

LE MENEESTREL

4577. — 86^e Année. — N^o 3.



Vendredi 18 Janvier 1924.

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

SUITES et sonates décelaient d'ailleurs les mêmes emprunts aux airs de danse et à la musique vocale : l'Opéra en particulier leur avait fourni l'*Aria*, tandis que — sans parler des giges, des menuets, des courantes, etc. — beaucoup de morceaux intitulés *Adagio* ou *Largo* provenaient « d'airs de danse idéalisés, ralentis et souvent très profondément déformés » ; les *Préludes* au contraire avaient figuré dans les anciens recueils de musique de luth et abandonnaient simplement « leur caractère original de songerie harmonique, de buée sonore, pour tenir lieu, ainsi que le dit Brossard, de *préparation* à ce qui va suivre » (2). L'unité tonale elle-même, à laquelle obéissaient tous ces morceaux de suite ou de sonate, ne provenait-elle pas de la survivance d'un usage propre à la technique de luth (l'accord de cet instrument étant particulièrement difficile, on réunissait ensemble les pièces de même tonalité), de sorte que « ce fait accidentel », cette « conséquence de la technique instrumentale » devenait « un principe formel, bien que les nouveaux instruments chargés de jouer les suites n'eussent plus à connaître des raisons spéciales au luth qui avaient déterminé le maintien d'une tonalité unique » (3) ? Même lorsque la Sonate se constituera plus fortement, elle gardera le souvenir du temps où elle n'était avec la Suite qu'un recueil, qu'une *collection factice* de pièces relevant de genres très divers, et tel *recitatif* d'une sonate de Bertheaume (œuvre IV, 1787) témoignera encore de « l'influence exercée par la tragédie lyrique sur la musique instrumentale » (4), de même que plus tard la valse, sous le masque du scherzo, s'ajoutera aux nombreux airs de danse déjà importés dans le style de la sonate.

Pas plus que la Suite, la Sonate n'obéira d'abord à « un plan préconçu » : elle accueillera ce « cadre à peu près déterminé » que la Suite s'est dessiné au cours du xvii^e siècle, cadre ne résultant pas « de conceptions logiques mais bien de la répétition et de la confirmation de certains usages qui ont fini par s'imposer et par se transformer en principes morphologiques » (5).

Le nombre des pièces ira en diminuant, en particulier sous l'influence italienne : ainsi dans la première moitié du xviii^e siècle J.-F. Dandrieu écrira deux livres

de sonates, les unes comprenant six mouvements, les autres quatre à la manière de celles de Corelli ; tandis que vers 1760 un Gaviniès laissera des sonates en trois et même en deux mouvements. L'ordre de succession de ces pièces y importera peut-être moins que dans les symphonies ; cependant la place du menuet — si capitale dans l'histoire de celles-ci — méritera quelquefois d'être mentionnée : par exemple Jean Lemaire publiera en 1739 deux sonates où le menuet « précède immédiatement la *Gigue* finale » (1), — particularité que l'on avait attribuée à tort aux seules écoles palatine et viennoise.

La réduction du nombre des pièces et une certaine tendance à fixer le rôle du menuet (notre futur scherzo) soit comme dernier mouvement, soit même comme le pénultième d'une sonate, auront sans doute contribué à éloigner cette dernière de la Suite. Mais une scission autrement importante s'établira lorsque la forme binaire, en admettant une rentrée conclusive du motif dans la tonalité initiale, passera à une forme nettement ternaire. Les premières œuvres françaises de violon qui offrent une esquisse d'un pareil rappel thématique appartiendront aux quatre *Livres de Sonates* ainsi qu'aux concertos (1719-1731) de Jacques Aubert, aux *Livres de Sonates* de J.-M. Leclair, enfin vers la même époque aux sonates de Quentin l'ainé, de Mondonville et de Guillemain.

Les distinctions entre la Suite et la Sonate s'accroîtront beaucoup plus lorsqu'un *second thème* s'introduira dans l'exposition et dans la réexposition de l'*allegro* de sonate. Laissons de côté ici le problème très délicat qui consiste à se demander jusqu'à quel degré l'emploi d'un second motif deviendra désormais la caractéristique de toute sonate régulière ; du moins contestons le droit d'attribuer une telle innovation à Philippe-Emmanuel Bach — l'auteur des *Sonates prussiennes* et *wurtembergeoises* publiées en 1742 et vers 1745. M. de La Laurencie, outre qu'il rappelle le rôle précurseur de la fugue et surtout des *divertissements* qui la suivent — puisque s'y trouvent exposés et même *développés* un sujet et un contre-sujet — signale une forme embryonnaire de bithématisme déjà chez J.-M. Leclair, dans le *Premier Livre de Sonates à violon seul* (1723), puis vers 1740, au cours des Symphonies en trio dans le *goût italien* ou des *Concertinos à quatre parties* de L.-G. Guillemain (ainsi que d'ailleurs dans les œuvres de l'Autrichien G.-M. Monn). A cet égard, M. de La Laurencie semblerait reconnaître dans le style même du violon une des sources du bithématisme qui va rapidement se propager : « Chez Guillemain, comme chez tous les musiciens qui écrivent d'une manière violonistique, le deuxième thème se dégage, petit à petit, des conclusions modulantes et des épisodes de virtuo-

(1) Voir le *Ménéstrel* du 11 janvier 1924.

(2) *L'École française de Violon*, t. I, p. 55-56.

(3) *Ibid.*, t. I, p. 58.

(4) *Ibid.*, t. II, p. 431.

(5) *Ibid.*, t. I, pp. 58-59.

(1) *L'École française de Violon*, t. II, p. 149.

sité adjointes au premier thème. Une véritable floraison de motifs secondaires surgissait après l'exposé du thème principal, et c'est cette floraison qui s'est, en quelque sorte, resserrée autour du deuxième thème » (1). A pareille époque, gravées en 1739, les *Sci Sonate a Violino solo* de J. Canavas témoignent d'une même tendance de la sonate de coupe ternaire à esquisser un second motif. — Plus tard nous verrons chez un J.-A. Mathieu la réexposition intervertir — suivant une mode italienne — l'ordre des deux idées (2).

Au contraire de ce que l'on pourrait croire, le procédé cyclique ne se présente point comme un ultime perfectionnement apporté à l'évolution de notre forme Sonate. Cette configuration sensiblement la même de motifs appartenant à des morceaux différents existait déjà dans la Suite, et plusieurs musiciens français du XVIII^e siècle — après les Italiens Frescobaldi, J.-B. Vitali et Mascitti — recourent souvent à un pareil moyen de resserrer l'unité de la Sonate : ce sont successivement F. Duval, Elisabeth de la Guerre, Senallié, Aubert, Besson, Francœur, J.-M. Leclair, Guignon, Cupis.

Une particularité plus saillante de la Sonate classique sera enfin donnée par des transformations internes du menuet. D'abord arias, gavottes, menuets vont, dans les troisième et cinquième recueils de J.-B. Senallié (1716 et 1727), se dédoubler en pièces de modes majeur et mineur, avec parfois un retour final au mode majeur du début. De tels dédoublements établiront « des moirures modales qui atténuent la rigueur du principe de l'unité tonale ». Le rappel du motif initial en majeur se fera simplement par un *Da capo al primo*. Vestiges encore de la forme Suite et de l'Opéra italien, car, ainsi que le remarque M. de La Laurencie, « le fait du dédoublement d'une part, et celui du *Da capo al primo* de l'autre, montrent la jonction qui s'établit au sein des compositions instrumentales, entre l'ancien usage de la Suite qui groupait des pièces similaires, deux *Allemandes*, deux, trois ou quatre *Courantes*, en les plaçant les unes à la suite des autres, et la pratique de l'*Air à da capo* italien » (3). Chez J. Aubert, comme chez Quentin, les pièces médianes dédoublées auront fréquemment leur majeur et leur mineur suivis *chacun* d'un *Da capo*, ce qui constituera une série de formes *lied* sur le schéma *a. b. a.* (4). Mais le cas le plus significatif sera fourni par les *Concerts de Symphonie* qu'E. Mangean publia en 1735 : là, « des deux *Menuets*, le deuxième en mineur est joué *en trio*, tandis que le *Menuet* majeur est confié au *tutti*, indication intéressante au point de vue du *Trio* qui sera intercalé plus tard dans la symphonie classique » (5) et passera de même dans la Sonate de chambre.

Ainsi peu à peu s'élaborent dans l'école française de violon les formes mêmes que Haydn et Mozart sauront parachever. Si maintenant nous examinons l'écriture mélodique et harmonique telle qu'elle se modifie soit sous l'influence des écoles italienne puis palatine, soit du fait d'une évolution purement autochtone, nous y voyons s'inscrire les signes extérieurs du changement

qui s'opérait dans les esprits aux approches de la Révolution et du Romantisme. En particulier chez Gaviniès — donc à partir de 1760 — le style mélodique s'est entièrement renouvelé : « Encore que très ornée et très affouillée, la mélodie de Gaviniès..., par son caractère coulant, par sa souplesse modulante, par les intervalles qu'elle exploite, diffère profondément de celle d'un Leclair ou d'un Guignon. Déjà, le romantisme prépare son action; il y a dans les *Romances* une sensibilité, une mélancolie que ne connaissait pas l'école de 1750 ». Dans les sonates « la thématique reste sans doute ouvragée, mais l'ornementation s'y sépare mieux de la mélodie proprement dite; elle se compose de *gruppetti* enchâssés dans celle-ci, de *ports de voix*, destinés à adoucir les contours, à remplir les intervalles, à suggérer quelque chose de câlin, de tendre ou de songeur ». Ou bien même par « le caractère fier, un peu déclamatoire » de certaines formes mélodiques la musique de Gaviniès « porte sans conteste l'emprunt de la période révolutionnaire. On y découvre par avance le souffle ardent de la fin du siècle, la quarte héroïque de *la Marseillaise*, les quarts et les quintes martiales de Méhul » (1). Mais avant Gaviniès, avant même toute influence probable de l'école de Mannheim sur les musiciens français, quelques procédés expressifs s'étaient introduits et avaient amorcé cette transformation radicale du goût qui par la suite allait nuire à la connaissance de la musique antérieure; un à un s'étaient fixés les éléments de la seule *expression* à laquelle nous ayons été longtemps sensibles, au point de croire qu'en dehors d'elle nous ne trouverions plus que froideurs ou futilités sonores. Tout le pathétique de ces appoggiatures ou de ces retards qui soupirent et pleurent, la musique française de violon ne l'ignorait point au commencement du XVIII^e siècle. Ainsi le fameux *Vorhalt* — imprudemment attribué à l'école palatine — existait dès le *Premier Livre de Sonates* de Senallié (1710) et dès celui de Francœur l'aîné (1715), avant d'être utilisé par J. Aubert et par Leclair dans leurs concertos, par Antoine Favre et par Mondonville dans leurs sonates. De même le *trémolo* apparaissait déjà au cours des premières sonates de Martin Denis (1723) et des concertos de Leclair. Le *crescendo*, avec ce dégradé infini des nuances — procédé d'ailleurs en usage avant de figurer d'une manière explicite sur les partitions — était nettement indiqué par un contemporain de Rameau, J.-B. Miroglio, dans une *Sinfonia* datée de 1764.

Enfin ces recherches historiques sur le style français de violon, de la mort de Lully à l'arrivée de Viotti en 1782 — M. de La Laurencie a voulu les conduire jusqu'en un domaine réservé à l'instrumentiste : il ne néglige de noter aucun des progrès atteints dans la technique spécifique du violon et apporte à cet égard de très curieuses et fécondes remarques sur l'évolution du démancher ou sur l'emploi des harmoniques. Ainsi se recrée par le menu l'atmosphère sonore de toute une époque. Fouillée avec une méthode aussi scrupuleuse, cette gigantesque monographie d'un instrument — que de prochaines conclusions viendront sans doute compléter — apporte la contribution la plus essentielle à l'étude esthétique des formes musicales au XVIII^e siècle.

André SCHAEFFNER.

(1) *L'École française de Violon*, t. II, p. 28.

(2) *Ibid.*, t. II, p. 275.

(3) *Ibid.*, t. I, p. 174.

(4) *Ibid.*, t. I, p. 217.

(5) *Ibid.*, t. II, p. 32.

(1) *L'École française de Violon*, t. II, pp. 319 et 327.