

LES PIÈCES DE CLAVECIN

D' HUBERT RENOTTE .

Le manuscrit des Pièces de Clavecin composées par Monsieur Renotte, conservé au Fonds Terry à Liège (280-LL-VI), constitue un ouvrage intéressant à plus d'un titre. Non seulement parce qu'il fut longtemps considéré comme perdu (1) bien qu'il se trouve aujourd'hui (1974) à sa place (2), mais surtout parce que l'influence française, généralement absente des oeuvres liégeoises du XVIII^e siècle (3), y trouve un écho évident. Ceci amènera d'ailleurs à devoir nuancer cette opinion largement admise.

Mais avant d'étudier plus à fond les pièces formant ce recueil, il convient de s'arrêter un instant sur la vie et l'oeuvre de ce petit maître liégeois, aussi obscur qu'attachant.

A cet effet, la notice que lui consacre José Quitin dans l'un de ses récents ouvrages (4) balaye toutes les données bio-bibliographiques antérieures, notamment celles de Fétis, Eitner, Auda et Vannes. En voici l'essentiel : fils de Joseph Renotte et d'Agnès de Clercq, Hubert Renotte est baptisé à Saint-Nicolas en Outre-Meuse, le 24 février 1704. Cette date corrige toutes celles, fantaisistes, avancées par les musicographes antérieurs. Il est l'aîné d'une famille de neuf enfants. Quant à son apprentissage et au début de sa carrière, ils demeurent jusqu'à présent inconnus. Léonard Terry prétend qu'il fut maître de chant à Tongres mais cette assertion doit encore être vérifiée dans les archives (5). Cependant quelques jours à peine après son 26^e anniversaire, le 27 février 1730, on le retrouve à Liège où il est engagé comme phonascus à Saint-Martin en remplacement de Jahovin. On sait qu'en 1733 les archives mentionnent son nom à propos d'une grande Messe à deux chœurs de sa composition. La même année, il termine un ensemble de six Vêpres qui font aujourd'hui partie d'un recueil de Psaumes d'auteurs divers, conservé à la basilique Notre-Dame de Maastricht. Le 18 mars 1735, il obtient l'emploi envié d'organiste de la cathédrale Saint-Lambert en succédant à Henri Godet. Il quitte dès lors la maîtrise de Saint-Martin pour se consacrer à sa nouvelle charge. Il est d'ailleurs, semble-t-il, chanoine mineur et bénéficiaire de l'illustre cathédrale. On sait encore que ses gages furent augmentés de 5 florins en novembre 1738 et qu'en 1740 il logeait au N°38 de la rue de la Cité, chez la veuve Libert et ses enfants. La même année, écrit José Quitin, il présente au chapitre de Saint-Lambert, qui en accepte la dédicace, des pièces de musique à imprimer. Et de se demander s'il ne s'agit pas là des (trois?) Sonates pour deux violons et basse éditées chez les demoiselles Libert, ses logeuses, à Liège. Cette partition est hélas! perdue, de même que la grande Messe à deux chœurs évoquée plus haut.

Renotte meurt fort jeune, vraisemblablement quelque temps avant le 23 juin 1745, date à laquelle la place d'organiste devenue vacante par sa disparition est postulée par les abbés Nicolas Pennas et Henry Delvaux. Le chapitre, en date du 7 juillet, leur préférera l'abbé J.-G. Lelarge (ou Delarge), lequel provenait comme Renotte, de l'église Saint-Martin.

A ces précieuses indications de J. Quitin, il convient peut-être d'ajouter une interrogation, Celle-ci concerne l'écolage du musicien. Fit-il comme tant d'autres éburons, le traditionnel séjour en Italie, soit au collège liégeois de Rome, soit dans l'un des conservatoires napolitains? Aucun élément précis (6) ne permet de répondre à cette question qui reste néanmoins posée, étant donné l'évident italianisme qui se conjugue dans ses oeuvres avec l'influence française, déjà évoquée.

Quant au catalogue de ses oeuvres, il n'est pas fort étendu. Il se compose de quelques ouvrages religieux ainsi que de pièces de musique de chambre. Outre les deux oeuvres perdues, c'est-à-dire la Messe et les Sonates citées ci-dessus, il convient de mentionner les six Vêpres de 1733 conservées à Maastricht; un Magnificat en ré majeur pour 4 voix, violons et orgue, daté de 1738 (Fonds Terry 344-LL-VII). Un autre Magnificat en ré majeur, ainsi que des Litanies en ut majeur, écrits pour le même ensemble, se trouveraient à la cathédrale de Namur. Vannes cite également une Messe à quatre voix et orchestre dont on ignore le lieu de dépôt. On conserve encore au fonds Terry; ses Six Sonates de clavecin également propres pour un violon ou pour une flûte traversière avec la basse, op.1, publiées à Liège chez l'auteur (7); ses Sei Sonate a tre, op.2, également publiées à Liège, chez André (exemplaire incomplet); enfin son recueil manuscrit, vraisemblablement autographe de Pièces de Clavecin dont il est ici question.

Une étude approfondie devrait encore être faite sur ces oeuvres dont certaines, à première lecture, paraissent estimables quoiqu'elles ne se distinguent en rien de la production courante de l'époque. Les Six Sonates de Clavecin op.1, pas plus que les Sei Sonate a tre op.2 ne font preuve de grande originalité: leur qualité ne dépasse guère la moyenne. On n'y trouve le plus souvent que formules toutes faites, gammes, traits et séquences, modulations trop rares et trop timides. L'absence totale de contrepoint n'en constitue d'ailleurs pas la moindre faiblesse. Néanmoins les Pièces de Clavecin dénotent dès qualités plus évidentes.

Le recueil qui compte 104 pages de musique manuscrite en format in-4° (25 x 33 cm) a appartenu au successeur de Renotte, l'organiste Delarge (ou Lelarge). Celui-ci mentionne par deux fois son titre de propriété (en frontispice et à la page 93) et le date de 1749, soit quatre ans après la mort du compositeur. Néanmoins la date de composition demeure inconnue. Mais il est vraisemblable que le musicien a mis plusieurs années à constituer son recueil, et l'on peut, sous toute réserve, avancer les dates de 1740-1745, ceci en raison du style plus évolué, plus mûri que dans les opus 1 et 2 qui datent quant à eux de 1739-1740 (8). L'ouvrage est-il autographe? Monsieur l'affirme. Et il a probablement raison. Mais une comparaison devrait encore être faite avec les pièces religieuses conservées à Namur et Maastricht. Si toutefois il devait s'agir d'une copie, il est certain que Delarge n'en est pas l'auteur: la graphie de ses deux mentions manuscrites suffit à nous en convaincre.

En réalité, l'ouvrage ne contient que 81 pages assurément composées par Renotte. Les 23 pages finales rassemblent en effet des pièces diverses, alternativement pour orgue et pour clavecin: certaines sont anonymes -proviennent-elles de la plume de Renotte? On

l'ignore- , d'autres sont attribuées à Leonardo Leo, à Lancetti ainsi qu'à "Monsieur Hamal", Jean-Noël en l'occurrence (9). L'une des pièces serait due, quant à elle, au carillonneur Baudouin Schepers, qui semblerait avoir été en service à Gand et à Alost (10).

Sans constituer à proprement parler, un recueil de "suites" pour clavecin, l'ouvrage présente néanmoins comme une succession de morceaux groupés par tonalités : 7 morceaux en la mineur (quelques-uns en majeur); 5 en si b majeur; 5 en fa majeur; 19 en sol majeur et mineur; 7 en ré mineur (dont un bref menuet en majeur); 12 en ré majeur; enfin 12 pièces en ut majeur, ton relatif du la mineur par lequel débute le recueil. Ce qui fait au total sept "suites". Mais on pourrait tout aussi bien diviser en deux la succession des pièces en sol et obtenir ainsi un total de huit "suites" à peu près symétriques. On sait qu'à l'époque, la mode en était pour les publications, au chiffre de six. Dans le cas du livre de Renotte, il ne semble pas que le compositeur ait réellement songé à une publication, sinon peut-être pour les trois premières séries : celles-ci sont suffisamment ramassées et élaguées pour être jouées intégralement. Mais il est évident qu'à partir de la quatrième (en sol), Renotte a abandonné tout projet de publication et s'est amusé à empiler allegro sur andante, andante sur menuet, menuet sur rondeau etc. La série en ré mineur est à nouveau plus brève mais les suites en ré majeur et ut majeur qui terminent le recueil sont de nouveau trop étoffées pour être jouées intégralement, du moins en concert. En fait, il n'y faut point chercher la "suite" à tout prix. L'auteur l'annonce bien : ce ne sont que "pièces de clavecin". Un peu à la manière des clavecinistes du siècle précédent qui livraient de longues successions de morceaux en tous genres : l'exécutant devait y opérer un choix judicieux.

Autre constatation, également en rapport avec le concept de "suite" : Renotte néglige délibérément tout emprunt au canevas traditionnel forgé par Froberger, Bach, Haendel, Couperin et Rameau. On n'y trouve en effet aucun prélude ni allemande, pas plus de courante ni de sarabande. En fait de danses, l'auteur se montre même parcimonieux : sur 67 pièces, on ne trouve pas plus de onze menuets (le plus souvent par paire), huit rondeaux, trois gigues, une seule musette, une sicilienne, une pastorale et une folie. A part cela quelques marches et pièces de caractère comme "La Badinne" ou "L'Enjouée". Mais la plus grande partie du recueil est réservée aux allegros et andantes. Ceci est très significatif d'une mode italienne de la sonate qui commençait alors à ébranler sérieusement l'antique suite.

La construction générale des pièces demeure néanmoins monothématique et bipartite, à l'exception de quelques rares morceaux en da capo. L'allure en est toute baroque : l'écriture reste polyphonique mais est réduite immuablement à deux seules et uniques parties, le soprano et la basse (sauf dans l'andante de la suite en ré mineur). Encore est-il extrêmement rare d'y rencontrer fût-ce une ébauche de fugato ou d'imitation. Par contre certains topiques du style préclassique, alors en pleine formation, s'y décèlent aisément : basses d'Alberti, successions harmoniques "ultra"-tonales (basses répétées sur les degrés III - IV - V - I), modulations rares et timides, notes répétées, écriture plus violonistique que de clavier (11), abus de septièmes de dominante, gammes mineures dites harmoniques (utilisant

le fameux intervalle mélodique de seconde augmentée, plus scholastique qu'usuelle), nombreux traits de gammes ascendantes et descendantes sur des basses peu significatives. Tout ceci dénote une écriture quelque peu décadente par rapport à la solidité et à la plénitude de l'art baroque, alors en plein effritement. A la rigueur et à la richesse du baroque s'opposent désormais la simplicité, la badinerie facile, la transparence du style galant préclassique. Renotte se trouve exactement à la jonction des deux mouvements. Si l'allure générale de sa musique, sa carrure, le situent encore dans l'orbite de Couperin, Rameau et Haendel, ses formules et ses traits lorgnent plus d'une fois vers la galanterie diaphane des franco-italiens. A cet égard, on peut le comparer à un Nicolas Siret (Reims 1663?-1754), à un François Dagincour (Rouen 1684-1758) (12), à un Claude Balbâtre (Dijon 1727 - Paris 1799) ou à un Jacques Duphly (Rouen 1715 - Paris 1789) quoiqu'il ne manifeste ni l'envergure ni la riche inspiration de ce dernier. Il s'agit en fait d'un petit maître de province, héritier malgré lui d'une grande tradition de clavecinistes français à laquelle il veut opposer, autant que faire se peut, les allegros de sonates italiennes du style le plus "nouveau", c'est-à-dire le plus facile et souvent le plus creux. Une heureuse symbiose en résulte cependant : union souvent séduisante d'un style français, noble mais orné, et d'une vivacité italienne, un peu vaine dans son excès de notes inutiles.

On remarquera, dans le même ordre d'idée, que le choix des titres des pièces indique précisément l'appartenance étroite à l'une ou l'autre des deux écoles : ainsi les deux suites extrêmes, celles en la mineur et ut majeur, font-elles partie du répertoire français. On y trouve en effet les mentions significatives et bien françaises de "la Badinne", premier et second menuet, rondeau, "L'enjouée", musette lourée, marche des Pandoures, les "Roulades et harpeggio", les "bagattelles" (sic) ou les folies de Liège, "menuet en suite (id) des folies de Liège" et "allegro de torrent". Les autres séries, au contraire, comportent force dénominations italiennes : principalement des allegros et andantes, lesquels sont aussi plus volubiles et plus proches du style d'un Scarlatti ou d'un Platti que d'un Couperin ou d'un Rameau. Néanmoins il convient de reconnaître que Renotte excelle particulièrement dans les rondeaux pastoraux à la française : tendres sans mièvrerie, ils possèdent souvent une grâce et un charme irrésistibles. Le plus réussi, l'"allegro rondeau" en sol majeur à 3/8 qui se trouve au centre de la suite en sol (pp.26-27 du recueil) est un modèle du genre que l'on peut rapprocher des célèbres "Roseaux" de Couperin.

Il faut aussi remarquer les pièces assez étonnantes de la suite en ut majeur, qui termine le recueil. Notamment l'incroyable tissu de gammes et d'arpèges à la Scarlatti ou à la Soler, qui, un siècle avant les études de Czerny, fusent avec une virtuosité transcendante dans le morceau d'entrée : les "Roulades et harpeggio" (13). De même que le brillant et évocateur "allegro de torrent", tout aussi redoutable pour les doigts de l'exécutant. Enfin le morceau de choix formé par les très curieuses "bagattelles ou folies de Liège" : il s'agit d'un thème de basse obstinée ou de passacaille, agrémenté de douze variations dont la virtuosité s'amplifie en gradation et que termine un charmant "Menuet en suite des folies de Liège". Celui-ci fait en quelque sorte office de variation finale. Le thème de la basse n'a rien à voir avec ceux des folies d'Espagne qu'illustrèrent

Corelli, Lully et bien d'autres jusqu'à Cherubini et Liszt. C'est un thème passe-partout basé sur un mouvement de tierces s'enlaçant autour d'une marche de basse très courante : I - V - VI - III - IV - I, ce qui donne la succession do-mi-do / sol-si-sol / la-do-la / mi-sol-mi / fa-la-fa / do, etc. Thème et variations qui ne laissent pas de rappeler le célèbre "canon" de Pachelbel et qui, tout comme lui, et comme toutes les passacailles d'ailleurs, provoquent par la répétition inlassable de la même basse, une impression d'envoûtement, au demeurant fort prenante. Dans l'état actuel des recherches, ces folies de Liège paraissent uniques dans la cité ardente : elles ne s'inspirent d'aucun exemple connu ni d'aucun thème particulièrement "liégeois". Il faut ajouter que la vogue des folies avait fort diminué au 18e siècle. Cependant Pergolèse, Carl-Philipp-Emmanuel Bach et quelques autres, dont Grétry, en ont encore écrites. Et José Quitin nous rappelle fort à propos que Jean-Noël Hamal, dans un de ses opéras wallons, Les Ypocondes, en cite volontiers l'usage. Mais cela n'explique cependant pas l'origine liégeoise dont Renotte veut affubler son thème. En saura-t-on jamais la raison? La question reste posée.

Auditions (14) :

- Couperin : les Roseaux (13e ordre, 3e livre).
 Renotte : allegro rondeau de la suite en sol (recueil, pp.26-27).
 " : la Badinne (suite en la mineur, p.1)
 " : andante (suite en ré mineur, p.39)
 Couperin : Cinquième acte des Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise (11e ordre, 2e livre) : "Désordre et déroute de toute la troupe, causés par les Yvrognes, les Singes et les Ours".
 Renotte : extraits de la suite en ut majeur :
 les Roulades et harpeggio (pp.61-63)
 Rondeau cantabile (pp.68-69)
 les Bagattelles ou les folies de Liège (pp.71-77)
 Menuet en suite des folies de Liège (p.77)
 Allegro de torrent (pp.78-81).

Notes.

- (1) Cfr AUDA (A) : La musique...Liège, op.cognitum, p.245 : texte et note 1.- Voir également Clercx-Lejeune(S) : La musique dans les Pays-Bas et le Pays de Liège, dans Histoire de la Musique, coll.La Pléiade, ss.dir.Roland-Manuel, t.I, Paris, 1960, p.1719 : l'auteur décrit les oeuvres de clavecin liégeoises du 18e s. mais ne mentionne pas cet ouvrage.
- (2) Cette constatation est d'ailleurs confirmée par l'ouvrage de Monseur (E) : Catalogue de la bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Liège. Fonds Terry : Musique instrumentale, s.l.n.d., p.41. L'auteur indique en outre que le ms de Renotte contient une note autographe de Delange, ce qu'a repris J.Quitin dans son ouvrage cité ci-dessus, p.58. En réalité il faut lire Delarge (mieux connu sous le nom de Lelarge). Que Monsieur Maurice Barthélemy, l'actuel conservateur de la bibliothèque du Conservatoire de Liège veuille bien trouver ici l'expression de notre extrême gratitude pour nous avoir

permis d'étudier ce manuscrit tout à loisir et de faire procéder à son enregistrement partiel pour le compte de l'ASBL Musique en Wallonie, disque n° MW 15 (1974). A noter que plusieurs passages du présent article sont repris à la notice que nous avons consacrée à ce disque.

- (3) Cfr CLERCX-LEJEUNE (S.) : o.c., ibid.
- (4) QUITIN (J.) : Orgues, organiers et organistes de l'église cathédrale Notre-Dame et Saint-Lambert, à Liège aux XVIIe et XVIIIe siècles, dans le Bulletin de l'Institut Archéologique Liégeois, Liège, Musée Curtius, 1968, pp.56-58.
- (5) On ne trouve cependant pas mention de ce fait dans l'ouvrage de THYS (Ch.-M;-T.) : Le Chapitre de Notre-Dame à Tongres, dans les Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique, t.43-45, 4e série, t.III-V, Anvers, 1888-1889.
- (6) Son nom n'apparaît pas dans les inventaires dressés par Monique DE SMET : Le Collège liégeois de Rome. Sa fréquentation au XVIIIe siècle, Bruxelles, auteur, 1960. Il est vrai que, faute d'archives suffisantes, ces listes sont fort incomplètes, l'auteur en convient lui-même. Quant aux conservatoires de Naples, aucun inventaire complet n'en a encore été entrepris. Les ouvrages bien connus de Florimo et DI Giacomo n'ont d'ailleurs pas cette prétention.
- (7) Cette oeuvre existe également à la cathédrale Saint-Paul à Liège.
- (8) Au sujet de ces dates, voir une mention de l'auteur à la fin de l'op.1, dans "Avis aux amateurs de musique".
- (9) On y retrouve effectivement plusieurs pièces identiques à celles du recueil autographe de J.-N.Hamal conservé dans la même bibliothèque (282-LL-VI).
- (10) Cfr enregistrement sur bande MGT 55937-5 par le carillonneur Piet van den Broeck d'Hilversum (information aimablement communiquée par Mr R.Hoedemaekers de la Belgische Radio en Televisie.
- (11) Ceci est vrai pour une bonne partie du recueil qui, par ailleurs, n'épuise nullement les possibilités du clavier et se cantonne le plus souvent dans un confortable médium. Certaines pièces semblent pouvoir être jouées par un violon ou une flûte avec basse continue, comme l'op.1 qui contient, quant à lui des indications dynamiques telles que piano et forte.
- (12) Voir par exemple sa pièce de clavecin du 4e ordre, très significativement appelée "La Moderne" (éd.Howard Ferguson, dans la collection Le Pupitre, n°12, Paris, Heugel, (1969), pp.88-90).
- (13) Il faut y relever également une ressemblance frappante avec la célèbre dernière pièce de l'onzième ordre (2e livre de clavec.) de Fr.Couperin: 5e acte des Fêtes de la grande et ancienne Ménestrandise : "Désordre et déroute de toute la troupe..."
- (14) Les pièces de Renotte sont jouées par Jos van Immerseel (disque MW 15 et enregistrements privés). Les pièces de Couperin sont empruntées à un enregistrement Philips réalisé par Rafael Puyana.

Philippe MERCIER.