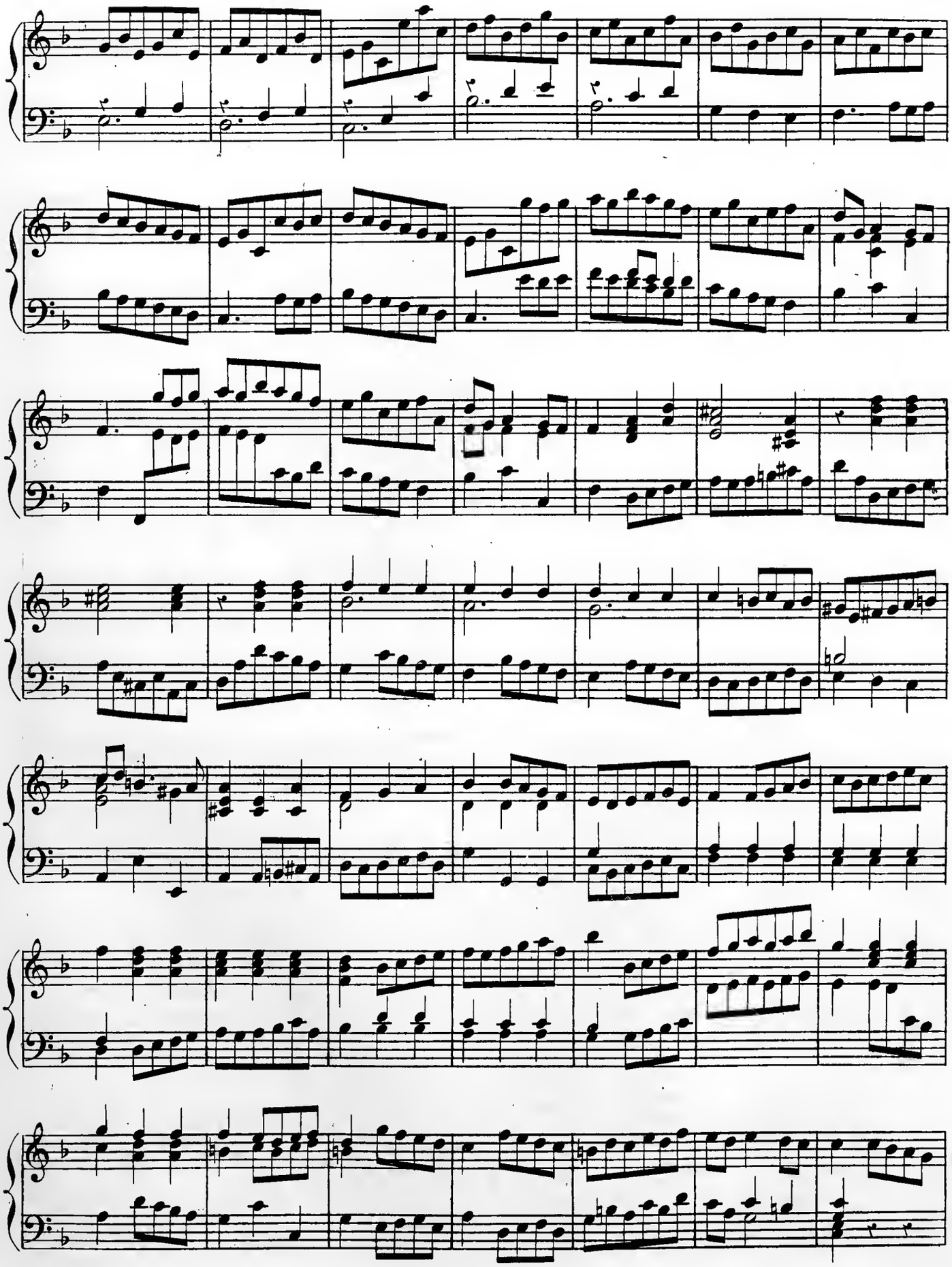


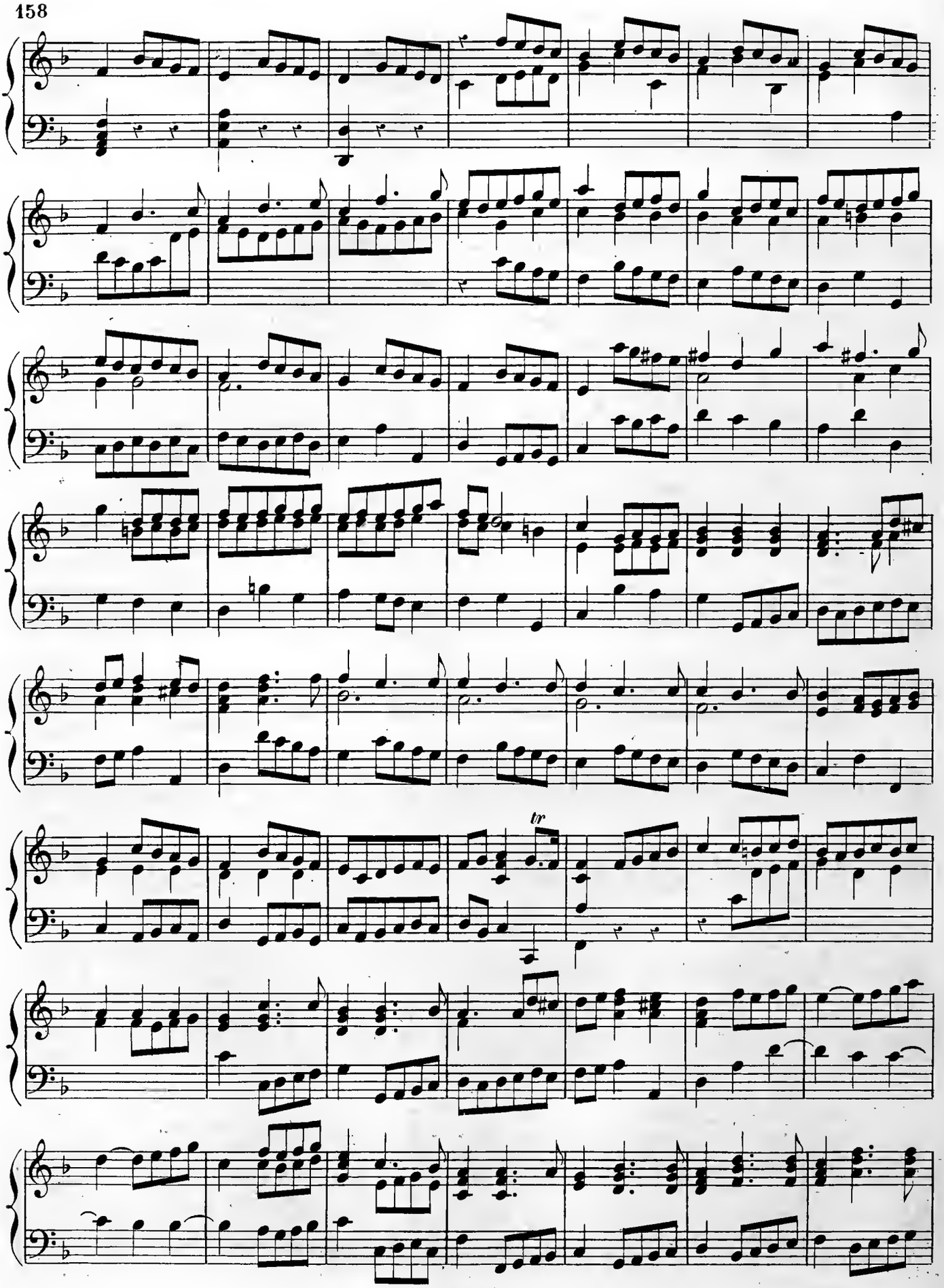

tr

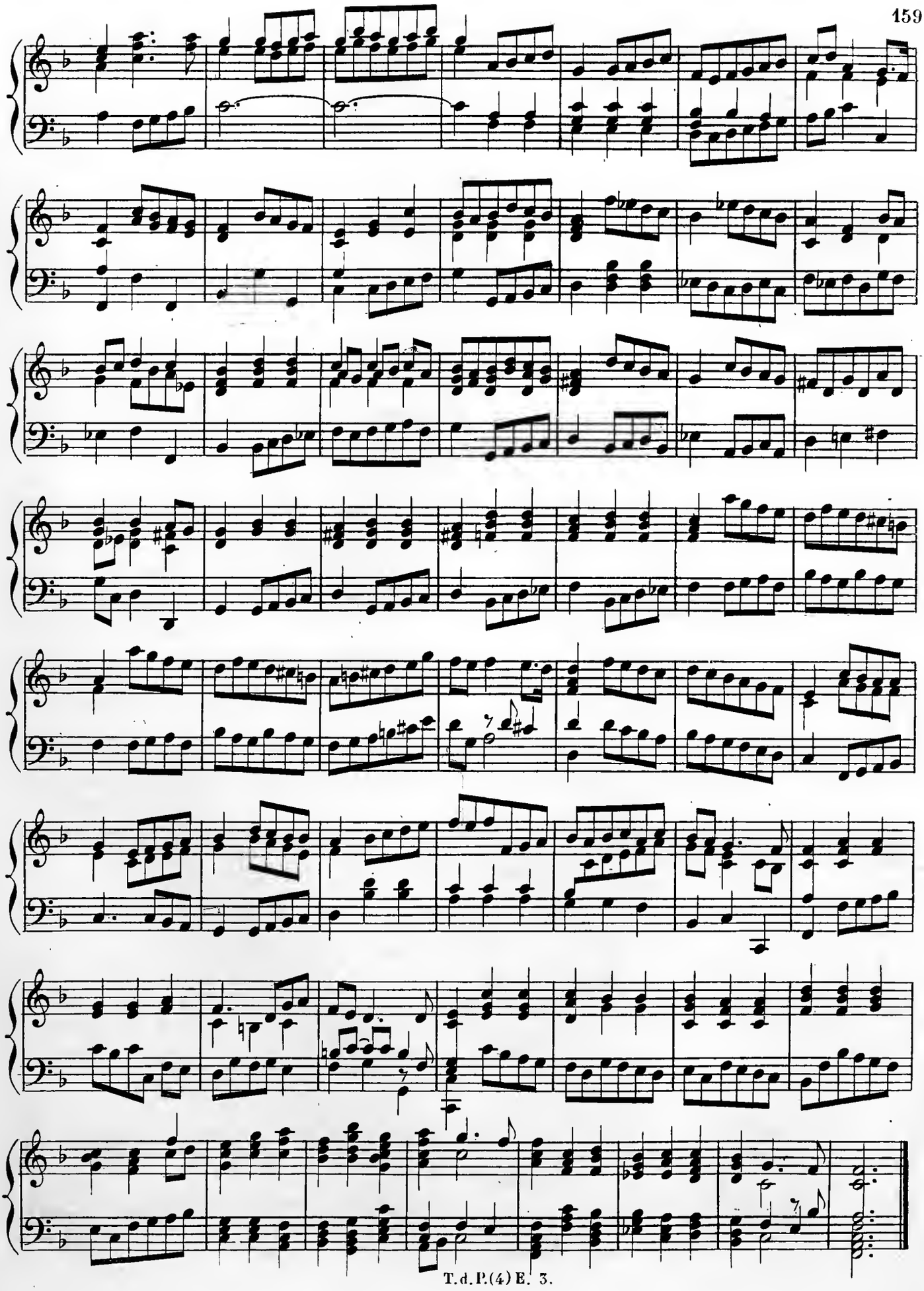
V.

Chaconne.



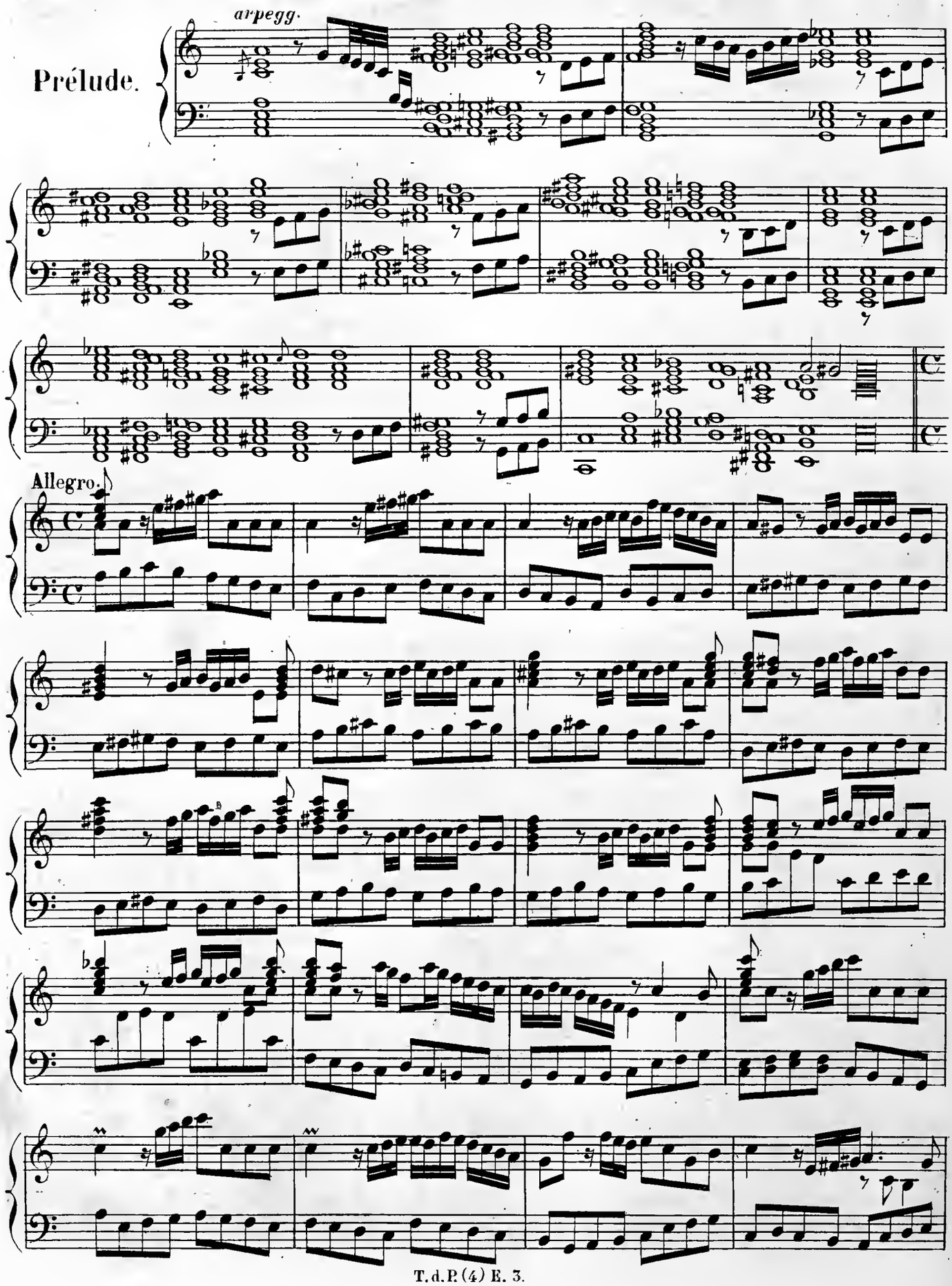


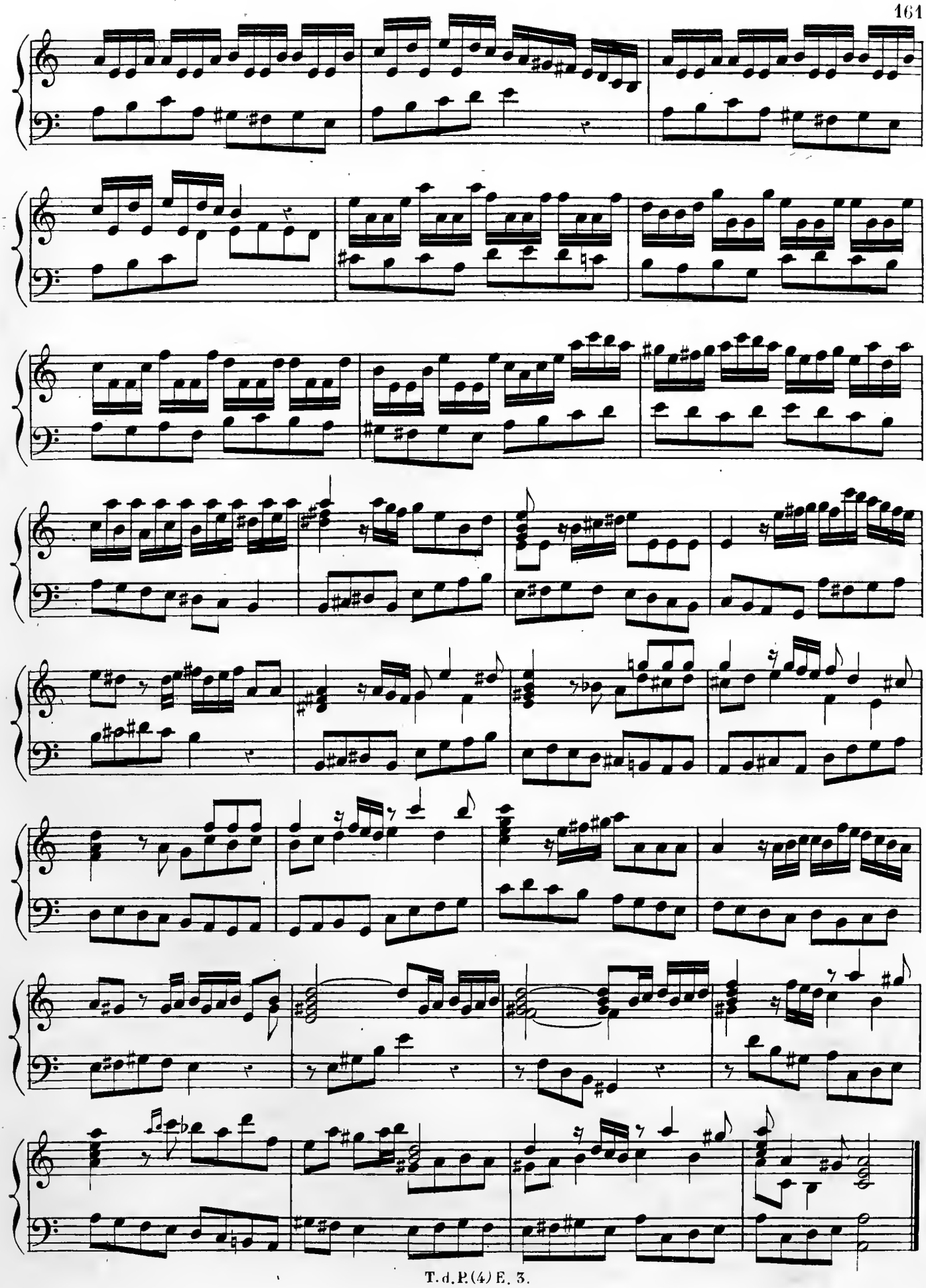

tr



VI.

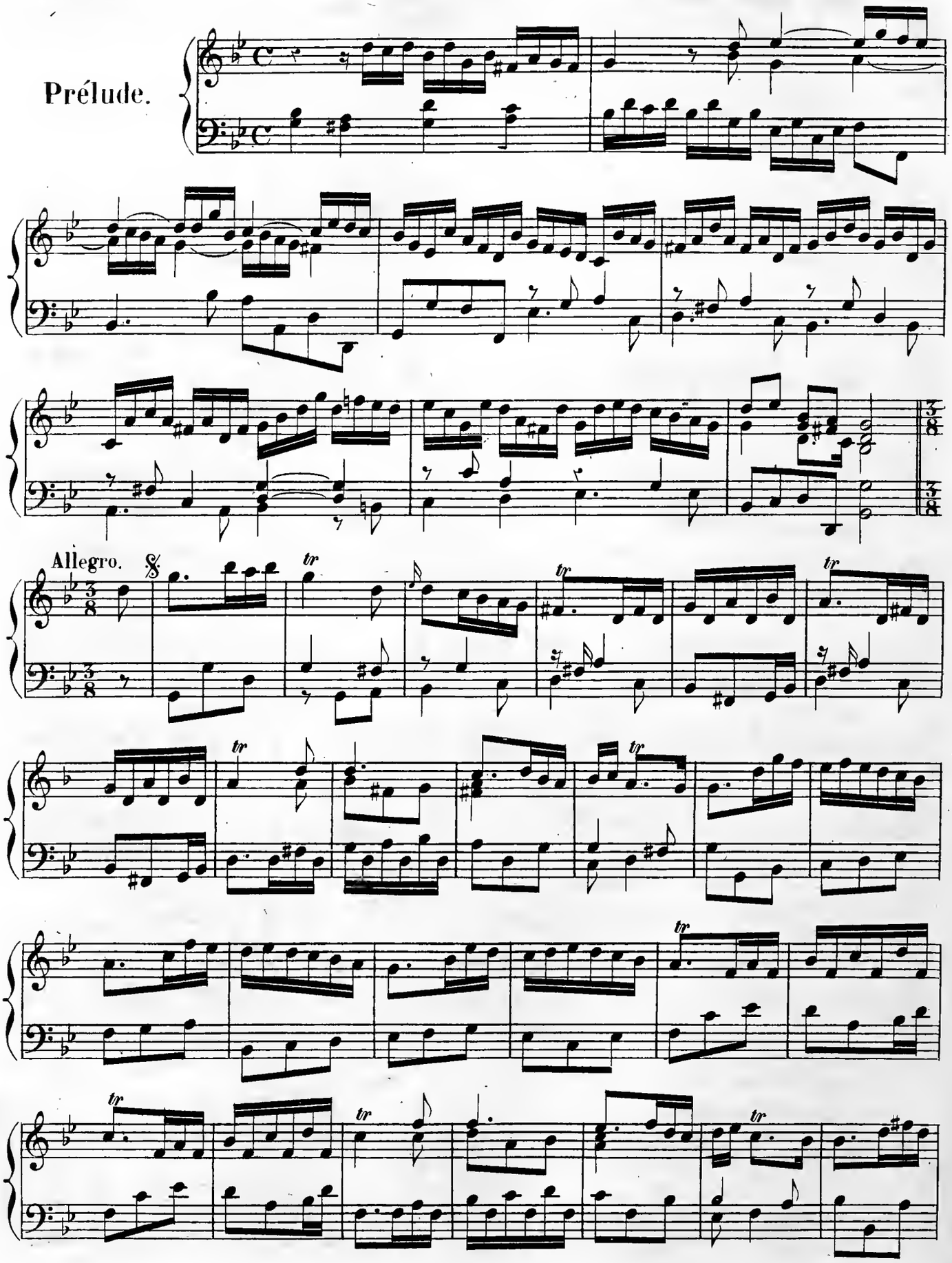
Prélude.

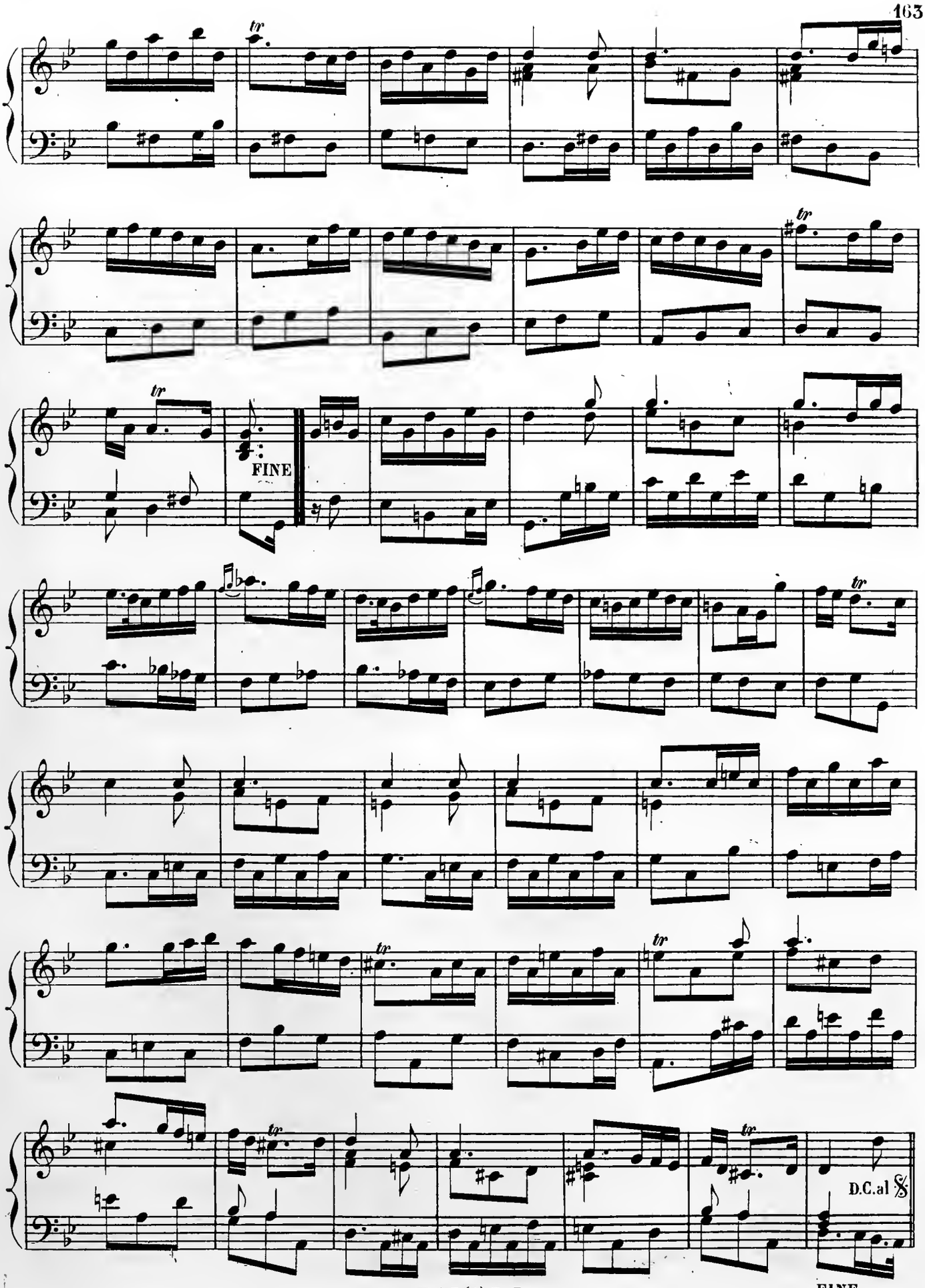




VII.

Prélude.





FINE.

1735

SIX FUGUES

pour le

CLAVECIN

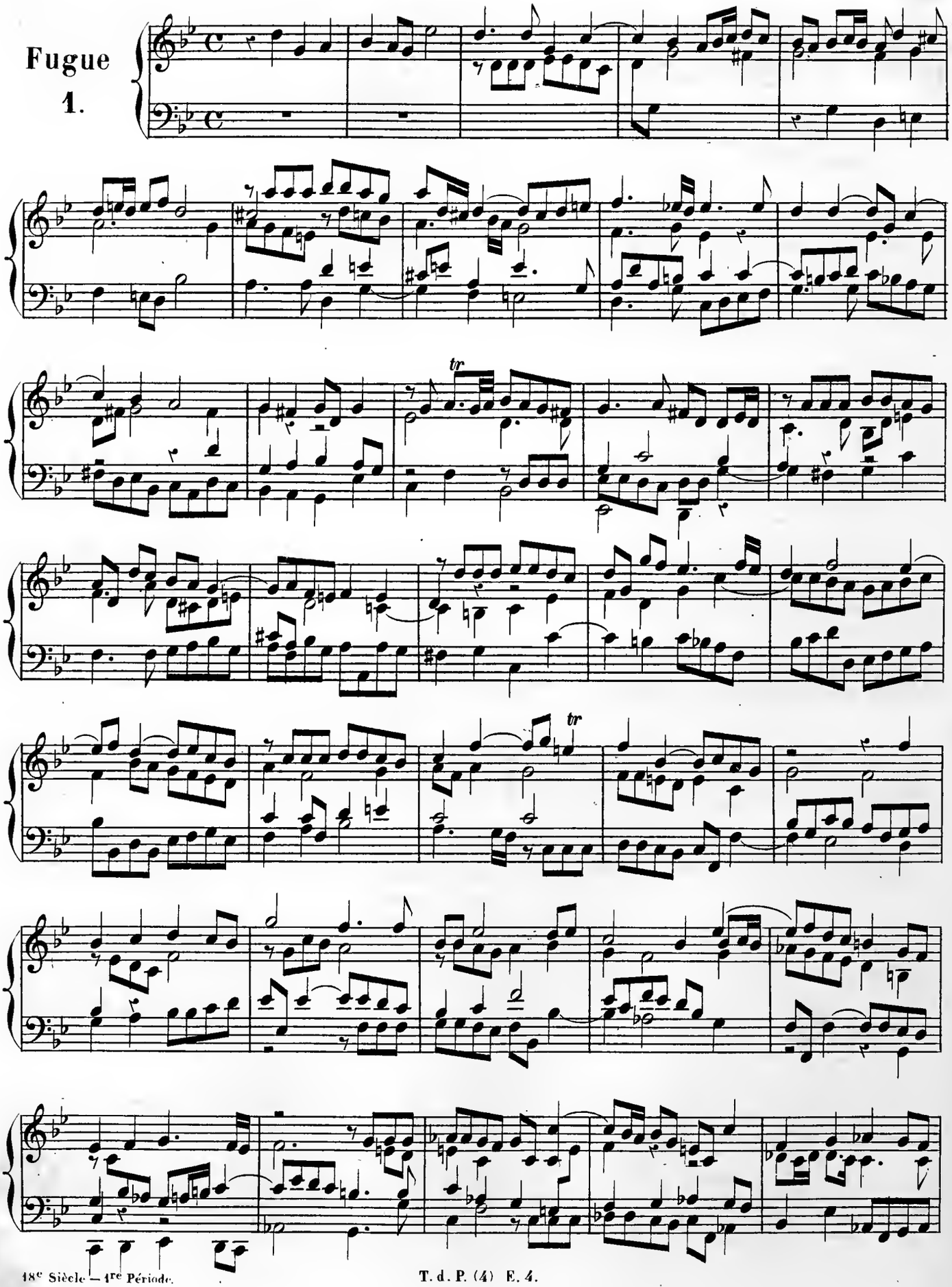
PAR

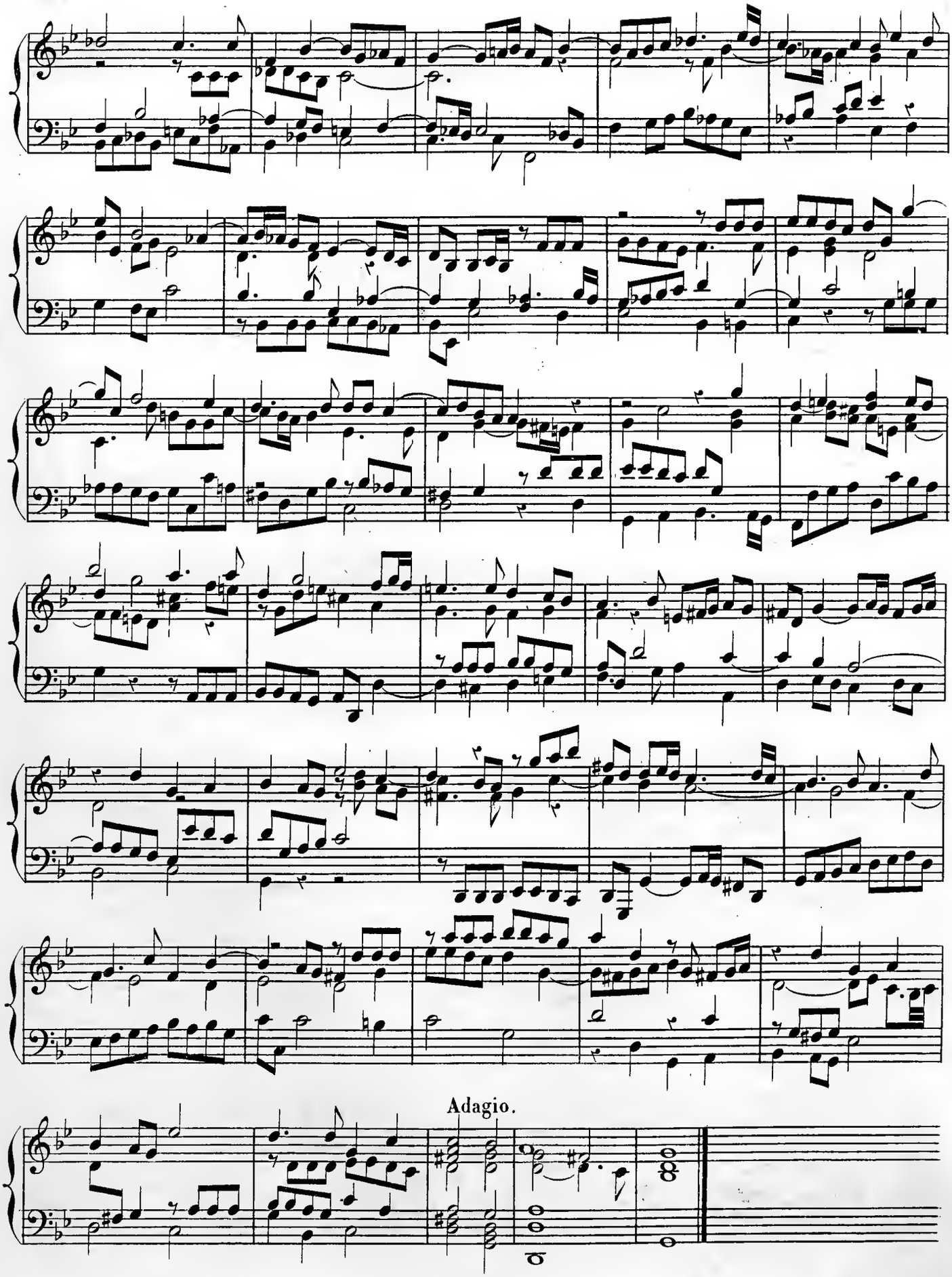
G. F. HAENDEL.

PUBLIÉ PAR A. FARRENC. — PARIS, 1863.

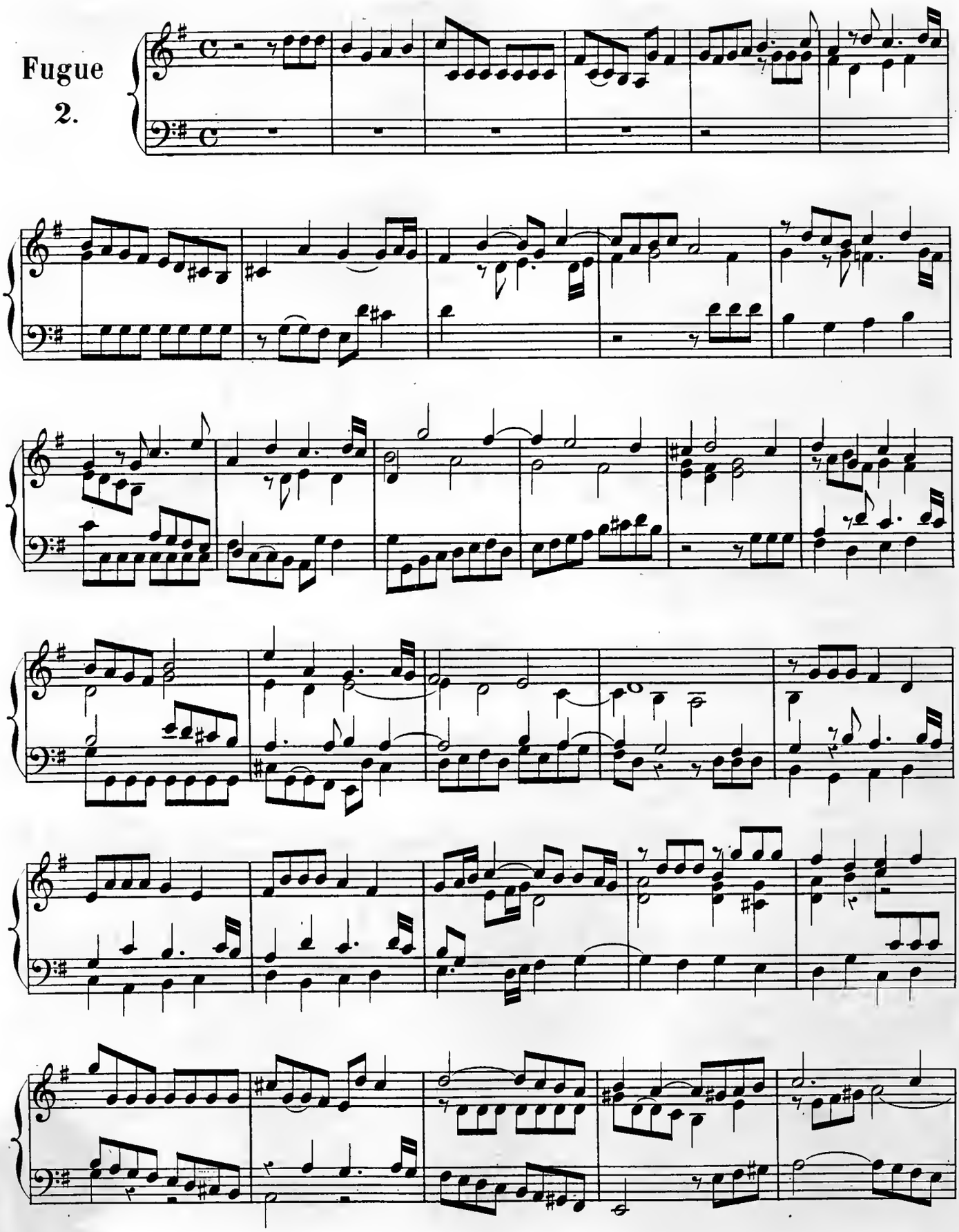
T. d. P. (4) E. 4.

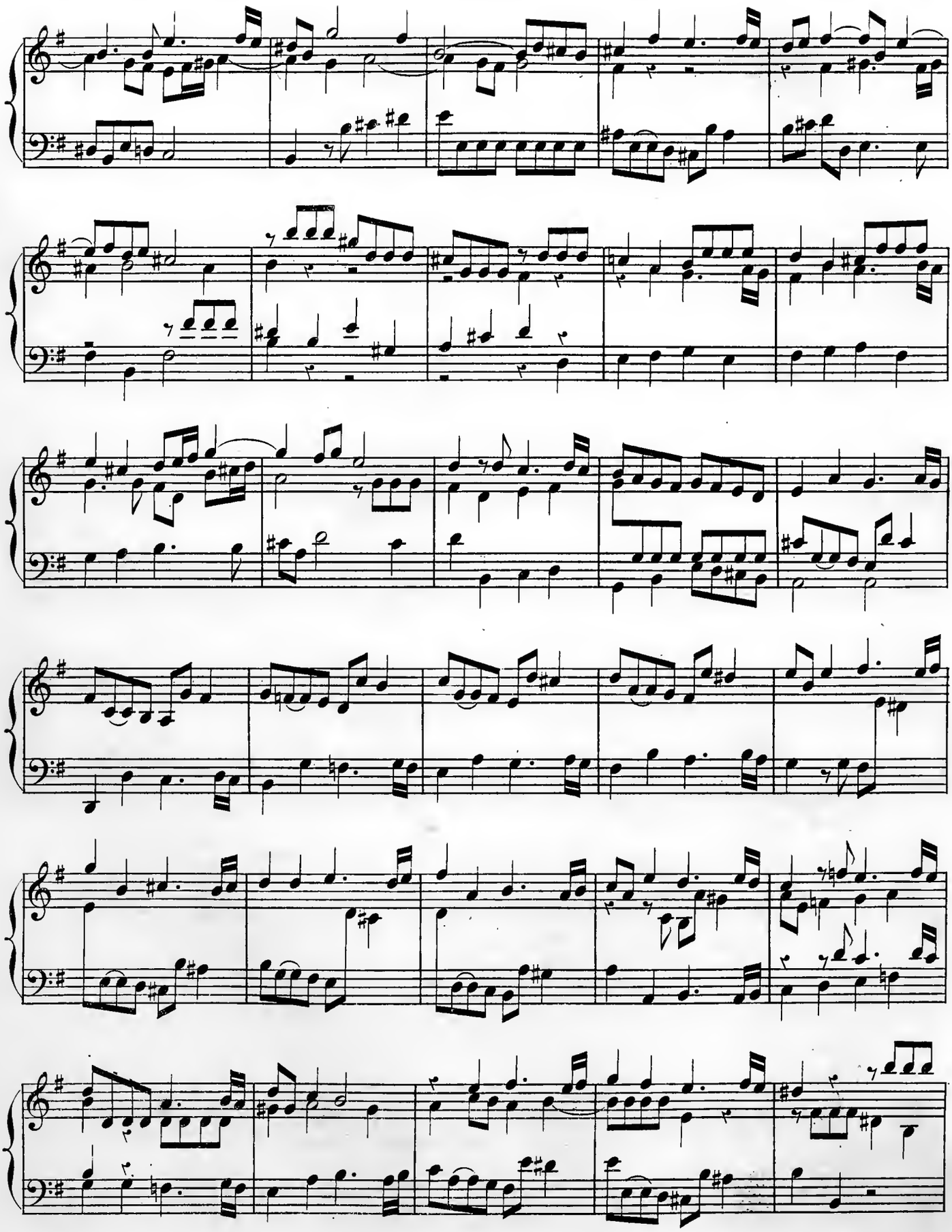
Fugue 1.

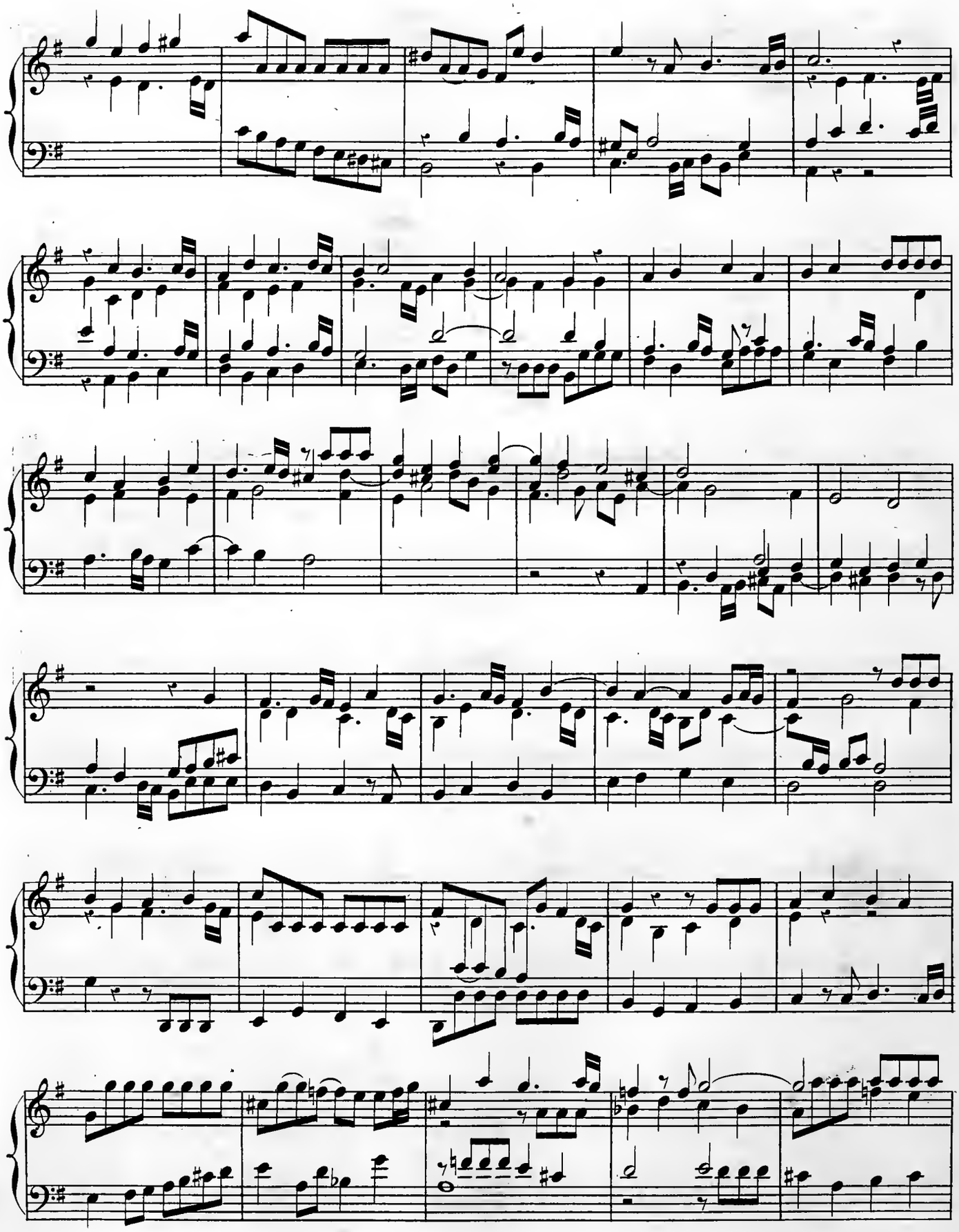


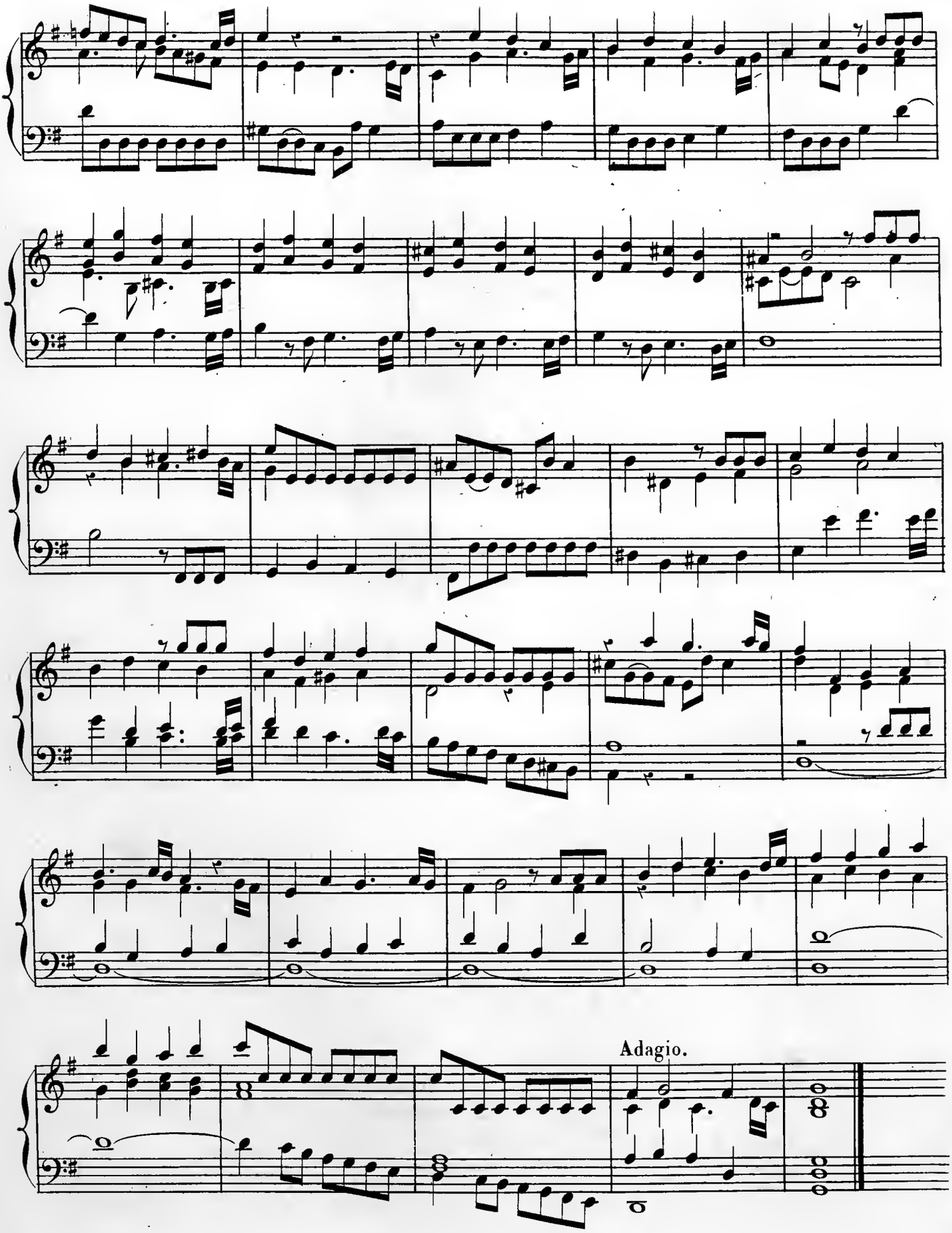

Adagio.

Fugue
2.

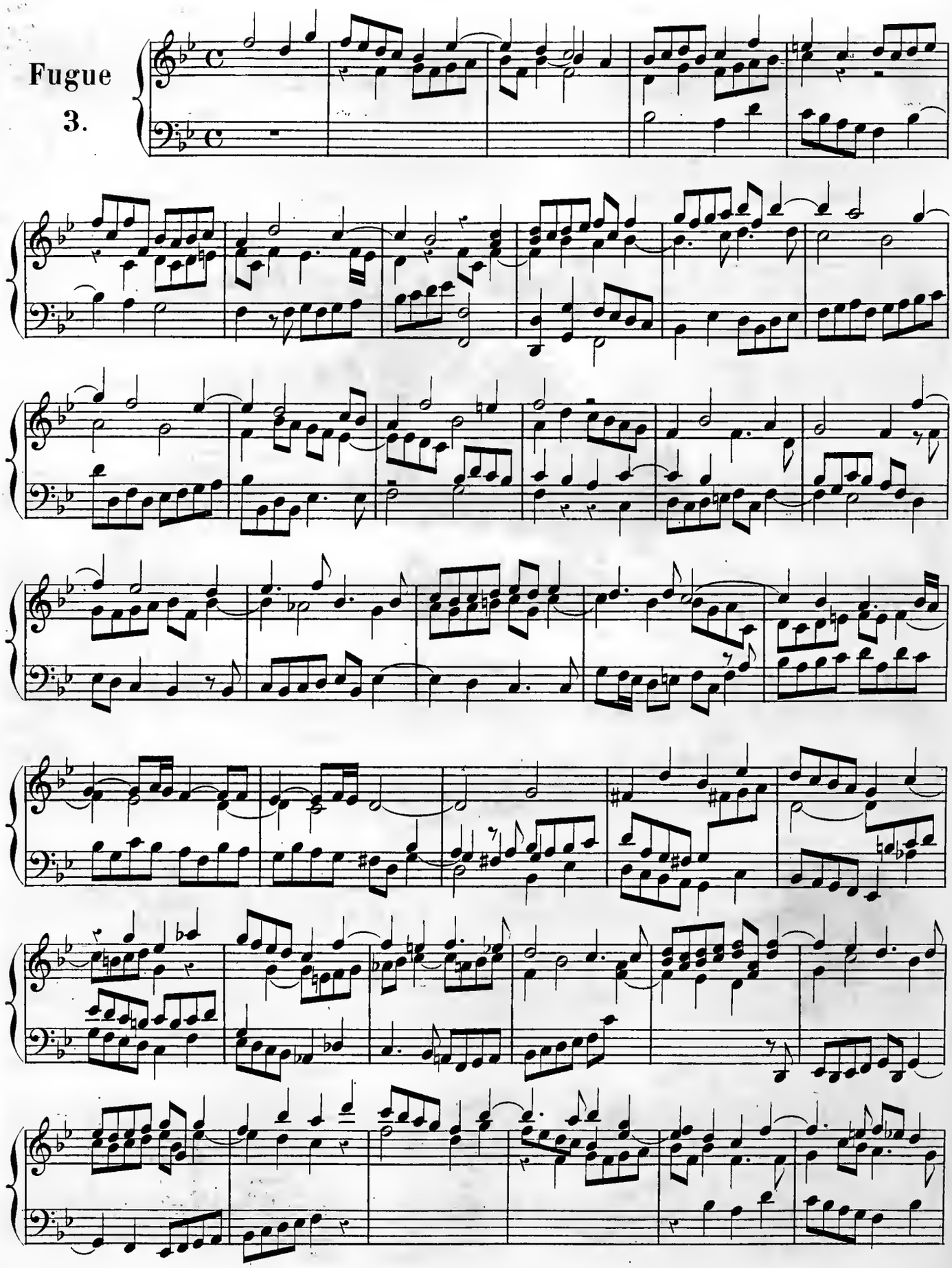


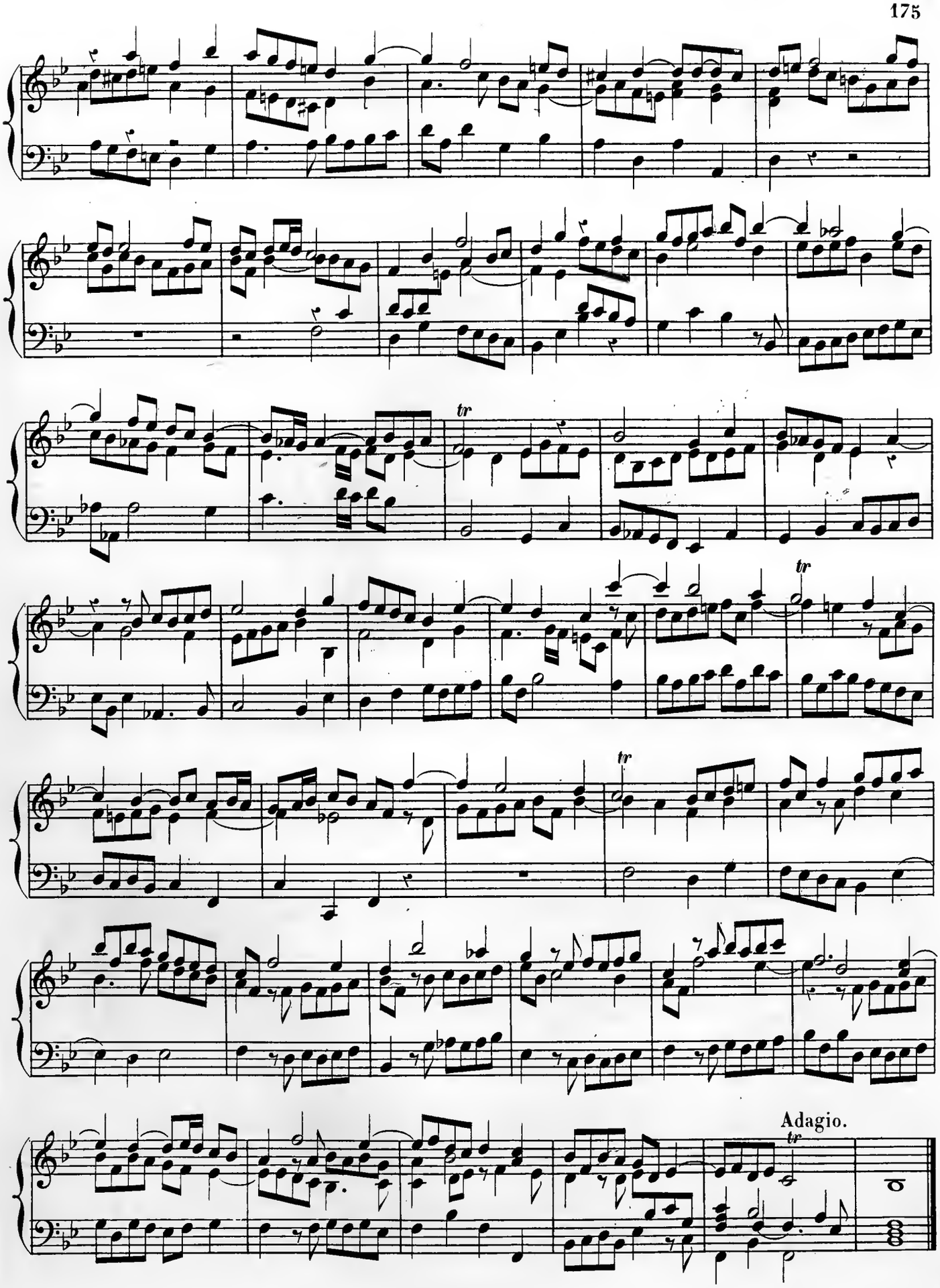




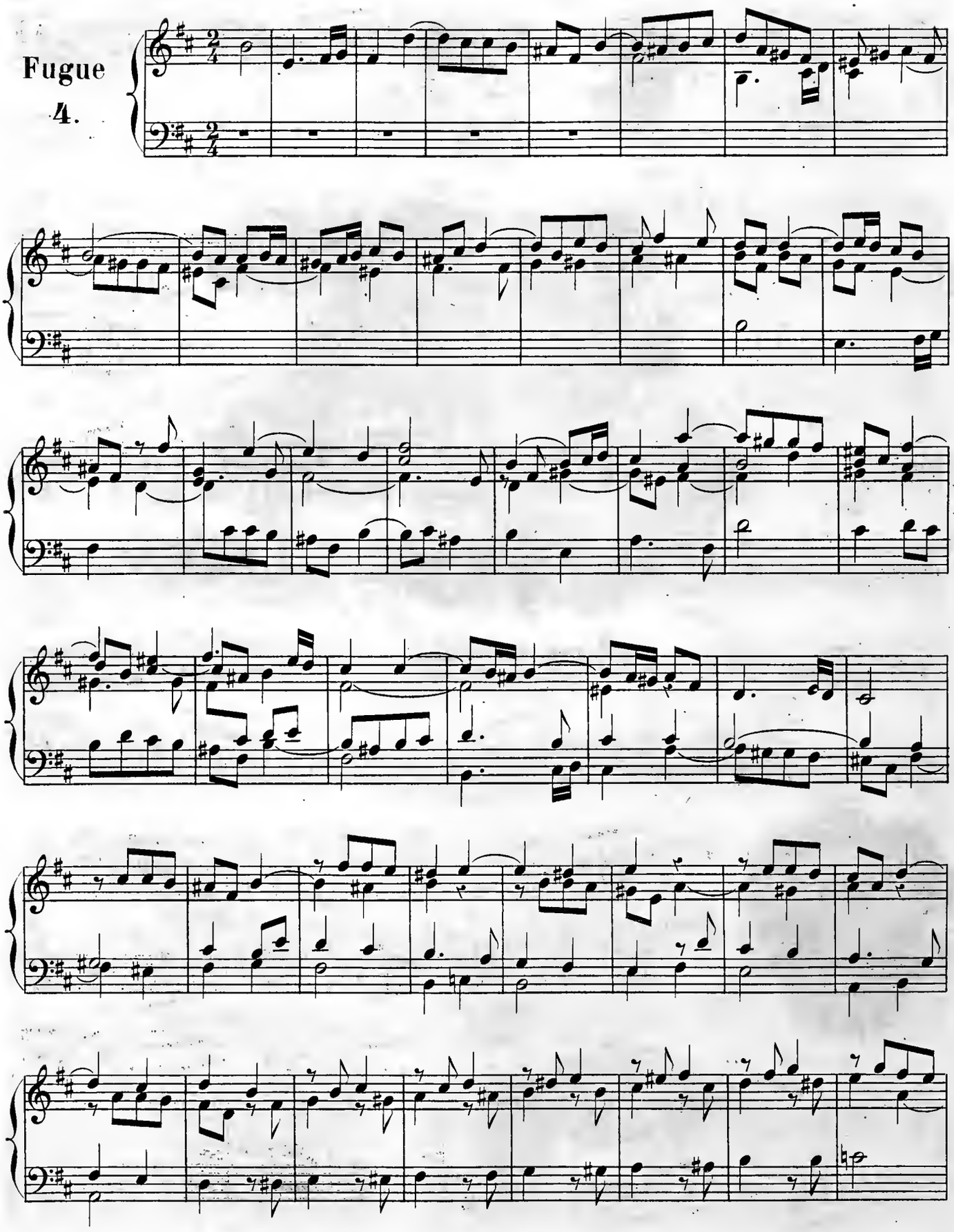

Adagio.

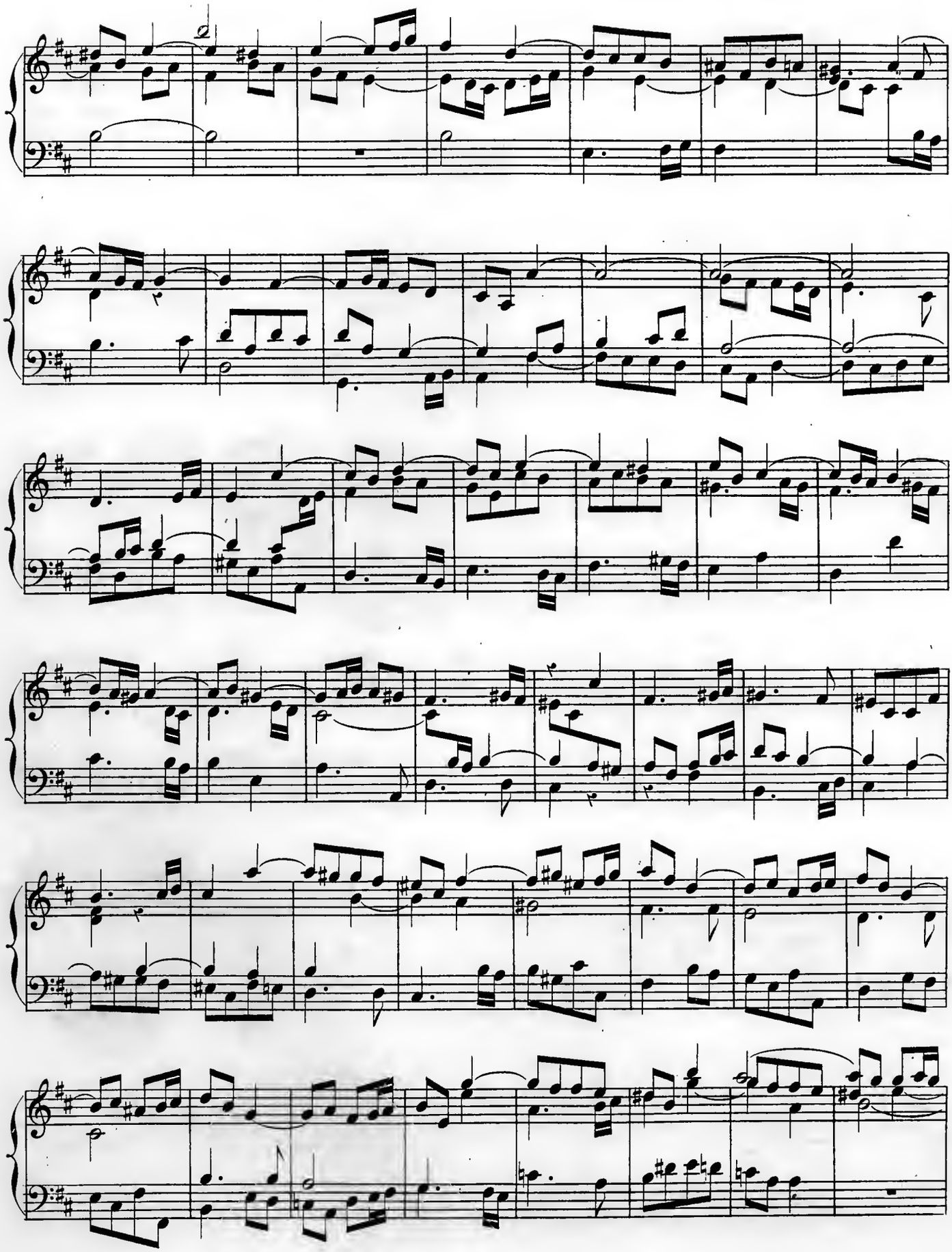
Fugue 3.

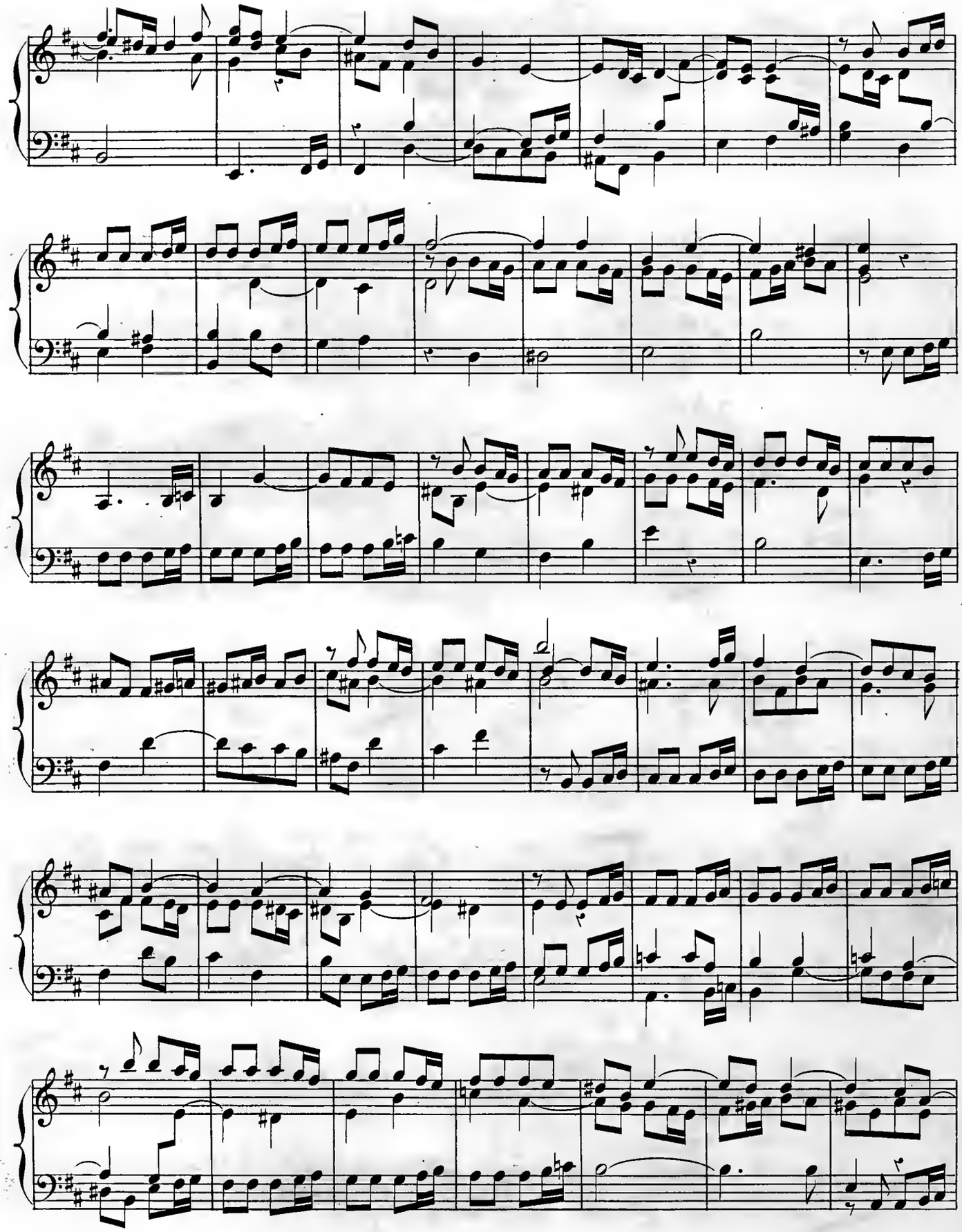


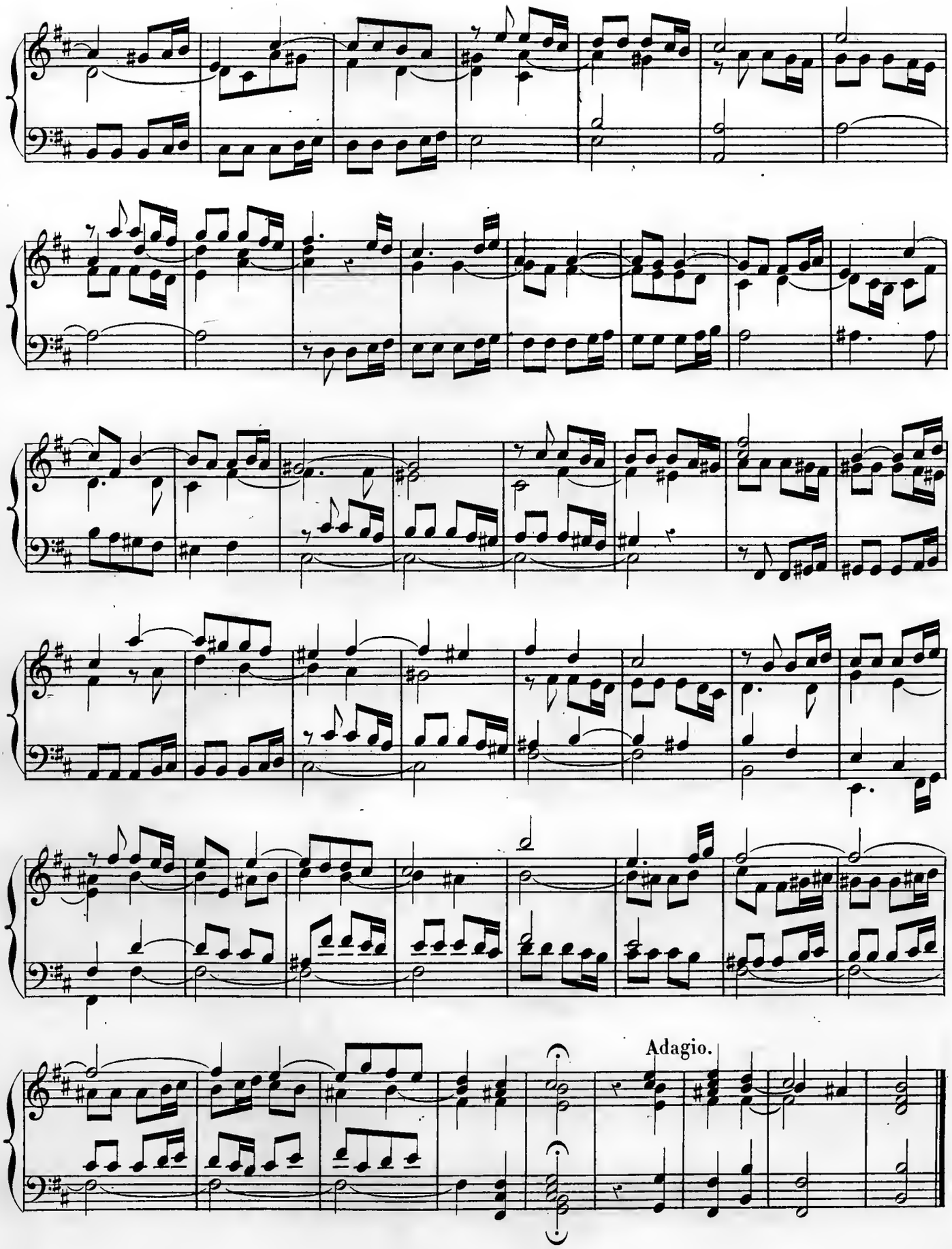

tr
tr
tr
Adagio.
tr

Fugue
4.

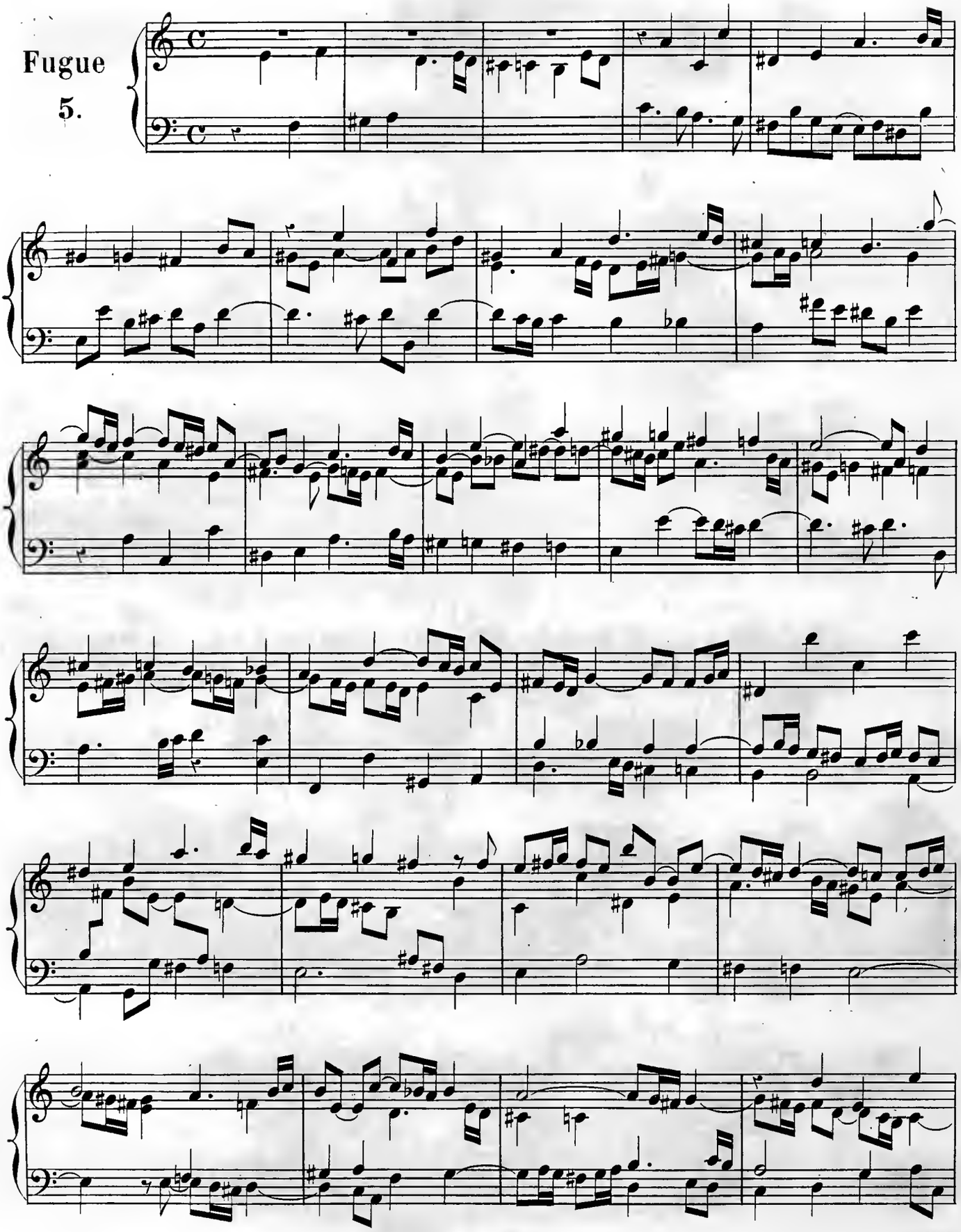


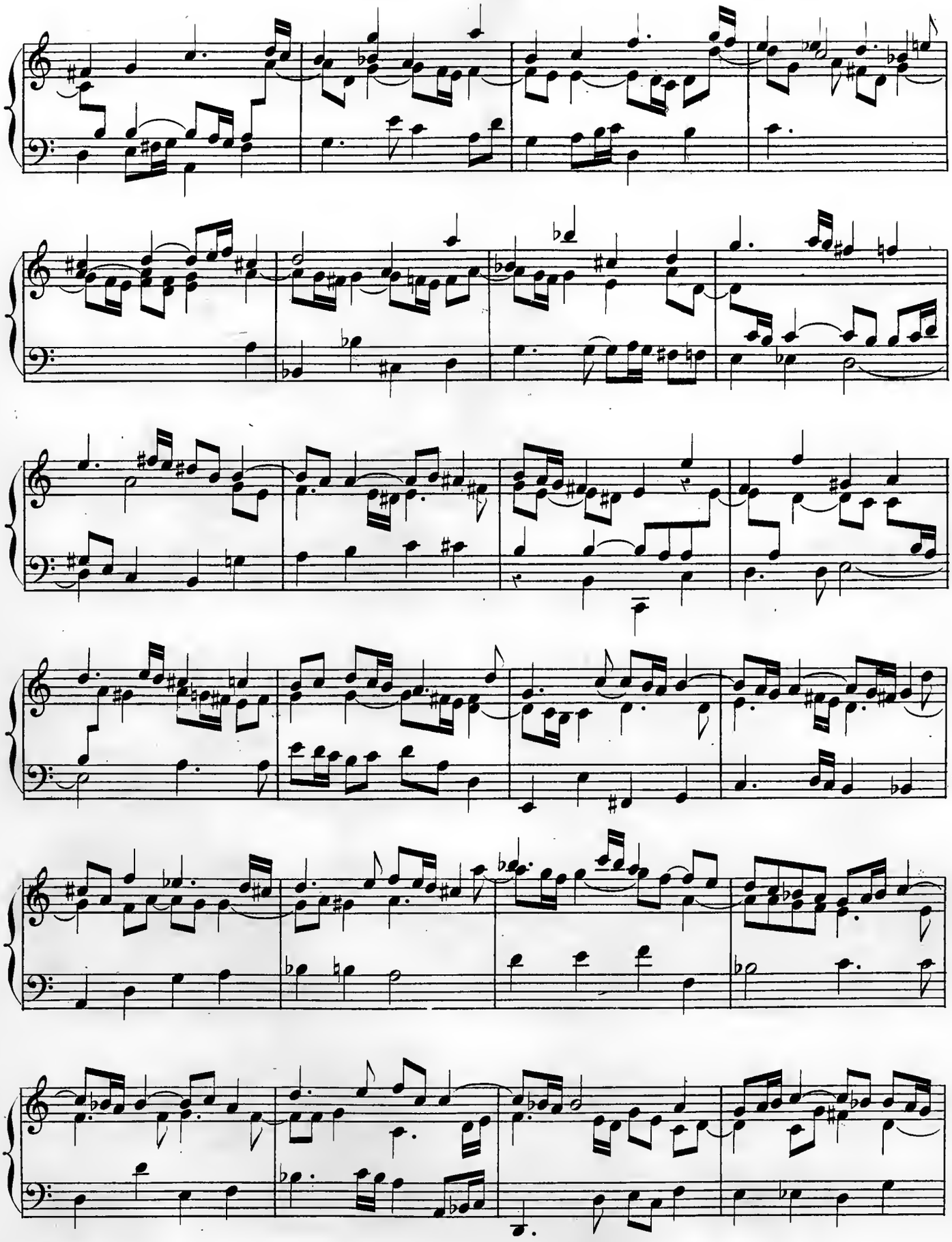


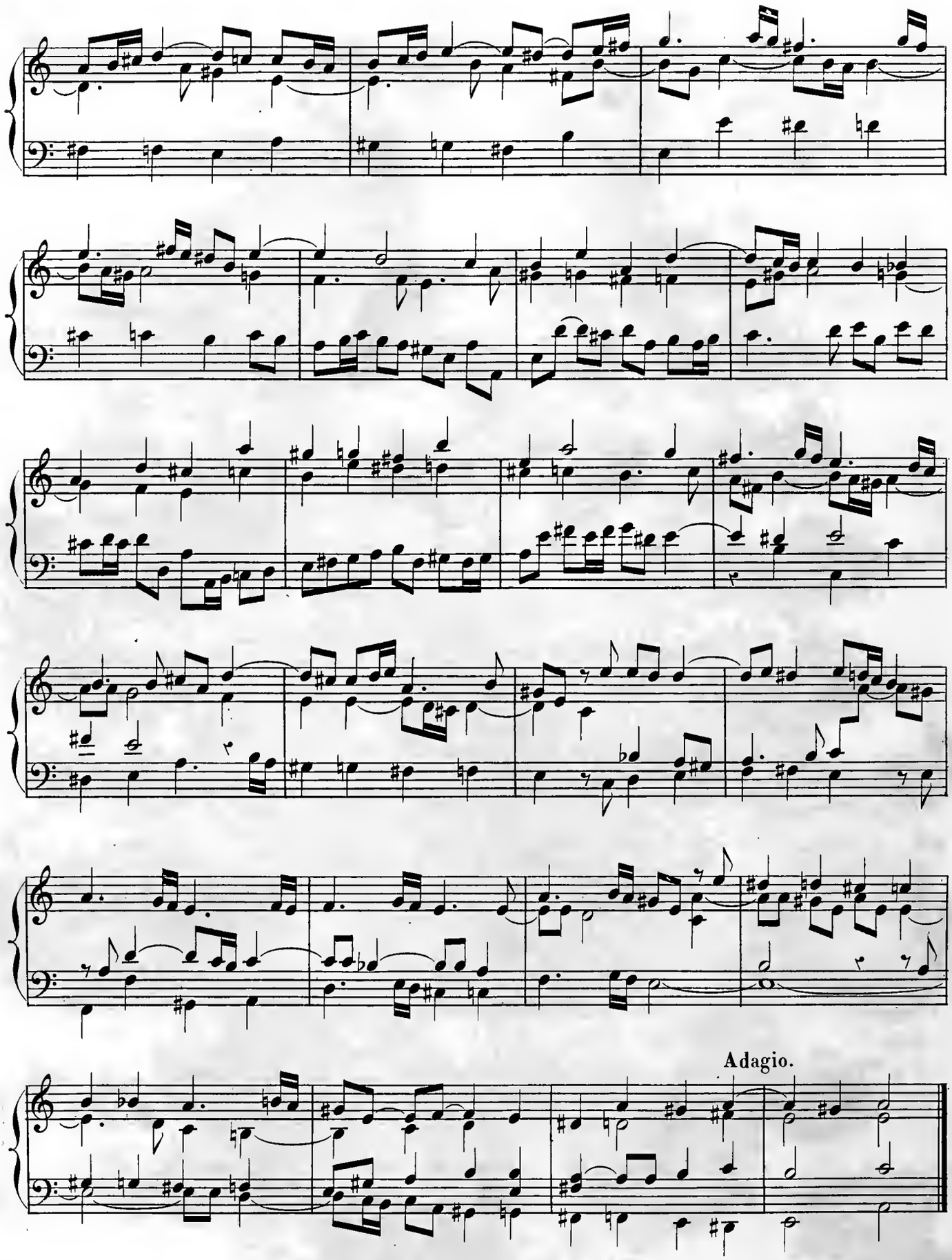



Adagio.

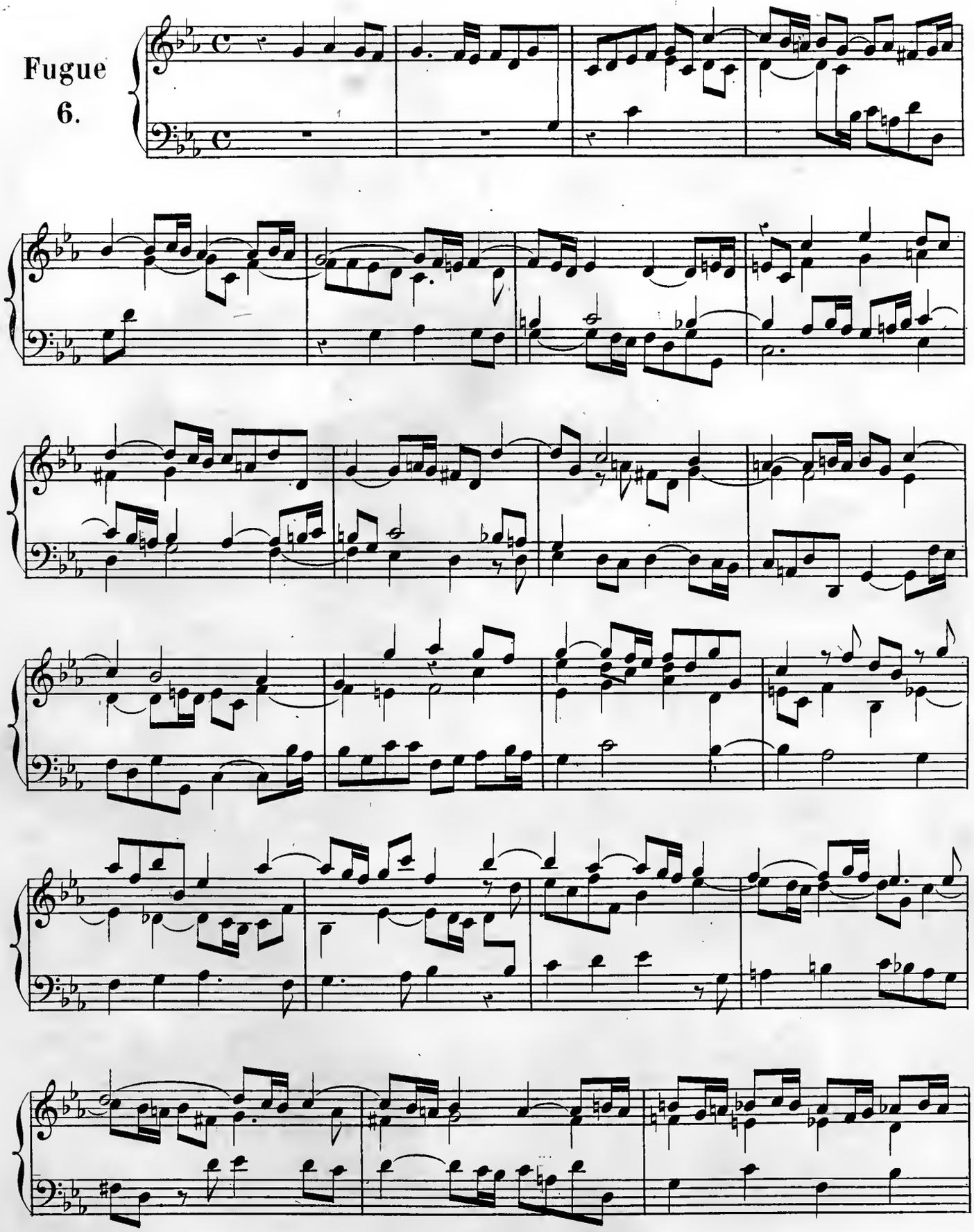
Fugue
5.

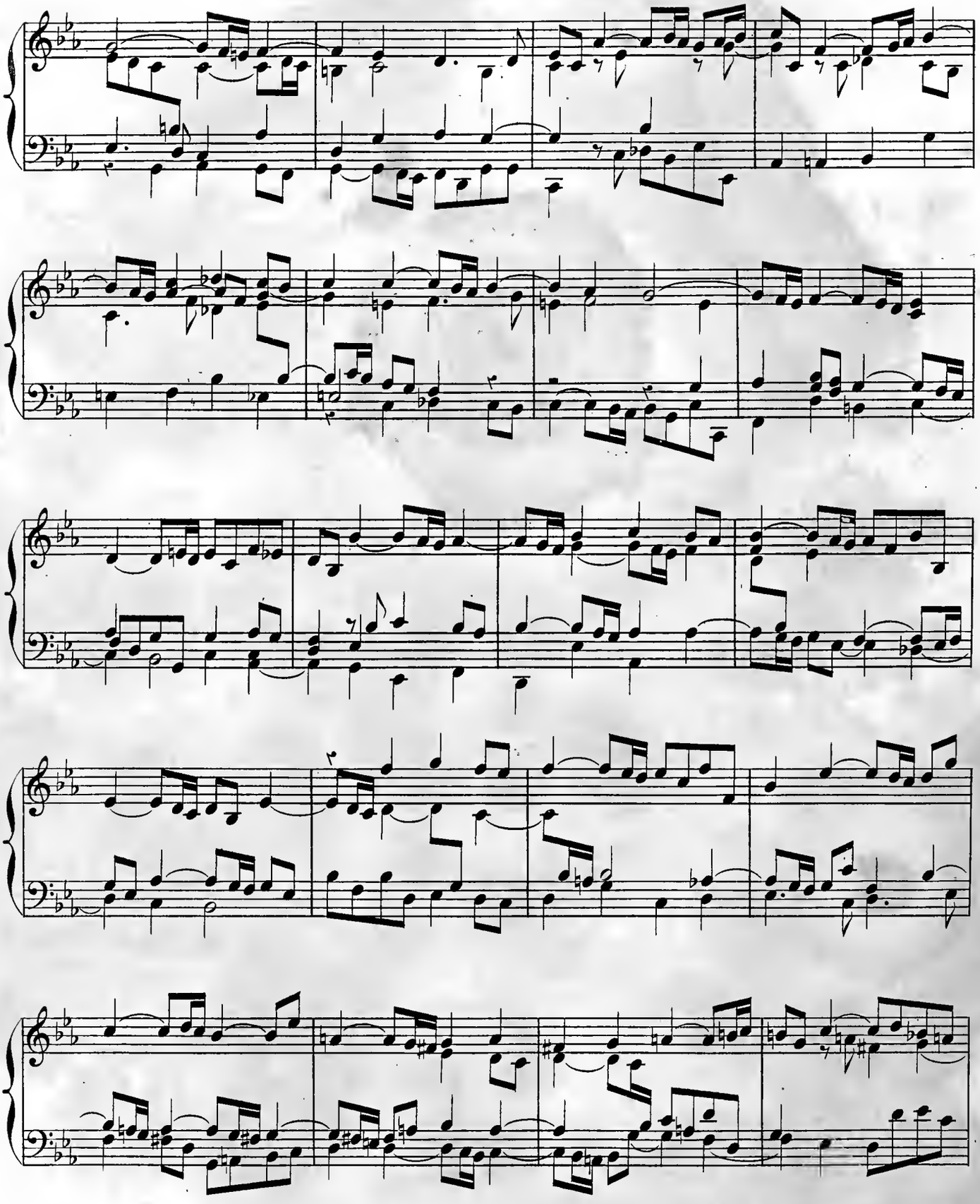


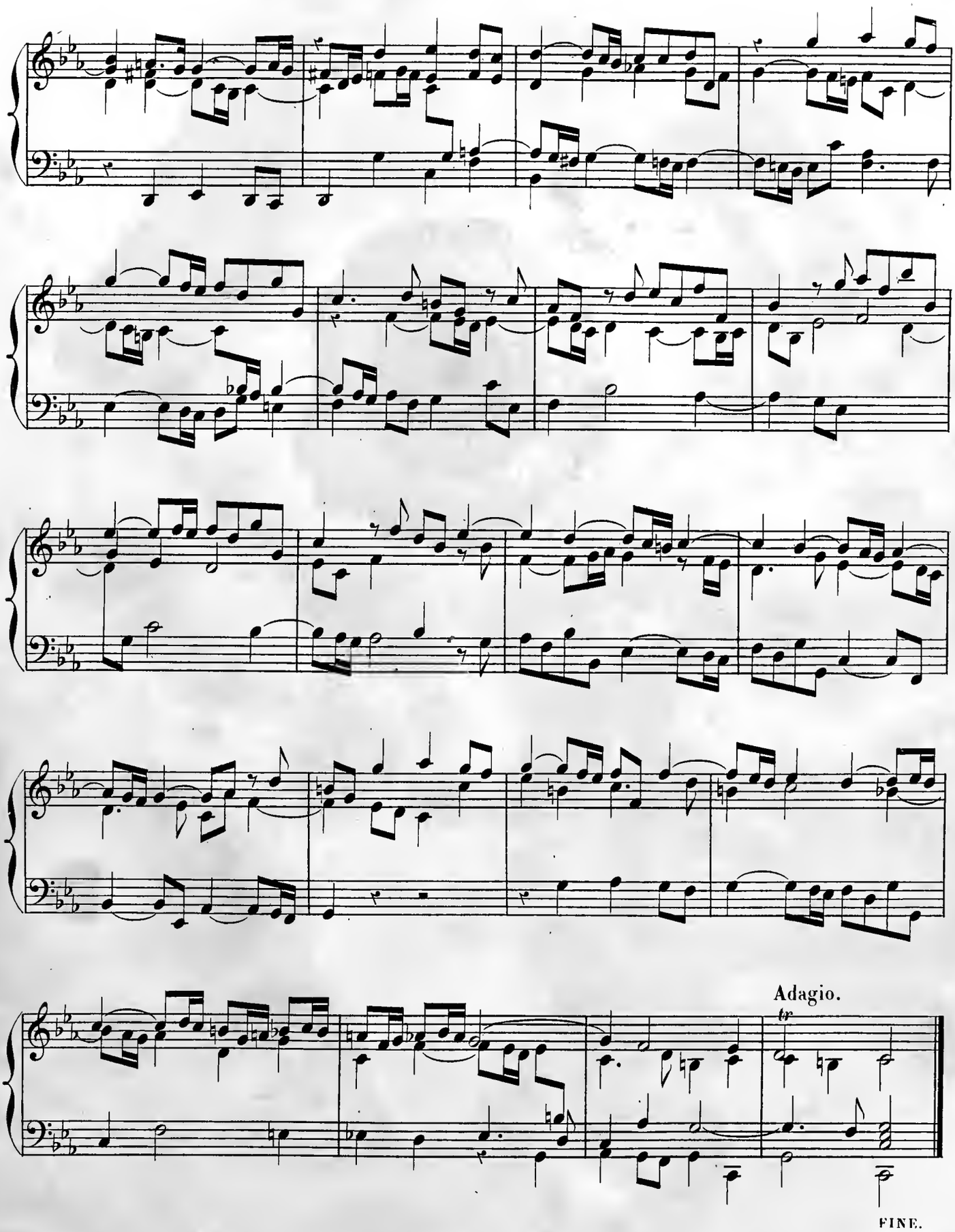



Adagio.

Fugue
6.






Adagio.
tr
FINE.