LE MENESTREL

4576. — 86e Année. — N° 2. Vendredi 11 Janvier 1924.

D'une importante Contribution à l'Histoire de la Sonate (1)

Tantôt les études relatives à l'histoire de la musique se seront portées vers les plus austères recherches d'archives, où la rigueur et la minutie que celles-ci impliquent conduisent, par une sorte de purisme et comme pour mieux se prémunir contre la moindre velléité d'exposition systématique, à ne présenter les faits que sous la forme énumérative et impersonnelle d'un inventaire; tantôt ces mêmes études se seront infléchies vers les synthèses les plus hardies, où l'esprit prétend rattacher les multiples phénomènes de l'évolution musicale à un immuable principe esthétique, — sorte de thème cyclique dont ils dériveraient tous. Non que la science musicologique entière oscille constamment entre ces deux extrêmes et ne sache jamais concilier ces méthodes adverses; mais toujours à l'une plus qu'à l'autre de celles-ci se rattachera telle façon individuelle de procéder, telle manière locale ou momentanée de concevoir le travail historique. Ainsi les musiciens, autant qu'ils se feront eux-mêmes les théoriciens de leur art (Richard Wagner tout le premier; de nos jours, un Vincent d'Indy) inclineront exagérément à ne saisir dans le cours des siècles que la croissance continue d'une seule idée — *leur* idée — et à dépouiller l'histoire de ce qui, en regard de *leur thèse*, n'y joue plus qu'un rôle de parasite. Presque sur ces confins, M. Paul Landormy, derrière l'autorité d'un Hugo Riemann, d'un Guido Adler et, en France, d'un Maurice Emmanuel, ne revendiquait-il pas dans la défunte revue de la *S. I. M.* le droit pour le musicologue de ne point toujours réduire son activité à des « recherches de détail », mais de la hausser jusque sur le plan des « idées générales » et des « vastes synthèses » (2)? Alors que M. Henry Prunières, sans nier cependant la vertu excitante de ces « idées générales », viendra exhorter les nouvelles générations de musicographes en France, en Italie, voire même en Autriche, à ne pas délaisser ces travaux d'archives dont le fruit n'est point resté douteux (3). Enfin, au terme de notre progression, nous voyons M. Lionel de La Laurencie écrire dans l'avant-propos de son récent ouvrage sur *l'Ecole française de Violon de Lully à Viotti* : « On s'est efforcé, pour chaque auteur, d'établir le plus exactement possible la chronologie de ses compositions. C'est là une recherche qui nous a paru essentielle, non seulement au point de vue purement historique, mais encore et surtout au point de vue esthétique. Point d'esthétique sans chronologie (1) ».

Peut-être, à l'occasion de ce dernier livre, serait-il nécessaire de mettre en évidence le bien-fondé et la fécondité d'une méthode où le dépouillement des pièces utiles à l'élucidation d'un infime détail biographique ou corporatif, à la fixation d'une date d'apparence secondaire prend le pas sur n'importe quel autre problème et prête à l'ensemble d'un ouvrage tel que celui-ci un aspect serré, peu divertissant : pareille méfiance à l'égard de certaines témérités inductives étant d'autant plus caractéristique que M. de La Laurencie écrivit un volume qui séduisait justement par la richesse du contenu idéologique, par la variété des vues (2)? Or une telle volonté de s'en tenir d'abord à l'établissement d'une solide chronologie, puis à l'analyse approfondie du style de *chaque* compositeur répond aujourd'hui à une réaction assez générale contre un certain flou esthétique produit par une assise historique douteuse ou par un signalement incomplet des procédés techniques propres à des générations entières de musiciens.

***

Si l'histoire de la littérature ou des idées, pour les siècles qui ont suivi l'invention de l'imprimerie, trouve sous la forme de journaux, de revues ou de livres une matière toujours précieusement datée, la musicologie se heurte à de très graves difficultés qui proviennent d'une part du nombre considérable d'œuvres restées manuscrites du vivant de leurs auteurs et d'autre part de l'absence presque générale de millésime sur les partitions gravées (3). D'où toutes les confusions possibles lorsqu'on se trouve en face de plusieurs homonymes, de plusieurs artistes d'une même famille (les Bach, les Couperin, les Philidor, etc.) ou lorsqu'il s'agit de mettre des noms sur des manuscrits la plupart anonymes — et, dans ce cas, vient-on d'identifier une écriture, qu'il faut encore se demander si le musicien n'avait pas fait là simple œuvre de copiste, ainsi que Jean-Sébastien Bach en avait lui-même conservé l'habitude toute sa vie! D'ailleurs les pérégrinations continuelles des musiciens à travers l'Europe purent avoir pour conséquence une dissémination des textes hors du pays d'origine : témoin ces curieuses suites françaises du XVIIe siècle que détient la bibliothèque de Cassel ou, au contraire,

(1) Lionel de La Laurencie : *L'École française de Violon de Lully à Viotti*. Études d'histoire et d'esthétique. (Delagrave, 3 vol. in-8° : t. I., 1922; t. II, 1923; t. III à paraître.)

(2) *Le Style en musique*, S. I. M., 1er mai 1914, p. 27.

(3) Revue musicale, *passim*.

(1) *Loc. cit.*, t. I, p. 6.

(2) *Le Goût musical en France* (Paris, Joanin, 1905, in-16).

(3) L'*Almanach musical de Framery* (année 1781) en donne une singulière raison : « Les marchands de musique prétendent que la musique vieillit plus promptement que les œuvres des autres arts; que sa physionomie change à tout instant. Le public ne s'attachant, à ce qu'ils prétendent, qu'aux nouvelles productions, il laisserait dans les magasins tous les ouvrages qui ne seraient pas de la première jeunesse, si on lui donnait réellement la date précise de l'impression de chaque œuvre de musique » (*Cit. in :* La Laurencie : *Le Goût musical en France*, p. 195).

ces œuvres de l'école palatine imprimées à Paris sur l'instigation du fermier-général de La Pouplinière.

Il est remarquable cependant qu'un tel état de choses n'ait pas faussé outre mesure ce qui maintenant nous paraît proche de la « vérité ». De bonne heure la musique suscita ses historiens. Hændel, moins de cent ans après sa mort, avait son Chrysander, et, dès la seconde moitié du XVIIIe siècle, des savants comme le Père Martini ou Charles Burney amoncelaient de sérieux matériaux pour la postérité. Mais le travail d'attribution et de classement chronologique n'en fut pas moins long à s'effectuer : les renseignements laissés par les contemporains (mémoires, correspondances, critiques de l'époque) se joignirent à ce que l'examen intrinsèque des œuvres apportait d'autre part; on en vint à rechercher sur les programmes des concerts, auprès des annonces et des privilèges de librairie, dans les archives administratives ou notariales ce que les témoignages du temps avaient laissé dans l'ombre; un tel pressurement des plus menus faits devait même avoir raison des erreurs qui, surgies au cours des recherches, s'étaient abritées derrière les généralisations prématurées.

Une chronologie de plus en plus sûre, une connaissance s'étendant aux moindres musiciens négligés jusqu'alors permettront également à M. Lionel de la Laurencie, dans son *École française de Violon*, d'opérer une radicale mise au point de certaines théories fort aventurées. Ce sera là un des plus puissants efforts qu'ait accomplis la musicologie française afin de recomposer, sans idée préconçue, empiriquement, année par année, artiste par artiste, l'état d'une technique musicale à une époque déterminée. Près de quatre-vingts monographies de musiciens — tous pris en France, de la fin du XVIIe siècle aux approches de la Révolution, parmi les auteurs de pièces pour violon; les limites du sujet traité réduites le plus possible; dans ce cadre étroit, l'érudition contrainte de se développer en profondeur : voilà renforcée la méthode qui avait déjà permis à M. de La Laurencie, en collaboration avec M. G. de Sainte-Foix, de fixer les traits de la symphonie française vers 1750 (1) et de résoudre, par la simple vertu de dates précises, des questions d'antériorité, d'influence de morphologie comparée. Par un tel examen microscopique de l'histoire musicale, dans un champ infiniment grossi, l'on parvient à suivre ainsi sur le vif les plus brèves variations du goût. De leur spectacle désordonné se dégage le sentiment que toute forme aujourd'hui pleinement consacrée (la sonate, par exemple) a dû plus au seul hasard qu'à la pensée consciente d'un cerveau unique de s'être élaborée : née d'occasionnelles rencontres de circonstances, elle a pu jaillir partout à la fois et avoir été l'œuvre de multiples inventeurs — souvent très obscurs — s'ignorant les uns les autres, sinon méconnaissant la valeur — aujourd'hui surfaite — de l'instrument qu'ils se passaient. C'est à relever l'origine parfois humble des procédés utilisés dans la forme-sonate, le caractère purement empirique de chacun d'entre eux, les raisons grossières qui les firent emprunter, la force d'habitude aussi qui les y conserva, que la musicologie moderne dégage l'histoire de la sonate de tous les dogmes qui en faussaient le sens.

***

Se plaçant sur le terrain exclusif de la musique française au XVIIIe siècle, M. de La Laurencie peut tout au moins témoigner de quelle façon la sonate s'est établie dans notre pays et s'y est peu à peu transformée. L'école française de violon, prise entre l'école italienne et celle des pays germaniques, reflétera les mêmes préoccupations de forme, de style, qui sans doute alors flottaient un peu partout et qui devaient autour de Mannheim et de Vienne se cristalliser dans la sonate haydnienne; les mêmes différents stades d'évolution qui séparent un Mozart d'un Corelli se retrouveront dans l'histoire particulière de notre sonate.

Comme la *sonata* italienne — qui lui est très antérieure puisque celle de Giovanni Gabrieli remonte à la fin du XVIe siècle — la sonate française au début s'écrit principalement pour instruments à archet. Le paradoxe veut que ce soit à un claveciniste, François Couperin le Grand, que revienne l'honneur d'avoir composé en France les premières *sonades* en trio (*les Nations* — dont l'une, la *Françoise*, daterait vraisemblablement d'avant 1693) et que ce soit à un violoniste, Mondonville l'aîné, que l'on doive en 1734 les premières sonates de clavecin *avec accompagnement de violon* qui, par l'importance nouvelle donnée à la partie de clavecin, prépareront la voie non seulement à notre sonate moderne pour piano et violon, mais même à toutes nos sonates de clavier. Quant aux pièces en trio (écrites pour deux dessus de violon et basse), ce sera là un mode d'écriture très employé au XVIIIe siècle et dont l'origine se confondrait peut-être en France avec le fait que l'on changea à un moment donné la disposition des instruments dans la grande bande des violon du roi et que l'on y supprima « une partie intermédiaire, en ne laissant subsister qu'un groupe aigu et un groupe grave »; aux yeux de M. de La Laurencie et d'autres musicologues, cette écriture en trio va constituer « l'axe de la symphonie future et même, par contraction, de la sonate à violon seul »; et d'ailleurs, comme la basse dans les pièces en trio peut se partager entre une basse d'archet et un clavecin, nous aurons là également un type embryonnaire de quatuor (1). On voit donc l'intérêt que comporte l'examen des pièces en trio écrites à cette époque : en y saisissant les moindres changements qui se sont opérés soit dans la succession des morceaux constitutifs de la future sonate-symphonie, soit dans la composition interne de chacun de ceux-ci (travail thématique, particularités expressives ou harmoniques), soit enfin dans le contour même des lignes mélodiques (tendance de l'écriture à se développer vers la pure virtuosité du concerto, tendance aussi à se ramasser et à jaillir d'un trait proprement symphonique, etc.), on déchiffre un peu plus clairement la préhistoire de nos formes musicales classiques ou modernes. Mais séparons ici les destinées de la sonate ou du quatuor de celles très vite distinctes de la symphonie ou du concerto (2).

Le nombre des morceaux et leur ordre de succession iront se fixer d'autant plus que s'accentuera la différence entre la suite et la nouvelle venue : la Sonate. On assiste d'abord à l'existence parfaitement simultanée de ces deux formes et même à une confusion terminologique entre elles deux. C'est alors un de ces états de

(1) *L'Année musicale*, première année (Alcan, 1912, in-8°).

(1) La Laurencie : *L'École française de Violon*, t. I, pp. 18, 64 et 187.

(2) « Il semble que, *primitivement*, le vocable symphonie désigne seulement un ensemble instrumental; il ne spécifie point que cet ensemble se plie à une forme musicale déterminée; il ne vise que le fait d'une réunion d'instrumentistes jouant ensemble. Cette réunion adopte, en effet, plusieurs formes qui coexistent parallèlement, la *Suite*, la *Sonate* et le *Concerto* » (La Laurencie : *La Musique française de Lulli à Gluck*, Encyclopédie de la Musique, t. III, p. 1535).

bienfaisante anarchie, de féconde promiscuité dont historiquement il faut tenir compte afin de discerner les échanges possibles qui s'effectuent non seulement entre des *genres* aujourd'hui presque sans communauté de terrain (musiques de chambre, d'église, de danse, de théâtre), mais encore entre des *formes* dont l'une a donné naissance à l'autre et qui pourtant subsistent longuement côte à côte : un même musicien pourra employer celles-ci tour à tour et conduire par exemple la seconde à rétrograder en quelque sorte vers la première. Partout se démentira ainsi l'idée d'une évolution unique, régulière et autonome.

Rappelons qu'au XVIIe siècle la *sonata* italienne tantôt s'offre à l'état de pièce isolée et se confond avec la *canzone* ou avec la *sinfonia*, tantôt rentre dans une *partita :* « de sorte que l'on peut considérer la future *Sonate* soit comme une transformation de la *Suite*, soit comme le développement de l'une de ses parties, la *Sonate* » (1). En France nous voyons F. Duval avec son *Premier Livre de Sonates* (1704) ranger sous ce « titre général de sonates, douze pièces qu'il désigne ensuite tantôt sous le nom de Suites, tantôt sous celui de Sonates, sans que les cadres des unes et des autres présentent de différences bien perceptibles » (2).

De même, Joseph Marchand en 1707 écrit des *Suites de pièces mêlées de sonates*. Bien mieux, François Couperin présente son dernier recueil de 1726, *les Nations*, sous les termes de « sonades et suite de symphonies en trio » : la confusion est donc totale et nous entraîne à croire qu'aucune terminologie des pièces instrumentales n'était encore fixée, que notamment la distinction entre la Suite et la Sonate n'était point celle que l'on a imaginée depuis.

(A suivre.) André SCHAEFFNER.

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Potinière. — *C'est pour rire*, revue en 2 actes de M. Louis HENNEVÉ ; — *Faust en ménage*, opérette en un acte, livret de M. Albert CARRÉ, musique de Claude TERRASSE.

La revue de M. Louis Hennevé a un mérite : c'est qu'elle ne se contente pas d'être un spectacle, elle est pure d'intentions, pleine d'idées charmantes et souvent de pensées extrêmement distinguées. Mais ce mérite est quelquefois un défaut pour ce genre de spectacle ; sauf dans une scène, inspirée par les dernières décisions du comité de la Comédie-Française, on n'y trouve pas cette *vis comica* qui entraîne invinciblement le rire. On sourit tout le temps, on ne rit pas : il y a plus de comédie que de bouffonnerie ; c'est une revue pour esprits délicats où tout est en nuances : ce n'est point déplaisant. La satire n'y est point méchante, elle confine plutôt à l'ironie, et lorsque M. Hennevé se permet quelque personnalité un peu vive, il l'atténue immédiatement de paroles indulgentes. Parmi les scènes ou sketchs les mieux venus il faut citer : « la repopulation », « une actrice moderne », « l'Ile Déserte », où se rencontrent après naufrage Mlles Cécile Sorel et Mistinguett, « les parts entières », « la Poussée vers l'Ouest » et la conférence de M. Bernard à Ba-Ta-Clan. On se rappelle en souriant encore le lendemain les traits qui les émaillent. L'étoile de la Revue est Mlle Régine Flory, au corps admirable, souple, musclé, félin, vivant, à la voix mordante et bien timbrée, ensemble charmeur qu'anime une intelligence vive : toutes ses compositions sont heureuses et originales.

Mlle Germaine Charley est pleine d'entrain, de fantaisie, ses effets ne sont jamais trop poussés : tout est gracieusement mesuré et bien proportionné, comme sa personne. M. et Mme Gabaroche se montrent excellents musiciens.

M. Girier a toujours son aimable bonne humeur. M. Roger Fernay, dans le rôle du compère, est élégant. Aux quelques paroles qu'il dit on voit qu'il est destiné certainement à jouer des rôles d'une autre nature et d'une autre envergure. M. Robert Darthez a de l'aisance et danse bien.

La revue de M. Hennevé est accompagnée sur l'affiche d'une opérette, *Faust en Ménage*, qui ressemble à une farce d'étudiant, mais pas très réussie : l'auteur a imaginé que Méphistophélès n'avait point donné, ainsi qu'il l'avait promis, l'âme de Faust au diable, si bien que Faust et Marguerite vivent tranquillement sur la terre, servis par bonne dame Marthe. Faust a vieilli, tandis que Marguerite est encore jeune. Méphistophélès est resté sur la terre auprès de ses protégés, mais perclus de rhumatismes. On revoit aussi Siebel, simple soldat, barbu : on devine aisément à quelles plaisanteries, à quels coq-à-l'âne cette transposition peut donner lieu, ce n'est pas toujours drôle.

La musique de Claude Terrasse, pastiche amusant et bien fait du *Faust* de Gounod, donne seule un peu d'animation à cette piécette, qu'il ne faut d'ailleurs considérer que comme une pochade d'atelier. Mlle Corney y déploie une fort jolie voix. Pierre D'OUVRAY.

LES GRANDS CONCERTS

Société des Concerts du Conservatoire

A la veille des jours où la Société des Concerts, sous la direction de Philippe Gaubert, va partir en Suisse défendre et faire triompher le bon renom de la musique française, on ne saurait témoigner assez de la confiance qu'on peut avoir en cette admirable association. On a dit ici-même fréquemment la perfection des exécutions obtenues par l'abnégation et la conscience de chacun qui joue en soliste sa partie d'ensemble. Le dernier concert où figuraient des œuvres connues (la *Quatrième Symphonie* de Beethoven, *la Procession nocturne* de Rabaud, *le Tombeau de Couperin* de Ravel, *l'Apprenti sorcier* de Paul Dukas et le *Poème de l'Amour et de la Mer* de Chausson) ne peut qu'assurer encore cette confiance ; tour à tour étincelantes, émouvantes, gracieuses, furent les interprétations de ces œuvres si diverses. Mme Nelly Martyl, d'une voix très pure, avec une diction très nette, traduisit dramatiquement le *Poème de l'Amour et de la Mer*. C'est un heureux prélude à sa rentrée à l'Opéra-Comique que l'on annonce comme prochaine.

Pierre DE LAPOMMERAYE.

Concerts-Colonne

Samedi 5 janvier. — Festival... Wagner ! — Pas possible ? — Et cependant réel. Très bonne exécution : Mlle Demougeot trépassa doublement et noblement, sous les traits d'Yseult et ceux de Brunnhilde, et M. Paul Brun joua fort poétiquement le mélancolique solo de cor anglais de *Tristan*.

Vif succès pour M. Pierné et son orchestre. Mais que *Siegfried-Idyll* sembla longue ! « Mon fils, écrivait Wagner dans la préface de cette composition, devait recevoir le

(1) *L'Ecole française de Violon*, t. I, pp. 11-12.
(2) *Ibid.*, p. 108.