

Premiers résultats d'un travail d'équipe sur le manuscrit
193.MM.III du Fonds Terry (Conservatoire royal de Liège) :

"Douze sonates pour violon et Basse continue d'auteur
inconnu, Finis 1724 "

par. MM.J.Quitin, B.Focroulle et J.P.Delville

Le travail d'équipe que nous vous présentons aujourd'hui est un essai. Lorsque M.Lavoie m'a chargé de l'organisation de cette séance, j'ai immédiatement pensé qu'il était nécessaire d'y faire participer de jeunes étudiants, suffisamment avancés dans leur spécialité que pour apporter chacun un élément constructif dans un travail d'équipe.

L'étude du ms. 193.MM.III du Fonds Terry m'a paru être un bon thème de travail. Malheureusement, il y a vingt-sept ans que je remue les archives liégeoises et l'avance que j'ai prise dans ce domaine m'a contraint de participer à l'opération en conservant le département "Archives". Jean-Pierre Delville, étudiant au Conservatoire pour l'Orgue et l'Histoire de la Musique, étudiant en Histoire à l'Université de Liège s'est chargé de l'étude du manuscrit et des filigranes; Bernard Focroulle, 1er prix d'orgue du Conservatoire de Liège, étudiant en Harmonie pratique, Harmonie, Histoire de la Musique et Analyse musicale s'est chargé de l'analyse de deux sonates caractéristiques du recueil, de la réalisation de la Basse continue et de son exécution à l'orgue, pour la "Sonata nona" et au clavecin pour la "Sonata sexta".

L'approche de la fin de l'année scolaire ne m'a pas permis de demander à d'autres étudiants du Conservatoire de préparer l'exécution de ces oeuvres. MM. Charles Jongen, violoniste et Professeur au Conservatoire et Joseph Wagener, violoncelle solo de l'Orchestre de Liège m'ont fait la grande amitié d'accepter d'être les interprètes de ces deux sonates. Je les en remercie très vivement au nom de M.Lavoie, Président de la Société de Musicologie et, d'ores et déjà, en votre nom, Mesdames et Messieurs.

C'est aussi les obligations des étudiants du Conservatoire à cette époque de l'année qui m'a dissuadé de les lancer à la recherche des sources musicales qui nous auraient peut-être mis sur la piste de l'auteur de ces douze sonates. Recherche fort aléatoire, on s'en doute, surtout si l'on désire obtenir un résultat pour une date déterminée. Mais ce n'est que partie remise et je ne désespère pas, avec la collaboration de quelques bonnes volontés, d'arriver à cerner de plus près ce problème et, qui sait, de le résoudre.

Dans le catalogue du Fonds Terry établi par M. E.S.Monseur, le ms. 193.MM.III figure au Chapitre "Musique instrumentale . IV. Musique pour instruments à clavier...B.Clavecin, p.42 " sous la rubrique "Auteur non identifié. Recueil de douze sonates pour clavecin. 1724. Commentaire autographe de Terry. Ms. 20 x 31. Broché ".

Le commentaire de L.Terry consiste en quelques lignes écrites sur la couverture: "Mr Auguste Rouma m'a fait don de ce recueil de Sonates qui porte à la fin la date de 1724. Elles sont d'un bon style. Qui peut en être l'auteur ? "

Cette question, nous nous la posons encore aujourd'hui.

L'aspect du manuscrit (six groupes de deux portées par page), l'absence totale de chiffrage pourrait laisser croire, en effet, qu'il s'agit de musique de clavier malgré le manque de concordance "verticale" entre les notes des deux portées. Mais le style, notamment les nombreux passages en notes répétées rapidement, nous oriente vers des sonates pour violon et basse continue.

La note de Terry éveillait aussi notre attention.

Joseph-Auguste Rouma, violoniste né à Liège le 8 juin 1830 et décédé en 1906, était fils de François-Clément-Auguste Rouma (1802-1874). Ce dernier est bien connu comme ayant été le premier maître de Hubert Léonard ; il était lui-même disciple de Dieudonné-Pascal Pieltain qui, à sa mort, lui avait légué toutes ses musiques.

D'autre part, Ovide Musin, dans ses "Mémoires", parus à New-York en 1920, parle assez longuement du "remarquable violoniste Joseph-Auguste Rouma, fils de (François-Clément) Auguste Rouma de Liège, le maître révérend de Henir (sic) Léonard". Il ressemblait - dit Musin - étrangement à Wagner; habitait à Liège, rue du Vertbois et "tenait de son père une merveilleuse collection de vieux manuscrits et d'instruments de musique".

Voilà qui nous rassure sur les origines immédiates du manuscrit. J.P. Delville nous parle maintenant de ses origines lointaines.

C'est assez récemment que les musicologues se sont intéressés aux filigranes que les papetiers utilisaient pour authentifier l'origine de leurs produits. J. La Rue in "Acta musicologica" t. XXXII (1961) et l'article "Wasserzeichen" du dictionnaire M.G.G. (vol. 14) montrent l'importance de cette technique pour déterminer le lieu d'origine du papier et même - parfois à dix ans près - la date de sa fabrication.

La question de date ne nous intéressait pas ici, puisque le ms. porte la mention "Finis 1724" ; par contre la connaissance du lieu de fabrication pouvait limiter le champ des investigations concernant le lieu d'origine du ms, sinon des oeuvres qu'il contient.

Le ms. 193.MM.III. porte deux marques distinctes: un groupe de trois lettres I B M et, d'autre part, un dessin rendu très confus par la copie musicale et surtout par le manque de netteté du filigrane lui-même. Néanmoins, la superposition de calques pris à différentes pages fait apparaître deux lions dressés, soutenant un écusson surmonté d'une couronne, elle-même sommée d'une croix. Un report au livre de Churchill (W.A.) Watermarks in Paper in Holland, England, France, etc. in the 17th and 18th centuries. Amsterdam 1925/1967 nous permet de retrouver en Hollande un emblème très semblable au nôtre (exemple n° 3), utilisé entre 1654 et 1685. Toutefois, à de légères variantes près - par exemple ici l'adjonction de la 3e lettre M à I B - la même marque apparaît jusqu'en 1729 et même au-delà. Cette variante, ainsi que l'usure du motif du filigrane, fait penser à un successeur de ce papetier hollandais du 17e siècle.

Notre but étant atteint, nous n'avons pas cherché à obtenir d'autres précisions. En effet, nous pouvons affirmer que

Le papier du ms. 193.MM.III est d'origine hollandaise, ce qui laisse supposer que le copiste des "Douze sonates..." résidait en Hollande, en Belgique ou en Rhénanie, lieux de distribution normaux de ce papier. La copie de ce ms. en Italie paraît bien devoir être définitivement exclue.

Et pourtant, l'écriture des sonates est manifestement inspirée par celle de Corelli. Dès lors, la question se pose de savoir quels étaient les rapports des violonistes liégeois du début du 18e siècle avec l'Italie.

Les tendances italianisantes des maîtres de chant de la cathédrale de Liège Léonard de Hodemont, Lambert Pietkin et surtout Pierre Lamalle (décédé en 1722, mais remplacé depuis 1713 par Henri-Denis Dupont) sont bien connues. Mais quelle est exactement la situation de l'orchestre de la cathédrale vers 1700 ? Le maître de chant P.Lamalle dirige, outre les duodeni et les chantres, un organiste (H.D.Dupont, son futur successeur), 4 violonistes (Barthélemy Chaumont, Laurent Thorette (mort en 1701, remplacé par Hubert Goha, ancien "hauté-contre jouante" de l'orchestre du Prince-évêque de Liège, Joseph-Clément de Bavière), Hubert Hallebaye et un jeune instrumentiste, ancien duodeno de la cathédrale, Arnold Dellexhaille). Le 3 septembre 1699, Dellexhaille avait demandé au Chapitre l'autorisation de se rendre à Rome pour cause de dévotion. Les chanoines de Saint-Lambert ne semblent pas avoir été convaincus par le motif invoqué et Dellexhaille est resté à Liège. L'orchestre compte encore un violoncelliste, Pierre Hellinx, décédé en 1702 et remplacé par Hubert Thireur, et un joueur de basse de viole (qui est en même temps carillonneur, Jean-François Del Rée (remplacé en 1705 par Barthélemy Rubini), ainsi qu'un joueur de basson: Pierre de Bêche.

En décembre 1711, Thireur reçoit licence de passer au service de la musique du Prince-évêque; un an plus tard, Rubini demande et obtient son congé. Le 30.XII.1712, le Chapitre constate que "Rubini et Thireur, joueurs de basse de viole et de basse continue, doivent être remplacés". Ils le seront par Joseph Dekaine et François Guillaume.

Nous constatons donc que le personnel instrumental permanent de la cathédrale de Liège, au début du 18e siècle, se maintient au niveau de un organiste, 4 violons, 1 violoncelle, 1 contrebasse et 1 basson. Toutefois, il faut y ajouter les anciens duodeni dont la voix nue et qui apprennent à jouer d'un instrument et, lors des grandes fêtes, des "renforts" venus des différentes collegiales. Parmi les musiciens dont les noms apparaissent dans les livres de comptes, signalons quelques cas intéressants pour notre étude.

François-Nicolas De Bêche, autorisé en 1702 à prendre un congé d'un an pour se rendre en Italie se fait tirer l'oreille pour rentrer. Il repartira en 1711 et...ne reviendra plus!

Le 27.I.1711, Henry Nicquet, ancien choral qui va bientôt se rendre à Rome, reçoit du Chapitre une attestation de bonne vie et moeurs; le 28.III, on lui compte 30 écus pris sur l'Aumône pour effectuer son voyage (à pied bien entendu!) Toirs ans plus tard, le 27.IV.1714, nous apprenons que Henry Nicquet, violoniste, qui avait reçu l'autorisation de se rendre à Rome rentrera bientôt au pays de Liège. En effet, le 7.XII., il est engagé à la cathédrale, "à la musique et à la psalmodie".

Le 24.V.1715, Nicquet offre au Chapitre des musiques qu'il a achetées en Italie. Il reçoit pour cela 40 florins (dont il devra d'ailleurs réclamer le paiement le 11.XII).

Le 7.IV.1717, le Chapitre de Saint-Lambert refuse d'engager Jean-Baptiste Latorino, violoniste vénitien, "parce qu'il y en a assez pour le moment".

Le 6.IX.1719, Gérard-Nicolas Fraikin, ancine choral, reçoit une attestation du Chapitre et un viatique pour se rendre en Italie "ut se in arte bassun, ut vocant, instrumentum puksandi perficiat". Le 20.III.1720, il sollicite un subside supplémentaire pour étudier le "violinum bassun". A partir du 3.II.1723, nous retrouvons régulièrement Fraikin sur les listes de musiciens de Saint-Lambert, en qualité de violoncelliste.

C'est à peu près à cette époque que la Fondation Darchis, créé en 1699, commence à admettre des musiciens. Les travaux de Melle De Snet à ce sujet précisent que les premiers à bénéficier des conditions nouvelles seraient Joseph-Nicolas Cloes (en 1725), Joseph Prion (1726) (choral à Saint-Jean l'Evangéliste) et Jean-Noël Hamal (1729). En 1730, c'est le tour de Hubert-Godefroid Lovinfosse, violoncelliste. Bien entendu, il n'est pas exclu que l'une ou l'autre collégiale de Liège ait aussi envoyé un de ses jeunes musiciens se perfectionner à Rome ou à Naples.

Ainsi donc, les rapports des violonistes et violoncellistes liégeois avec l'Italie sont déjà plus qu'anorcés au début du 18e siècle et la copie du ms.193/MM/III à Liège nst loin d'être une chose extraordinaire.

Notre conclusion provisoire sera aussi une hypothèse de travail. Les coups de sonde que j'ai donnés pour repérer l'auteur possible des "Douze sonates..." visaient des violonistes. Mais, en raison de certaines particularités d'écriture qui vous apparaîtront à l'audition de ces oeuvres, et d'autre part eu égard au fait que Gérard-Nicolas Fraikin, jeune instrumentiste liégeois qui séjourna à Rome de 1719 à 1722 est violoncelliste, je ne demande s'il ne faudrait pas, plutôt que vers des violonistes, orienter les recherches vers les violoncellistes italiens. Pourquoi italiens ? En raison du style, évidemment, et parce que je n'ose espérer que ce ms., copié en 1724, dont l'écriture témoigne d'un métier très averti, soit l'oeuvre d'un jeune compositeur liégeois. Ce serait trop beau, quoique, en réalité, la chose ne soit pas à exclure.

Bernard Focroulle, qui a réalisé la Basse continue des deux sonates que nous allons entendre, nous dit quelques mots de leurs caractéristiques.

Les Douze sonates du ms.193.MM.III se répartissent en :
- 9 sonates en quatre mouvements: ~~lent~~ lent-vif-lent-vif (sonates 1 à 5, 7 à 9, 11), conformes au modèle de la "Sonata da chiesa". L'écriture en style imitatif assez serré domine généralement les deux premiers mouvements. Au-delà de ces ressemblances, notons la variété des structures des différents mouvements dont certains adoptent la coupe binaire des danses (nous trouvons d'ailleurs trois fois l'indication "Giga")
- 2 sonates en trois mouvements (n^{os} 6 et 10): vif-lent-vif
- Une "Ciaccona" suivie d'un "Presto assai" (6/8) (n° 12)

Toutes les tonalités majeures de Si bémol à Ré, et les tons relatifs mineurs sont utilisés, ainsi que La majeur (n°9) et Mi majeur (n°12). Ces caractéristiques générales, et surtout la fermeté et la concision du discours font que ces "Douze sonates" offrent un maximum d'unité joint à une très ingénieuse variété dans le détail des structures et dans le coloris tonal.

La "Sonata nona", en la majeur - toutefois l'auteur n'indique que deux dièses à la clé - comporte quatre mouvements, tous dans le même ton, du type ~~vif~~ lent-vif-lent-vif. Il s'agit donc d'une "sonata da chiesa".

1- Grave. 4/4. Mélodie continue bâtie sur trois motifs apparentés par leur direction générale descendante. Un jeu d'imitations libres unit le superius à la basse. Modulations vers fa dièse mineur avant de conclure dans le ton initial de La maj.

2- Allegro. 4/4. Le début se présente comme une fugue à deux voix, avec exposition et contre-exposition. Mais ce qui suit sont de simples traits de virtuosité, repris par la basse après le violon; ce n'est que tout à la fait que le sujet initial est redit.

3- Cantabile. 3/4. Deux motifs contrastants par leur mélodie, mais unis par un élément rythmique commun (croche pointée-double croche). Le motif du violon est un pentacorde descendant du Ve au Ier degré; c'est un type mélodique que l'on retrouve fréquemment dans les "Douze sonates". Cet aria très homogène - toutes les séquences sont issues des deux motifs initiaux - comporte une série de progressions qui font évoluer la phrase dans les tonalités de La maj., Mi maj., fa dièse min., do dièse min., La. Relevons encore un procédé fréquemment utilisé par l'auteur: la note de conclusion d'une phrase (la tonique) est en même temps la note initiale de la phrase suivante (dont la tonalité se précise par après). Il en résulte une sorte d'accélération du discours d'un excellent effet.

4- Allegro. 3/8. Un motif rythmique anacroustique lancé par le violon est repris par la basse; il persiste tout au long de cette pièce qui affecte la coupe binaire des danses et se présente comme une gigue.

La basse continue a été réalisée pour être exécutée à l'orgue.

La "Sonata sexta" est une des deux du recueil à comporter trois mouvements. Son type vif-lent-vif l'apparente à la structure moderne de la sinfonia. Mais si l'ensemble se rapproche des modèles propagés par Vivaldi, l'écriture reste fortement contrapuntique, comme chez Corelli. Notons aussi que les trois mouvements ne sont plus dans le même ton mais respectivement en Ré majeur, si mineur, Ré majeur.

1- Allegro ^e/spiccato. C. Ré maj. "Spiccato" donne une indication sur la manière de phraser et plus précisément d'articuler les notes rapides (doubles-croches). Ce mouvement est bâti sur deux thèmes superposés contrastants, écrits en contrepoint renversable. Aucun autre matériau thématique n'étant introduit, ce 1er mouvement, conçu en style imitatif, est surtout remarquable par son unité.

2- Adagio. 3/2, si min. Ce 2e mouvement est conçu comme une mélodie accompagnée. Le rythme noire pointée-croche caractérise le chant du violon, tandis que la basse lui oppose un calme dessin de trois blanches/ronde pointée. Ce dessin d'étale sur

sept mesures, la mélodie est un fragment de gamme chromatique descendante (VIIIe-Ve) suivi d'une cadence parfaite. Elle revient en forme d'ostinato, avec de légères variantes, 2 fois en si min., 1 fois en fa dièse min., 1 fois en ni min., deux fois en si min. (la dernière écoutée). Pendant les notes tenues par le violon, le clavecin peut faire entendre d'intéressantes imitations rythmiques et mélodiques.

3- Allegro. 3/8. Ré maj. Ce 3e mouvement adopte la structure binaire de la danse; la cellule de base est constituée par l'arpège (en doubles-croches) de l'accord parfait de ré maj. répété trois fois, ce qui confère à cette partie une allure virtuosique. Notons à la basse le rythme cr. pointée - trois doubles croches d'un effet très réussi.

Quoique cela soit peut-être contraire à l'esprit de l'époque, j'ai réalisé la partie de clavecin. Cette réalisation est assez fournie et se rapproche davantage de la manière française de réaliser la basse chiffrée, quoique le style de ces sonates soit italianisant. Mais il faut se souvenir que les organistes liégeois de cette époque - et par conséquent les clavecinistes - étaient fort influencés par la France (pensons à Chaumont, à Babou). Quelle que soit l'origine de ces sonates, il est fort possible de les jouer "à la française", du moins en ce qui concerne la basse continue.

De toutes façons, cette réalisation n'est qu'une version parmi toutes celles que la liberté laissée aux interprètes de cette époque non seulement recommande, mais exige! L'exécutant pourra l'alléger à la main gauche (1er mouvement et progressions rythmiques du 3e mouvement) en ne jouant que la 1e des quatre doubles-croches, de façon à accentuer les temps forts.

Puisse ce modeste travail aider à la redécouverte de notre patrimoine artistique.

A la suite de la brillante exécution chaleureusement applaudie de MM. Jongen, Wagener et Focroulle, une brève discussion s'engage à laquelle prennent part M. Lavoye qui s'attache à souligner la qualité de la facture. Jamais on n'attend la suite du discours qui se déroule avec aisance. Il félicite les exécutants pour la belle cohésion de leur ensemble. Mme Thisse apprécie la verve de ces sonates. M. Barthélemy y retrouve quelques échos français (qui lui rappellent Sénailé). Mais le nom de l'auteur reste encore mystérieux.

Après avoir remercié les interprètes, M. Quitin invite les membres présents à participer à la partie administrative de la réunion. Un nouveau comité est élu. dont on a rendu compte au début de ce bulletin. (page 2)
