



Le clavecin de Bach

Pour jouer Bach à l'orgue

Dans sa cantate de chambre *Geschwinde, ihr wirbelnden Winde*, Bach a bien précisé le caractère de ses mélodies, où il se refuse à suivre les impulsions d'une rythmique triviale. Au surplus, comment son contrepoint touffu aurait-il pu être exprimé avec exactitude, avec égalité, si l'organiste avait voulu abuser de la célérité ? Les claviers étaient durs. Pour enfoncer une touche, un effort musculaire important était déjà indispensable. Cette résistance de la matière ne doit pas être oubliée par les organistes modernes, dont le mécanisme trop léger n'a plus le frein d'une mécanique trop lourde. Encore en 1772, Burney nous montre un organiste de Dresde, épuisé par son travail d'exécutant. Et pourtant, dira-t-on, les contemporains de Bach admiraient sa vélocité sur l'orgue. Certes, mais elle était relative : il jouait plus vite et plus purement que les autres. Et encore, dans ces éloges, est-il sans doute fait allusion à ce qui étonne le plus aisément l'auditeur non musicien, les grands traits où les mains peuvent se relayer, ou bien les tonitruantes cabrioles, en solo, sur le pédalier. Ajoutons que les raffinements d'harmonie dissonante auxquels Bach se complait sont une indication de lenteur. Comment percevoir l'audace de tels accords, comment en craindre l'exaspération, comment se réjouir d'en être libéré, si l'artiste n'en prolonge la morsure ? Il conviendrait encore d'ajouter, pour inviter à la modération, que les grandes volutes ornementales, ou même les fioritures habituelles ne peuvent s'épanouir ni se formuler nettement sous un vent de bourrasques.

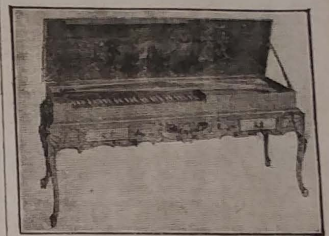
Si donc, pour des raisons impératives, Bach était assujéti à la gravité, dans son éloquence instrumentale, il semble du moins qu'il ait joui d'une liberté presque illimitée, quand il voulait donner le coloris à son discours. C'est là qu'il nous est le plus difficile de saisir ce que vraisemblablement, il avait coutume de pratiquer. Le témoignage de Forkel, à ce sujet, paraît décevant. Bach, assure-t-il, avait une façon particulière de mélanger les différents jeux. En cela, il s'éloignait seulement de la coutume, que facteurs et organistes étaient dans l'anxiété quand il préparait sa registration. Ce n'est qu'en l'entendant, qu'ils reconnaissaient l'excellente sonorité

de ces étranges combinaisons, et l'effet original obtenu par ce mépris de la routine. En somme, cela est bien vague. Un autre passage est plus explicite. C'est quand Forkel rapporte comment Bach émerveillait ses visiteurs par ses improvisations. D'abord, un prélude et une fugue *mit vollem Werke*. Parfois, dans les auditions autorisées qui nous sont offertes, l'organo *pleno* est requis. Serions-nous des interprètes fidèles en tirant, sans exception, à chacun des claviers, tous les jeux de nos orgues ? Non pas : il importe d'établir ce qui, au commencement du XVIII^e siècle, suffisait au grand jeu des orgues allemandes. Werkmeister, Niedeck avec les suppléments de Mattheson, Adlung et Phil. Spitta, nous ont transmis assez de documents pour que nous ayons la prudence d'écarter de l'ensemble les trompettes beaucoup trop généreuses de la fabrication parisienne. Et, pour les épisodes de l'absence de pédale semble attribuer à un clavier secondaire, il sera expédient, bien souvent, de procéder par analogie avec la masse principale (fonds et mixtures), et de rechercher, pour donner de l'éclat, le timbre argentin d'une mutation « à reprises », telle que ce Scharf à trois rangs dont l'adjonction aux jeux de fonds était recommandée au temps de Bach. L'alternative entre un *forte* et un *mezzo forte* de même nature ne suffit pas d'ailleurs uniformément dans tous les cas. Le caractère différent des thèmes, en beaucoup de préludes, exige une autre diversité que cette opposition dynamique. Par exemple, dans la fantaisie en sol mineur, la figuration des traits rappelle, en les amplifiant, les parties quasi récitatives des sonates pour violon solo, et le cliquetis des mixtures éveille le souvenir de ces harmoniques dont un archet puissant fait jaillir les étincelles. Mais, dans les passages en imitations, les gémissements d'un chœur de hautbois et de cromhornes semblent

s'exhaler. Après l'introduction d'organo *pleno*, dans le prélude et fugue en ré majeur, requiert la stridence des trompettes ; mais, pour la fugue, on attend les fourrures qui, comme des violons forcenés, émettent autour des lignes un tourbillon de quintes. Dans la fantaisie et fugue en ut majeur, le préambule semble décrire l'éveil de la nature au matin : le salut dialogué des coqs à la lumière (le cornet, auquel répondrait le cromhorn), la propagation du mouvement qui va stimuler jusqu'aux lourdes exultations de la pédale. Enfin, retentit une sorte de marche, pour un cortège de noces, peut-être, ce qui expliquerait et préparerait la berceuse, où soupirerait si bien la flûte mélancolique, accompagnée des instruments à cordes. Après une âpre transition, retentit une fugue volontaire, qui annonce, comme par un signal de trompette, que la vie du chrétien est une guerre. Ces remarques sont légitimes, le faisceau des ressemblances, la convergence des indications, classées d'après le vocabulaire des cantates, permettent de proposer des commentaires acceptables pour des œuvres qu'il serait évidemment plus commode de considérer comme des exercices abstraits. On a discerné des effets d'orage dans une pièce en ré mineur souvent jouée. Il n'est pas inutile de rappeler ici quelques prescriptions générales. Joh. Caspar Kerll, dans sa *Modulatio harmonica super Magnificat* (1686) voulait, pour une musique joyeuse et bondissante, des jeux aigus, réservant les jeux graves et les jeux moyens aux compositions chromatiques et plus lentes. On sait d'ailleurs que les organistes français employaient des fonds pour leurs versets de mouvement calme (1).

André PIRRO.

(1) D'une conférence faite au Congrès d'Histoire de l'Orgue, à Strasbourg, au mois de mai 1932.



Le clavichord de Bach

Les instruments à clavier au temps de Bach

On a l'habitude de considérer le piano comme étant le seul instrument susceptible de permettre l'exécution de la musique écrite pour les instruments à clavier... Cela est sans doute vrai en ce qui concerne la musique des cent soixante-quinze dernières années environ et plus spécialement les sonates et les concertos de Mozart ou de Beethoven.

Si, en effet nous remontons un peu plus loin dans l'histoire de la Musique et si nous examinons les instruments de l'époque antérieure à celle de Mozart, nous constatons que d'autres instruments étaient utilisés. Quand J.-S. Bach exécutait un de ses magnifiques concertos avec orchestre, il se servait exclusivement d'un instrument qui avait, sans doute, du point de vue extérieur une forte ressemblance avec notre piano à queue, mais dont le mécanisme et, en conséquence, la sonorité se trouvait différente.

Le Clavecin, car tel était son nom, mérite une étude particulière.

Expliquons d'abord le terme : Clavier. C'est un mot dérivé du mot latin « clavis », la clef, c'est-à-dire la touche par laquelle on fait sonner une corde. Un ensemble de clefs (touches) régissant le mécanisme de l'instrument s'appelle « clavier » et l'instrument même est nommé « instrument à clavier ». Quel est donc le mécanisme du clavecin, l'instrument à clavier le plus répandu à l'époque de Bach ? Cela s'explique fort bien par l'origine étymologique du mot « clavecin » qui n'est que la traduction française du terme italien « clavicembalo », d'où l'on peut déduire que les premiers clavecins suscitaient chez leurs auditeurs l'impression d'un « cymbal ». Ceci donnait le nom au nouvel instrument : un cymbal joué au moyen d'un clavier, fut un « clavicembalo ».

On comprend ainsi aisément la différence fondamentale entre le clavecin des temps passés et le piano de nos jours. Tandis que les cordes de notre piano sont frappées par des marteaux de bois fortement feutrés, — ce qui permet à l'artiste de nuancer l'exécution selon son talent personnel — les cordes du clavecin sont mises en vibration par un tout autre mécanisme. A l'extrémité inférieure de chaque touche se trouve un « sautereau » (petit bâton de bois), qui est muni d'un fragment pointu de plume de corbeau (ou bien d'un morceau de cuir dur mais élastique) et qui pince la corde aussitôt que la touche est enfoncée. On peut s'imaginer que par un tel mécanisme le son du clavecin soit assez bref, incisif, et que l'impossibilité absolue de nuancer le son par le toucher puisse créer une certaine monotonie.

Aussi se rendit-on bientôt compte de la



La salle principale du musée créé dans la maison natale de J.-S. Bach, à Eisenach



La prière du matin chez Jean-Sébastien Bach, d'après le tableau de Toby E. Rosenthal

nécessité de varier en quelque sorte la sonorité du clavecin. C'est dans la deuxième moitié du XVI^e siècle probablement que l'instrument fut pourvu de plusieurs cordes pour chacun des sons : ces cordes étaient accordées à l'unisson ou à d'autres intervalles d'après le système des jeux de mutation de l'orgue. De plus, une invention admirable s'appliquait partout : l'adjonction d'un second clavier (clavecin à double clavier qui en général était accordé à l'octave supérieure du clavier principal).

Grâce à la possibilité d'accomplir ces deux claviers le clavier principal régissant l'autre et grâce à la mise en action de tel ou tel « registre » le claveciniste était en état de varier la sonorité tout au moins des différents mouvements d'une composition.

Par ce renforcement de la sonorité, le clavecin se prêtait à l'accompagnement (du chant aussi bien que des instruments) surtout dans les grandes salles, le théâtre, de l'Opéra et même dans les Églises.

C'est J. S. Bach qui osa le premier arracher le clavecin à son rôle subalterne en écrivant et jouant un nombre considérable de concertos pour clavecin et orchestre qui représentent le vrai commencement du « concerto pour piano ».

À côté du clavecin « à queue » il y avait de petits instruments qui, tout en ayant le même mécanisme, étaient construits en forme de petite table carrée et s'appelaient « épinettes ». On s'en servait surtout pour l'accompagnement et pour le jeu solo dans les petites sociétés, bref pour la musique de chambre.

Le sont surtout les réunions musicales intimes qui firent regretter la rigidité du son et l'impossibilité dans laquelle on se trouvait de nuancer la sonorité.

Un autre instrument devait fatalement détrôner l'épinette et ce fut le rôle du clavicorde.

Beaucoup plus ancien que le clavecin, le clavicorde ne fut vraiment perfectionné qu'au XVIII^e siècle, c'est-à-dire au temps de Bach. Tandis que le son du clavecin (et surtout celui de l'épinette) restait toujours d'une grande brièveté et d'une inflexibilité presque monotone, le mécanisme du clavicorde permettait par la manière spéciale de son toucher, un certain nombre de nuances et d'expressions. Les cordes ne sont pas pincées comme celles du clavecin et de l'épinette, mais sont mises en vibration par de petites languettes de métal, fixées à l'extrémité intérieure de chaque touche. Le mécanisme, beaucoup plus simple, permet à l'exécutant qui se trouve en contact direct avec les cordes de varier le son de l'instrument selon les nuances de la musique.

C'est ainsi qu'il y avait une série d'effets seulement réalisables sur le clavicorde : c'est que le mouvement des doigts imprimé à la touche se transposait immédiatement en des mouvements correspondants de la corde (balancement, frottement). C'est pour cette raison que le clavicorde en dépit de ses sons extrêmement faibles et perceptibles tout au plus à une distance de 5-6 mètres devint l'instrument préféré de la génération qui suivit celle de Bach, génération sensible et sentimentale et dont, en Allemagne, le musicien principal fut Philippe-Emanuel Bach, le second fils de Jean Sébastien.

Le clavecin et le clavicorde restèrent en usage jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, et c'est le piano à marteaux que nous connaissons qui les remplaça tous les deux. C'est dans ces dernières années seulement que quelques-uns de nos grands pianistes, ayant reconnu la grandeur de la musique de Bach (sans parler des trésors de la musique française du XVII^e et XVIII^e siècles) ont retrouvé dans le clavecin l'instrument ancien et vénérable, l'instrument approprié comme nul autre à l'interprétation de la musique inouïable des grands maîtres du passé.

NOTICE

sur l'Orgue actuellement placé dans la Chapelle des Étudiants Église Saint-Sulpice, à Paris.

Extrait des Mémoires du Duc de Luynes, à Versailles :

A la date du 21 novembre 1747 : « Nouveaux arrangements des appartements du Dauphin, fils de Louis XV : c'est dans ce cabinet que M. le Dauphin a désiré qu'il y eût une porte qui donne dans un petit enfoncement où l'on va placer un buffet d'orgue assez considérable. »

Addition du 13 août 1749 : « Cette destination a été changée. M. le Dauphin a fait présent à la paroisse Saint-Louis de l'orgue que l'on destinait pour son Cabinet. »

Ce serait donc cet orgue qui, restant inutilisé dans une des Chapelles de l'Église, aurait été transporté à Trianon quand Marie-Antoinette vint en France, les registres de Versailles n'indiquant aucune acquisition d'orgue à cette époque.

Le buffet de cet orgue devait porter à son couronnement les Armes du Dauphin, lesquelles ont été brisées pendant la Révolution.

La Paroisse Saint-Sulpice l'a acheté en

Notre sixième concert populaire

aura lieu

le Mercredi 4 Octobre, à 20 h. 30, à Versailles

(Salle des Variétés)

sous le patronage de M. Le Coz, maire de Versailles

avec le concours de

M. Robert LORTAT

Mlle Christiane GAUDEL, 1^{er} Prix de chant et d'Opéra-Comique du Conservatoire de Paris (1933)

M. Jacques NEILZ, 1^{er} Prix de violoncelle du Conservatoire de Paris (1933)

Le quatuor LOEWENGUTH

A. Loewenguth, Maurice Fuéri, Jack-W.-Georges, Jacques Neilz

PROGRAMME

- | | |
|---|-----------------|
| I. Quatuor | Claude DEBUSSY. |
| Le quatuor Loewenguth. | |
| II. Largo et Finale du Concerto en la majeur..... | Ph.-E. BACH. |
| Murcienne | Joaquin NIN. |
| Vieille Castille | — |
| M. Jacques Neilz. | |
| III. Venise | Ch. GOUNOD. |
| Notre-Amour | Gabriel FAURE. |
| Lakmé | Léo DELIBES. |
| La fille aux cheveux de lin | Em. PALADILHE. |
| Mlle Gaudel. | |
| IV. 1 ^{re} Ballade en sol mineur | CHOPIN. |
| 3 Etudes : Sol bémol mineur | — |
| La bémol majeur | — |
| Ut mineur | — |
| Rêve d'Amour | LISZT. |
| 2 ^e Rhapsodie | — |
| M. Robert Lortat. | |

Au piano d'accompagnement : M. Victor SERVANTI
Piano de la Maison Gaveau

L'orgue du Dauphin



Cliché Ferret.

1804, chez un brocanteur de la rue du Bac qui l'a donné comme provenant de la vente du mobilier de Trianon en 1793.

« C'était, disait-il, l'orgue de Marie-Antoinette, lequel avait été joué par la Reine, Gluck, Mozart. »

L'orgue avec son couronnement postiche, datant de l'époque de son acquisition par l'Église Saint-Sulpice, est le même qu'au siècle dernier, sauf en ce qui concerne les claviers, la boîte expressive et un jeu d'anches libres.

Les précurseurs du violon

On avait admis, d'une façon générale, que la famille du violon devait son origine à l'Inde où, depuis les temps les plus reculés, on a joué d'un instrument à archet, assez primitif, appelé « Ravanastran » inventé par Ravana, roi de Ceylan, cinq mille ans avant Jésus-Christ. En subissant des transformations et en passant chez d'autres peuples, le Ravanastran est devenu le Rebab des Arabes, introduit en Espagne, au 8^e siècle, par les Maures.

Pourtant, tout en restant dans le domaine instrumental, il serait intéressant de savoir comment les Grecs et les Romains jouaient de ces fameuses cithares qui eurent leurs Paganinis Citharodis et inspirèrent à l'Empereur Néron une grande passion. L'exécutant tenait de la main droite le plectre, destiné, ainsi que son nom l'indique, à frapper les cordes ou à les froter violemment, le coup frappé devait être énergique ou rapide et cela probablement à seule fin d'avoir la possibilité de faire sonner plusieurs cordes simultanément.

Ni l'antiquité grecque, ni l'antiquité romaine ne paraissent avoir connu l'emploi de l'archet. Aucun écrit n'en parle et aucun monument ne le fait figurer. Pourtant, le Ketharah asiatique, devenu la cithara grecque, ayant le dos et la table d'harmonie relativement plats et reliés par des échelons placés perpendiculairement, rendait donc bien probable que les instruments de la famille du violon, caractérisés précisément par les échelons et le peu d'élevation des voûtes, du fond de la table, dérivent de la cithare.

Nous trouvons le dessin d'un violon de forme guitare à archet, dans un manuscrit grec datant de 1066 écrit à Caesarea par l'archiprêtre Theodorus. Cet instrument oriental est en avance sur ceux de la même forme que nous ne voyons guère apparaître, en Occident avant le XII^e siècle.

Puisque l'archet est connu depuis la plus haute antiquité, pourquoi la généralisation de son emploi en est-elle si moderne ?

Depuis le Ravanastran, cinquante fois centenaire, depuis le Rebab arabe jusqu'au Rebec européen, nous nous rendons compte que la sonorité de tels instruments devait être extrêmement faible. Il leur manquait la chose essentielle sans laquelle il ne peut y avoir de sonorité dans le vrai sens du mot, il leur manquait l'âme tout simplement. Dans les instruments indiens, la table d'harmonie est une peau tendue sans ouverture ; dans les instruments genre Rebec, à table d'harmonie en bois, nous les trouvons, jusqu'au XII^e siècle, presque toujours ornés de rosaces sculptées, ajourées, plus ou moins grandes, mais sur lesquelles il était impossible de poser et de régler une âme. Il semble impossible de déterminer quand l'âme fut trouvée et de connaître le nom de son inventeur sans lequel notre musique symphonique moderne n'existerait pas.

La boîte expressive a été ajoutée par Cavallé-Coll, le jeu d'anches libres vient de la Maison Daublainé ; quant aux claviers (les anciens de nacre ou d'ivoire sans doute, ayant disparu avant l'achat en 1804), c'est M. Widor qui a réclamé de M. Cavallé-Coll, le remplacement des claviers provisoires, indignes de l'instrument, par ceux provenant de l'orgue de la Chapelle du Château de Versailles, qui ne servaient plus depuis la réparation faite à cet orgue du Château par la Maison Cavallé-Coll en 1873, mais étaient conservés comme curio, sité dans les ateliers du célèbre facteur.

L'adjonction des anciens claviers de la Chapelle du Château de Versailles à l'orgue du Dauphin a été faite au mois de novembre 1896 par la Maison A. Cavallé-Coll.

Les comptes des Menus-Plaisirs conservés aux Archives Nationales indiquent que l'orgue fabriqué pour le Dauphin et la Dauphine (Marie-Josèphe de Saxe), par Nicolas Somer, demeurant rue Saint-Jacques, à Paris, fut payé en 1749.