

est faux, que les femmes les plus jolies sont celles qui sont les plus difficiles à avoir.

Ne laissons pas s'éloigner la figure originale de Despréaux sans noter le souvenir que lui a consacré M^{me} de Rémusat (1). Cette dame qui avait vu le mari de la Guimard aux Tuileries pendant les beaux jours de l'Empire, le retrouva en 1818 loin de la cour, très vieilli et « radotant toutes les jolies choses qu'il disait autrefois ». Il avait imaginé un jeu de fantoches, que les salons parisiens remirent en honneur, il y a quelques années, comme une nouveauté sans précédent. Sur un théâtricule, avec sa toile à demi baissée, Despréaux faisait manœuvrer des marionnettes, dont les jambes évidées étaient occupées par ses doigts, et dont chaque tête représentait un danseur ou une danseuse à la mode.

Acteurs de bois aussi peureux pour le repos des femmes et des maris que l'était la fameuse Léoni, cette cantatrice en chair et en os dont parlent les *Mémoires du général Bigaré* (2).

Ce vaillant guerrier, qui fut cependant malheureux sur tous les champs de bataille, était allé à Vérone pour voir et pour entendre cette Léoni, célèbre en Italie par le charme et l'étendue de sa voix. Bigaré en fut tellement enthousiasmé qu'il l'invita, le soir même, à souper. Les soldats de la République et de l'Empire emportaient toujours d'assaut les places les mieux défendues. Celle-ci ne voulant pas capituler au dessert, Bigaré brusqua la manœuvre : mais horreur ! cette incomparable artiste — ici nous laissons la parole au général — « était... à peu près du même sexe que le mien ».

(A suivre.)

PAUL D'ESTRÉES.

COURTE MONOGRAPHIE DE LA SONATE

On peut dire de la sonate qu'elle est une des plus belles, des plus nobles et des plus pures manifestations du génie musical, et on le peut aujourd'hui sans attirer le sarcasme après soi. Le temps n'est plus où un homme d'esprit, comme Fontenelle, pouvait faire la fortune d'une boutade absurde et s'écrier, sans danger pour sa renommée : *Sonate, que me veux-tu?* Fétis, il y a soixante ans, pouvait s'écrier à son tour, avec un chagrin plus réel et surtout plus artistique : *Sonate, où es-tu?* C'est qu'à cette époque en effet, où la musiquette envahissait tout, et où les formes sévères et régulières de l'art semblaient complètement délaissées pour faire place à des productions misérables dans lesquelles le savoir-faire remplaçait le savoir, et où la rouerie du métier suppléait au génie absent, les modèles de l'art paraissaient abandonnées au profit de niaiseries sans valeur et sans saveur, que le moindre musicastre rougirait aujourd'hui de signer de son nom. Il n'en est plus ainsi, grâce au ciel ; une réaction salutaire s'est opérée, et depuis longtemps déjà l'esprit public, en France, revient aux saines doctrines musicales et se reprend aux œuvres véritablement artistiques.

La sonate, on le sait, est une pièce de musique écrite pour un ou deux instruments (quelquefois trois, comme Haydn nous l'a montré dans une série d'œuvres charmantes), et divisée le plus généralement en trois ou quatre morceaux. La division en quatre parties est aujourd'hui la plus usitée, et la sonate comprend alors : 1^o un *allegro* brillant ; 2^o un *adagio* ou un *andante con variazioni* ; 3^o un *minuetto* suivi d'un *trio* ; 4^o un finale en mouvement rapide, parfois en forme de rondo. Il va sans dire que cette division est loin d'être stricte, et qu'elle comporte de nombreuses modifications. Beethoven surtout, avec son génie indépendant et audacieux, l'a souvent bouleversée d'une singulière façon.

Le genre de la sonate est noble, poétique, fier, élevé, parfois tendre, touchant et ému, souvent fougueux, pathétique et passionné. Aussi a-t-il tenté presque tous les grands compositeurs, depuis Scarlatti, Haendel et le vieux Jean-Sébastien Bach, en passant par Haydn, Mozart et Beethoven, qui l'ont portée à son plus haut degré de splendeur, jusqu'à Weber, Schubert, Mendelssohn, Hummel, Chopin, Schumann et Rubinstein. La sonate se rapproche du concerto tel qu'on l'écrit de nos jours, en ce sens qu'elle est conçue de façon à faire briller le talent d'un ou de deux exécutants ; mais elle en diffère en ce sens qu'elle ne supporte point d'accompagnement et se passe du secours de l'orchestre. Elle tient surtout de la symphonie au point de vue de la

structure générale et de la forme des morceaux, aussi bien que du caractère de ceux-ci et de leur développement normal, sévère et logique.

Boileau a dit dans son *Art poétique* :

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème.

On pourrait dire, avec moins d'exagération, qu'une bonne sonate vaut mieux que bien des opéras qui pourtant ne sont pas sans valeur. Ce qui est vrai surtout, c'est que bien des auteurs d'opéras médiocres seraient incapables d'écrire correctement un bon morceau de sonate. Cependant, si l'on ne renouvelle pas aujourd'hui les exploits merveilleux de ces maîtres immortels qui s'appelaient Haydn, Mozart, Beethoven, il ne s'en trouve pas moins quelques musiciens sérieux et instruits qui ont donné, dans ce genre de composition, des preuves d'un talent véritable et d'une heureuse inspiration.

Il serait sans doute fort difficile de dire maintenant à quel artiste, célèbre ou obscur, on doit ce genre de composition ; on peut affirmer qu'il est déjà ancien, c'est-à-dire qu'il remonte à plus de deux siècles ; mais il a subi évidemment, depuis cette époque, des modifications et des transformations nombreuses, et la sonate, telle que nous la comprenons actuellement, sévère dans son style quoique libre dans sa coupe, ne ressemble assurément pas à ce qu'elle était il y a deux cents ans. A cette époque d'ailleurs, où elle était presque uniquement cultivée par les Italiens (Paganelli, Paradies, Scarlatti, Galuppi...), elle était beaucoup plus fantaisiste que de nos jours. On en trouve la preuve dans Brossard, auteur du premier *Dictionnaire de musique* français, qui en parlait ainsi dans son livre, publié pour la première fois en 1703 :

Les *sonates* sont proprement de grandes pièces, *fantaisies* ou *préludes*, etc., variées de toutes sortes de mouvemens et d'expressions, d'accords recherchez ou extraordinaires, de fugues simples ou doubles, etc., et tout cela purement selon la fantaisie du compositeur, qui sans être assujéti qu'aux règles générales du contrepoint, ny à aucun nombre fixe ou espèce particulière de mesure, donne l'essor au feu de son génie, change de mesure et de mode quand il le juge à propos, etc. On en trouve à 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 ou 8 parties, mais ordinairement elles sont à violon seul ou à deux violons différens avec une basse continué pour le clavessin, et souvent une basse plus figurée pour la violle de gambe (instrument qui précéda le violoncelle), le fagot (basson), etc. Il y en a pour ainsi dire d'une infinité de manières, mais les Italiens les réduisent ordinairement sous deux genres.

Faut-il inférer, de ce que dit ici Brossard, que les premières sonates seraient dues à des violonistes ? Cela n'aurait rien d'impossible si l'on se rappelle que Corelli naquit en 1653 et que le premier recueil de sonates de cet admirable virtuose (*XII suonate a tre, due violini e violoncello, col basso per l'organo*) parut à Rome en 1683, l'année même de la naissance de Domenico Scarlatti et deux ans avant celle de Jean-Sébastien Bach. Il y a mieux. Un grand violoniste italien, Antonio Veracini, né à Florence dans la première moitié du dix-septième siècle, publiait en cette ville, dès 1662, un recueil de sonates ainsi intitulé : *Sonate a tre, due violini e violone o arciliuto, col basso continuo per l'organo*. L'admirable forme musicale qui est la gloire et le triomphe du piano moderne, pour lequel elle a inspiré tant de chefs-d'œuvre, aurait donc été imaginée pour un autre instrument ? Il me semble que nul jusqu'ici ne s'était avisé de cette réflexion.

Mais continuons de laisser parler Brossard, qui nous a dit que les Italiens traitaient surtout la sonate « sous deux genres » :

Le premier comprend les sonates *da chiesa*, c'est-à-dire propres pour l'église, qui commencent ordinairement par un mouvement grave et majestueux, proportionné à la dignité et sainteté du lieu ; ensuite duquel on prend quelque fugue gaye et animée, etc. Ce sont là proprement ce qu'on appelle *sonates*.

Le second genre comprend les sonates qu'ils appellent *da camera*, c'est-à-dire propres pour la chambre. Ce sont proprement des suites de plusieurs petites pièces propres à faire danser, et composées sur le même mode ou ton. Ces sortes de sonates commencent ordinairement par un prélude ou petite sonate qui sert comme de préparation à toutes les autres ; après viennent l'*Allemande*, la *Pavane*, la *Courante* et autres danses ou airs sérieux, ensuite viennent les *Gigues*, les *Passacailles*, les *Gavottes*, les *Menuets*, les *Chacones* et autres airs gays ; et tout cela, composé sur le même ton ou mode, et joué de suite, compose une sonate *da camera*.

Ce que dit ici Brossard s'applique précisément, et de la façon la plus exacte, aux sonates de Corelli, ainsi qu'à celles d'un autre illustre violoniste, Tartini, son compatriote et son contemporain. Mais j'aurai à parler plus loin de la sonate de violon.

En ce qui concerne le piano, ou, pour parler plus exactement, le clavecin, c'est à un compositeur allemand, Johann Kühnau, qu'on attribue les premières sonates, car son premier recueil de ce genre fut publié par lui une vingtaine d'années avant celles de Scarlatti. Ce recueil, daté de 1696, avait pour titre : *Die Clavier-Früchten aus 7 Sonaten* (les Fruits du clavecin en 7 sonates). Kühnau, qui était né en 1667 et

(1) M^{me} DE RÉMUSAT. — *Mémoires* ; Calmann-Lévy, 1879-1880.

(2) LE GÉNÉRAL BIGARÉ. — *Mémoires* ; Kolb, 1893.

mourut en 1722, fut un des prédécesseurs de Jean-Sébastien Bach comme *cantor* à la Thomasschule de Leipzig. Lettré instruit en même temps que musicien habile il donna, en 1700, un second recueil de sonates sous ce titre assez singulier : *Explication musicale de quelques histoires de la Bible en 6 sonates pour le clavecin*. Fétis apprécie ainsi les sonates de Kühnau : — « Les pièces de Kühnau, dit-il, particulièrement les sonates, sont d'un beau style, où se fait reconnaître la tradition de la grande école des organistes allemands du dix-septième siècle. Le caractère en est plus religieux que passionné. Il n'y faut chercher ni les formes, ni le caractère de la sonate moderne, dont le modèle primitif n'existe que dans les œuvres de Charles-Philippe-Emmanuel Bach. Les sonates de Kühnau sont l'ancienne pièce sérieuse qu'on opposait autrefois à ce qu'on appelait *les suites*, c'est-à-dire les recueils de morceaux courts composés dans les mouvements des divers caractères de danses ». Peut-être l'éloge de Fétis est-il un peu excessif. Quelques-uns n'attribuent aux sonates de Kühnau qu'une importance purement historique, en ce sens qu'elles sont simplement une première tentative pour doter le clavecin d'une forme d'art plus noble, plus indépendante et plus personnelle, cet instrument ne servant jusqu'alors que comme accompagnateur, à l'aide de la basse chiffrée, dans la musique d'ensemble. Il est vrai qu'à ce seul titre, Kühnau aurait bien mérité du clavecin.

(A suivre.)

ARTHUR POUGIN.

NOTES D'ETHNOGRAPHIE MUSICALE

V

LA MUSIQUE DANS L'INDE

(Suite.)

Comme musique instrumentale, les Hindous que nous avons entendus ne connaissent rien que les instruments à percussion : tambours de diverses sortes, parfois des clochettes, rythmant les temps principaux du chant. Le théâtre hindou possédait, il est vrai, un joueur d'une espèce de hautbois criard, qui marchait en tête de la troupe dans les cortèges. J'ai noté d'après lui le thème suivant :



Il est patent que cette mélodie n'est pas hindoue, mais arabe, et nous savons qu'en effet les Arabes ont exercé une grande influence sur la pratique de la musique dans l'Inde, aussi bien que sur la plupart des éléments de la civilisation de ce grand pays.

Voici pourtant un autre dessin instrumental dont l'apparence extérieure ne semble pas fort différente de celle du précédent. Je l'ai oui exécuter par un charmeur de serpents sur le *tubri*, instrument populaire (sorte de musette) dont se servent ces sortes d'opérateurs.



Mais notons que, sous la multiplicité des notes, nous distinguons l'échelle incomplète des cinq sons (*si* et *mi* faisant défaut dans la gamme dans laquelle est formée la mélodie ci-dessus), tandis que le précédent dessin faisait appel aux ressources plus variées des échelles chères aux orientaux proprement dits. Le chant du charmeur de serpents hindou nous rapproche de l'Extrême-Orient. C'est ainsi que les moindres détails, lorsqu'ils sont attentivement observés, nous permettent de nous rendre

compte de la diversité de physionomie musicale des races souvent les plus voisines et les plus étroitement confondues.

Le Rājā S. Mohun Tagore donne la notation complète d'un chant de charmeur de serpents : c'est une sorte de psalmodie, dont les paroles sont une invocation à la divinité qui commande aux serpents, pour la prier de garantir le charmeur contre les morsures. Elle est accompagnée, dit notre auteur, par l'instrument pastoral déjà mentionné, le *tubri*. En voici la principale formule (1) :



Le livre donne la notation des versets successifs, lesquels ne diffèrent entre eux que par quelques notes sans importance. Observons cependant qu'à la première attaque de la deuxième reprise, le *mi* (2^e note) est naturel et n'est bémolisé qu'aux reprises suivantes.

Voici une autre mélodie, de caractère plus particulièrement rustique, qui présente un exemple d'altération analogue (2) :



Il est à remarquer que, dans la seconde strophe notée, semblable à celle-ci à quelques notes d'ornement près, le *mi*, d'abord bémol, naturel à la fin, se trouve altéré par le bémol dès la première note à la seconde période, qui prend ainsi dès l'abord une physionomie toute différente de la première.

Je ne puis m'empêcher, en lisant ces mélodies auxquelles l'altération d'un même degré donne un caractère si particulier, de songer à un air de flûte que j'ouïs jadis, joué par M. Taffanel sur les notes les plus graves de son instrument, sous le nom de mélodie hindoue, dans le ballet du *Roi de Lahore*. Je ne sais trop si cette mélodie, d'accent vraiment suggestif, avec son passage incessant du majeur au mineur et réciproquement, est vraiment un air hindou, ou s'il n'a pas été composé de toutes pièces par M. Massenet : j'inclinerais plutôt vers cette seconde hypothèse ; mais il est constant que les procédés employés sont tout à fait semblables à ceux dont nous reconnaissons l'emploi dans les notations authentiques d'un notable habitant de l'Inde ; et cela est tout à l'honneur du compositeur, soit qu'il ait su en faire usage à l'aide d'une documentation fidèle, soit qu'il les ait retrouvés par la simple intuition.

Léo Delibes aussi, dans *Lakmé*, s'est servi de quelques mélodies hindoues : l'on a rapporté le nom de la personne qui les lui a communiquées, et à qui un attentat célèbre, dont elle fut victime, a valu, il y a plusieurs années, une peu enviable renommée. Bien que l'auteur, que son génie particulier prédisposait à l'emploi de ces notations pittoresques, se les soit si bien assimilées qu'il est difficile de distinguer ces thèmes exotiques de ceux qui sont de lui, il nous semble qu'il serait possible d'en dégager quelques-uns de leur brillant vêtement de musique française. C'est surtout dans le second acte qu'on les pourrait trouver. Je ne parle pas de la marche des fifres, qui n'est évidemment qu'un refrain militaire anglais. Mais, dans le ballet, les airs de danse portent des noms de danses hindoues, et il est clair que c'est là que les airs du pays ont été le plus utilisés. Le premier, intitulé *Terāna*, a pour thème un motif à six-huit dont on retrouve la ligne presque semblable dans un exemple de *Terāna* donné par Fétis (3) : dans ce dernier, il est vrai, la mélodie est à deux-quatre, mais il est facile de reconnaître dans l'arrangement ternaire le tour de main du compositeur. Les autres airs de ballet se nomment *Rēktah* et *Persian* : dans ce dernier, le hautbois exécute des glissades en petites notes rapides, assez analogues à celles d'un exemple de musique instrumentale précédemment donné.

(1) SOURINDRO MOHUN TAGORE, *A Few specimens of Indian Songs*, n° 22, p. 74.

(2) SOURINDRO MOHUN TAGORE, *A Few specimens of Indian Songs*, n° 21, p. 73.

(3) *Histoire générale de la Musique*, II, 271.