

La sonate

Autor(en): **Riemann, H. / Lavignac, A.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **La musique en Suisse : organe de la Suisse française**

Band (Jahr): **3 (1903-1904)**

Heft 50

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1029784>

Nutzungsbedingungen

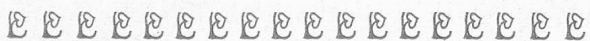
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



La Sonate.

Sonate (italien Sonata, Suonata, morceau sonore), primitivement, c'est-à-dire lors des premiers développements d'une musique instrumentale indépendante, dénomination générale pour tout morceau instrumental (le terme de toccata s'adaptait particulièrement aux morceaux pour instruments à clavier), par opposition à cantate (cantata, morceau vocal). Le premier compositeur qui fit usage du terme de sonate fut Andrea Gabrieli, dont les Sonates à 5 istromenti (1568) sont malheureusement perdues ou tout au moins égarées. Par contre quelques sonates de son neveu, Giovanni Gabrieli, nous ont été conservées (1597 et 1615). Ces anciennes sonates sont des morceaux pour plusieurs instruments (violons, violes, cornetti et trombones), dont la facture repose non pas sur l'emploi des imitations libres, comme dans la « canzones », mais sur le déploiement d'harmonies pleines et sonores ; elles avaient pour but pratique de servir d'introduction à une œuvre vocale religieuse. Plus tard, la sonate (synonyme alors de symphonia) apparaît aussi comme introduction de la cantate. Vers le milieu du XVII^e siècle (Biagio, Marini, 1655), les musiciens commencèrent à établir une distinction entre la sonata da chiesa (sonate d'église) et la sonata da camera (sonate de chambre); la première resta fidèle aux principes de son origine, conserva des rapports assez intimes avec la musique vocale religieuse et exclut en apparence du moins, les formes de danse. Celles-ci, par contre, adoptées déjà par la « suite » dont la forme se développa d'abord sur le luth et le clavecin, servirent de base à la sonate de chambre. Une autre distinction s'établit encore entre ces deux sortes de sonates, la première faisant usage de l'orgue et l'autre du clavecin pour la réalisation de la basse chiffrée. L'emploi des instruments à vent fut bien vite abandonné et la sonate de une à trois parties avec « continuo », cultivée avec zèle devint une sorte de prérogative des instruments

à archet (Vitali, Torelli, Corelli). Toutefois, la sonate à un grand nombre de parties instrumentales (surtout d'instruments à vent) se perpétua quelque temps encore pour les cortèges, la musique de table et diverses circonstances mondaines analogues. Vitali écrivait déjà ses sonates à trois parties (1667) en quatre et cinq mouvements, alternant entre « Allégo » (« presto vivace ») et « Grave » (« largo, adagio »). La facture de la sonate d'église brisa de plus en plus les liens qui l'enchaînaient au style vocal ; la figuration en devint plus variée et plus mobile, caractéristique essentielle du style instrumental. Cette transformation ne fit qu'accélérer l'introduction dans la sonate des éléments de la suite (« baletto »). Enfin Johann Kuhnau transporta la dénomination de sonate à des œuvres pour clavecin, dont la forme offrait de grandes analogies avec la « sonata da chiesa », telle qu'elle était sortie de l'évolution que nous venons d'indiquer. La principale grande forme typique de musique instrumentale, c'est la sonate. Sonate s'entend le plus souvent d'une œuvre écrite pour un seul instrument, ou quelquefois deux en « duos » ; pour trois instruments, on l'appelle « trio » ; pour quatre, « quatuors » ; pour cinq, six, sept, huit, neuf, « quintette », « sextuor », « septuor », « octuor » ou « ottetto », « nonetto » ; mais la forme générale reste la même.

La sonate d'orchestre c'est la « symphonie », et lorsqu'un instrument y joue un rôle prépondérant, un rôle de soliste accompagné par l'orchestre, c'est le « concerto » en raison de son importance, il convient donc de décrire ici tout au moins la forme de la « sonate » telle que nous l'ont léguée nos classiques, et dans toute sa pureté.

La « sonate » est une « suite de pièces », de caractères différents destinées à être entendues consécutivement ; la première et la dernière doivent être dans le même ton, celle ou celles du milieu dans des tons voisins ou choisis de façon à ce que ces morceaux puissent se succéder sans dureté, sans heurt.

Toute sonate « régulièrement construite » contient un premier morceau qui s'appelle

« l'allégo » ; un mouvement lent qui est « l'andante » ou « adagio », et un « finale », dans une allure animée. Entre le premier et le deuxième morceau, ou entre le deuxième et le troisième, on peut intercaler une petite pièce courte, telle que « Menuet », « Scherzo », « Intermezzo ». Voilà pour le plan général. Les plus purs classiques ont écrit des sonates irrégulières, fantaisistes.

Ph. Emm. Bach est considéré comme le créateur du type devenu classique, et non comme inventeur de la Sonate, que personne n'a inventée, et qui s'est constituée progressivement par les efforts et les innovations de plusieurs générations de compositeurs.

La fusion des deux sortes de sonates s'opéra graduellement, soit dans le domaine de la musique de piano: Domenico Scarlatti, J. S. Bach et ses fils, Friedmann, Philippe-Emmanuel, Johann-Cristian et Joseph Haydn, soit dans celui de la musique de violon: Locatelli, Veracini, Tartini. Ces maîtres introduisirent petit à petit, dans le premier mouvement (devenu caractéristique de la sonate), le « second thème », contrastant avec le thème principal ; puis ils utilisèrent une nouvelle méthode de développement des thèmes (divisés, réduits à leurs éléments primitifs, plutôt que simplement répétés dans d'autres tonalités). Après avoir été fixée définitivement par Haydn, Mozart et Beethoven, la forme de la sonate est devenue la forme type de toute œuvre de musique de chambre instrumentale (violon et piano ; piano, violon et violoncelle, trio avec piano ; quatuor pour instruments à archet, etc.) et de musique orchestrale (symphonie) ; le premier allegro de chacune de ces œuvres cycliques, tout particulièrement, revêt toujours la forme absolue de la sonate.

H. RIEMANN et A. LAVIGNAC.

~~~~~

## Lettre sur la Moralité au Théâtre

Genève, le 16 février 1904.

Monsieur le Rédacteur,

Permettez à un de vos fidèles abonnés de vous faire part de quelques réflexions qui lui

ont été suggérées par un article intitulé *La nouvelle morale de l'école musicale française*, de M. Daubresse, et paru récemment dans la *Semaine littéraire*. Déclarons tout d'abord que sur le fond de la question nous sommes d'accord avec son auteur : Toute œuvre d'art, musique, littérature, peinture ou sculpture tendant à glorifier, légitimer ou encourager l'imoralité sous toutes ses faces doit être condamnée ; et malheureusement et surtout dans le vaste domaine littéraire, le mal est grand !

Mais de ce qui précède, devons-nous conclure au rejet des œuvres d'art, où la mise en jeu des passions humaines, leur genèse, leur développement et leurs conséquences, ont permis aux plus grands génies de tous les temps de susciter l'admiration universelle ; mille exemples se pressent sous notre plume et nous ne fatiguerons pas vos lecteurs par une fastidieuse énumération des chefs-d'œuvre de la musique, de la littérature, de la peinture et de la sculpture, qui, si le mal, le péché, hélas, n'existaient pas sur notre pauvre terre, n'eussent jamais vu le jour. Hâtons-nous de supplier nos lecteurs de ne pas vouloir nous faire dire que le mal sous toutes ses faces était nécessaire ou utile à l'éclosion de chefs-d'œuvre, ce qui est bien loin de notre pensée.

Bornons-nous donc au sujet de l'article en question ; l'honorable auteur accuse Wagner d'avoir en des accents qu'il reconnaît admirables, « proclamé dans le mode majeur et mineur les droits d'une passion libérée de toute entrave » ! Voilà donc Wagner de musicien, dramaturge, écrivain, philosophe, révolutionnaire, que sais-je encore, passant au rang, peu enviable de prédicateur d'immoralité ; rien que cela ! Nous nous permettons de protester contre ce jugement sommaire et demandons la permission de présenter les observations qui suivent :

Est-ce Wagner qui a inventé la légende de *Tristan et Yseult* ? Ou la mythologie scandinave, les Sagas, le poème des *Nibelungen* ? Et où et quand se fait-il l'apologiste et le défenseur des actes de ses héros ? Leurs fautes