

Genève, Turin, Paris et Londres : la géographie des sonates en trio de Gaspard Fritz

Autor(en): **Giardina, Adriano**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2**

Band (Jahr): **59 (2018)**

PDF erstellt am: **01.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858619>

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.

Genève, Turin, Paris et Londres

La géographie des sonates en trio de Gaspard Fritz

ADRIANO GIARDINA

Gaspard Fritz est un compositeur intéressant en termes de géographie culturelle et d'historiographie : en effet, il a travaillé toute sa vie dans une ville particulière en Europe au XVIII^e siècle : la Genève indépendante et calviniste. Or, Rudolf Rasch relève dans un article récent, que « le ou les lieux où un compositeur fait carrière déterminent l'«entité culturelle» à laquelle il appartient, tout au moins à nos yeux¹. » Effectivement, Gaspard Fritz est bien considéré aujourd'hui comme un compositeur suisse et/ou genevois (si tant est que cela veuille dire quelque chose), mais il apparaît comme une sorte d'incongruité historique dans son contexte puisqu'il est violoniste et n'a publié que de la musique profane, tout en vivant dans une ville marquée par l'emprise religieuse et qui jouit d'une vie musicale qu'on dit volontiers famélique. Le cas de Fritz est d'autant plus intéressant qu'il a souvent été difficile pour la musicologie de rendre compte du positionnement, en terme géographique et/ou esthétique, d'un compositeur de ce type. En effet, le musicien n'a pas exercé son métier dans l'une des grandes zones culturelles dans l'Europe du XVIII^e siècle telles que traditionnellement envisagées (Italie, France, Angleterre ou territoires de langue allemande).

Cependant, Fritz s'est formé à Turin et les recueils publiés à Londres et à Paris comportant sa musique ont eu un écho européen. Il est dès lors intéressant d'examiner la trajectoire du compositeur selon l'articulation entre périphérie et centre(s). De fait, ses projets éditoriaux témoignent selon toute vraisemblance d'une recherche de diffusion « internationale » de sa musique.

Je commencerai par examiner le contexte genevois. Les liens que Fritz a entretenus avec Turin, Londres et Paris retiendront mon attention dans un second temps. Puis, j'en viendrai plus spécifiquement aux sonates

1 Ma traduction. « The place or places where a composer developed his career determines the “cultural entity” to which a composer generally belonged, at least in our eyes. » Rudolf Rasch, « Leclair, Locatelli and the Musical Geography of Europe », in Fulvia Morabito (éd.), *Locatelli and the Violin Bravura Tradition* (Turnhout : Brepols, 2015 ; coll. « Studies on Italian Music History », 9), p. 10.

en trio du compositeur. Je présenterai brièvement le contexte éditorial dans lequel elles sont parues. Je mettrai en évidence quelques-unes de leurs caractéristiques formelles et singularités d'écriture, de même que les « tiraillements » esthétiques dont elles témoignent. Enfin, je proposerai une nouvelle mise en relation de ces pièces, avec les sonates en trio de Gluck parues à Londres, sur lesquelles Fritz a pu prendre appui pour écrire son propre recueil.

La carrière de Fritz à Genève

La particularité de Genève tient évidemment à un contexte politique et religieux spécifique : le régime en place au XVIII^e siècle est une République indépendante calviniste, depuis la Réforme de 1536 et jusqu'à l'invasion française de 1798. Son indépendance est véritablement reconnue en 1603, après l'épisode de l'Escalade. Genève est un canton suisse depuis 1815².

Nous avons très peu d'informations biographiques sur Fritz. Les spécialistes du compositeur, essentiellement Aloys Mooser et Jacques Horneffer, mettent cet état de fait sur le compte de la pauvreté de la vie théâtrale et musicale genevoise, elle-même due à la sévérité du pouvoir en la matière³. De hautes autorités se sont effectivement prononcées dans ce sens, par exemple Voltaire, qui écrit en 1768 dans *La guerre civile de Genève ou les Amours de Robert Covelle* :

[...] On voit briller la cité genevoise,
Noble cité, riche, fière et sournoise ;
On y calcule et jamais on y rit.
L'art de barème est le seul qui fleurit :
On hait le bal, on hait la commédie.
Du grand Rameau l'on ignore les airs :
Pour tout plaisir Genève psalmodie

2 Pour un résumé de l'histoire politique de Genève, voir par exemple Martine Piguët, « Genève (Canton) », in *Dictionnaire historique de la Suisse*, <<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F7398.php>> (consulté le 27 octobre 2015).

3 Voir Jacques Horneffer, « Gaspard Fritz (1716-1783). Ses amis anglais, Le D^r Burney, Le Concerto pour violon », *Revue musicale de Suisse romande*, 37/3 (1984), p. 120-131, Jacques Horneffer, « Gaspard Fritz (II). Londres, Genève, Catalogue des Symphonies », *Revue musicale de Suisse romande*, 39/4 (1986), p. 178-188 et Aloys Mooser, *Deux violonistes genevois. Gaspard Fritz (1716-1783) Christian Haensel (1766-1850)* (Genève : Slatkine, 1968), p. 1-136.

Du bon David les antiques concerts
Croyant que Dieu se plait aux mauvais vers⁴.

Charles Burney n'est pas en reste non plus. Suite à un séjour à Genève en 1770, le musicographe anglais affirme dans *L'état présent de la musique en France et en Italie* : « On fait peu de musique à Genève, puisque les spectacles y sont interdits⁵. »

Les principales informations biographiques que nous possédons sur les activités à Genève de Fritz se résument en quelques lignes. Il y est né en 1716. Son père, violoniste d'origine allemande, s'était installé dans la cité de Calvin pour y enseigner. Gaspard se marie en 1737 et les parrains de ses enfants appartiendront aux grandes familles genevoises. Sa principale activité est très probablement, comme son père, l'enseignement du violon.

Le musicien n'a que très peu l'occasion de se produire en public. Il a peut-être pu jouer lors de concerts organisés dans une salle de la Maison de ville mise à disposition par les autorités dès 1718 à l'initiative de jeunes patriciens, celle-là même dans laquelle le jeune Mozart jouera à deux reprises en 1766, mais aucun document ne l'atteste⁶. Entre 1738 et 1743, Fritz anime les activités musicales de *The Common room of Geneva*, un cercle de jeunes aristocrates anglais réformés qui séjournent à Genève pour y apprendre le français. Ils montent, semble-t-il avec succès, des pièces de théâtre, dont *Macbeth* de Shakespeare, et des pantomimes dans une salle au Molard qui comporte deux cents places⁷. Dans un compte-rendu de Richard Aldworth, un des membres de ce cercle, on apprend que « l'orchestre était conduit et dirigé par le célèbre violon Gaspard Fritz⁸. »

4 [François Marie Arouet de Voltaire], *La guerre civile de Genève, ou les amours de Robert Covelle. Poème héroïque avec des notes instructives* (Besançon : Nicolas Granvel, 1768), p. 2-3.

5 La traduction provient de Charles Burney, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, Michel Noiray (éd.) (Paris : Flammarion, 1992 ; coll. « Harmoniques »), p. 84. « There is but little music to be heard in this place, as there is no play-house allowed [...]. » Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy* (Londres : T. Becket, 1771), p. 52.

6 Voir Corinne Walker, *Le pinceau et l'archet : les arts à Genève au XVIII^e siècle* (Genève : Slatkine, 2012), p. 38-39.

7 Voir A. Mooser, *Deux violonistes genevois, op. cit.*, p. 27-37 et C. Walker, *Le pinceau et l'archet, op. cit.*, p. 46.

8 Ma traduction. « The Orchestra led and directed by the celebrated Violin, GASPARD FRITZ. » Compte-rendu reproduit dans W[illiam] Coxe, *Literary Life and select works of Benjamin Stillingfleet. Volume 1: Literary life* (Londres : Longman et al., 1811), p. 78.

De fait, ce groupe de jeunes anglais joue un rôle central dans la diffusion internationale de la musique de Fritz. Ainsi, Benjamin Tate, un autre membre de ce cercle, séjourne à Amsterdam avec son tuteur Thomas Dampier au début de l'année 1741. Les deux hommes y rencontrent et y entendent Locatelli et le 11 avril, Tate destine une lettre à ses amis restés à Genève pour leur relater cette expérience. En voici quelques extraits : « Je lui ai montré des Trios, Solos et Concertos de Fritz, qui lui ont tous beaucoup plu. » Plus loin : « Je ne suis pas assez bon juge du violon [...] pour dire s'il [Locatelli] est un beaucoup meilleur joueur que Fritz ; je peux seulement dire qu'il ne me donne de loin pas autant de plaisir. Je trouve qu'il n'a pas un coup d'archet aussi assuré et qu'il ne tire pas de son instrument un aussi beau son que Fritz [...]. » Et encore : « Je m'enquis de ce passage dans le Labyrinthe où Fritz place un de ses doigts sous les cordes, et je crois que Locatelli ne joue pas de cette manière [...] »⁹. Nous apprenons donc que Tate voyage avec de la musique de Fritz qu'il cherche à faire connaître et apprécier. Les trios mentionnés sont très certainement les pièces publiées une année plus tard à Londres, qui sont en fait des quatuors¹⁰. En revanche, on ne sait pas de quels « solos » Tate parle, qu'il faut probablement chercher dans les douze sonates pour violon seul et basse continue que Fritz allait publier quelques années plus tard¹¹. Quant aux concertos, une seule œuvre appartenant au genre, pour violon, nous est parvenue, sous forme manuscrite¹². Autre enseignement : Fritz joue Locatelli, et en particulier *Il laberinto armonico*, le douzième concerto de *L'Arte del violino* opus 3. D'ailleurs, un caprice à la façon de

9 La traduction est due à J. Horneffer, « Gaspard Fritz (1716-1783). Ses amis anglais, Le D^r Burney, Le Concerto pour violon », art. cit., p. 121. « I have shewed him Fritz's Trios, Solos, and Concertos, all which pleased him very much. » « I am not Judge enough of the Fiddle, to say if he [Locatelli] be a much better Player than Fritz; I can only say, that He does not give me near so much pleasure. I think he has not so Bold a Stroke with his Bow, and that he does not draw so fine a Tone out of the instrument as Fritz [...]. » « I enquired about that passage in the Laberinth where Fritz places one of his Fingers underneath the Strings; and, I find, that Locatelli does not Play in the same Manner [...]. » Le texte anglais est reproduit dans Albert Dunning, *Pietro Antonio Locatelli. Der Virtuose und seine Welt. Band I* (Buren : Frits Knuf, 1981), p. 204-205.

10 Voir le Tableau 1. Ces pièces ont été éditées dans le vol. 2 des œuvres complètes du compositeur : Gaspard Fritz, *Sei sonate a quatro stromenti. Opera prima*, Pascale Darmsteter (éd.) (Genève : Editions Université – Conservatoire de musique, 2000 ; coll. « Musiques à Genève », 3).

11 Voir le Tableau 1.

12 L'œuvre a été publiée dans le vol. 1 des œuvres complètes : Gaspard Fritz, *Concerto pour violon*, Xavier Bouvier (éd.) (Genève : Editions Université – Conservatoire de musique, 1994 ; coll. « Musiques à Genève », 2).

Locatelli figure dans le concerto pour violon du musicien genevois, à la fin du troisième mouvement, explicitement intitulé *Capriccio*. En outre, Tate déclare préférer le jeu du musicien genevois. Nous avons conservé d'autres appréciations sur le violoniste Fritz, sur lesquelles je reviendrai plus bas.

Retournons à Genève. Dans une lettre à Charles de Brosses, datée du 4 octobre 1744, Jacob Huber, membre du Conseil des Deux-Cents, soutient que «Fritz eut cet été la mortification de voir donner la préférence à un violon italien nommé Piantanida, moins fort que lui mais qui plut à tout le monde par le cantabile et la douceur de son jeu¹³.» De fait, Giovanni Piantanida réside à Genève cette année-là, avec sa femme cantatrice, surnommée *La Posterla*, et avec d'autres chanteurs¹⁴. Grâce au témoignage d'Achille Ryhiner, bon violoniste amateur bâlois de passage à Genève, datant de 1758 et lui aussi négatif à propos de Fritz, nous savons que ce dernier se produit aux concerts hebdomadaires, probablement privés, de Thomas Pitt et qu'à ces concerts on entend beaucoup de musique anglaise : «Come M:^r Pitt est fort prèvenu pour le gout de son païs, l'on y entend [aux concerts chez Pitt] beaucoup de musique angloise. Les meilleurs sujets qui s'y trouvent à l'ordinaire sont le Sieur Fritz pour le Violon et le Sieur Baridon pour le Violoncello. Je trouve Le premier fort pour les difficultés et la grande exactitude dans les tons, mais je ne lui trouve pas de gout ; il orne et charge tellement ce qu'il joue que souvantefois cela lui fait perdre la mèsure [...]»¹⁵. Une année plus tard, Fritz accompagne la cantatrice Marie Fel pour Voltaire aux Délices¹⁶. Enfin, Fritz rencontre Burney en 1770, lors du séjour déjà mentionné de l'historiographe anglais à Genève. Ce dernier fait, lui, des éloges du jeu et des œuvres du musicien : «C'est cependant à Genève que s'est établi M. Fritz, bon compositeur et excellent violoniste ; il est bien connu de tous les Anglais amateurs de musique qui sont venus ici.» Et plus loin : «Il eut la bonté de me jouer l'un de ses solos, qui me fit bon effet, en dépit de son extrême difficulté. Bien qu'il ait près de soixante-dix ans, M. Fritz joue encore avec toute l'ardeur

13 Cité par J. Horneffer, «Gaspard Fritz (II). Londres, Genève, Catalogue des Symphonies», art. cit., p. 183. Huber ne fournit malheureusement aucune information complémentaire sur les circonstances qui ont présidé à ce jugement de valeur du public.

14 Voir A. Mooser, *Deux violonistes genevois*, op. cit., p. 55-57.

15 Cité par Martin Staehelin, «Gaspard Fritz im Urteil eines Zeitgenossen», *Schweizerische Musikzeitung*, 4, juillet-août 1968, p. 240.

16 Voir A. Mooser, *Deux violonistes genevois*, op. cit., p. 72-74.

d'un jeune homme de vingt-cinq; son coup d'archet et son expression sont admirables¹⁷.»

Le musicien décède en 1783, non sans laisser une petite fortune. Cet élément semble indiquer que son enseignement a dû avoir du succès et que ses talents d'exécutants ont été régulièrement goûtés, malgré le peu de documentation qui en atteste.

Pour compléter le tableau, il faut encore faire état dans les grandes lignes de ce que nous savons de la vie musicale genevoise, essentiellement profane, durant la période d'activité de Fritz ou à peu près. J'adopte une présentation chronologique. Entre 1684 et 1792, trente musiciens, chanteurs, luthiers et maîtres de danse ont obtenu l'autorisation de s'établir à Genève¹⁸. Dès 1685 un graveur de musique est installé en ville¹⁹. Nous avons conservé l'inventaire après décès de Pierre Fatio, daté de 1707²⁰. Ce document liste le contenu de la bibliothèque privée du patricien, qui comporte entre autres onze entrées de musique instrumentale italienne et témoigne ainsi de son goût prononcé pour ce répertoire. Fatio a possédé les sonates pour violon et basse continue opus 5 de Corelli, trois opus de Torelli, des œuvres de Giovanni Bianchi, Caldara, Nicola Matteis père et Bernardo Tonini. En 1715, le fils d'un pasteur offre à la Bibliothèque publique huit volumes de tragédies lyriques de Lully (donc si on ne connaît par Rameau, d'après Voltaire, on goûte tout au moins à Lully!)²¹. Jacob Huber demande à Charles de Brosses, dans une lettre cette fois-ci datée du 9 Juillet 1744, des opéras pour ses filles. De plus,

17 Ch. Burney, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, op. cit., p. 84. «[...] However, M. Fritz, a good composer, and excellent performer, on the violin, is still living; he has resided here near thirty years, and is well known to all the English lovers of music who have visited Geneva during that time.» «He was so obliging as to play to me one of his own solos, which though extremely difficult, was pleasing; and though he must be near seventy years of age, he still performs with as much spirit as a young man of twenty-five. His bowing and expression are admirable [...].» Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, op. cit., p. 52-53.

18 Voir Corinne Walker, «Des couleurs et des sons. Le goût des arts à Genève au XVIII^{ème} siècle», *Musicorum*, 13, 2012, p. 48.

19 Voir C. Walker, «Des couleurs et des sons. Le goût des arts à Genève au XVIII^{ème} siècle», art. cit., p. 39.

20 Voir Christoph Riedo, «From south to north and from the centre out: Corelli's reception in 18th-century Switzerland», in Agnese Pavanello (éd.), *Corelli als Modell. Studien zum 300. Todestag von Arcangelo Corelli (1653–1713)* (Winterthur: Amadeus, 2015, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XXXVII 2013*), p. 237-263. Je remercie l'auteur de m'avoir transmis son texte avant parution.

21 Voir C. Walker, «Des couleurs et des sons. Le goût des arts à Genève au XVIII^{ème} siècle», art. cit., p. 37.

il mentionne la présence de musiciens londoniens à Genève²². Nous possédons une autre attestation de la présence de musiciens italiens en ville durant l'année 1752²³. En 1756 l'interdiction des orgues durant le culte est levée²⁴. Dix ans plus tard, Grétry joue *Isabelle et Gertrude*, opéra-comique, six fois au Théâtre Neuve à guichets fermés. La salle, un théâtre en bois construit cette année-là, a pu accueillir jusqu'à huit cents spectateurs²⁵. Les violonistes Giuseppe Demachi et Friedrich Schwindel arrivent à Genève au début des années 1770. Ce dernier est peut-être l'instigateur d'un Concert de l'Hôtel-de-Ville en 1774. Pour animer les concerts de cette société, un ensemble instrumental se constitue la même année, dont le premier violon est Demachi²⁶.

Ces faits restent bien clairsemés et il est difficile d'en dégager une vue d'ensemble. Il semble cependant, d'après les recherches récentes de Corinne Walker, que les ordonnances somptuaires n'ont eu que peu d'effets sur le développement des beaux-arts, de la musique et de la danse au XVIII^e siècle et que la vie musicale a probablement été beaucoup plus riche que ce qu'on a pu penser jusqu'ici. Pour étayer ses propos, l'auteure produit la citation suivante, due à un jeune patricien en 1755 : « De tout temps, le clergé a crié contre la comédie, il ne s'est pas encore avisé de trouver le concert mauvais, et s'il s'y passerait des choses fort indécentes que par l'heureux tour qu'on a pris d'appeler concert un opéra bouffon, on n'y trouve(ra)it rien à redire²⁷. » Dès lors, il faudrait examiner la disponibilité archivistique pour évaluer l'opportunité d'effectuer de nouvelles recherches sur la vie musicale à Genève durant cette période, à la mesure de ce que Danielle Buysens a fait pour les Beaux-arts²⁸.

Toujours est-il que, au vu des évidences documentaires dont fait état la littérature, il est impossible de rattacher directement les œuvres de Fritz à un contexte genevois précis. Et il serait audacieux de prétendre que ce contexte a fourni un stimulus direct à leur composition. Nous ne

22 Voir J. Horneffer, « Gaspard Fritz (II). Londres, Genève, Catalogue des Symphonies », art. cit., p. 181-182.

23 Voir A. Mooser, *Deux violonistes genevois*, op. cit., p. 57-58.

24 *Ibid.*, p. 4.

25 Voir C. Walker, « Des couleurs et des sons. Le goût des arts à Genève au XVIII^e siècle », art. cit., p. 45-46.

26 Voir A. Mooser, *Deux violonistes genevois*, op. cit., p. 113-119.

27 Cité par C. Walker, « Des couleurs et des sons. Le goût des arts à Genève au XVIII^e siècle », art. cit., p. 45. Voir également le Chapitre 13, *Les savoirs : les sciences et les arts*, de Corinne Walker, *Histoire de Genève. Tome 2 : De la cité de Calvin à la ville française (1530-1813)* (Neuchâtel : Alphil, 2014 ; coll. « Focus », 12), p. 122-131.

28 Danielle Buysens, *La question de l'art à Genève. Du cosmopolitisme des Lumières au Romantisme des nationalités* (Genève : La Baconnière/Arts, 2008 ; coll. « ME(S) MOIRES »), 585 p.

savons pas si elles ont d'abord été écrites pour des exécutions privées ou publiques, ou au contraire si elles émanent de la volonté de s'extirper de ce contexte régional, quoi qu'il en soit limité, pour obtenir une plus grande audience, ou encore s'il s'agit d'une conjonction des deux possibles. Bien avant la publication de ses œuvres, Fritz a dû trouver à Turin un environnement artistique stimulant pour parachever son apprentissage.

Fritz dans un contexte européen : Turin, Londres et Paris

Nous savons grâce à Burney que Fritz a étudié à Turin auprès de Giovanni Battista Somis, très probablement avant 1737, l'année de son mariage à Genève²⁹. Malheureusement, nous n'avons aucune autre information sur ce séjour. D'après Aloys Mooser, il n'existe aucune trace de la présence du musicien dans l'orchestre de la cour ou de la cathédrale entre 1725 et 1736³⁰. La « présence » de Fritz à Londres est mieux documentée.

Londres est certainement la ville qui a le plus apprécié Fritz, tout au moins si l'on en juge par les éléments suivants. Thomas Dampier, le tuteur de Benjamin Tate, envoie une intéressante lettre à Genève le 30 juillet 1741, nous informant que son protégé a montré de la musique de Fritz à Haendel et que ce dernier en a été très enthousiaste : « Ils ont eu [Tate et Haendel] plusieurs entretiens ensemble, et j'ai observé la musique de Fritz présentée devant eux, et le Grand Homme criait fréquemment Bravo et parfois bravissimo³¹. »

Mais il y a plus important : c'est par l'entremise de ses amis anglais que les trios, en fait les quatuors de Fritz ont pu être imprimés à compte d'auteur à Londres en 1742, via une souscription³². Les indices concordent : les jeunes amis anglais de Fritz « se démènent » en quelque sorte pour diffuser sa musique au-delà des murs de Genève. L'édition du recueil a été préparée par Walsh, qui fera paraître cet opus 1 deux ans plus tard sous son nom³³. Le même éditeur publiera des rééditions des opus 3, 4, les sonates en trio, et 5 de Fritz, dans ces cas-là probablement sans le consentement du violoniste. Londres, au contraire de Paris, n'a cependant vraisemblablement jamais reçu la visite de Fritz en personne.

29 Voir Ch. Burney, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, op. cit., p. 84.

30 Voir A. Mooser, *Deux violonistes genevois*, op. cit., p. 12-15.

31 Cité par J. Horneffer, « Gaspard Fritz (1716-1783). Ses amis anglais, Le D^r Burney, Le Concerto pour violon », art. cit., p. 121.

32 *Ibid.*, p. 122-123.

33 Voir Tableau 1.

Fritz séjourne dans la capitale française durant quatre mois environ au début de l'année 1756. C'est le seul voyage connu de Fritz, mis à part l'épisode turinois. Le violoniste se produit à trois reprises au Concert spirituel : le 9 mars il joue une sonate de sa composition, le 12 mars un concerto et le 18 avril à nouveau une sonate, aucune de ces œuvres n'étant identifiée³⁴. Il semblerait, à nouveau d'après Burney, que l'accueil réservé à Fritz par le public ait été défavorable : «Lorsqu'il joua à Paris, il y a quelques années, cet excellent musicien reçut au Concert spirituel les mêmes honneurs que M. Pagan [à savoir d'être sifflé pour avoir joué une pièce italianisante]³⁵.»

Par ailleurs, le compositeur fait publier chez Leclerc ses opus 3 et 4 : d'une part les *Sei sonate a violino solo e basso*, d'autre part les *Sei sonate a due violini e basso*, recueils qui nous concernent au premier chef ici. Une annonce paraît dans le *Mercure de France* de janvier pour aviser le public de la sortie de ces deux éditions : «Le sieur Gaspard Tritz [sic!], Maître de Musique & et violon a mis au jour deux ouvrages de sa composition, dont l'un contient six Sonates à violon seul & basse, & l'autre six Sonates à deux violons & basse ; prix six livres chascun. On les trouve chez lui, rue de Bussi, à l'Hôtel d'Angleterre, & aux adresses ordinaires³⁶.» On ne sait pas grâce à quels contacts Fritz a pu se produire au Concert spirituel et éditer ses œuvres chez Leclerc.

Publications de Fritz

J'ai déjà évoqué l'une ou l'autre édition des œuvres de Fritz durant ce bref parcours. Examinons-les maintenant de façon plus systématique. Le Tableau 1 comporte les informations pertinentes sur la question. Le musicien a publié sept recueils, dont cinq sont consacrés, conformément à ce qu'on peut attendre, à de la musique pour violon. Fritz a cherché à

34 Ces informations figurent dans le numéro d'avril 1756, p. 193-194, et dans le numéro de mai 1756, p. 241, du *Mercure de France*. Voir également Constant Pierre, *Histoire du Concert spirituel. 1725-1790* (Paris : Heugel, 1975), p. 126 et 271.

35 Ch. Burney, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, op. cit., p. 84. «This excellent performer, when at Paris, some years ago, had the same honours conferred upon him at the *Concert Spirituel* as M. Pagan.» Ch. Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, op. cit., p. 53. Achille Ryhiner corrobore ce témoignage : «Mess :^{rs} les Genevois l'ont rendu [Fritz] si vain qu'un jour il lui prit envie d'aller à Paris où il debuta par se faire siffler [...]» Cité par M. Staehelin, art. cit., p. 240.

36 *Le Mercure de France*, janvier 1756, p. 173.

couvrir tous les genres importants de son époque pour l'instrument. On compte douze sonates pour violon et basse continue (les opus 2 et 3), six sonates à quatre (l'opus 1, pour deux violons, alto et basse continue), six sonates en trio (l'opus 4) et six sonates pour deux violons seuls (l'opus 5). Le genre le plus ancien est la sonate en trio, le plus moderne la sonate pour deux violons seuls.

En outre, Fritz a publié à la fin de sa carrière six symphonies (opus 6), qui sont d'ailleurs peut-être ses œuvres les plus abouties. Jürg Stenzl et Michael Baumgartner n'hésitent pas à les placer en tout cas sur le même plan que les symphonies contemporaines des compositeurs actifs à Mannheim³⁷. Plus étonnant, Fritz aurait publié un concerto pour clavier, aujourd'hui perdu³⁸. J'ai déjà signalé l'existence du concerto pour violon, conservé sous forme manuscrite.

Les dédicataires sont tous des aristocrates ou dignitaires dont Fritz a fait la connaissance à Genève, en lien ou non avec *The Common room of Geneva*. Ils sont, dans l'ordre de publication des recueils, anglais, allemand, américain, russe, anglais et genevois. Les dédicaces, lorsqu'elles existent, sont de pure circonstance et ne nous donnent que peu d'informations intéressantes³⁹.

Les opus 3 et 4 parisiens constituent une sorte de couple éditorial. Ils renferment des zones d'ombres sur le plan de leur paratexte, de la chronologie de leur conception et des canaux de leur diffusion⁴⁰. Dans

37 « Scherchen, who edited the first of the six symphonies op. 6, drew attention to their formal elegance, nobility of expression and highly individual orchestral writing; these qualities lend the symphonies a more original flavour than most of the early Classical works produced by the Mannheim school [...]. » Jürg Stenzl, « Fritz, Gaspard [Kaspar] », *Grove Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10292>> (consulté le 27 octobre 2015). « Scherchen zufolge lässt sich die Originalität von op. 6 durchaus mit gattungsgleichen Werken der Mannheimer Schule vergleichen. » Michael Baumgartner, « Fritz, Gaspard, Kaspar, Gasparo », in Ludwig Finscher (éd.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 7* (Kassel, Stuttgart : Bärenreiter, Metzler, 2002), col. 165-166.

38 Voir A. Mooser, *Deux violonistes genevois*, op. cit., p. 109-110.

39 Les dédicaces qui figurent dans les éditions de la musique de Fritz sont reproduites au fil des chapitres d'A. Mooser, *Deux violonistes genevois*, op. cit., p. 41-75. Voir également David Hennebelle, *De Lully à Mozart. Aristocratie, musique et musiciens à Paris (XVII^e-XVIII^e siècles)* (Seyssel : Champ Vallon, 2009), en particulier les p. 22-29.

40 Pour un examen plus complet de ces aspects, voir mon édition de l'opus 4, qui occupe le vol. 3 des œuvres complètes du compositeur : Gaspard Fritz, *Sei sonate a due violini e basso. Opera quarta*, Adriano Giardina (éd.) (Genève : Editions Université – Haute Ecole de Musique, 2012 ; coll. « Musiques à Genève », 4) et qui reproduit en fac-similé les pages de titres de ces recueils ainsi que la dédicace de l'opus 4.

les deux exemplaires conservés, la page de titre de l'opus 4 comporte un cache masquant les adresses habituelles du bas de la page, contrairement à celle de l'opus 3, qui est pour sa part tout à fait régulière⁴¹. De plus, la page comportant la dédicace de l'op. 4 est incomplète : le nom du dédicataire et la signature manquent, la date n'est qu'ébauchée. L'opus 3 ne comporte pas de dédicace. On ne connaît pas le moment où le projet éditorial a pris corps, mais l'une des adresses bibliographiques de l'opus 3 indique que le commerce de Mme Boivin, «A la règle d'or», est situé rue Saint-Honoré. Or, Bayard reprend les affaires de Mme Boivin à la même enseigne en 1753, ce qui laisse supposer que l'opus 3 et probablement l'opus 4 ont été imprimés à cette date ou avant, ce qui pourrait expliquer les lacunes de la dédicace⁴². De plus, ces éditions ne figureront jamais dans les catalogues de Leclerc⁴³, tandis qu'elles sont répertoriées, dès 1759, dans tous ceux de La Chevardière, le successeur de Leclerc⁴⁴. Par ailleurs, sur la page de titre de l'opus 4, le nom du compositeur apparaît avec des caractères plus grands que celui du dédicataire⁴⁵. Cette pratique, si elle n'est pas exceptionnelle chez Leclerc, reste rare.

Les deux opus ne semblent cependant pas viser le même public : les sonates pour violon sont virtuoses et donc destinées à un usage plutôt professionnel, tandis que les sonates en trio renoncent aux difficultés techniques et visent dès lors plutôt une audience composée d'abord d'amateurs. Editer un recueil de sonates en trio en vue de ce marché n'a rien d'étonnant dans les années 1750.

Il est toutefois certain que Fritz cherche à frapper un grand coup en publiant deux recueils simultanément, tout en se produisant au Concert spirituel. Il cherche peut-être ainsi à infléchir le cours d'une carrière somme toute modeste. Au bout du compte, cette tentative, comme son parcours en général, s'apparentent à une demi-réussite. En effet, je l'ai montré, les contemporains étaient partagés quant aux talents d'interprète

41 Ces deux exemplaires sont conservés à la British Library à Londres (cote Music Collections h.2852.b(1.)) et dans la bibliothèque privée du professeur Hellmut Federhofer à Mayence.

42 Voir Anik Devriès et François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français. Volume 1 : Des origines à environ 1820* (Genève : Minkoff, 1979), p. 27-28 et 36-37.

43 Voir Anik Devriès, *Editions et commerce de la musique gravée à Paris dans la première moitié du XVIII^e siècle. Les Boivin. Les Leclerc* (Genève : Minkoff, 1976 ; coll. « Archives de l'édition musicale française », 1), 272 p.

44 Voir Cari Johansson, *French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century. [Vol. 2:] Facsimiles* (Stockholm : Almqvist and Wiksell, 1955 ; coll. « Publikationer utgivna av Kungl. musikaliska akademien bibliotek », 2), facsimilé n° 44 sqq.

45 Je remercie Luca Zoppelli d'avoir attiré mon attention sur cet aspect.

du violoniste. En revanche, ses recueils publiés semblent avoir rencontré un certain succès commercial, si l'on en juge par les rééditions dont ils ont fait l'objet⁴⁶.

Sonates en trio

A son tour, l'écriture des sonates en trio est étonnante à maints égards. Le Tableau 2 recense quelques caractéristiques générales des pièces (tonalités de références, indications de tempo/caractère, indications de mesures et longueur des mouvements exprimée en mesures). Toutes les sonates se déclinent en trois mouvements, tous ceux-ci sont clos. L'intégralité des sonates, sauf la cinquième, adopte le schéma formel lent-vif-vif, avec un dernier mouvement ternaire, de type dansant et de *mezzo carattere* pour ainsi dire. Cette succession induit un poids formel plus marqué du mouvement central. Dans la première et la dernière sonate, ce mouvement est une fugue, largement développée pour ce qui est de la première sonate. La présence de ces fugues, par ailleurs les deux seules de Fritz, au début et à la fin du recueil contribue à organiser ce dernier dans sa globalité. La *Sonate V* constitue donc une exception. Elle adopte le schéma formel vif-lent-vif, avec, seul cas de l'édition, le recours à la tonique mineure pour le mouvement lent, qui est une sicilienne⁴⁷. La présence de cette sonate est d'autant plus étonnante, qu'une autre sonate, la première, adopte elle aussi la tonalité de *Ré* majeur. A l'exception des fugues et du premier mouvement de la *Sonate III*, tous les mouvements sont à double reprise. Dans ce cas de figure, les premières parties se terminent soit à la dominante soit au relatif majeur, les secondes à la tonique.

Le premier mouvement de la *Sonate I* (reproduit dans l'Exemple musical 1) me paraît représentatif de la majorité de ceux du recueil⁴⁸. Une

46 Voir le Tableau 1, ainsi que M. Baumgartner, art. cit., col. 166, qui recense également les rééditions d'œuvres de Fritz dans des anthologies.

47 Gloria Floreen, «Italianate Music in Geneva during the 18th century and some thoughts on Geneva's Reaction», in Günter Fleischhauer et al. (éd.), *Musikzentren – Persönlichkeiten und Ensembles* (Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, 1988; coll. «Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts», 35), p. 58, commente brièvement cette sonate.

48 La musique est retranscrite à partir de l'édition citée en note 40. Reproduit avec l'aimable autorisation des Editions Université – Haute Ecole de musique de Genève – Neuchâtel.

analyse synthétique du mouvement figure dans le Tableau 3⁴⁹. Premier élément, Fritz traite les deux instruments mélodiques aigus de façon égale. Ce choix stylistique et esthétique se manifeste notamment par la reprise du groupe thématique initial au second violon à l'octave inférieure aux mesures 4 à 6. La basse, elle, joue d'abord son rôle de soutien harmonique, mais porte également des éléments motiviques à l'occasion.

Le discours musical est clairement articulé et des groupes bien différenciés se succèdent. Je ne parlerais pas ici d'intégration formelle, mais quelques-uns des groupes structurent la forme du mouvement via des répétitions : le groupe thématique, ainsi que le motif sur lequel il est bâti, réapparaissent à différents moments et dans différentes tonalités (*Ré* majeur, *mi* mineur et *si* mineur) ; le même groupe conclut chacune des deux parties dans une tonalité différente ; les groupes qui constituent les élaborations sont plus ou moins repris et permettent la modulation à la dominante dans la première partie et le maintien de la tonique dans la seconde. La reprise du thème initial et le retour à la tonalité de référence à la mesure 27, donc au centre de la seconde partie, ne sont pas dramatisés. Il n'en reste pas moins que cette reprise est un moment formel important du mouvement et témoigne d'un modernisme certain. Cinq mouvements du recueil utilisent ce procédé sur les quinze où cela est possible. La première section (G) de la seconde partie du mouvement comporte des éléments de « développement⁵⁰ » : passage par des tonalités mineures (*mi* mineur et *si* mineur), échange motivique entre les instruments, ainsi que brèves imitations. Il s'avère ainsi que Fritz ne recourt en tout cas plus à la *Fortspinnung* baroque.

Par ailleurs, une utilisation marquée de chromatismes dans plusieurs groupes, que ce soit simultanément aux trois parties instrumentales ou à l'une d'entre elles, frappe dans ce mouvement et de façon constante dans

49 Cette analyse a été effectuée sur la base d'une adaptation du modèle proposé par Claus Bockmaier, « Die Ensemblesonate nach Corelli bis zur Generation der Bach-Söhne: kanonisierte Besetzungstypen – divergierende Erscheinungsformen », in Claus Bockmaier, Siegfried Mauser (éd.), *Die Sonate: Formen instrumentaler Ensemblesmusik* (Laaber : Laaber, 2005, *Handbuch der musikalischen Gattungen*, 5), p. 35-153.

Quelques remarques sur la terminologie employée dans le tableau : j'ai utilisé le terme de groupe thématique plutôt que celui de thème dans la mesure où la manipulation de ce matériau par Fritz dans le courant du mouvement ne correspond pas à ce que les classiques viennois feront ; un groupe modulant, comme son nom l'indique, implique une tonalité d'arrivée du groupe différente de celle de départ ; au contraire, un groupe cadentiel reste dans la même tonalité ; j'ai évité de recourir au terme de réexposition pour les mêmes raisons que celui de thème ; les points d'interrogation témoignent des incertitudes liées à ce genre de taxinomie.

50 Il s'agit là bien entendu d'une désignation quelque peu anachronique.

les six sonates. Autre trait caractéristique de l'écriture de Fritz, les parties mélodiques aiguës sont régulièrement ornées. Le rythme harmonique, lui, est ici plutôt rapide, comme régulièrement dans les deux premiers mouvements des sonates.

Toutefois, si on prend un peu de recul, il s'avère difficile d'articuler ces aspects entre eux sur le plan esthétique (ou, formulé différemment : ces tensions au niveau esthétique constituent l'intérêt de ces œuvres). En effet, la forme en trois mouvements avec un dernier mouvement plus léger s'oriente vers ce qu'on appelle à défaut de mieux le style galant, mais contrairement à ce qu'on trouve d'habitude dans ce style, chez Fritz le premier violon ne domine pas, l'écriture est par moments chromatiques, et deux fugues sont présentes, forme typique du style sérieux. La segmentation formelle et l'organisation en groupes différenciés témoignent d'une certaine modernité d'écriture, mais le rythme harmonique reste pour sa part essentiellement baroque. L'écriture musicale est plus simple dans les sonates en trio que dans l'opus 3, mais par rapport à d'autres musiques destinées aux amateurs, cette écriture nécessite tout de même un certain bagage technique, à cause des chromatismes, de l'ornementation et de quelques doubles cordes aux parties de violons. Ainsi, si Fritz ne peut pas être immédiatement intégré aux zones géographiques traditionnelles de l'histoire de la musique, il ne l'est pas non plus au niveau stylistique et esthétique, tout au moins pour ce qui est des sonates en trio.

Fritz et les sonates en trio de Gluck

Peut-on malgré tout replacer les choix compositionnels et esthétiques de Fritz dans un contexte plus vaste ? Ces sonates partagent-elles des traits communs avec la production contemporaine ou plus ancienne de sonates en trio⁵¹ ? Il est pour l'heure difficile de répondre à ces questions de manière pleinement satisfaisante. En effet, il n'existe pas d'étude approfondie sur la sonate en trio après Corelli et la production dans le genre est abondante durant la période. La relative rareté des éditions modernes véhiculant ce répertoire ne facilite par le travail.

On trouve des appréciations stylistiques sur les œuvres de Fritz et des mises en relation avec d'autres compositeurs presque exclusivement dans les articles du *Grove* et de la *MGG*. Jürg Stenzl, dans le *Grove*, rap-

51 Je remercie Inga Mai Groote d'avoir eu la gentillesse de mettre à ma disposition quelques microfilms appartenant à l'Université de Zurich.

proche les sonates de l'opus 4 des œuvres de deux compositeurs italiens contemporains : « Les trios plus simples de l'op. 4 (en fait des sonates en trio) présentent des similitudes avec les œuvres d'Antonio Campioni et d'Alessandro Besozzi dans leur clair agencement formel et leurs fréquentes brèves sections imitatives à toutes les parties⁵². » Pour sa part, Michael Baumgartner, dans la seconde édition de la *MGG*, énonce le commentaire suivant, toujours à propos de l'opus 4 : « Le premier style d'écriture pour violon, empreint de virtuosité (par exemple des doubles cordes et des traits rapides), est remplacé par un langage musical galant fondé sur des arpèges de trois sons et des rythmes prégnants dans les opus 3 et 4⁵³. » De mon côté, j'ajouterais aux noms de Campioni et Besozzi celui de Gluck, dont la première publication est une série de six sonates en trio, parues à Londres en 1746 chez John Simpson. On peut tout à fait envisager que les amis anglais de Fritz lui ont fait parvenir un exemplaire de ce recueil à Genève et que ces œuvres ont stimulé son imagination dans les dix années qui séparent les deux publications.

J'établis ce rapprochement entre les deux recueils sur la base d'un ensemble de traits communs, au niveau de la forme, de l'écriture et sur le plan esthétique. Et c'est chez Gluck qu'on trouve le plus de singularités communes. Les sonates du compositeur originaire de Bohême sont elles aussi en trois mouvements lent-vif-vif avec un troisième mouvement ternaire plus léger (quatre menuets). Tous les mouvements sont de forme bipartite avec une double reprise et les progressions tonales sont similaires à celles de Fritz.

Le premier mouvement de la *Sonate I* de Gluck (voir l'Exemple musical 2⁵⁴), présente des similitudes frappantes avec le mouvement de Fritz que j'ai brièvement décrit, pour rappel aussi le premier du recueil⁵⁵.

52 Ma traduction. « The simpler op. 4 trios (in fact trio sonatas) show similarities with the works of Antonio Campioni and Alessandro Besozzi in their clear formal layout and frequent short sections of imitation in all parts. » J. Stenzl, art. cit.

53 Ma traduction. « Die frühe, virtuose Schreibweise für Violine (z. B. Doppelgriffe, Schnelle Läufe) wird in op. 3 und 4 durch eine galantere Tonsprache mit Dreiklangsbrechungen und prägnanten Rhythmen abgelöst. » M. Baumgartner, art. cit., col. 166.

54 La partition est transcrite à partir de l'édition originale : Christoph Willibald Gluck, *Six sonatas for two violins & a thorough bass*, Londres : John Simpson [RISM G2901]. Voir également Christoph Willibald Gluck, *Triosonaten*, Friedrich-Heinrich Neumann (éd.) (Kassel : Bärenreiter, 1961, *Sämtliche Werke*, V/1).

55 Ludwig Finscher, « Glucks Triosonaten im gattungsgeschichtlichen Umfeld. Anmerkungen zu einer wenig geliebten Werkgruppe », in Irene Brandenburg et et Tanja Götz (éd.), *Kongressbericht Gluck der Europäer. Nürnberg, 5.-7. März 2005* (Kassel : Bärenreiter, 2009 ; coll. « Gluck-Studien », 5), p. 32, considère ce mouvement comme emblématique de la densité d'écriture des sonates en trio du compositeur.

Gluck traite sur un pied d'égalité des deux instruments mélodiques aigus et permute les éléments motivico-thématiques. Il ménage dans chaque partie une articulation formelle en trois moments clairement segmentés : section initiale, élaboration, section conclusive. Le compositeur de Bohême recourt à la reprise de la section initiale dans la tonalité de référence au cours des secondes parties de ses mouvements dans des proportions identiques à celles du musicien genevois, sans le faire dans le mouvement qui me sert de point de comparaison⁵⁶. Le début de la seconde partie présente des éléments de développement identiques à ceux de Fritz : la musique passe par des tonalités mineures (*ré* mineur et *mi* mineur) et les voix échangent leur matériau respectif lors de la répétition de la phrase. Un motif de référence innerve tout le mouvement (il apparaît pour la première fois au premier violon à la mesure 2, sur les deuxième et troisième temps) malgré une profusion d'autres motifs. Le rythme harmonique est lui aussi rapide.

Mais, contrairement à Fritz, le chromatisme n'est que modérément présent chez Gluck⁵⁷.

Ludwig Finscher a consacré un article aux sonates en trio de Gluck et la description qu'il donne de leurs premiers et seconds mouvements pourrait tout aussi bien s'appliquer à ceux de Fritz : « Ils sortent en partie, ne serait-ce que par leur durée, considérablement des proportions habituelles de l'époque, et ils sont d'une telle densité et richesse harmonique, contrapuntique, motivique et formelle qu'il en résulte en permanence l'impression d'un langage fortement saturé et presque hermétique – ce d'autant plus que l'invention mélodique, étonnamment fade, ne contribue aucunement à atténuer cette impression de saturation⁵⁸. »

56 Des reprises de ce type apparaissent dans le premier mouvement de la *Sonate 2* (mes. 34), les deuxièmes mouvements de la *Sonate 3* (mes. 48), de la *Sonate 4* (mes. 46), de la *Sonate 5* (mes. 35) et partiellement dans celui de la *Sonate 1* (mes. 60), donc dans quatre des six deuxièmes mouvements.

57 Le premier mouvement de la *Sonate 2* présente toutefois un chromatisme marqué.

58 Ma traduction. « Sie gehen zum Teil schon in ihren Dimensionen erheblich über das normale Mass der Zeit hinaus, und sie sind vor allem von einer solchen harmonischen, kontrapunktischen, motivischen und formalen Dichte und Fülle, dass sich fast durchgehend der Eindruck einer ausgesprochen sperrigen, fast unzugänglichen Sprache ergibt – umso mehr, als die auffallend blasse melodische Erfindung nichts dazu beiträgt, diesen sperrigen Eindruck zu mildern. » L. Finscher, art. cit., p. 30. Je remercie Daniel Elmiger pour ses conseils en matière de traduction allemande.

Tableau 1. Publications monographiques de Gaspard Fritz.

Op.	Date	Titre	Lieu de publication	Editeur	Dédicataire	Exemplaires conservés
1	1742	<i>Sei sonate a quattro stromenti</i>	Londres	For the author	S. E. Francesco Grevile Baron di Brooke	B-Bc [1742] CH-Bu
1	[1744]	<i>Sei sonate a quattro stromenti</i>	Londres	John Walsh	S. E. Francesco Grevile Baron di Brooke	GB-EL GB-Lam GB-Lbl (2 ex.) US-Bp (manque v11) US-R [1742] US-Wc
1	[1744-1747]	<i>Ibid.</i>	Londres	John Johnson	S. E. Francesco Grevile Baron di Brooke	CH-Gpu S-Uu
1	?	<i>Sei sonate a quattro stromenti [sic!]</i>	Paris	Le Clerc	S. E. Francesco Gravile [sic!] Baron di Brooke	F-Pc
2	[1747-1749?]	<i>VI sonate a violino o flauto traversiere solo col basso</i>	[Genève]	[n.n.]	A. S. Principe Ereditario di Saxe Gotha et Altenbourg	CH-Gc CH-Zz F-Pmeyer
3	[1756]	<i>Sei sonate a violino solo e basso</i>	Paris	Le Clerc	Sig ^r . Giovanni Penn	F-Pa F-Pc F-Pn I-GI I-MOe RUS-Mrg
2	[1764]	<i>Six solos for a violin with a bass for the violoncello and harpsichord [= op. 3 parisien]</i>	Londres	John Walsh		CH-Bu GB-Lbl
4	[1756]	<i>Sei sonate a due violini e basso</i>	[Paris]	[Le Clerc]	S. E. Alessandro Barone di Stroganoff	D-MZfederhofer GB-Lbl
3	[1765]	<i>Six sonatas for two violins with a through bass for the harpsichord or violoncello</i> [= op. 4 parisien]	Londres	John Walsh		GB-Ckc
[5]	[1757]	<i>Sei sonate a due violini</i>	Genève et Paris	A Genève chez l'auteur ; à Paris aux adresses ordinaires	Sig ^r . Caneli Gentil' uomo inglese	D-MZfederhofer US-NYp US-Wc
	[1759]	<i>Sei sonate a due violini</i> [= op. 5 genevois et parisien]	Londres	John Walsh		B-Bc E-Mn GB-Ckc GB-Lbl I-AN (v11, manque page de titre) I-Nc I-Vc US-Wc

Tableau 1. Publications monographiques de Gaspard Fritz (cont.).

	?	<i>Sei sonate a due violini</i> [= op. 5 genevois et parisien]	Amsterdam	Johann Julius Hummel		D-Kl (v11) S-SK S-Skma
6	1770	<i>Sei sinfonie a piu strumenti</i>	Paris	Mme Bérault	Signor Jean Sellon fils	D-SWI US-R (8 parties sur 9)
	[1774]	[<i>Concerto per il cembalo</i>]	[Paris]	[Aux adresses ordinaires]		[Perdu]

Tableau 2. Gaspard Fritz, *Sei sonate a due violini e basso*

Sonate	Tonalité de référence	Mouvement 1	Mouvement 2	Mouvement 3
I	Ré majeur	Andante, 6/8 38 mes.	Allegro, C [fugue] 154 mes.	Grazioso, 3/4 40 mes.
II	Si bémol majeur	Adagio, C 22 mes.	Allegro 2/4 94 mes.	Allegro, 3/4 52 mes.
III	Mi bémol majeur	Largo, C 25 mes.	Allegro, C 45 mes.	Grazioso, 3/4 41 mes.
IV	La majeur	Andante, C 45 mes.	Allegro, C 58 mes.	Presto, 3/8 68 mes.
V	Ré majeur	Allegro, 2/4 62 mes.	Andante, 6/8, ré mineur 28 mes.	Allegro, 6/8 52 mes.
VI	ré mineur	Adagio, C 26 mes.	Allegro, C [fugue] 76 mes.	Allegro, 3/4 38 mes.

Tableau 3. Gaspard Fritz, *Sonate en trio op. 4 n°1*, Andante

Première Partie	
Mes. 1-6	Section initiale (<i>Ré</i> majeur) A (mes. 1-3) : groupe thématique à Violon 1 A' (mes. 4-6) : groupe thématique à Violon 2
Mes. 7-14	Elaboration B (mes. 7-8) : groupe chromatique ? cadentiel ?, demi-cadence de <i>Ré</i> majeur C (mes. 9-10) : groupe modulant, cadence en <i>La</i> majeur D (mes. 11-12) : groupe cadentiel E (mes. 12-14) : groupe chromatique, <i>fermata</i> (V ^e degré, renversement de seconde)
Mes. 14-16	Section conclusive (<i>La</i> majeur) F (mes. 14-16) : groupe cadentiel
Deuxième partie	
Mes. 17-26	Section modulante G (mes. 17-20) : groupe séquentiel, motif thématique A à Violon 1 puis Violon 2, motif imitatif aux autres voix, <i>mi</i> mineur, puis <i>si</i> mineur H (mes. 21-26) : groupe chromatique ?, motif thématique A, demi-cadence de <i>Ré</i> majeur
Mes. 27-30	Section initiale (<i>Ré</i> majeur) A'' (mes. 27-29) : groupe thématique à Violon 1 I (mes. 29-30) : groupe cadentiel, demi-cadence de <i>Ré</i> majeur
Mes. 31-36	Elaboration C' (mes. 31-32) : groupe modulant, cadence en <i>Ré</i> majeur D' (mes. 33-34) : groupe cadentiel E' (mes. 34-36) : groupe chromatique, <i>fermata</i> (V ^e degré, renversement de seconde)
Mes. 36-38	Section conclusive (<i>Ré</i> majeur) F' (mes. 36-38) : groupe cadentiel

Exemple musical 1 – Gaspard Fritz, *Sonate en trio op. 4 n° 1*, Andante.

Andante

Violino I
Violino II
Basso

Poco F

6 7 6 4 5 3 5 6 6 6 5 6 4 5

4

P *F* *P* *F*

6 7 6 4 5 3 5 6 6 6 5 4 3 6 6

8

7 #6 #4 2 6 5 7 7 # #

12

4 # b 7 # b7 b #7 # b7 b b6 5 #4 2 6 6 6 4 5 6

Exemple musical 1 – cont.

16

6 5 6 4 5 b5 b7 7 b5

20

7 7 6 #4 6 4 2 6 4 2 b6 4 2

24

b6 [b] b7 9 # b7 [9] b7 b6 4 5 6 6

27

6 7 6 4 5 3 5 6 6 6 5 6 4 5 7

Exemple musical 1 – cont.

30

tr

tr

F

tr

6 4 5 #6 6 5 6 7 7

33

tr

P

tr

P

3

4 3 4 7 b7 b [4] # b7

36

[F]

tr

tr

F

tr

b 6 5 4 2 6 6 5 6 4 5 6 6 5 6 4 5

Exemple musical 2 – Christoph Willibald Gluck, *Sonate en trio n° 1*, Largo.

Largo

The musical score is presented in three systems, each with three staves: Violino I (top), Violino II (middle), and Basso (bottom). The time signature is common time (C). The tempo is marked 'Largo'. The key signature has one sharp (F#).

System 1 (Measures 1-3):
 - Measure 1: Violino I has a half note F#4, G4, A4, B4. Violino II has a quarter rest, then eighth notes G4, A4, B4, C5. Basso has a quarter rest, then eighth notes G2, A2, B2, C3.
 - Measure 2: Violino I has a half note B4, C5, D5, E5. Violino II has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Basso has a half note C3, D3, E3, F#3.
 - Measure 3: Violino I has a half note G5, F#5, E5, D5. Violino II has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Basso has a half note F#3, G3, A3, B3.
 Fingerings: 7 6 7 6 6 6 6

System 2 (Measures 4-6):
 - Measure 4: Violino I has a half note E5, D5, C5, B4. Violino II has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Basso has a half note B3, C4, D4, E4.
 - Measure 5: Violino I has a half note B4, C5, D5, E5. Violino II has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Basso has a half note F#3, G3, A3, B3.
 - Measure 6: Violino I has a half note G5, F#5, E5, D5. Violino II has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Basso has a half note C4, D4, E4, F#4.
 Fingerings: 6 6 6 6 7 7 7 6 7

System 3 (Measures 7-9):
 - Measure 7: Violino I has a half note C5, B4, A4, G4. Violino II has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Basso has a half note E4, F#4, G4, A4.
 - Measure 8: Violino I has a half note F#4, G4, A4, B4. Violino II has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Basso has a half note G4, A4, B4, C5.
 - Measure 9: Violino I has a half note E5, D5, C5, B4. Violino II has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Basso has a half note B4, C5, D5, E5.
 Fingerings: 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 7 7 6 6 6 7 7

Dynamic markings: *tr* (trill) above the first measure of the second system; *tr* above the first measure of the third system; *tr* above the first measure of the fourth system; *for.* (forte) above the first measure of the fourth system; *pia.* (piano) above the first measure of the fifth system.

Exemple musical 2 – cont.

Musical score for guitar, measures 12-20. The score is written in treble and bass clefs. Measure 12 starts with a trill (tr) on the first string. Measure 14 features a double bar line and a trill on the first string. Measure 17 includes a trill on the first string. Measure 20 contains triplets in both the treble and bass staves. Fingering numbers (6, 4, #, 5, 6, 5, 4+, 6, 5, 7, 6, 5, 4+, 6, 6, 6, #, 6, 5, 4+, 6, 6, 3, 3, 3, #, 6, 5, 6, 6) are provided below the notes. The word "for." is written above the first measure of the second system.

Exemple musical 2 – cont.

23

pia. *pianis.* *pia.*

pia. 7 — 7 b 6 b3

26

tr *for.* *for.* *for.*

6 b3 6 4 6 for. 6 5 6 5 6 6 5

29

tr *pia.* *for.* *tr* *tr*

6 4 5 *pia.* 6 b5 6 b5 5 b4 2 for. 6 5 6 4 5

