



FACULTÉ
DE PHILOSOPHIE &
SCIENCES SOCIALES

UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES



So sweet Martini claims Attention here...

Nouveaux regards sur le hautboïste et compositeur
Giuseppe Sammartini, son répertoire et l'interprétation de sa musique
(en particulier ses sonates solo)

Thèse présentée par Benoît LAURENT

en vue de l'obtention du grade académique de docteur en art et science de l'art
(ULB et CRB)

Année académique 2020-2021

Volume II : Descriptions des sonates pour un dessus et basse continue

Sous la direction de la Professeure Marie-Alexis COLIN,
promotrice (Université libre de Bruxelles)

et du Professeur Walter CORTEN,
promoteur (Conservatoire Royal de Bruxelles)

Jury de thèse :

Manuel COUVREUR (Université libre de Bruxelles,
Président)

Marie-Alexis COLIN (ULB, Secrétaire)

Frédéric DE ROOS (Conservatoire Royal de Bruxelles)

Walter CORTEN (CRB)

Marcel PONSEELE (Koninklijk Conservatorium Brussel)

Philippe CANGUILHEM (Université de Tours)

1. Description et pistes d'interprétation des sonates pour dessus et basse continue exécutables au hautbois baroque	1
Les Sonates de Rochester	2
Sonata Prima, R13, P11, NY1 – GSM 1301.....	2
Sonata a Oboé Solo con il Basso, R1 et P12 – GSM 1302	7
Sonata a Oboé Solo è Basso, R2 – GSM 1303	12
Sonata Oboé Solo Con il Basso, R3 – GSM 1304.....	14
Sonata Oboé Solo Con il Basso, R4 – GSM 1305.....	16
Sonata Oboé Solo Con il Basso, R5 – GSM 1306.....	16
Sonata Oboé Solo Con il Basso, R7 – GSM 1307.....	20
R8, R15, R19, R20, R22 et R23, des sonates indubitablement destinées à la flûte à bec.....	20
Les Sonates de Rochester pour la « Fluta Traversier » – GSM 1309-1312.....	21
Sonata a Flauto Solo con il Basso, R14, A8 – GSM 1313.....	22
Sonata a Flauto Solo con il Basso, R16 – GSM 1315	25
Sonata a Flauto Solo con il Basso, R17 – GSM 1316	25
Sonata à Flauto Solo con il Basso, R18 – GSM 1317	25
Sonata a Flauto Solo con il Basso, R21 – GSM 1320	26
Sonata à Flauto Solo col Basso, R24, A2 – GSM 1323.....	26
Sonata a Flauto Solo con il Basso, R25 – GSM 1324	32
Sonata a Flauto Solo con il Basso, R26 – GSM 1325	32
Sonata a Flauto Solo con il Basso, R27 – P2 – GSM 1326	32
Les Sonates de la collection de Parme	33
Sonata a Flauto Solo e Basso, P1 – GSM 1327.....	35
Sonata a Flauto Solo e Basso, P2	35
Sonata a Flauto Solo e Basso, P3, A7 – GSM 1328.....	35
Sonata a Flauto Solo e Basso, P4 – GSM 1329.....	37
Sonata a Flauto Solo e Basso, P5 – GSM 1330.....	38
Sinfonia à Flauto Solo e Basso, P6	38
Sinfonia à Flauto Solo e Basso, P7	38
Sonata a Flauto Solo e Basso, P8 – GSM 1331.....	38
Concerto a Flauto Solo, e Basso, P9 – GSM 1332	39
Sonata a Flauto Solo e Basso, P10 – GSM 1333.....	40
Sonate à Flauto, e Basso, P11.....	42
Sinfonia à Flauto, e Basso, P12	42

Sonata à Flauto Solo con Basso, P13 – GSM 1334	42
Sinfonia a Flauto Solo e Basso, P14 – GSM 1335	43
Sinfonia a Flauto Solo e Basso, P15 – GSM 1336	44
Sonata a Flauto Solo e Basso, P16 – GSM 1337	44
Sonata a Flauto Solo e Basso, P17 – GSM 1338	45
Les sonates de Dresde et New York	46
Les Sonates de l'« Opera Seconda » édité par Le Cène	48
Sonata I – GSM 1350	49
Sonata II	51
Sonata III – GSM 1351	51
Sonata IV – GSM 1352	51
Sonata V – GSM 1353	52
Sonata VI – GSM 1354	53
Sonata VII	55
Sonata VIII	55
Sonata IX – GSM 1355	55
Sonata X – GSM 1356	56
Sonata XI – GSM 1357	57
Sonata XII – GSM 1358	57
Les Sonates de l'Opera Prima	58
Sonata Prima – GSM 1359	59
Sonata Seconda – GSM 1360	63
Sonata Terza – GSM 1361	63
Sonata Quarta – GSM 1362	64
Sonata Quinta – GSM 1363	71
Sonata Sesta – GSM 1364	71
Les Sonates de l'Opus XIII	72
Sonata I – GSM 1365	73
Sonata II – GSM 1366	75
Sonata III – GSM 1367	76
Sonata IV – GSM 1368	77
Sonata V – GSM 1369	78
Sonata VI – GSM 1370	80
2. Conclusion de l'observation des sonates	81

3. Recommandations subjectives aux hautboïstes et flûtistes à bec.....	84
Conclusion : un nouveau répertoire, de nouvelles pratiques d'exécution, un professeur bien nourri, un musicien heureux... ..	85
Bibliographie	92
Livres et articles antérieurs à 1850	92
Livres et articles postérieurs à 1850.....	95
Editions musicales	112
Discographie (par ordre chronologique de publication)	118
Sites internet.....	119

1. Description et pistes d'interprétation des sonates pour dessus et basse continue exécutables au hautbois baroque

« Because musicians perform concerts, they can't skip over the bits they are not sure about. The musician is forced to assume "too much": that is, more than can be proven. »¹

Bruce Haynes, *The End of Early Music*

Ce volume se veut un guide auquel le hautboïste peut se référer lorsqu'il désire interpréter une sonate de Sammartini. Avec la question centrale suivante : quelles sonates composées par le plus important hautboïste de sa génération puis-je jouer au hautbois baroque ? Et ensuite : comment puis-je les jouer et de quels éléments historiques ou stylistiques dois-je être conscient ? Pour des raisons évidentes de quantité (une soixantaine d'œuvres entrent en ligne de compte), toutes les sonates ne sont pas analysées ici avec la même profondeur et ce volume est par nature incomplet. Je ne m'arrête donc pas sur les sonates indubitablement destinées à la flûte à bec ou celle pour violoncelle, et les sonates pour traverso du recueil de Rochester ne sont que brièvement évoquées. Je porte par contre une attention particulière aux sonates qui me paraissent avoir un intérêt musical, hautboïstique ou historique particulier, mais aussi tout simplement sur celles qui me plaisent particulièrement. Certaines questions sont bien évidemment communes à plusieurs sonates, je renvoie à cet effet en fin de notice vers les paragraphes, les chapitres, ou les notices de sonates à consulter. J'attire encore l'attention sur le fait qu'il s'agit ici de recenser les œuvres pouvant avoir été jouées au hautbois par Giuseppe Sammartini, un *do* dièse grave n'est donc pas considéré comme excluant la pièce du corpus alors qu'il s'agit généralement d'un motif d'exclusion pour un hautboïste baroque

¹ B. Haynes, *The End of Early Music*, op. cit., p.128.

d'aujourd'hui². Je présente les œuvres dans un ordre pouvant refléter une chronologie originale (période italienne puis anglaise). Au sein de chaque période, je commence avec le recueil contenant le plus de pièces, pour finir avec les œuvres isolées. Pour une liste exhaustive des sonates de G. Sammartini, le lecteur se référera au catalogue dans le volume III.

En tant que musicien, je ne peux cacher ma préférence pour certaines œuvres ou certains aspects musicaux. En contraste avec l'objectivité du volume précédant, cette partie contient donc plusieurs éléments purement subjectifs. Il me paraît important de présenter ces éléments subjectifs, le lecteur et/ou musicien pourra ensuite se forger sa propre opinion.

Les Sonates de Rochester

« 1724-1728, Le principal instrumentiste à vent du Nord de l'Italie »

Sonata Prima, R13, P11, NY1 – GSM 1301

- *Sonata Prima*, R13, *do* majeur, *Andante – Allegro – Adagio – Allegro* (GSM 1301a).
- *Sonate à Flauto, e Basso*, P11, *fa* majeur, *Andante – Allegro – Adagio – Andante Allegro* (GSM 1301b).
- *Sonata à Flauto Solo*, JOG 72-29 (vol. 17), RISM ID no.: 000108974, NY1, *fa* majeur, *Andante – Allegro – Adagio – Allegro* (GSM 1301c).

La dénomination « Sonata Prima » dans le recueil de Rochester, et le fait que cette sonate soit celle qui nous est parvenue dans le plus grand nombre de versions (indiquant peut-être que cette pièce était très connue), m'incitent à la faire figurer en tête du catalogue des sonates et de ce volume.

² Pour une étude détaillée de cet aspect technique, voir le chapitre 9.2.8.

Comme je l'ai démontré dans le volume précédent, cette sonate présente plusieurs caractéristiques laissant penser que nous sommes en présence d'une œuvre conçue à l'origine pour hautbois³. Examinons les éléments permettant de tirer cette conclusion :

- L'ambitus de la version de Rochester (de *do*₃ à *si bémol*₄ ou *si*₄) correspond exactement à celui du hautbois. Le *do*₃ exclut la flûte traversière et l'utilisation de la quarte grave *do*₃-*fa*₃, exclut la flûte à bec alto.
- L'utilisation de la flûte à bec soprano est possible, mais plusieurs éléments rendent l'usage historique de cet instrument dans une sonate de Sammartini peu probable. Tout d'abord, il faut remarquer qu'extrêmement peu de flûtes à bec soprano italiennes sont conservées, indiquant peut-être la rareté de l'utilisation de cet instrument comparée à celle de la flûte alto⁴. Il n'y a, de plus, à ma connaissance, pas de traces d'utilisation de flûte à bec soprano en dehors du monde de l'opéra. Pour ce qui concerne les concertos, aucun (!) concerto baroque italien ne s'adresse à l'origine à la flûte à bec soprano⁵. De plus, dans le cas qui nous occupe, le troisième mouvement, avec ses nombreux *do* graves, théoriquement possibles à la flûte à bec soprano mais peu sonores et donc peu appropriés dans ce cas, ne semble pas convenir à cet instrument.
- La raison pour laquelle la sonate pourrait être attribuée au violon est la présence d'accords dans le second mouvement. Cependant, dans la version de New York, explicitement destinée à la flûte à bec, nous retrouvons exactement les mêmes accords et dans la version pour flûte à bec de Parme ces accords sont présentés sous forme d'arpèges. Ce point est exploré en détail dans le chapitre 9.2.3.
- La différence de quarte entre la version supposément pour hautbois et les versions pour flûte à bec est tout à fait logique. En outre, comme nous l'avons vu, une comparaison des mouvements de basse au début de la sonate dans la version de Rochester pour hautbois (Figure 1) et les versions de Parme (Figure 2) et New York pour flûte à bec (Figure 3) dont les basses sont similaires, démontre, à mon avis, indéniablement l'antériorité de la version pour hautbois.

³ Voir chapitre 6.2.

⁴ Inês de Avena Braga recense un total de trente-sept flûtes à bec italienne conservées à ce jour. La répartition par type d'instrument est la suivante : dix-neuf altos, neuf soprانinos, trois flûtes de voix (toutes de Castel, probablement destinées à l'exportation), trois ténors, deux sopranos et une basse ; I. de Avena Barga, *Dolce Napoli*, op. cit.

⁵ Rappelons pour ce qui concerne Vivaldi qu'il faut remarquer seul cinq concertos semblent être à destination originale de la flûte à bec : RV 441 et 442 pour la flûte alto, et RV 443, 444 et 445 pour la « soprano » ; F. Sardelli, *Vivaldi's Music...*, op. cit.



Figure 1 : Sonata Prima, GSM 1301a (R13).



Figure 2: Sonate [sic] à Flauto, e Basso Del Sigre Giuseppe S. Martino GSM 1301b (P11).

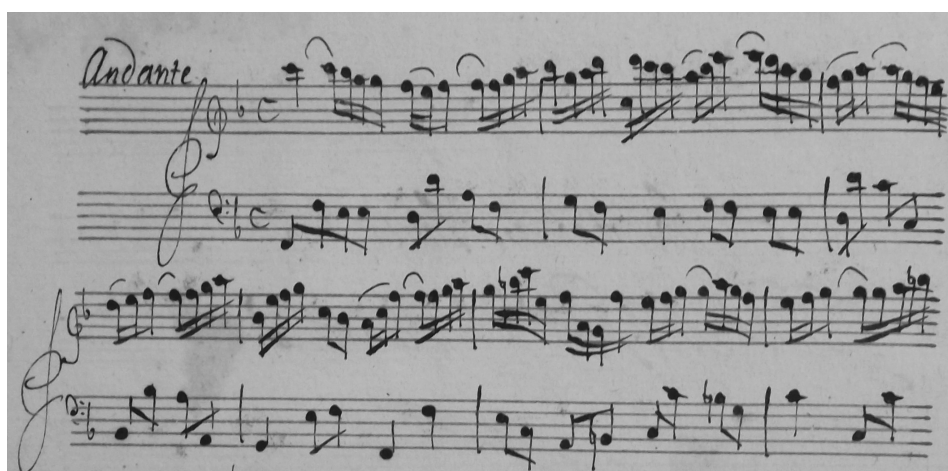


Figure 3 : Sonata à Flauto Solo di Gius. S. Martini GSM 1301c (NY1).

Cette sonate est tout à fait adaptée au hautbois. Le premier mouvement chantant correspond très bien à ce que l'on peut attendre d'un tel mouvement à cet instrument. Le quatrième mouvement demande un haut niveau technique et son caractère n'est pas sans rappeler le

dernier mouvement du concerto en *do* majeur pour hautbois RV 447 de Vivaldi. La forme de ce mouvement final consistant en un « menuet » à variation, en vogue dans les années 1720, est évoquée au chapitre 7.3 du premier volume. On remarquera qu'après les variations, Vivaldi demande un *da capo* vers la version non variée initiale. Cette forme peut évidemment être utilisée par l'interprète pour la sonate GSM 1301 de Sammartini, même si aucune indication de ce type ne figure dans les différentes versions de l'œuvre. Remarquons encore que la basse du quatrième mouvement de la version de Rochester présente des différences tout au long des diverses variations, alors que les basses de Parme et New York, écrites sur une portée séparée des variations de la voix de dessus, restent inchangées.

Quelques questions qui se posent à l'interprète méritent encore d'être évoquées. On remarquera que dans les versions de Parme et de New York, la huitième mesure du dernier mouvement comprend une double note qui paraît une indication plus adaptée pour une version avec violoncelle seul qu'à une version avec clavecin. Cette indication est absente dans la version de Rochester. Dans la deuxième variation du dernier mouvement de la version de Rochester, par contre, figure un « 6 » à la partie de basse qui paraît être un chiffrage. Ce curieux « chiffrage » isolé est cependant, de manière évidente, erroné.

D'un point de vue harmonique, remarquons la sixte napolitaine à la fin du premier mouvement⁶. Notons également les octaves parallèles aux mesures 12 à 14 du deuxième mouvement, ainsi qu'une figure de « carillon »⁷ (presque comme une *circulatio*) aux mesures 23 à 26 de la deuxième et de la dernière variation de l'*Allegro* final.

Quelques remarques quant aux erreurs diverses présentes dans les trois versions (qui sont probablement dues à des fautes de copistes) doivent être mentionnées.

Dans le premier mouvement de la version de Rochester (qui est ici prise comme version de référence), la dernière note de la huitième mesure est un *la*. Ramené dans la même tonalité, il s'agit d'un *do* dans les versions de Parme et de New York. Les deux notes paraissent possibles, et ont chacune leurs avantages et inconvénients. Il me semble cohérent dans ce mouvement que

⁶ Je relève ce type d'accord par exemple à la fin du deuxième mouvement de cette même sonate (mesure 56), à la fin du deuxième mouvement de la sonate GSM 1336 (P15), au milieu du deuxième mouvement de la sonate GSM 1352 (A4, mesures 26 et 27), à la fin du dernier mouvement de la sonate GSM 1358 (A12), ainsi que dans le premier mouvement de la sonate GSM 1369 (J5) et le menuet de la sonate pour violoncelle GSM 1371.

⁷ La formule de Carillon, telle que décrite par Vanni Moretto est la répétition obsessive d'un court motif ; Chapitre « Carillon » ; <https://www.youtube.com/watch?v=CvoYciurNq8&t=2110s> ; mis en ligne le 29 septembre 2017.

les dixième et treizième notes de la mesure 9 soient des *fa dièse*, mais que la dernière note de la mesure soit un *fa bécarré* (les versions de Parme et de New York proposent de bémoliser la treizième note, ce qui me paraît mélodiquement plus faible). Les *do dièse* de la mesure 8 du premier mouvement dans la version P11 sont clairement fautifs. La dernière note du premier mouvement à la voix de basse dans la version de Rochester est, bien évidemment, un *do*.

Dans le deuxième mouvement, à la mesure 15 et à la voix de dessus, le dernier *la* doit être lié au premier *la* de la mesure 16 (comme dans les versions de Parme et New York). La liaison y manque probablement du fait du changement de ligne. À la mesure 22, la dernière note du dessus doit être un *ré* (parallèlement aux versions de Parme et New York). Les *fa* de la voix de basse aux mesures 22 et 23 doivent être dièse (comme dans les versions de Parme et New York). La dernière note de la mesure 34 est un *la* et non un *do*. À la mesure 24, les *fa* de la voix de dessus doivent être *dièse* (parallèlement aux versions de Parme et New York). Dans cette même mesure, la formule de croches à la basse sur les deux premiers temps est étrange. Elle est presque identique dans les versions de Parme et New York qui y ajoutent cependant un motif syncopé. Aux mesures 29 et 30, les *si* de la basse doivent être bémol. À la mesure 30, le *si* de la voix de dessus doit probablement être bémol. Dans les accords de basse à la mesure 33, la voix du milieu fait un mouvement de seconde ascendante dans la version de Rochester (voir Figure 4), mais un mouvement de seconde descendante dans les versions de Parme et New York (Figure 5). La seconde descendante paraît plus appropriée, tant harmoniquement que mélodiquement.



Figure 4 : Mesures 32 à 34 du deuxième mouvement de la sonate GSM 1301a (R13).



Figure 5 : Mesures 31 à 34 du deuxième mouvement de la sonate GSM 1301c (NY1).

Je suis très peu convaincu par la formule cadentielle sur le point d'orgue de la fin du troisième mouvement, que je trouve assez convenue. Il est cependant remarquable qu'elle soit identique dans les trois versions (bien que le point d'orgue ne soit pas indiqué dans les versions pour flûte à bec), et ne semble donc pas être une proposition de copiste mais bien être de la composition de Sammartini.

Dans le troisième mouvement, les mesures 25 et 26 sont problématiques. La version de Rochester (qui au vu de petites ratures semble avoir été corrigée) est peu convaincante. Les versions de Parme et New York de ces mesures sont identiques, mais semblent également légèrement boiteuses (une fausse relation peut même y être constatée). S'agit-il d'une faiblesse de la composition ou d'erreurs de plusieurs copistes ?

Les accords du deuxième mouvement sont étudiés en détails dans le chapitre 9.2.3 du volume I.

« Les menuets de Sammartini » ; # « Les reprises des parties B » (pour ce qui concerne les ponts de transition à la basse) ; # « Rythmes pointés et triolets » ; # « Colpi di martello » ; # « Sonate GSM 1303 » ; # « Instrumentation de la basse continue »

Sonata a Oboé Solo con il Basso, R1 et P12 – GSM 1302

- *Sonata a Oboé Solo con il Basso*, R1, *do* majeur, *Andante – Adagio – Allegro assai*. Autographe.
- *Sinfonia à Flauto Solo e Basso*, P12, *fa* majeur, *Andante – Adagio – Allegro*.

Il faut d'abord rappeler que la version pour hautbois en *do* majeur de Rochester est très probablement autographe (Figure 6). Cette sonate figure également dans une version en *fa* majeur pour flûte à bec dans le recueil de Parme (P12). Quelques différences sont à relever. De nombreux trilles ou appoggiatures indiqués dans la version de Rochester sont absents à Parme. Dans le troisième mouvement, de manière curieuse plusieurs trilles et appoggiatures sont présents à Parme et non à Rochester. Les différences les plus importantes sont l'absence d'*Arbitrario* à la fin du deuxième mouvement de Parme et la dernière note de l'œuvre, remontée d'une octave dans la version de Parme par rapport à la version de Rochester. Cette décision du copiste/transpositeur est instrumentalement logique (elle permet d'éviter une dernière note non sonore à la flûte à bec), mais musicalement tragique. De toute évidence, un flûtiste à bec désireux de jouer cette sonate a beaucoup à gagner à se baser sur la version de Rochester qu'il transpose à la quarte, plutôt que sur celle de Parme.

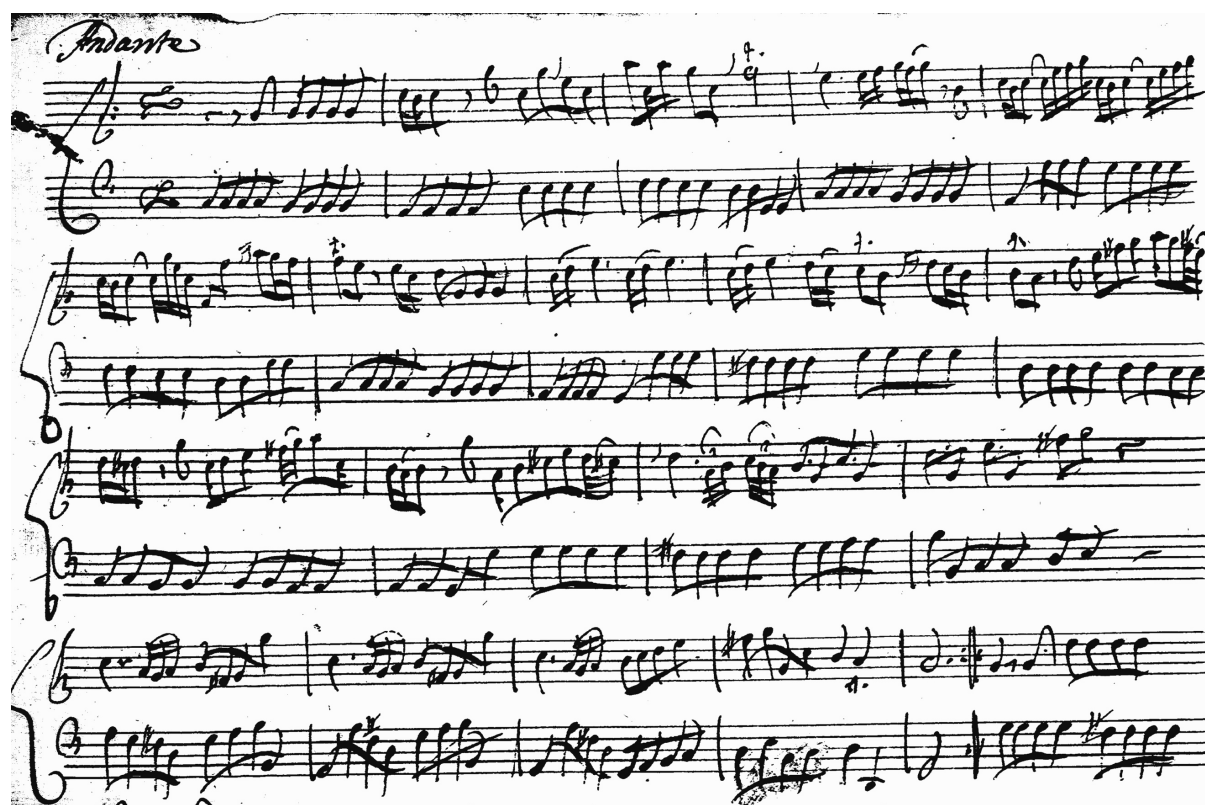


Figure 6 : Début du premier mouvement (*Andante*) de la sonate R1.

Comme je l'explique en détail plus loin la possibilité d'une utilisation systématique de trémolo pour les notes répétées du premier mouvement (au-dessus et à la basse) me semble théoriquement ne pas pouvoir être exclue, mais n'est dans ce cas précis, à mon avis, ni

musicalement tout à fait convaincante, ni théoriquement obligatoire (du fait de l'apparition sporadique du signe de trémolo)⁸.

Deux éléments stylistiques supplémentaires doivent être relevés. Tout d'abord la formule présentant un mouvement mélodique de tierce montante répété sur une basse descendant par ton aux mesures 8 et 9 (ainsi que plus tard dans le mouvement). Cette formule utilisée dans les années 1720 par Sammartini semble avoir été par la suite particulièrement appréciée par Porpora. Ainsi, le compositeur napolitain l'utilise à plusieurs reprises dans l'air *Parto, ti lascio, o cara* de son *Germanico in Germania* (Rome, 1732 – notamment à la mesure 19, Figure 7), ou sous une forme légèrement différente dans l'air *Alto Giove* (mesures 5 et 6) de *Polifemo* (Londres, 1736 – un opéra auquel Sammartini participe – Figure 8)⁹.

The musical score for Figure 7 consists of five staves. The top two staves are for the piano accompaniment, and the bottom three are for the vocal line. The score begins at measure 17. The vocal line features a melodic pattern of a rising third followed by a descending scale. The piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic support. Dynamics include 'poco f', 'f', and '[f]'. Trills are marked with 'tr'.

Figure 7 : N. Porpora, Parto, ti lascio, o cara, Germanico in Germania.

⁸ Voir le chapitre 9.2.4 (qui traite du trémolo).

⁹ Je remercie Nicolas Achten d'avoir attiré mon attention sur cet exemple.

Figure 8 : N. Porpora, Alto Giove, Polifemo.

Un autre trait stylistique me semble d'intérêt. Il s'agit du chromatisme présent à la mesure 27 (Figure 9).

Figure 9 : Mesures 25 à 28 de la sonate GSM 1302a.

Cette formule est proche de celle présente aux mesures 4 et 5 du premier air de la cantate *Che giova il sospirar, povero core* RV 679 de Vivaldi (Figure 10). Cette cantate date probablement du milieu des années 1720¹⁰.

¹⁰ Michael Talbot, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006, p.151.

Figure 10 : Mesures 3 à 6 de *Che giova il sospirar, povero core, RV 679*.

J'observe à la mesure 15 du premier mouvement (juste après une figure de « Colpi di martello ») la construction en « Try, try, go! ». La deuxième partie de la mesure 17 se prête bien à une utilisation d'échelle de trille telle que décrite par Tartini¹¹.

Le second mouvement nous permet de rencontrer une première fois le goût de Sammartini pour les chromatismes inattendus dans les mouvements lents intérieurs d'une sonate (par exemple aux mesures 5 à 11). J'y remarque une sixte napolitaine à la mesure 7 ainsi qu'à l'antépénultième mesure du mouvement, et qu'une utilisation des appoggiatures longues se résolvant sur le silence comme décrit par L. Mozart (mais pas par G. Tartini) y est possible aux mesures 19 et 21¹². Comme dans le premier mouvement, on observe aux mesures 43 et 44 des « colpi di martello ».

La cadence finale du dernier mouvement en unisson avec la basse est remarquable. On trouve un exemple similaire dans le premier mouvement de la sonate GSM 1306 (R5), à la fin du dernier mouvement de la sonate GSM 1311 (R11/P6), à la fin du premier mouvement de la sonate GSM 1338 (P17), dans la partie A du premier mouvement de la sonate GSM 1314 (R15), la partie A du premier mouvement de la sonate GSM 1320 (R21), à la fin du premier mouvement de la sonate GSM 1331 (P8), le dernier mouvement de la sonate GSM 1354 (A6), le deuxième mouvement de la sonate GSM 1358 (A12) et le premier mouvement de la sonate GSM 1370 (J6). On la retrouve également à la fin du développement dans dernier mouvement

¹¹ Voir le chapitre 9.2.5 du volume I.

¹² Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1756, p.197.

de la sonate GSM 1310 (R10). Cette formule est donc nettement plus présente dans les sonates manuscrites que dans les sonates imprimées.

Les rythmes pointés du dernier mouvement doivent très certainement être triolisés.

Dans le document mis à disposition sur internet par la Sibley Library de l'université de Rochester (États-Unis), à la fin du premier mouvement la mesure 43, la deuxième moitié de la mesure 52 ainsi que les mesures 53, 54 et 55 sont manquantes ou déplacées (probablement à cause d'une languette amovible). Une consultation de la version de Parme résout facilement ce problème. À la mesure 53 d'ailleurs, la cinquième croche de la version de Rochester doit être un *fa* (comme de manière parallèle et plus convaincante dans la version P12) et non un *ré*.

« Les menuets de Sammartini » ; # « Rythmes pointés et triolets » ; # « Colpi di martello » ;
« Try, try, go! » ; # « Tremolo » ; # « L'Opera of the Nobility »

Sonata a Oboé Solo è Basso, R2 – GSM 1303

Sonata a Oboè Solo è Basso, R2, si bémol majeur, [sans dénomination] – Allegro – Andante – Allegro [et variations].

Le premier mouvement n'a pas d'indication de tempo. Les indices pouvant nous guider pour déterminer ce tempo sont le « C » de l'indication de mesure, ainsi que le fait qu'il s'agisse du premier mouvement d'une sonate en quatre parties dont les mouvements suivants sont *Allegro*, *Andante* et *Allegro*. Je propose, sur base des alternances présentes dans les autres sonates à quatre mouvements, qu'il s'agit d'un *Adagio* ou d'un *Andante*. Le caractère me paraît plutôt correspondre à un *Andante*.

Je note le beau final du premier mouvement (mesures 21 à 24), dans lequel les deux voix dialoguent dans un intéressant contrepoint, et la partie de basse passe en clé d'*ut* quatrième pour monter jusqu'au *fa*³. On remarque encore une très nette et étonnante tendance contrapuntique dans le second mouvement (Figure 24). Ce goût contrapuntique, partagé notamment avec Vivaldi, se retrouvera par la suite à de nombreuses reprises dans ses œuvres. On peut même se demander avec le début en canon s'il n'y a pas ici une volonté d'expérimentation. Je reviens sur ce point dans la notice de la sonate GSM 1354 (A6).

Aux mesures 23 et 25 du deuxième mouvement, on remarque des « colpi di martello ». La fin de ce mouvement est un bel exemple de cadence sur une basse tenue dans un style tel que décrit par Tartini dans son *Traité des Agremens*. Cette cadence est précédée de la quadruple (!) répétition d'une formule mélodique¹³. Comme dans le premier mouvement, on remarque au début du mouvement un passage contrapuntique dans lequel la partie de basse passe en clé d'*ut* quatrième et monte jusqu'au *fa*3.

Le mouvement final de la sonate GSM 1303 (R2) existe avec quelques différences mineures en tant que mouvement final de la sonate GSM 1304 (R3). Ces mouvements jumeaux consistent en une forme bipartite avec reprises variées, dont la partie de basse présente un mouvement descendant perpétuel. On relève plusieurs similarités avec le dernier mouvement de la sonate pour « Hoboe » de C.Ph.E. Bach : les mouvements conclusifs de ces sonates sont en trois temps, le mouvement de Bach est en *sol* mineur alors que celui de Sammartini est en *si bémol* majeur mais avec une modulation en *sol* mineur dans la partie B, le mouvement de basse descendante choisit par Bach pour la partie A est similaire à celui de Sammartini et certaines tournures mélodiques sont comparables.

Il est relativement étonnant que dans les deux versions, la forme présentée soit la suivante : A – A varié – B – B varié¹⁴, et non A – B – A varié – B varié, une forme à variations comme dans la sonate GSM 1301 par exemple. La version de R3 est plus complète, correcte et fiable pour ce qui concerne quelques détails (altérations, liaisons, appoggiatures, formules de sauts d'octaves de basse...) que la version R2. Certaines différences laissent cependant supposer que R2 n'est pas copiée à partir de R3 (par exemple les liaisons aux mesures 12 à 14 de la partie A varié ainsi qu'à la mesure 9 de la partie B, ou la figure qui conclut B, variée en croches-deux doubles croches dans R2, par rapport à des triolets dans R3). Remarquons néanmoins que toutes les différences observées portent sur des détails. La longueur de ce mouvement, et la difficulté qu'il représente pour les hautboïstes, est évoquée dans le chapitre sur l'endurance. Toujours dans ce mouvement, il me semble très plausible d'envisager que le rapport entre noire et croche soit ternaire (comme expliqué dans le chapitre à ce sujet du volume I). Dans ce contexte, les croches des mesures 3, 4 et 5 sont à considérer comme des croches de triolet, les rythmes

¹³ S'agirait-il d'une formule de Carillon, telle que décrite par Vanni Moretto ? Voir note de bas de page 7.

¹⁴ Ou même si l'on veut être plus précis, A – A' – A varié – A varié' – B – B' – B varié – B varié', comme semblent l'indiquer les signes de reprises dans les deux versions de ce mouvement.

« croche – deux doubles » des mesures 6 et 7 sont à interpréter comme des triolets (avec la variante « demi-soupir – deux doubles » des mesures 13 et 16), les rythmes « croche pointée – double croche » sont à lire comme « noire de triolet – croche de triolet » et ainsi de suite. Les croches comme celles de la mesure 1 pourraient être vues de trois manières :

- Comme des exceptions à ce système, et indiquées comme telles, contrastant avec les rythmes pointés). Cela pourrait par exemple être le cas des indications différentes entre les mesures 25 et 26.
- Comme des notes dont l'une des deux doit être augmentée.
- Comme des croches qui peuvent éventuellement être inégalisées.

Mon avis est que la deuxième possibilité doit être appliquée systématiquement. Dans le cas de la mesure 1, il faut donc jouer le rythme « noire liée à une noire de triolet – croche de triolet – noire de triolet – croche de triolet ».

Dans le deuxième mouvement à la voix de dessus, le *mi* de la mesure 22 doit être bécarre, et on peut se demander si celui de la mesure 28 ne devrait pas être bémol.

« Les menuets de Sammartini » ; # « Rythmes pointés et triolets » ; # « Colpi di martello » ;
 # « Quelques remarques quant à la proximité stylistique avec Tartini » ; # « Endurance » ;
 # « Sonate GSM 1301 » ; # « Sonate GSM 1302 » ; # « Sonate GSM 1304 » ;
 # « Sonate GSM 1354 »

Sonata Oboé Solo Con il Basso, R3 – GSM 1304

Sonata Oboè Solo Con il Basso, R3, si bémol majeur, Allegro – Andante – Allegro + Altro Modo. Même copiste que R4, R5 et R7.

Premièrement, notons la tonalité et le mouvement final communs avec GSM 1303 (R2). La sonate GSM 1303 étant en quatre mouvements, alors que la sonate GSM 1304 n'en comporte que trois (et commence par un *Allegro*), on peut se demander si la sonate GSM 1304 est complète. Il est possible de jouer le premier mouvement de la sonate GSM 1303 en ouverture de GSM 1304.

Plusieurs éléments musicaux doivent être signalés pour ce qui concerne le premier *Allegro*. Tout d'abord la force rhétorique de la figure d'ouverture (avec « Colpi di martello »). Je ne suis pas un grand adepte de l'utilisation des formules d'échos que je trouve souvent utilisées par les interprètes à défaut d'inspiration musicale, mais la répétition des deux premières mesures ne laisse ici à mon sens que trois solutions : un écho, une insistance ou une version ornementée. Il me semble néanmoins qu'orner cette formule reviendrait à en amoindrir la force expressive. Je signale qu'à la reprise de ce thème, Sammartini ne le fait entendre qu'une seule fois, évitant ainsi la répétition de l'effet.

Toujours dans ce premier mouvement, la grande quantité de silences me laisse penser que le compositeur a délibérément voulu éviter les longues phrases, préférant probablement accentuer le contraste avec les longues lignes mélodiques de l'*Andante* qui suit. Sammartini utilisera cette technique à plusieurs reprises dans ses compositions ultérieures¹⁵. Lorsqu'il n'y a pas de silences, Sammartini utilise une formule syncopée. J'attire l'attention sur l'absence de *fa* grave à la basse pour la première mesure de la partie B (qui résulterait d'une transposition stricte du thème), reflétant, à mon avis, la volonté du compositeur d'éviter une lourdeur.

Dans le deuxième mouvement, on observe une différenciation à la basse entre des groupes de croches ligaturées par six et d'autres ligaturées par deux. Je pense que, bien que résultant parfois de mouvements différenciés à la basse, ces articulations font musicalement sens et influent sur le phrasé de la ligne du dessus, et qu'elles peuvent donc être mises en valeur par l'interprète. Je remarque que le point d'orgue en fin de mouvement ne comporte pas d'indication « Arbitrario », contrairement au premier mouvement et à l'habitude de Sammartini observable dans les sonates de Rochester. Faut-il y voir une indication spécifique ? S'agit-il ici d'uniquement marquer un arrêt sans insérer une cadence ?

La ressemblance entre les motifs de basses descendantes des mesures 5 à 8 du premier mouvement et ceux des neuf premières mesures (entre autres) du deuxième mouvement est-elle le signe d'une unité thématique avec le mouvement de basse du troisième mouvement ?

¹⁵ Citons entre autres le premier mouvement de la sonate GSM 1313a (R14), les deuxièmes mouvements des sonates GSM 1352 (A4) et GSM 1361 (L3), ainsi que le premier mouvement de la sonate GSM 1365 (J1).

« Les menuets de Sammartini » ; # « Rythmes pointés et triolets » ; # « Colpi di martello » ;
 # « Endurance » ; # « Sonate GSM 1301 » ; # « Sonate GSM 1303 »

Sonata Oboé Solo Con il Basso, R4 – GSM 1305

Sonata Oboè Solo Con il Basso, R4, mi bémol majeur, Allegro – Andante – Allegro. Même copiste que R3, R5 et R7.

Des six sonates de Rochester explicitement attribuées au hautbois, cette sonate est celle qui me plaît le moins et me laisse le plus perplexe. J'ai le sentiment de ne pas en trouver la clé. Le premier mouvement me déroute par une sorte d'absence thématique. Paradoxalement peut-être, j'y décèle cependant une grande originalité. Par contre, le deuxième mouvement ne me semble pas avoir le souffle expressif qu'atteignent d'autres *Andante* du recueil. On y notera la cadence suspensive sur la dominante. Le troisième mouvement ne me paraît que rarement s'éloigner du banal. J'y remarque toutefois des « colpi di martello » avec saut d'octave vers le bas (Figure 11). Cette formule pourrait paraître commune, mais Sammartini l'utilisera par la suite très régulièrement, et lui donnera à plusieurs reprises une grande force rhétorique comme nous avons pu le voir dans le chapitre 7.6 du volume I.



Figure 11 : Mesures 65 et 66 du troisième mouvement de la sonate R4.

« Rythmes pointés et triolets » ; # « Les sauts d'octaves descendantes de la partie de basse » ;
 # « Colpi di martello »

Sonata Oboé Solo Con il Basso, R5 – GSM 1306

Sonata Oboè Solo Con il Basso, R5, *sol* majeur, *Allegretto – Andante – Allegro*. Même copiste que R3, R4 et R7.

Bruce Haynes écrit au sujet de cette sonate qu'elle est « the most authoritative, most difficult, and best of the group [des six sonates de Rochester explicitement dédiées au hautbois]. It uses several interesting techniques, including trilled scales, tremolo in the Andante, quick articulated downward scales, and a continuous broken trill on g1 ».

Bien que j'abonde dans le sens de Haynes en ce qui concerne les aspects techniques, à propos desquels je reviens en détail au chapitre à propos du jeu de Sammartini au hautbois¹⁶, je serais peut-être un peu plus nuancé en ce qui concerne le jugement de valeur. Cette sonate est certainement la plus difficile du groupe au niveau de la dextérité digitale. Mais, musicalement et en ce qui concerne la technique d'embouchure, elle ne me paraît pas plus difficile que les sonates GSM 1302a (R1), GSM 1303 (R2) et GSM 1304 (R3) (pour l'endurance notamment), ou GSM 1307 (R7).

L'indication *Allegretto* du premier mouvement, bien que présente antérieurement, est relativement rare dans les œuvres italiennes de cette époque. Sébastien de Brossard donne la définition suivante pour ce terme en 1703 :

« Diminutif d'*Allegro*, veut dire, UN PEU GAYEMENT, mais d'une gayté, gracieuse, jolie, enjouée,&c »¹⁷.

Il définit ensuite *Allegro* :

« Signifie toujours GAYEMENT, & bien animé ; fort souvent vite & legerement ; mais aussi quelques fois d'un mouvement modéré, quoyque gay, & animé »

Et puis *Allegro Allegro* qui « marque un redoublement de *gayeté* ou de vitesse, &c ». La gradation de tempo entre les trois indications est donc claire chez le théoricien français.

¹⁶ Voir dans le volume I.

¹⁷ S. de Brossard, *Dictionnaire...*, op. cit., p.

Pour la partie de basse du deuxième mouvement, une utilisation extensive des trémolos me paraît donner des résultats extrêmement convaincants. À la fin de ce mouvement figure un *Arbitrio*. La mesure le précédant est surmontée d'une « liaison » qui me semble être d'un type particulier (Figure 12). Cette liaison n'a pas la forme régulière que l'on peut observer par exemple à la troisième mesure de ce mouvement ou dans les autres exemples que l'on peut trouver chez ce copiste (voir notamment la sonate GSM 1305 – R4). Je propose de rapprocher ce signe à celui que l'on trouve par exemple à de nombreuses reprises dans l'*Art de préluder* de J.M. Hotteterre (Figure 13)¹⁸, à deux reprises dans l'Opus I de P. Castrucci (dernier mouvement de la *Sonata IV*, Figure 14, et dernier mouvement de la sonate IX) ou dans le *Traité des Agréments* de Giuseppe Tartini (Figure 15)¹⁹. Cette sorte de « liaison cassée » me semble indiquer une liberté rythmique²⁰. Il s'agirait ici donc de ralentir librement avant la cadence.



Figure 12 : Fin du deuxième mouvement de la sonate R5.



Figure 13 : Prélude de J. Hotteterre, dans lequel on observe clairement les différents types de liaisons.

¹⁸ Jacques Martin Hotteterre, *L'art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte-à-bec, sur le hauboïs, et autres instruments de dessus...*, Paris, 1719.

¹⁹ G. Tartini, *Traité...*, op. cit., p.77.

²⁰ Ce type de liaison se retrouve également par exemple également dans l'édition Roger de l'Opus V de Corelli ainsi que le manuscrit d'Anna Magdalena Bach des Suites pour violoncelle seul de J.S. Bach (BWV 1007-1012). Il me semble que ce signe particulier n'a pas encore été relevé par les spécialistes, même si John Butt s'en approche dans le chapitre « Bach and 'modern' articulation ; slurs as 'phrase marks' » de son étude sur les liaisons chez J.S. Bach ; John Butt, *Articulation Marks in Primary Sources of J.S. Bach*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.



Figure 14 : Mesures 58 à 67 du dernier mouvement de la quatrième sonate de l'Opus I de P. Castrucci.



Figure 15 : Exemples d'ornementations de cadences dans le Traité des Agréments de G. Tartini.

Les cadences finales des premiers et derniers mouvements en unisson avec la basse sont remarquables. On trouve un exemple similaire dans la sonate GSM 1302 (dans la notice de laquelle j'énumère les autres exemples de ce type).

Dans le premier mouvement, à la mesure 23, les *fa* doivent probablement être dièse à partir du deuxième temps. Toujours dans ce mouvement, à la mesure 44 pour la voix de dessus, la deuxième et la quatrième note sont sans doute des *la*, comme dans les formules similaires de mesures 45 et 46.

Dans le deuxième mouvement, à la mesure 44 pour la voix de dessus, les *fa* doivent être dièse.

Dans le troisième mouvement, les sixième et septième croches de la mesure 7 à la voix de dessus sont fautives. Il convient de jouer « *fa – la* » à la place de « *mi – sol* », comme dans le retour du thème à la mesure 79. À la mesure 94 pour la voix de dessus, le *do* doit être dièse.

« Colpi di martello » ; # « Détaché » ; # « Tremolo » ; # « Trilles » ; # « Do dièse et do bécarré graves » ; # « Sonate GSM 1302 »

Sonata Oboé Solo Con il Basso, R7 – GSM 1307

Sonata Oboè Solo Con il Basso, R7, sol mineur, Allegro – Andante – Allegro. Même copiste que R3, R4 et R5.

Cette sonate ne me semble certainement pas inférieure musicalement à GSM 1306 (R5). Le premier mouvement déploie un véritable foisonnement d'idées, et permet à l'interprète de démontrer toutes ses qualités expressives. Les nombreux sauts mélodiques frôlent parfois la polyphonie à l'image d'un Telemann dans ses *Fantasia* pour flûte seule. L'*Andante* demande une solide résistance physique au hautboïste. La gigue finale a une mesure de 12/8, comme celle de la sonate en *do* mineur pour hautbois de G. Platti par exemple. J'attire l'attention sur la basse en contretemps au début de ce mouvement, ainsi que sur la seconde voix à la basse aux mesures 10, 11 et 12.

« Instrumentation de la basse continue » ; # « Endurance »

R8, R15, R19, R20, R22 et R23, des sonates indubitablement destinées à la flûte à bec

Dans le recueil de Rochester, presque toutes les sonates (les exceptions sont GSM 1308a – R8 et GSM 1301a – R13) sont assignées à un instrument (hautbois, flûte traversière ou à bec). En ce qui concerne les sonates assignées à la flûte à bec et pour les raisons exposées en détail plus haut (notamment dans les chapitres sur les sources et sur la poly-instrumentalité), on peut souvent se demander s'il ne s'agit pas, soit de la transcription d'une sonate à l'origine pour un autre instrument vers la flûte à bec, soit d'une sonate de type « multi-purpose ». Alors que plusieurs sonates de Sammartini peuvent probablement être rangées dans ces catégories, certaines sonates de ce recueil me semblent spécifiquement composées pour la flûte à bec. Non seulement je n'y trouve pas d'indices permettant de penser qu'elles sont des transcriptions de sonates composées à l'origine pour un autre instrument, mais on y observe de plus plusieurs formules idiomatiques de la flûte à bec et plutôt problématiques au hautbois (la comparaison avec la flûte traversière est plus difficile). Je propose de ranger les sonates GSM 1308a (R8), GSM 1314 (R15), GSM 1318 (R19), GSM 1319 (R20), GSM 1321 (R22) et GSM 1322 (R23) dans cette catégorie.

« Est-il possible d'identifier des idiomatismes propres à la flûte à bec » ; # « Rythmes pointés et triolets » ; # « Détaché » ; # « Sauts mélodiques, fausse polyphonie et arpégés » ; # « Sonate GSM 1323 »

Les Sonates de Rochester pour la « Fluta Traversier » – GSM 1309-1312

Sonata a Fluta Traversier Sola con il Basso, R9, do majeur, Allegro – Andante – Allegro.

Sonata a Fluta Traversier Sola con il Basso, R10, la mineur, Allegro – Andante – Allegro.

Sonata a Fluta Traversier Sola con il Basso, R11, ré majeur, Allegro – Andante – Allegro.

- Également *Sonata à flauta Traversie et Basso, D-SWI Mus.4712, ré majeur, Allegro – Andante – Allegro.*
- Également *Sinfonia à Flauto Solo, e Basso, P6, fa majeur, Allegro – Andante – Allegro.*

Sonata a Fluta Traversier Sola con il Basso, R12, sol majeur, Allegro – Adagio – Allegro.

- Également *Sinfonia à Flauto Solo, e Basso, P7, sol majeur, Allegro – Adagio – Allegro.*

Si l'hypothèse que j'ai développée dans mon étude des « mains » de Giuseppe Sammartini est correcte, les quatre *Sonata a Fluta Traversier Sola* de Rochester sont autographes²¹. Il est étonnant de rencontrer un *mi5* dans deux de ces sonates. Cette note est complètement absente de toutes les sonates éditées pour la traversière par Sammartini après son départ d'Italie.

Ces quatre sonates fonctionnent sans aucun problème au hautbois lorsqu'on leur applique une transposition stricte (sans adaptation d'aucune sorte) au ton inférieur. Il ne me semble cependant pas possible de déterminer si ces versions autographes pour flûte traversière sont des versions alternatives proposées par Sammartini lui-même à des versions pour hautbois originelles, d'authentiques sonates pour flûte traversière composées par le musicien milanais pour son propre usage ou résultant d'une ou plusieurs commande(s), ou des « multi-purpose sonatas ». Il n'y a en effet pas d'indices indiquant que ces sonates aient été à l'origine des

²¹ Voir B. Laurent, « Vers une identification... », op. cit.

sonates pour hautbois ou pour flûte à bec, même si leur relative simplicité les rend jouables à ces instruments avec les transpositions de tierce et de ton habituelles.

Les sonates ne me paraissant pas extrêmement intéressantes musicalement, je me contenterai ici de relever quelques éléments concernant les différentes versions.

Pour ce qui concerne GSM1311a (R11) et GSM 1311 b (D-SWI Mus.4712), on remarque l'absence de nombreuses liaisons et de plusieurs trilles dans la version « allemande ». Dans GSM 1311c, la version parmesane pour flûte à bec de la même pièce, transposée à la tierce (ce qui correspond au système décrit plus haut), trilles, appoggiatures et liaisons sont souvent absents. Le rythme est parfois simplifié, ainsi que des tournures mélodiques modifiées. Dans la partie B du premier mouvement de cette version, la transposition de la basse évite clairement un saut d'octave, dont résultent huit mesures transposées à l'octave inférieure. On pourrait arguer que P6, R11 et D-SWI Mus.4712 sont trois versions transposées d'une sonate pour hautbois en *do* majeur. Cette possibilité ne peut être exclue.

La sonate GSM 1312a (R12) en *sol* majeur existe également dans une version à la même tonalité au sein du recueil de Parme pour flûte à bec GSM 1312 b (P7). La version pour « Fluta Traversier » semble sans ambiguïté être antérieure et sa non-transposition dans la version pour flûte à bec a un prix : la torsion des mouvements mélodiques descendant en dessous de l'ambitus de la flûte à bec²². Trilles, appoggiatures et liaisons sont souvent absents dans la version de Parme, le rythme y est parfois simplifié (des rythmes pointés sont régulièrement oubliés), des tournures mélodiques y sont modifiées, et le copiste commet quelques erreurs flagrantes. Dans le dernier mouvement cependant, une différence paraît avoir plus de sens mélodiquement dans la version de Parme que dans celle de Rochester : il s'agit de l'ajout d'une mesure entre les mesures 61 et 62 de la version « américaine ».

Sonata a Flauto Solo con il Basso, R14, A8 – GSM 1313

²² Citons la mesure 33 du premier mouvement, la suppression des deux dernières mesures du deuxième mouvement qui sont purement et simplement supprimées dans la version pour flûte à bec, ainsi que l'octaviation supérieure des mesures 43 à 46 dans le dernier mouvement.

Sonata a Flauto Solo con il Basso, R14, *sol* mineur, *Allegro – Adagio – Allegro*. Même copiste que R16, R19, R20. GSM 1313a.

Sonata VIII, A8, *mi* mineur, *Andante – Allegro – Adagio – Allegro*. GSM 1313b.

Ces deux sonates partagent deux mouvements (le premier mouvement et le troisième mouvement de R14 sont respectivement le second mouvement et le quatrième mouvement de A8). L'*Adagio* central en 3/2 de type assez corellien de R14 est plutôt inhabituel pour Sammartini. Est-ce pour cela qu'il a été remplacé par un tout autre *Adagio* (en « C », et présentant des chromatismes très « sammartiniens ») dans A8 ? De nombreuses sonates de Rochester sont en trois mouvements, mais à l'instar des sonates GSM 1303 (R2) et GSM 1304 (R3), on peut se demander s'il conviendrait ici d'ajouter à R14 l'*Andante* initial de A8. Un problème me paraît cependant surgir quant à cet *Adagio* : est-il complet ? Le Cène n'aurait-il pas oublié la partie B ? Ce mouvement commence en *mi* mineur et ne possède qu'une partie (avec un signe de reprise) qui finit en *sol* majeur. Le caractère utilisé pour la barre de mesure de fin de mouvement est un caractère utilisé pour une fin de partie A, et non une fin de mouvement (voir les Figure 16 et Figure 17). Ceci ajouté à une pagination relativement inhabituelle (la sonate commence en fin de page) et au problème tonal, fait suspecter qu'une erreur s'est glissée dans l'édition...



Figure 16 : "Dernière mesure" du premier mouvement de la sonate A8.



Figure 17 : Dernière mesure du premier mouvement de la sonate A1.

Concernant ce mouvement, on remarquera une utilisation expressive des silences comparable à ce que nous avons pu observer dans la sonate GSM 1304 (R3). La grande proximité stylistique de ce mouvement avec le premier mouvement de J1 permet peut-être donner une idée de ce à quoi la partie B pourrait avoir ressemblé.

L'intervalle de tierce pour la transposition entre la version de flûte à bec et celle de traverso est cohérent. Une version pour le hautbois en *ré* mineur est tout à fait envisageable (un *do dièse* en résulte dans le premier *Allegro* mais n'est pas problématique dans le cadre sammartinien) et est très naturelle à cet instrument. Néanmoins, une telle transposition oblige à un changement d'octave à la basse lorsque celle-ci joue un *do* grave dans la version originale (à la mesure 70). Je proposerais alors de transposer la basse à l'octave supérieure pour les mesures 68 à 71 (pour les deux premiers temps de cette dernière). Une version pour le hautbois en *mi* mineur (comme dans GSM 1313b) est cependant également possible et ne pose pas de problème particulier.

La musique est de bonne facture sans être exceptionnelle. Dans le premier *Allegro*, comme nous avons déjà pu l'observer dans la sonate GSM 1304, Sammartini semble privilégier une certaine légèreté en enlevant la note de basse au retour du thème (mesure 34 de la partie B). Dans ce même mouvement, pour la version GSM 1313b (A8) on note une intéressante mention de *tasto solo*, absente de la version de Rochester. La fin du troisième mouvement de A8 présente quelques similarités avec la fin du deuxième mouvement de la sonate 1323b (A2, une formule mélodique de silence suivie de triolets, amenant à un *ad libitum*).

Il faut noter que la cadence « finale » du premier mouvement de A8 présente exactement une formule décrite par Tartini pour laquelle le violoniste padouan donne de nombreuses possibilités d'ornementation²³.

Dans la version A8, la deuxième note de la voix de dessus à la mesure 8 du troisième mouvement est un *do dièse*.

« Rythmes pointés et triolets » ; # « Do dièse et do bécarré graves »

²³ G. Tartini, *Traité...*, op. cit., p.69 et 70.

Sonata a Flauto Solo con il Basso, R16 – GSM 1315

Sonata a Flauto Solo con il Basso, R16, *fa* mineur, *Andante – Spiritoso – Allegro*. Même copiste que R14, R19, R20.

Cette très belle sonate fonctionne extrêmement bien au hautbois en *do* mineur. Cette tonalité « tombe bien dans les doigts » sur cet instrument dans ce cas. L'enchaînement des mouvements est surprenant : il y a ici seulement trois mouvements mais pas de réel mouvement lent.

« Le terme « Spiritoso et ses variantes »

Sonata a Flauto Solo con il Basso, R17 – GSM 1316

Sonata a Flauto Solo con il Basso, R17, *ré* majeur, *Allegro – Andante – Allegro Assai*. Même copiste que R15, R18, R21, R22, R23, R25, R26.

Cette sonate ne monte jamais au-dessus du *ré5* et la tonalité est plutôt inhabituelle pour la flûte à bec (aucune autre sonate de Parme, de Dresde, de New York ou de Rochester pour cet instrument n'est dans cette tonalité). En conséquence, il est théoriquement possible de la jouer au hautbois sans transposer. Une transposition en *do* est également possible et fonctionne plutôt mieux. La transposition « habituelle » vers le hautbois aboutit à la tonalité plus improbable de *la* majeur. Bien que cette tonalité ne pose dans ce cas précis pas vraiment de problème, elle ne présente ici aucun intérêt particulier. Je privilégie une version en *do* majeur au hautbois.

« Rythmes pointés et triolets »

Sonata à Flauto Solo con il Basso, R18 – GSM 1317

Sonata à Flauto Solo con il Basso, R18, *fa* majeur, *Andante – Adagio – Allegro*. Même copiste que R15, R17, R21, R22, R23, R25, R26. GSM 1317a.

Sonata 3, D-DI, Mus 2201R6/Mus.2763-S-1, D3, *fa* majeur, [sans indication] – *Adagio* – *Allegro*. Même copiste que D1, D2 et D4. GSM 1317b. Le volume est attribué au violon et à Geminiani en page de garde (probablement par un bibliothécaire).

Les versions de Rochester et de Dresde présentent des différences notables. La plus importante concerne l'ambitus des deux versions. Alors que la sonate R18 présente l'ambitus *fa3-mi5*, la version D3 est, elle, comprise entre *mi3* et *ré5*. Rappelons que le *mi5* exclut le hautbois, alors que le *mi3* exclut la flûte à bec. En revanche, les deux versions sont possibles au traverso. Les *mi* graves du premier mouvement de la version D3 n'apparaissent pas dans la version R18. Les passages contenant les *mi5* sont dans le troisième mouvement, et diffèrent dans les deux versions. Alors que les nombreux arpèges pourraient au premier abord paraître rebutants au hautboïste désireux de jouer la version de Dresde, l'exécution en est plutôt plus aisée qu'il n'y paraît.

« Rythmes pointés et triolets » ; # « Colpi di martello » ; # « Les sonates de Dresde et New York »

Sonata a Flauto Solo con il Basso, R21 – GSM 1320

Sonata a Flauto Solo con il Basso, R21, *si bémol* majeur, *Allegro – Andante – Allegro*. Même copiste que R15, R17, R18, R22, R23, R25, R26.

Cette sonate est tout à fait jouable en *fa* majeur au hautbois. La musique est de bonne facture, mais ne présente pas de grande spécificité. On notera l'accord dans la partie de dessus au début du second mouvement. On trouve par exemple des accords comparables dans la sonate GSM 1301, mais évitant dans ces cas-là la quinte à vide, qui ne paraît ici pas du meilleur effet...

« Trilles » ; # « Sonate GSM 1301 » ; # « Sonate GSM 1302 » (pour les unissons) ; « Sauts mélodiques, fausse polyphonie et accords arpégés »

Sonata à Flauto Solo col Basso, R24, A2 – GSM 1323

Sonata a Flauto Solo Col Basso, R24, *fa* majeur, *Andante – Allegro – Adagio – Andante*. Même copiste que GB-Lbl R.M.22.c.28. GSM 1323a.

Sonata II, A2, *do* majeur, *Andante spiritoso – Andante Lento – Allegro*. GSM 1323b.

La version de Rochester est une sonate en *fa* majeur pour flûte à bec. Plusieurs éléments sont à relever et interrogent. La partie de basse continue n'est pas chiffrée et se situe dans un ambitus inhabituellement élevé (cette partie commence en clé d'*ut* quatrième, rarement utilisée comme tessiture de départ pour une voix de continuo, Figure 18).



Figure 18 : Début de la sonate en *fa* majeur pour flûte à bec GSM 1323a.

L'ambitus élevé de la partie de flûte à bec pose également question. En effet, alors que la pratique de cet instrument au *xx*^e et *xxi*^e siècle considère un ambitus de la flûte à bec montant au minimum jusqu'au *sol*⁵, la collection de Rochester semble refléter une pratique qui utilise plutôt un ambitus s'arrêtant au *mi*⁵²⁴. Ainsi, parmi les quinze sonates pour flûte à bec présentes dans cette collection, quatorze se limitent clairement au *mi*⁵ et seule la sonate qui nous occupe ici excède cet ambitus. La mélodie y monte à plusieurs reprises jusqu'au *fa*⁵, et même jusqu'au *sol*⁵ dans le deuxième mouvement (le mouvement qui est supprimé dans la version d'Amsterdam) ! La formule de trémolo à la basse sur les notes répétées des deux premières mesures est également particulièrement intéressante (cet ornement revient à plusieurs reprises dans la suite de l'œuvre, tant à la basse que dans la voix de dessus, voir par exemple la voix de basse de la Figure 18). La seconde version de cette œuvre, qui nous est parvenue sous la forme de la deuxième sonate de l'« Opus II » publié par Le Cène, apporte quelques éléments de réponse à ces questions, mais en pose également de nouvelles. Plusieurs différences notables sont à relever. Pour ce qui concerne l'instrumentation, la page de garde du recueil mentionne exclusivement la flûte traversière. La partie de basse est ici chiffrée. La tonalité diffère, mais pourquoi la sonate n'est-elle alors pas en *ré* majeur ? Non seulement cela correspondrait à la

²⁴ Pour ce qui concerne l'ambitus de la flûte à bec en Italie au *xviii*^e siècle, voir le chapitre 6.1.8 dans le volume I.

pratique habituelle de transposition décrite précédemment, mais, de plus, cette tonalité est probablement celle qui fonctionne le mieux sur le traverso. La tonalité de *do* correspondrait, elle, plutôt à une version de hautbois... Aucune pratique de la flûte traversière par Sammartini lui-même n'étant connue, ne sommes-nous donc pas ici simplement en présence de la version telle que le compositeur a pu la penser et l'exécuter au hautbois ?

Ensuite, le deuxième mouvement de la version de Rochester est absent de l'édition de Le Cène. En résulte une œuvre en trois mouvements avec une curieuse suite de dénominations : à un *Andante Spiritoso* succède un *Andante Lento* ! Un *Allegro* conclut la sonate. La succession de deux *Andante* est inhabituelle (chez Sammartini, on ne retrouve cette situation que dans la sonate GSM 1336, P15), mais les caractères très différenciés de ces deux mouvements rendent, à mon avis, cette succession non problématique pour l'auditeur.

Enfin, plusieurs « améliorations » de la composition peuvent être observées. Il s'agit de modifications structurelles (ajouts ou suppressions de mesure, modification de développement...) ou moins importantes (modifications de notes ou de rythmes, ajouts ou suppressions d'ornement – dont des trémolos). La comparaison des deux versions permet d'ailleurs une belle occasion d'entrer dans l'atelier d'un compositeur. Examinons par exemple un passage du début de la partie B du premier mouvement (Figure 19, pour faciliter la comparaison, les deux versions sont ici présentées dans la même tonalité). Dans cet extrait, le compositeur conclut un bref développement avant de reprendre le thème initial.

Figure 19 : Comparaison de ce passage dans R24 (au-dessus) et A2 (en dessous).²⁵

On observe ici plusieurs modifications importantes. Tout d'abord l'ajout d'une mesure dans A2 afin de moduler vers *la* mineur (relatif de la tonalité principale du mouvement). Sammartini garde ensuite le motif syncopé, mais change la basse. La version en croche me paraît plus riche que le doublement des syncopes dans R24, et la « contre-syncope » à la fin du motif me semble du plus bel effet. La fin de ce passage en *la* mineur permet, de plus, une meilleure transition mélodique pour le pont de la basse amenant au retour du thème. Les différents exemples de ce type (on pourrait également analyser le lourd retravail effectué sur l'*Adagio/Andante Lento*), me permettent de proposer l'antériorité de la version de Rochester, et le fait qu'avec A2, nous sommes bien en face d'une version retravaillée ultérieurement.

Depuis le début de mes réflexions sur cette sonate, j'ai eu l'occasion de la jouer en concert à plusieurs reprises, et même de l'enregistrer²⁶. J'ai donc été amené à poser plusieurs choix artistiques. Une étape importante de mes réflexions fut la prise de conscience que les deux sources à notre disposition ne sont pas de première main. La source de Rochester provient d'une

²⁵ Je remercie Peter Van Heyghen pour l'encodage de ce passage.

²⁶ The 1750 Project, *Serenissima : A musical portrait of Venice around 1726*, Ramée, à paraître, automne 2020.

collection de flûtiste à bec amateur et est probablement la transposition d'une version originale. L'édition de Le Cène, dont le contenu musical est clairement postérieur à la version de Rochester, est plus que probablement pirate et il est difficile de juger à quel point elle correspond à la pratique et à la composition originale de Sammartini. J'ai pris rapidement plusieurs décisions importantes. Tout d'abord, compte tenu des deux versions disponibles et de la transposition de quarte entre les deux, il m'a semblé évident de jouer cette sonate en *do* au hautbois, et non en *si bémol* (qui aurait résulté d'une transposition au ton inférieur au départ d'une œuvre pour traverso). En effet, la tonalité de *do* fonctionne particulièrement bien au hautbois, et il me semble que si Sammartini a joué cette sonate au hautbois, c'est certainement dans cette tonalité (il n'y a absolument aucun avantage à la jouer en *si bémol*). Ensuite, bien que le caractère du second mouvement de la version de Rochester fonctionne bien au hautbois et qu'il était facile de le transposer à la quarte inférieure²⁷, j'ai décidé de ne pas le jouer car il me paraît nettement plus faible musicalement. Il est de plus probable que Sammartini ait lui-même décidé de le supprimer dans sa version retravaillée. Comme indiqué plus haut, la succession des deux *Andante* ne me semble pas poser problème. De plus, plusieurs autres sonates de Rochester, de Parme et de l'« Opus II » de Le Cène sont également en trois mouvements. J'ai donc choisi la version d'Amsterdam, qui me paraissait plus aboutie, en *do* majeur.

L'ouverture du premier mouvement de la sonate me touche particulièrement par son caractère généreux et chantant. On peut le rapprocher de l'ouverture du premier air de la cantate *Che giova di sospirar* d'Antonio Vivaldi datant de la même période et qui présente une figure proche d'une pédale de *do*, ne se résolvant dans le mouvement de Sammartini qu'à la cinquième mesure de manière quasi jubilatoire²⁸. Cette pédale et la ligne chantante, m'amènent à vouloir souligner le caractère legato, peut-être inhabituel dans mon jeu (en tant que lecteur attentif de *The Eloquent Oboe* de B. Haynes, je porte habituellement plutôt mon attention sur l'articulation des différents éléments). Il me semble important d'attirer également l'attention sur le développement du début de la partie B. En effet, ce passage fit l'objet d'une révision poussée de la part du compositeur comme nous venons de le voir. La révision apporte une plus-value

²⁷ Bien que certaines notes trop basses pour le violoncelle en résultent, et doivent donc être octaviées.

²⁸ Lorsqu'il décrit les caractéristiques au travers desquelles le « nouveau » style napolitain influence Vivaldi à partir de 1725, Michael Talbot mentionne le ralentissement du rythme harmonique. Il me semble que nous sommes ici face à un exemple clair de cette évolution ; Michael Talbot, « Vivaldi's 'Late' Style: Final Fruition or Terminal Decline? », dans Michael Talbot (éd.), *Vivaldi, Motezuma and the Opera Seria*, Turnhout, Brepols, 2008.

qui me paraît flagrante, et m'incite à mettre en valeur les différentes possibilités de passions²⁹ et de couleurs à cet endroit précis de la sonate.

Le caractère avoisinant parfois celui d'un récitatif dans second mouvement m'encourage à chercher une interprétation proche d'un *recitar cantando*. Dans les derniers jours avant l'enregistrement de cette œuvre, j'ai même, dans cette optique, décidé de modifier la vingt-deuxième mesure. Ainsi, conscient du carcan des contraintes d'« orthographe » pesant sur les compositeurs³⁰, et désireux d'accentuer le caractère de récitatif, j'ai demandé aux membres du continuo de finir la section comme ils le feraient dans un récitatif avec chanteur, me laissant ensuite commencer librement la phrase suivante.

Ma priorité dans le troisième mouvement est de chercher le plus de légèreté possible. Je pense que la tradition d'interprétation du XX^e siècle des mouvements de type « menuet » tend à jouer ce type de pièces trop lentement et de manière trop accentuée. Je choisis au contraire un tempo rapide, avec un phrasé généralement basé sur des structures de deux mesures (correspondant aux pas de danse du menuet). Enfin, j'utilise dans ce mouvement une ornementation constituée de diminutions simples, telle qu'observable dans certains mouvements rapides de Vivaldi par exemple.

Les rythmes pointés du premier et du troisième mouvement me paraissent devoir être « triolisés ».

Signalons encore qu'à la mesure 61, la dernière croche de la basse est très probablement un *fa* dièse.

« L'ambitus de la flûte à bec » ; # « Le terme « Spiritoso et ses variantes » » ; # « Tremolo » ; # « Rythmes pointés et triolets » ; # « Les menuets de Sammartini » ; # « Quelques remarques quant à la proximité stylistique avec Tartini » ; # « Les manuscrits non autographes »

²⁹ Au sens baroque, spinozien ou cartésien par exemple, des différents mouvements de l'âme.

³⁰ Les concepts de « plain text » et « rich text », tels que proposés par John Byrt, me paraissent cruciaux. Il s'agit de considérer la notation italienne baroque plus comme un guide, voire un aide-mémoire que comme un reflet fidèle de la composition. La musique est alors posée sur le papier dans une version (« plain text ») que l'interprète sait devoir compléter ; John Byrt, « Inequality in Alessandro Scarlatti and Handel: a sequel », *Early Music*, Vol.40 N.1, Février 2012, p.91-110.

Sonata a Flauto Solo con il Basso, R25 – GSM 1324

Sonata a Flauto Solo con il Basso, R25, sol majeur, Allegro – Andante – [sans dénomination – en 3/4].

Même copiste que R15, R17, R18, R21, R22, R23, R26.

Cette sonate fonctionne très bien au hautbois en *ré* majeur. Les arpèges paraissent rebutants au premier regard, mais ne posent pas de véritable problème. On peut obtenir un très joli caractère au hautbois pour cette sonate. Il est étonnant que le premier mouvement de cette sonate soit une gigue en 12/8. Le troisième mouvement avec son développement en variations est remarquable. J'évoque dans la notice de la sonate GSM 1301 la forme en variations qui conclut cette œuvre.

« Sonate GSM 1301 »

Sonata a Flauto Solo con il Basso, R26 – GSM 1325

Sonata a Flauto Solo con il Basso, R26, do majeur, Andante – Allegro – Andante – Allegro.

Même copiste que R15, R17, R18, R21, R22, R23, R25.

Une version au hautbois en *sol* majeur est possible. La fin du dernier mouvement évoque plutôt les idiomatismes de la flûte à bec et n'est pas évidente au hautbois, mais reste techniquement dans les limites du possible.

Sonata a Flauto Solo con il Basso, R27 – P2 – GSM 1326

Sonata a Flauto Solo col Basso, R27, fa majeur, Andante – Allegro – Andante – Allegro. Même copiste que R24.

Sonata a Flauto Solo e Basso, P2, fa majeur, Andante – Allegro – Andante – Allegro.

Dans les deux versions de cette sonate, la basse se trouve dans une tessiture très aiguë, ce qui rend une version originale pour le hautbois en *do* majeur plausible. Remarquons de plus que,

comme nous l'avons vu, la sonate GSM 1323a (R24) copiée par la même main est plus que probablement une sonate pour hautbois à l'origine. La ressemblance de mise en page entre R27 et P2 est troublante, on remarque de plus certaines erreurs similaires dans les deux versions (un *mi bémol* manquant à la première mesure de la partie A du premier mouvement...). Cette sonate fonctionne très bien au hautbois en *do* majeur et est, de plus, musicalement assez agréable.

Les Sonates de la collection de Parme

Il me semble qu'à l'exception de la sonate GSM 1337 (P16) et peut-être des sonates GSM 1332 (P9) et GSM 1334 (P13), aucune des sonates « parmesanes » ne rentre dans la catégorie décrite plus haut comme indubitablement originale pour flûte à bec. Cet élément, combiné avec le type de source (le répertoire d'un flûtiste à bec amateur) et la constatation que le copiste est relativement médiocre (j'ai déjà évoqué à plusieurs reprises les nombreuses erreurs et choix douteux qu'il commet), me semblent être un point de départ important dans l'analyse du répertoire que l'on peut trouver dans cette collection. Je propose de diviser ce répertoire en deux parties. Tout d'abord des sonates relativement accessibles techniquement et plutôt faibles musicalement qui peuvent certainement rentrer dans la catégorie des « multi-purpose sonatas »). Ensuite des compositions plus complexes requérant un niveau technique plus élevé et musicalement plus élaborées. Dans les sonates du premier genre, la destination spécifique à un instrument est difficile à établir (la musique est tellement simple qu'elle pourrait convenir à peu près à n'importe quel instrument...). Les sonates GSM 1327a (P1), GSM 1328a (P3), GSM 1329 (P4), GSM 1330 (P5) et GSM 1331 (P8) rentrent indiscutablement dans cette catégorie, et ce n'est peut-être pas un hasard si ces sonates ne se retrouvent que dans le recueil de Parme alors que plusieurs des autres sonates nous sont parvenues dans plusieurs versions. Ces œuvres seraient-elles des représentantes d'un répertoire composé spécialement par G. Sammartini pour un public de flûtistes à bec amateurs italiens ? Il me semble en tout cas peu plausible que ce type de pièces ait fait partie de son répertoire personnel de concert.

Deux dénominations (« Sonata » et « Sinfonia ») prédominent dans cette collection. Toutes les « Sinfonia » ont trois mouvements, cinq « Sonata » ont quatre mouvements et trois autres en

présentent trois. Les caractères des œuvres reprises sous les deux dénominations me semblent relativement similaires. En revanche, la sonate GSM 1332 (P9) se distingue par son intitulé *Concerto*, titre qui se reflète dans un caractère peut-être plus « extériorisé ».

On remarquera que seules deux compositions de ce recueil sont dans une tonalité mineure. La sonate GSM 1333 (P10) est en *sol* mineur, et la sonate GSM 1335 en *do* mineur. Onze (!) sonates sont en *fa* majeur, deux sonates sont en *si bémol* majeur, les tonalités de *sol* majeur et *do* majeur se retrouvent une seule fois. *Fa* majeur est une excellente tonalité sur la flûte à bec alto, tant pour les doigtés qui y sont aisés que pour la sonorité de l'instrument. Un inconvénient existe cependant : le *fa* grave (*fa3*) est relativement peu sonore, ce qui n'est pas un problème pour un usage domestique sans public, mais qui peut l'être dans l'optique d'un usage concertant. Ce problème a incité le copiste ou la personne ayant transposé la sonate GSM 1302b (P12, que l'on peut comparer avec la version GSM 1302a) à éviter cette note comme finale de la composition en la remontant d'une octave. Dans la sonate GSM 1311c (P6) en revanche, alors que le mouvement mélodique est identique, le *fa* grave final n'est pas évité. On retrouve cette note comme finale dans les sonates GSM 1326b (P2), 1328a (P3), 1311c (P6), 1332 (P9), 1336 (P15) et 1338 (P17)³¹. Dans les sonates GSM 1326b, 1328a, 1332 et 1338, le mouvement mélodique empêche totalement un évitement. Dans la sonate GSM 1336, le mouvement mélodique me semble pouvoir permettre un évitement, que le compositeur ou le copiste (qui peut être la personne ayant effectué la transposition) a donc choisi de ne pas effectuer. Notons encore que de nombreux *fa* graves, non finaux mais extrêmement problématiques en termes sonores, apparaissent dans la sonate GSM 1334.

Enfin, il est amusant de constater qu'une main anonyme (probablement du XVIII^e siècle) a évalué la qualité et/ou la difficulté des sonates au dos de la page de garde (Figure 20).

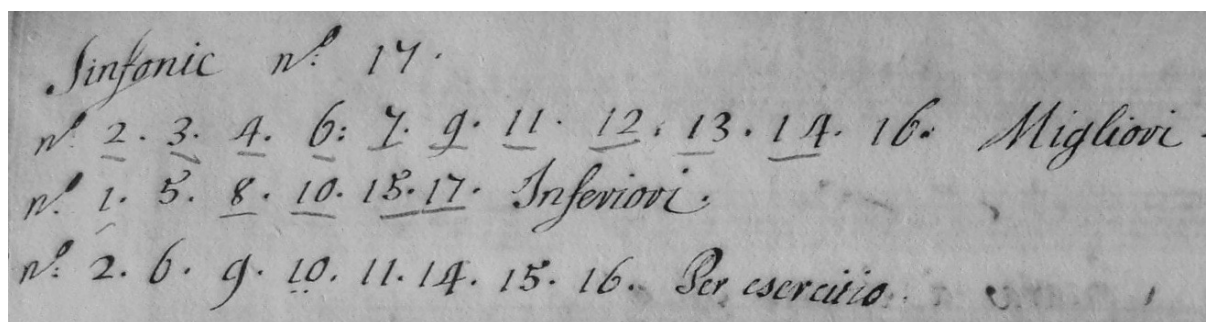


Figure 20 : Inscription sur la page de garde du volume conservé à Parme.

³¹ Je relève également des *fa* 3 utilisé comme note finale de musique pour flûte à bec dans le recueil de Rochester (GSM 1317a, 1322 et 1326a), les sonates de Dresde (GSM 1341b, 1317b, 1339b) et de New York (GSM 1340).

Je suis en partie d'accord avec ces jugements. Les sonates 1, 5 et 8 me paraissent *Inferiori*, mais j'ajoute à ce groupe les sonates 3 et 4. Les raisons de mes avis sont détaillées dans les notices correspondantes.

« Manuscrits non autographes »

Sonata a Flauto Solo e Basso, P1 – GSM 1327

Sonata a Flauto Solo e Basso, P1, do majeur, Andante – Allegro – Adagio – Allegro.

Sonata a Flutrav :Solo & Basso, SI_PAM/1857/010/00098, do majeur, Andante – Allegro – Allegro.

La musique de cette sonate est relativement facile et standardisée. Il pourrait s'agir d'une « multi-purpose sonata » à destination d'un public amateur. Jouer cette sonate en *sol* majeur au hautbois ne pose aucun problème particulier, mais on remarquera que la version pour flûte à bec en *do* majeur ne montant que jusqu'au *ré* de la troisième octave, on peut la jouer telle quelle au hautbois. La version de Maribor présente un mouvement en moins ainsi que quelques différences mineures.

« Les manuscrits non autographes »

Sonata a Flauto Solo e Basso, P2

« Sonate GSM 1326 »

Sonata a Flauto Solo e Basso, P3, A7 – GSM 1328

Sonata a Flauto Solo e Basso, P3, fa majeur, Andante – Adagio – Allegro – Allegro. GSM 1328a.

Sonata VII, A7, ré majeur, Spiritoso – Allegro – Adagio – Minuet/Secondo Minuetto.
GSM 1328b.

Même si cette sonate est agréable (justifiant peut-être qu'elle soit classée parmi les *migliori*), elle me paraît relativement prévisible et j'estime qu'il pourrait s'agir d'une « multi-purpose sonata » à destination d'un public amateur. La transposition à la tierce peut laisser penser que la version A7 en *ré* majeur est bien une version pour traverso. Jouer les deux versions de cette sonate en *do* majeur au hautbois ne pose pas de problème insurmontable, mais entraîne un *do dièse* grave inévitable à la mesure 14 du menuet de A7 (la comparaison de cette mesure avec la version de Parme est d'ailleurs intéressante). D'un autre côté, jouer cette sonate, dans l'une ou l'autre version en *sol* majeur à la flûte à bec, semblerait une solution tout à fait envisageable et confortable, mais entraîne un *fa dièse* 5 à la fin du mouvement intitulé *Andante* dans P3 et *Allegro* dans A7, ainsi que dans le troisième mouvement de P3.

Un *Spiritoso* précède dans A7 l'*Andante* par lequel débutait la sonate dans P3. Le premier des deux *Allegro* de P3 disparaît dans A7 (ce qui permet d'éviter la curieuse succession de deux *Allegro*). On remarquera également que le second *Allegro* de P3 est intitulé *Minuet* dans A7³².

La version de Parme de l'*Adagio*, montre un étonnant changement de mesure pour les trois dernières mesures par rapport à l'*Adagio* de A7 (Figure 21 et Figure 22).



Figure 21 : *Adagio* de la sonate A7.

³² Sur l'absence de mention « Menuet » (et variantes) dans les sources manuscrites, voir le chapitre 7.3 du volume I.

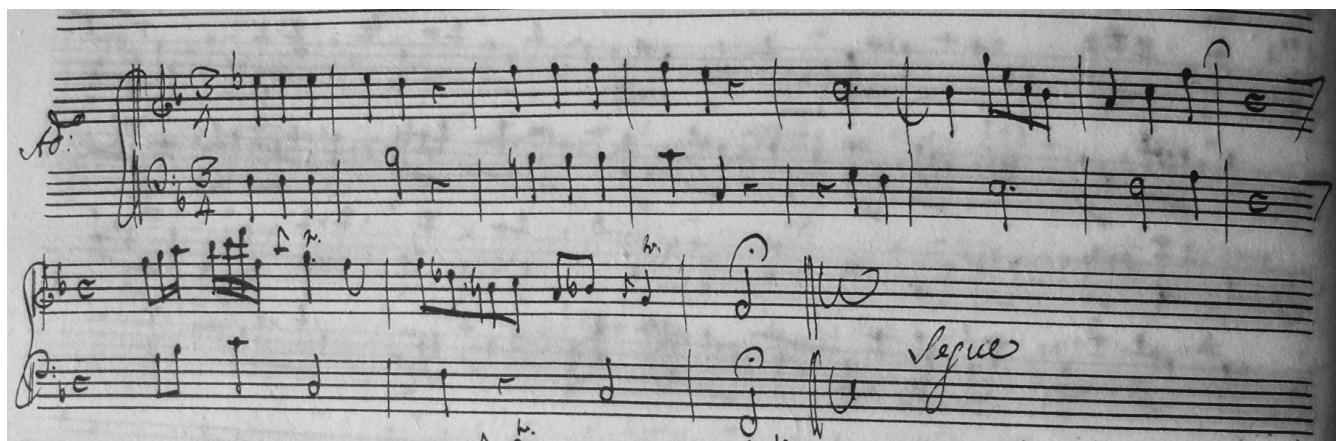


Figure 22 : Adagio de la sonate P3.

L'observation comparée des menuets de P3 et A7 est très instructive sur la révision en profondeur qui a été effectuée sur cette sonate. On y observe particulièrement la forme du second menuet avec des reprises variées entièrement écrites, absentes de la version P3 (dans laquelle le copiste semble d'ailleurs avoir oublié un signe de reprise à la mesure 36, après avoir négligé d'indiquer la nouvelle armure en mineur).

Il est extrêmement probable que le mouvement intitulé *Andante* dans P3 et *Allegro* dans A7 doivent être envisagé avec une proportion parfaite entre noire et croche comme expliqué dans le chapitre sur les rythmes pointés et triolets.

Dans le premier mouvement de P3, il est curieux que le copiste juge utile d'indiquer un *bécarre* devant les *mi* des mesures 30 et 51. Ce type d'indication étrange et superflue n'est pas une occurrence unique chez ce copiste du manuscrit de Parme. À la mesure 49 de ce même mouvement, le *ré* aigu doit être bémol (comme indiqué dans la version d'Amsterdam).

« Le terme « Spiritoso et ses variantes » ; # « Les menuets de Sammartini » ; # « Rythmes pointés et triolets »

Sonata a Flauto Solo e Basso, P4 – GSM 1329

Sonata a Flauto Solo e Basso, P4, fa majeur, Allegro – Andante – Allegro.

La musique de cette sonate est relativement facile et prévisible. Il pourrait s'agir d'une « multi-purpose sonata » à destination d'un public amateur. Jouer cette sonate en *do* majeur au hautbois ne pose aucun problème particulier.

« Rythmes pointés et triolets »

Sonata a Flauto Solo e Basso, P5 – GSM 1330

Sonata a Flauto Solo e Basso, P5, si bémol majeur, *Allegro – Andante – Allegro*.

La musique de cette sonate est parfois un peu trop prévisible (ce qui justifie probablement son classement parmi les *inferiori*), mais présente aussi quelques idées originales. Il pourrait s'agir d'une « multi-purpose sonata » à destination d'un public amateur. Jouer cette sonate en *fa* majeur au hautbois ne pose aucun problème particulier. On observe de nombreuses erreurs de copie (ou peut-être de transposition, comme à la partie de basse de la première mesure du premier mouvement dont les quatre notes du dernier temps sont un ton trop haut). La fin de l'*Andante* sur la dominante est une des rares occurrences de ce type chez Sammartini.

Sinfonia à Flauto Solo e Basso, P6

« Les Sonates de Rochester pour la "Fluta Traversier" »

Sinfonia à Flauto Solo e Basso, P7

« Les Sonates de Rochester pour la "Fluta Traversier" »

Sonata a Flauto Solo e Basso, P8 – GSM 1331

Sonata a Flauto Solo e Basso, P8, fa majeur, *Allegro – Andante – Allegro*.

La musique de cette sonate est relativement facile et standardisée. Il pourrait s'agir d'une « multi-purpose sonata » à destination d'un public amateur. Jouer cette sonate en *do* majeur au hautbois ne pose aucun problème particulier. La basse se trouve dans une tessiture assez élevée qui pourrait être un indice qu'il s'agit d'une œuvre transposée. Cette sonate est plutôt un peu meilleure que les sonates GSM 1328a (P3), GSM 1329 (P4) et GSM 1330 (P5). On y remarquera les cadences à l'unisson entre dessus et basse, ainsi qu'un autre unisson, plus rare, aux mesures 50 à 55.

« Sonate GSM 1302 » (pour les unissons)

Concerto a Flauto Solo, e Basso, P9 – GSM 1332

Concerto a Flauto Solo, e Basso, P9, fa majeur, Adagio – Allegro – Adagio – Allegro.

Cette sonate est musicalement meilleure et plus difficile techniquement que les sonates GSM 1328a (P3), GSM 1329 (P4) et GSM 1330 (P5) et GSM 1331 (P8). C'est la seule œuvre de la collection parmesanne à n'être pas intitulée *Sinfonia* ou *Sonata*. Jouer cette œuvre en *do* majeur au hautbois est possible, même si l'on peut se demander si nous ne sommes pas ici à la limite des idiomatismes de la flûte à bec tels que décrits plus haut. De manière surprenante néanmoins, tous les passages virtuoses tombent assez bien dans les doigts au hautbois en *do* majeur. Pour ce qui concerne les passages en simili polyphonie (avec une voix mélodique et une voix en pédale) dans le deuxième mouvement (mesures 13 à 15 et 39 à 41), à deux reprises la note répétée (le *ré* médium) a un doigté « long », les autres présentent des doigtés « courts »³³. En version transposée, ces formules sont très proches de celles du deuxième mouvement de la sonate GSM 1365 (J1). La tessiture de la basse continue est relativement basse. Si l'on veut transposer vers une version de hautbois en *do* majeur, il conviendrait donc peut-être de monter la basse d'une quinte plutôt que de la descendre d'une quarte. En définitive, cette œuvre me semble cependant plus convaincante à la flûte à bec qu'au hautbois.

Une utilisation de trémolo sur les notes répétées de la basse dans le premier mouvement est envisageable.

³³ Voir à ce sujet la réflexion sur les idiomatismes propres à la flûte à bec, chapitre 6.1.11 dans le volume I.

Le second mouvement commence par une formule de « carillon »³⁴. La structure du dernier mouvement est particulière. Il s'agit, si l'on fait toutes les reprises, de : A – A' – B – B' – C – C' – B orné (orné au-dessus et légèrement modifié à la basse) – B orné'.

À la mesure 16 du premier mouvement, une liaison entre le troisième et le quatrième temps du dessus est manquante. Dans le deuxième mouvement, à la fin de la partie A, les silences qui complètent la mesure ne doivent probablement pas être pris en compte. À la mesure 16, une liaison entre le troisième et le quatrième temps du dessus est manquante. À la mesure 18, le premier rythme du dessus doit être « deux doubles croches – croches ». Le dernier temps de la mesure 26 du troisième mouvement doit probablement être lié au premier temps de la mesure 27. Dans le dernier mouvement, la sixième note de la sixième mesure est un *sol*. À la mesure 30, les trois premières notes sont erronées. A. Böhlen, dans son enregistrement, répète la formule de la mesure précédente (avec *fa – ré* comme premières notes), ce qui me semble une excellente solution³⁵. Une liaison manque entre les deux *si* aigus de la mesure 38.

« Formes et structures des sonates solos » ; # « Sonate GSM 1301 » (pour la question des mesures incomplètes en fin de partie ou de mouvement) ; # « Sonate GSM 1302 » ; # « Sonate GSM 1365 » ; # « Tremolo »

Sonata a Flauto Solo e Basso, P10 – GSM 1333

Sonata a Flauto Solo e Basso, P10, sol mineur, Adagio – Allegro – Largo – Allegro.

Cette sonate fonctionne extrêmement bien à la flûte à bec. Bien que classée *inferiori* par la main anonyme (peut-être car certains procédés séquentiels y sont répétitifs), je la trouve enthousiasmante et assez originale. Néanmoins, plusieurs *fa dièse* 3 apparaissant dans le dernier mouvement de la sonate, on peut se demander sur quel instrument cette sonate était jouée et même éventuellement s'interroger sur la pratique historique de cette note à la flûte à bec en Italie. En effet, sur la grande majorité des flûtes à bec baroques italiennes le dernier trou de l'instrument n'est pas doublé, ce qui complique l'utilisation du *fa dièse* 3³⁶.

³⁴ V. Moretto, <https://www.youtube.com/watch?v=CvoYciurNq8&t=2110s> ; Chapitre « Carillon » op. cit.

³⁵ A. Böhlen, *Giuseppe Sammartini*, op. cit.

³⁶ Voir le chapitre 6.1.8 dans le volume I.

Le plan tonal et structurel de cette sonate est inhabituel : une très courte introduction en *sol* mineur, se terminant sur la dominante ; un deuxième mouvement (en une seule partie) en *si bémol* majeur ; un mouvement lent (intitulé *Largo*, ce qui est une occurrence unique dans tout le corpus de sonates de Sammartini) commençant en *si bémol* mineur (!) pour finir en *do* mineur ; un *Finale* « *alla cappella* » en *sol* mineur. On remarquera également les intéressantes, et très vivaldiennes, octaves battues à la fin du deuxième mouvement.

La transposition vers *ré* mineur pour le hautbois fonctionne bien, mais plusieurs *do dièse* graves en résultent. De manière un peu surprenante, car on pourrait penser que l'on est ici devant de la musique pour flûte à bec, tous les *arpeggios* tombent assez bien dans les doigts au hautbois dans cette tonalité de *ré*. Ils sont par exemple nettement plus aisés que ceux présents dans le concerto pour hautbois en *ré* majeur GSM 1705a. La tonalité de *si bémol* mineur du deuxième mouvement pourrait être un indice de transposition ayant été effectuée.

Quelques erreurs sont à signaler. Dans le premier *Allegro*, la deuxième note de la mesure 31 à la voix de dessus est très probablement un *do* (et non un *mi bémol*, qui provoquerait une sérieuse friction avec les *mi* bécarre de la basse...). Toujours dans ce deuxième mouvement, une liaison est manquante entre le dernier *si bémol* de la mesure 35 et le premier de la mesure 36. Dans le *Largo*, les *ré* des mesures 15 et 16 de la partie de dessus doivent, de manière évidente, être *bémol*.

Dans le troisième mouvement, à la voix de dessus, il est étonnant que le copiste ait trouvé nécessaire d'indiquer le bémol devant le *si* de la deuxième mesure. Il y a d'autres indications superflues de ce type dans cette collection.

Dans le dernier mouvement, à la mesure 90, il convient de jouer un *fa dièse* à la place du *sol* dièse. La mesure 91, avec son départ sur le second temps à la voix du dessus, me met vaguement mal à l'aise. Les débuts de phrase ou de section précédentes démarrent sur les premiers temps de mesure. Je ne trouve cependant pas véritablement de trace convaincante d'une coupure ayant été effectuée. Pour la dernière note de la sonate, on peut facilement imaginer que le copiste parmesan ait supprimé l'accord final à la voix du dessus, à l'image de la suppression que l'on observe dans un passage extrêmement similaire à la fin du deuxième mouvement de la sonate GSM 1301 (dans laquelle l'accord est présent dans les sources de Rochester et de New York,

mais absent à Parme), ou de l'accord final de la partie A du quatrième mouvement de la sonate GSM 1339a.

« Formes et structures des sonates solos » ; « L'ambitus de la flûte à bec » ; # « Do dièse et do bécarré graves » ; # « Sauts mélodiques, fausse polyphonie et arpégés » ; # « Sonate GSM 1301 »

Sonate à Flauto, e Basso, P11

« Sonate GSM 1301 »

Sinfonia à Flauto, e Basso, P12

« Sonate GSM 1302 »

Sonata à Flauto Solo con Basso, P13 – GSM 1334

Sonata à Flauto Solo con Basso, P13, si bémol majeur, Allegro – Adagio – Allegro.

Cette sonate est de qualité et est relativement plus difficile techniquement que les sonates GSM 1328a (P3), GSM 1329 (P4) et GSM 1330 (P5) et GSM 1331 (P8) par exemple. Jouer cette œuvre en *fa* majeur au hautbois ne pose aucun problème particulier, même si l'on peut se demander si nous ne sommes pas ici à la limite des idiomatismes de la flûte à bec tels que décrits plus haut. Je remarque le caractère très vivaldien du deuxième mouvement. Dans le premier mouvement, les deux *fa* graves de la troisième mesure me paraissent difficilement audibles sur une flûte à bec alto. Le même problème apparaît pour les mesures 73 à 78 dans le dernier mouvement.

Dans le premier mouvement, à la mesure 15, on se demande pourquoi le copiste a jugé utile d'indiquer un « bémol » sur le dernier temps. À la mesure 23, les notes entre les troisième et quatrième temps doivent être liées. Dans le deuxième mouvement, on peut se demander si la

sixième note de la première mesure ne devrait pas être un *ré*. Dans le dernier mouvement, à la mesure 45, il faut très probablement jouer un *fa* aigu à la place du *ré* aigu. À la mesure 60, le *mi*, indiqué bécarre, doit être bémol.

Sinfonia a Flauto Solo e Basso, P14 – GSM 1335

Sinfonia a Flauto Solo e Basso, P14, *do* mineur, *Allegro – Andante – Allegro*.

Cette sonate est musicalement de grande qualité. Jouer cette œuvre en *sol* mineur au hautbois ne pose aucun problème particulier. Le second mouvement est un *Andante* typiquement sammartinien, avec sa basse en « tapis volant ». On peut rapprocher le style « concertant » de cette sonate de celui de la sonate GSM 1332 (P9). Le premier mouvement comporte plusieurs épisodes que l'on pourrait qualifier de « ritournelles » et « solos ». De plus, les petites introductions et conclusions de la basse continue dans le deuxième mouvement laissent penser à des ritournelles orchestrales de concertos introduisant le soliste (on trouve également une introduction dans le mouvement lent de la sonate GSM 1332). D'une manière générale, je confesse une certaine sensation de manque dans chacun des mouvements qui la compose, comme s'il manquait quelque chose dans plusieurs passages (souvent dus à des mouvements parallèles ou imitations entre la partie de dessus et celle de basse). Ces éléments me font suspecter que cette œuvre pourrait être l'arrangement d'une pièce orchestrale (un concerto pour soliste et orchestre ?).

Dans le premier mouvement, les silences qui complètent la mesure à la fin des parties A et B, ne doivent probablement pas être pris en compte. Une utilisation de trémolo sur les notes répétées de la basse dans le deuxième mouvement est envisageable.

Dans le premier mouvement, aux mesures 5 à 8, les *si* de la partie de dessus sont tous bécarres (comme indiqué à la reprise de ce motif aux mesures 42 à 45). Le premier *mi* de la mesure 28 est bémol (curieusement, le copiste ne l'indique qu'à partir du second). Le signe au quatrième temps de la mesure 45 pour la voix de dessus est étrange, il pourrait s'agir d'un bécarre. Le *si* de la mesure 50 à la voix de dessus est bécarre. Dans le deuxième mouvement, le *si* de la mesure 35 est très probablement bécarre. À la mesure 18 du dernier mouvement, un temps est

manquant à la partie de dessus. Les deux *do* aigus de la mesure 30 doivent, à mon sens, être liés, et il en va de même des deux *do* de la mesure 37 et des deux *la* bémol de la mesure 51.

« Les dernières mesures de partie A ou de mouvement ; # « Tremolo » ; # « L'instrumentation de la basse continue des sonates » ; # « Les formules de basse d'*Andante* » ; # « Concerto GSM 1332 »

Sinfonia a Flauto Solo e Basso, P15 – GSM 1336

Sinfonia a Flauto Solo e Basso, P15, *fa* majeur, *Andante – Andante – Allegro*.

Je trouve cette sonate de qualité. Jouer cette œuvre en *do* majeur au hautbois ne pose aucun problème particulier. La succession de deux *Andante* pose question, bien que l'on retrouve cette situation dans la sonate GSM 1323b (A2). Y aurait-il ici un original perdu à quatre mouvements ? Les rythmes pointés du premier mouvement doivent sans aucun doute être triolisés. On pourrait même envisager cette pratique pour le deuxième mouvement, et donner ainsi à l'ensemble de la sonate une « couleur ternaire ».

À la mesure 45 du premier mouvement, le premier *si* est, bien évidemment, bécarre. Dans le dernier mouvement, le *si* sur le quatrième temps de la mesure 19 doit être bémol.

« Rythmes pointés et triolets » ; # « Sonate GSM 1323 »

Sonata a Flauto Solo e Basso, P16 – GSM 1337

Sonata a Flauto Solo e Basso, P16, *fa* majeur, *Allegro – Andante – Allegro*.

Cette sonate me paraît être sans aucun doute une sonate originale pour flûte à bec. Elle est classée par la main anonyme parmi les *migliori*. Le *do* grave dans la partie de basse du second mouvement laisse de plus penser qu'il s'agit bien d'une œuvre originale et non transposée. Le *sol5* est une occurrence rare dans la musique pour flûte à bec italienne de cette époque. La musique est de très bonne qualité. Je recommande vivement cette sonate aux flûtistes à bec.

La cinquième note de la cinquième mesure du premier mouvement est un *sol* en non un *la*.

« Comment déterminer si une œuvre est destinée à un instrument en particulier ? » ;

« Rythmes pointés et triolets »

Sonata a Flauto Solo e Basso, P17 – GSM 1338

Sonata a Flauto Solo e Basso, P17, fa majeur, Allegro – Adagio – Allegro.

Il s'agit d'une bonne sonate, ne présentant pas véritablement d'idiomatismes propres à la flûte à bec. Jouer cette œuvre en *do* majeur au hautbois ne pose aucun problème particulier, et met plutôt l'interprète en valeur. Quelques sauts d'octaves suspects peuvent laisser penser que nous sommes devant une œuvre qui a été transposée (comme à la mesure 47 de l'*Allegro* final pour éviter un *mi* grave, ou peut-être entre les mesures 13 et 14 de l'*Adagio*). Les trois dernières mesures de la sonate, avec les notes graves qui constituent la ligne mélodique, paraissent peu appropriées à la flûte à bec. Les nombreuses erreurs du copiste, détaillées ci-dessous, peuvent également faire penser qu'il a travaillé au départ d'une version dans une autre tonalité (la comparaison par exemple avec le faible nombre d'erreurs dans la sonate GSM 1337, que je considère comme indubitablement pour flûte à bec, est interpellant).

On remarque l'unisson entre dessus et basse pour clore le premier mouvement, comme déjà rencontré à plusieurs reprises. À la mesure 57 de ce mouvement, le signe indique certainement qu'il faut jouer cette mesure deux fois.

Le copiste parmesan se distingue à nouveau par quelques erreurs navrantes. Ainsi, dans le premier mouvement à la mesure 2, pour laquelle la septième note du dessus est un *do* et non un *ré* (comme à la reprise du thème aux mesures 43-44), ou aux mesures 8 et 9 dans lesquelles les « bécarre » ont été placés devant les *do* aigus à la place des *si* aigus. À la mesure 33 de ce même mouvement, il faut probablement remplacer les *si* par des *la*. La dernière note de basse de la mesure 58 doit certainement être liée à la première note de la mesure 59. La dernière note de la mesure 60 est probablement un *la* et non un *fa*. La mesure 55 doit probablement être jouée deux fois (ce qu'indique le signe inhabituel entre les deux portées).

Dans l'*Adagio*, à la mesure 12, le *la* est bécarre et non dièse (certaines erreurs de copie sont aisées à comprendre, cette erreur est tellement énorme que l'on peine à en comprendre la raison, en dehors de l'éventualité d'une transposition).

À la fin de la partie A, les silences qui complètent la mesure ne doivent probablement pas être pris en compte.

« Les dernières mesures de partie A ou de mouvement » ; # « Sonate GSM 1302 » (pour les unissons avec la basse) ; # « Sonate GSM 1337 »

Les sonates de Dresde et New York

On pourrait de prime abord penser que les collections de Dresde et New York contiennent exclusivement des compositions originales pour flûte à bec. Des aspects interpellent cependant, empêchant le classement de l'ensemble de ces sources dans le domaine de cet instrument. Ainsi, outre le cas de la sonate GSM 1301 (GSM 1301c pour la source new-yorkaise), très probablement une sonate pour hautbois à l'origine comme nous l'avons vu en détail plus haut, on observe la présence d'un *mi* 3 (hors de l'ambitus de la flûte à bec alto) dans le deuxième mouvement de la sonate GSM 1317b (D3, évoqué dans la notice de cette sonate), ainsi que des *fa dièse* 3 dans la sonate GSM 1340 (NY3). Le *fa dièse* 3 est, comme nous avons pu le voir dans le chapitre 6 du volume I, une note extrêmement rare dans le répertoire sammartinien car, outre dans GSM 1340, elle n'apparaît que dans la sonate GSM 1333 (P10).

Le fait que chacune (!) des quatre sonates du manuscrit D-DI, Mus 2201R6/Mus.2763-S-1 existe dans une autre source, toutes attribuées à Giuseppe Sammartini³⁷, est un argument solide pour contredire l'inscription en page de garde (probablement par un bibliothécaire, la main est différente de celle ayant copié la musique) indiquant : « ~~6-Trio~~. 6 Sonate [le manuscrit contient

³⁷ Ces sonates sont cataloguées GSM 1308b (D1), 1317b (D3), 1339b (D4) et 1341b (D2). La sonate GSM 1308b fait partie du groupe des sonates de Rochester qui me paraissent exclusivement destinées à la flûte à bec.

quatre sonates] Violino [à l'exception ambiguë de la troisième sonate, l'ambitus et le style correspondent exactement à ceux de la flûte à bec alto] e Basso. del Sig^r Geminiani ».

Voici un court aperçu des informations concernant les sonates GSM 1339, 1340 et 1341 :

GSM 1339 :

Sonata a Flauto Solo, JOG 72-29 (vol. 17), RISM ID n. 000108978, NY2, *si bémol* majeur, *Adagio – Allegro (avec une partie manquante)* – [sans dénomination, 12/8 avec une partie manquante].

- Également *Sonata 4*, Dresde D-DI, Mus 2201R6/Mus.2763-S-1, *si bémol* majeur, *Adagio – Allegro – Grave* – [sans dénomination, 12/8].

GSM 1340 :

Sonata a Flauto Solo, JOG 72-29 (vol. 17), RISM ID n. 000108979, NY3, *sol* majeur, *Andante – Allegro – Grave – Presto*.

Le fait que cette sonate n'ait pas de doublon, l'absence d'éléments stylistiques caractéristiques des compositions de Sammartini, l'occurrence quasi unique du *fa dièse 3* dans une œuvre pour flûte à bec de Sammartini, ainsi que l'extrême faiblesse de la composition m'amènent à mettre en doute l'attribution de cette œuvre à Giuseppe Sammartini.

GSM 1341 :

Sonata a Flauto Solo, JOG 72-29 (vol. 17), RISM ID n. 000108975, NY4, *fa* majeur, *Andante – Allegro – Adagio – Allegro*.

- Également *Sonata 2*, Dresde D-DI, Mus 2201R6/Mus.2763-S-1, *fa* majeur, [sans dénomination, C] – [sans dénomination, C barré] – *Adagio – Allegro*.

Je recommande vivement la sonate GSM 1341 aux flûtistes et signale que le troisième mouvement de la sonate GSM 1340 est un des rares mouvements lents de type véritablement corellien (*Grave* en 3/2) chez Sammartini.

« Rythmes pointés et triolets » (pour la sonate GSM 1341)

Les Sonates de l'« Opera Seconda » édité par Le Cène

Alors que les erreurs que l'on relève dans le manuscrit de Parme sont souvent grossières ou incompréhensibles, l'« Opera Seconda » présente plutôt des oublis, qu'ils soient bénins, ou conséquents (comme celui d'une partie dans la sonate GSM 1313b ou celui probable d'une barre de reprise dans la sonate GSM 1356). De nombreuses autres « fautes » relèvent en fait de ce que l'on pourrait considérer comme de la *musica ficta* : la non-indication d'altérations « allant de soi », mais qui pourraient être utiles à l'interprète.

L'ambitus utilisé dans cette collection est compris entre *ré3* à *ré5*. L'absence de *mi5*, note habituelle au traverso est à signaler³⁸. Dans six sonates (GSM 1350, 1323b, 1352, 1313b, 1356 et 1357) l'ambitus ne monte même pas jusqu'au *ré5*, se limitant au *si4* (un cas), *do5* (quatre cas) et *do dièse 5* (un cas). Cette non-utilisation de l'ambitus complet de l'instrument pose fortement question. On remarquera donc que l'ambitus de ces sonates est proche de celui du hautbois baroque (la seule note manquante est le *do 3*, qui ne peut être utilisée vu son absence au traverso).

On observe des indications comme « Dolce » et « Forte » dans les deuxièmes mouvements des sonates I et V. Des indications de nuance (ou éventuellement de caractère) de ce type sont totalement absentes dans les sonates manuscrites.

Contrairement à l'Opus I de Tartini publié en 1734 (deux ans plus tôt) et à l'Opus I de Sammartini publié probablement quelques mois auparavant, ce volume ne comporte pas de dédicace.

« Editions pirates » ; # « 1724-1728, Le principal instrumentiste à vent du nord de l'Italie ? » ; # « 1728-1729, une saison bruxelloise » ; # « Concerts privés, éditions et souscriptions : les musiciens et l'aristocratie » ; « L'ambitus de la flûte traversière »

³⁸ Voir les chapitres 6.1.7 et 6.1.9 dans le volume I.

Sonata I – GSM 1350

Sonata I, A1, *sol* majeur, *Adagio – Allegro Assai – Minuet/Andante*.

Cette sonate fonctionne très bien au hautbois sans transposition. La transposition vers *fa* majeur est également possible, mais non-indispensable. Je privilégie la version non transposée. On remarque une proximité stylistique (notamment au travers des trois *sol* répétés à la basse) du deuxième mouvement avec l'*Allegro Assai* de la sonate GSM 1367 (J3). Le saut d'octave descendant à la basse utilisé pour la partie finale du mouvement est la formule décrite dans le chapitre 7.6 du volume I et que l'on retrouve énormément chez Sammartini. Le dernier mouvement est un mouvement « circulaire » dont la forme consiste en un *Minuet*, suivi d'un *Andante*, auquel succède une reprise du *Minuet* initial. Remarquons qu'alors que le *Minuet* est en *sol* majeur, l'*Andante* est, lui, en *sol* mineur. Sammartini utilisera exactement le même contraste tonal dans le mouvement circulaire final de la sonate GSM 1366 (J2), avec là cependant une inversion : le menuet y vient en second et est en *sol* mineur, par rapport à un 2/4 initial en *sol* majeur.

Il semble évident de considérer que les rythmes pointés des mouvements *Adagio* (dans lequel le « pointage » des quarts de soupir ne doit pas être négligé) et *Menuet* doivent être interprétés comme des rythmes de triolets.

Les indications en tête du premier mouvement ne sont pas tout à fait claires (Figure 23). En effet, autour de la première mesure, se trouvent les termes « *Messa di Voce* », « *Adagio* » et « *ad Libitum* », ou « *Adagio ad Libitum* ». Je pense que « *Messa di Voce* » est une indication exclusivement pour la première note³⁹, que les deux premières mesures doivent être jouées « *ad Libitum* » (d'une manière libre) et qu'*Adagio* donne le tempo et le caractère du mouvement.

³⁹ Bien que provenant d'une source un peu tardive par rapport à la musique qui nous occupe, la description qu'en fait Giambattista Mancini est particulièrement claire et nous donne des indications précieuses : « *Messa di voce chiamasi quell'atto, con cui il professore dà a ciascuna nota di valore la sua gradazione, e mettendovi al principio poca voce, e poi con proporzione rinforzandola sino al più forte, deve ritirla finalmente colla medesima graduazione, che adoprò ne salire* », Giambattista Mancini, *Pensieri, e Reflessioni Pratiche sopra il Canto Figurato*, Vienne, 1774 ; « On appelle "pose de voix" l'acte par lequel le chanteur donne à chaque note de valeur longue sa gradation, et, mettant au début peu de voix, puis la renforçant en proportion jusqu'à la plus grande force, et enfin en la retirant avec la même gradation qu'il avait adoptée en montant », trad. de Jean-Philippe Navarre dans J.-P. Navarre, *Ecrits des castrats ...*, op. cit., p.216-217.



Figure 23 : Début de la sonate GSM 1350.

La *Sonata Prima* de la collection de six sonates pour hautbois de Dreyer s'ouvre de manière relativement similaire par une formule cadentielle sur une note tenue à la basse (dans ce cas, l'indication est *Adagio* pour le mouvement, et *Sostenuto* pour la mesure « libre » d'introduction)⁴⁰.

De manière légèrement surprenante, alors qu'on pourrait attendre une longue ligne lyrique après cette introduction (ce que fait Dreyer dans sa *Sonata Prima*), Sammartini choisit de couper net l'élan avec des « colpi di Martello » dès la fin de la mesure 3. Ensuite, alors que, d'une manière symétrique, on attendrait de nouveaux « colpi » à la mesure 5, la basse continue fait un pont de transition et ne contient plus de silence jusqu'à la fin de la partie A, pendant que la voix de dessus est, elle, constamment interrompue jusqu'à la fin de la mesure 8, lorsqu'elle entame une phrase de quatre mesures. Il s'agit ici incontestablement d'une construction mûrement réfléchie.

Les indications « Dolce » et « Forte » du deuxième mouvement sont les premières indications de nuances dans le répertoire de sonates pour dessus et basse composé par Sammartini.

Une *fermata* se trouve à la mesure 20. Le chiffrage de la basse est un 6, et non un 6/5 comme on pourrait l'attendre. Il me paraît donc important pour la voix de dessus de ne pas utiliser de *do bécarré* aigu (très tentant pour l'instrumentiste) dans la cadence. Et ce, afin de garder intacte la tension entre le *do dièse* qui conclut la cadence et la beauté du *do bécarré* qui fait l'enchaînement vers les trois dernières mesures.

« Les menuets de Sammartini » ; # « Les sauts d'octaves descendantes de la partie de basse » ;
 # « Rythmes pointés et triolets » ; # « Colpi di martello » ; # « Sonate GSM 1366 » ;
 # « Sonate GSM 1367 »

⁴⁰ Domenico Maria Dreyer, *Sonate Da Camera a Oboe Solo col suo Basso*, Manuscrit, F-Pn Vm7 6489.

Sonata II

« Sonate GSM 1323 »

Sonata III – GSM 1351

Sonata III, A3, mi mineur, Allegro – Andante – Minuet.

Cette sonate fonctionne très bien au hautbois sans transposition. La transposition vers *ré* mineur est également possible, mais non-indispensable. Je privilégie la version non transposée.

J'attire l'attention dans le premier mouvement sur la technique de composition utilisée par Sammartini consistant à utiliser des doubles croches à la basse à chaque endroit où la voix de dessus arrête ses propres doubles croches, créant par là même un flot quasi ininterrompu de doubles croches durant tout le mouvement.

Je constate une subtile utilisation de la figure de « Romanesca »⁴¹ au début du premier mouvement, d'abord tronquée (sans sa dernière note), puis complète.

« Les menuets de Sammartini ».

Sonata IV – GSM 1352

Sonata IV, A4, sol majeur, Andante – Allegro – Affetuoso – Allegro assai.

Cette sonate fonctionne très bien au hautbois sans transposition. La transposition vers *fa* majeur est également possible, mais non-indispensable. Je privilégie la version non transposée. Le premier mouvement me paraît très adapté pour une utilisation des modes naturels et échelles de

⁴¹ Le terme *Romanesca*, bien que peut-être discutable historiquement, est emprunté à la classification telle que présentée par R. Gjerdingen et est ici toujours utilisé dans ce cadre ; Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, New York, Oxford University Press, 2007.

trilles tels que décrits par Tartini⁴². Le deuxième mouvement est très proche dans son caractère du second mouvement de la sonate GSM 1368 (J4, également en *sol* majeur). J’y remarque une utilisation extensive de la figure de saut d’octave au soprano. Les fins des deux mouvements sont presque identiques. Si besoin était d’authentifier l’une des deux sonates comme une composition de Sammartini, cet aspect me paraîtrait primordial. La fin du second mouvement de la sonate GSM 1360 (L2, également en *sol* majeur et dans un caractère comparable) en est également très proche.

Dans le deuxième mouvement, je remarque la technique, déjà rencontrée, consistant à opposer une ligne mélodique constamment interrompue (par exemple mesures 1-3) à une ligne « continue » (mesures 4-5).

Je note de plus la proximité stylistique du troisième mouvement avec le troisième mouvement de la sonate GSM 1360 (citons par exemple la mesure 12 de ce mouvement dans GSM 1352, comparable à la mesure 4 du troisième mouvement de GSM 1360). Sommes-nous ici en partie face à des sonates jumelles ? Toujours est-il que dans les éditions de Le Cène et de l’Opus I, ces deux sonates sont peut-être celles que j’apprécie le moins...

Dans le premier mouvement, à la voix de dessus la deuxième note de la mesure 26 doit probablement être un *ré*.

« Sonate GSM 1360 » ; # « Sonate GSM 1368 » ; # « Les sauts d’octave descendants de la partie de basse »

Sonata V – GSM 1353

Sonata V, A5, *ré* majeur, *Andante – Allegro – Adagio* – [sans dénomination, 3/8].

Cette sonate fonctionne très bien au hautbois sans transposition. La transposition vers *do* majeur est également possible. Je privilégie la version transposée qui est très naturelle au hautbois. Un

⁴² G. Tartini, *Traité...*, op. cit., p.18-19 et 42-62.

passage du second mouvement laisse transparaître un ambitus inhabituellement élevé pour la basse⁴³, qui pourrait être l'indice d'une transposition.

La « triolisation » des rythmes pointés me paraît potentiellement pouvoir être appliquée dans le premier mouvement, et de manière plus évidente dans le deuxième (ainsi que le « pointage » des demi-soupirs de manière certaine dans le premier mouvement).

Le *do* aigu de la mesure 9 du premier mouvement est très certainement bécarre (et non dièse comme l'armure le laisserait penser). De plus, les quatre premières doubles croches de cette mesure doivent certainement être des rythmes de « double croche pointée – triple croche » (à l'image de ce que l'on observe dans le reste du mouvement). Relevons encore des erreurs de rythmes aux mesures 21 du premier mouvement et 56 du quatrième mouvement.

« Rythmes pointés et triolets »

Sonata VI – GSM 1354

Sonata VI, A6, la mineur, Adagio mà non tanto – Allegro – Andante – Allegro Assai.

Cette sonate fonctionne très bien au hautbois sans transposition. La transposition vers *sol* mineur est également possible, mais entraîne un *do dièse* grave inévitable. Je reviens sur cette sonate dans la notice sur la sonate GSM 1362 (L4) qui traite du groupe de sonates en *la* mineur, où je conclus que cette sonate n'a pas été transposée. Au hautbois, je privilégie donc une version non transposée. Le jeu canonique du deuxième mouvement est remarquable. Il n'est pas neuf chez Sammartini, on le retrouve déjà dans certaines sonates de Rochester, et est présent tout au long de sa carrière. Dans la sonate GSM 1303 (R2) par exemple, on observe un début en imitation entre le dessus et la basse (Figure 24). On retrouve des passages en canon tout au long de ce mouvement et du suivant.

⁴³ Aux mesures 87 à 90, montant jusqu'au *la3* pour la basse



Figure 24 : Deuxième mouvement (*Allegro*) de la sonate GSM 1303.

Le deuxième mouvement de la sonate GSM 1354 (A6) est à inscrire dans ce contexte (Figure 25). Remarquons le retour du thème avec permutation des voix dans la réexposition.

Figure 25 : Début du deuxième mouvement de la sonate A6.

Nul doute que nous sommes là en présence d'une réelle recherche dans ce domaine. Lors de son passage vers la composition d'œuvres pour orchestre de grande ampleur, Sammartini utilisera ces compétences acquises. Pensons entre autres à la remarquable fugue *Allegro* dans l'*Overture en ré majeur* de l'Opus X (n.4)⁴⁴.

Signalons encore le court unisson entre dessus et basse aux mesures 67 à 69 du dernier mouvement. Cette technique a déjà été rencontrée à maintes reprises.

On peut se demander si Le Cène n'a pas oublié le signe de reprise à la mesure 11 du premier mouvement, qui ferait de celui-ci un premier mouvement bipartite comme dans la majorité des sonates de Sammartini. À la mesure 14, les *fa* du dessus sont dièse. Toujours dans ce premier mouvement, je pense que tous les quarts de soupir doivent être pointés (et les doubles croches qui les suivent, transformées en triple croche). De même, à la mesure huit, le « pointage » des

⁴⁴ Que l'on peut écouter dans l'enregistrement des Muffatti : Les Muffatti, P. Van Heyghen, B. Laurent, *Giuseppe Sammartini...*, op. cit.

rythmes semble avoir été oublié. Plusieurs *fa dièse* sont manquants (même s'il pourrait dans certains cas s'agir de *musica ficta*)⁴⁵.

Je recommande cette sonate, dans sa version en *la* mineur, aux hautboïstes.

« Formes et structures des sonates solos » ; # « Rythmes pointés et triolets » ;
« Sonate GSM 1362 » ; # « Sonate GSM 1302 » (pour les unissons)

Sonata VII

« Sonate GSM 1328 »

Sonata VIII

« Sonate GSM 1313 »

Sonata IX – GSM 1355

Sonata IX, A9, *sol* majeur, *Andante* – *Allegro Assai* – *Andante* – *Allegro Assai*.

Cette sonate fonctionne très bien au hautbois sans transposition. La transposition vers *fa* majeur est également possible. Pour la question des triolets et rythmes pointés du deuxième mouvement, le lecteur se référera à la description donnée à ce sujet. Le second *Andante* est typiquement sammartinien, avec sa basse statique en « tapis volant » et ses nombreux chromatismes. On notera que les cadences de ce mouvement peuvent parfaitement être ornées avec les exemples donnés par Tartini dans son chapitre sur les cadences naturelles⁴⁶. Malheureusement le quatrième mouvement, *alla cappella*, me semble musicalement inférieur aux mouvements précédents.

⁴⁵ Premier mouvement aux mesures 14 et 17, deuxième mouvement aux mesures 52, 57 et 117.

⁴⁶ G. Tartini, *Traité.*, op. cit.

Dans le deuxième mouvement, le *fa* de la voix de dessus à la mesure 55 doit être bécarre. Dans le troisième mouvement, je m'interroge sur la cinquième note du dessus à la mesure 19.

« Rythmes pointés et triolets » ; # « Les formules de basse d'Andante »

Sonata X – GSM 1356

Sonata X, A10, la mineur, *Adagio mà non Tanto – Allegro – Andante – Minuet*.

Cette sonate fonctionne très bien au hautbois sans transposition. La transposition vers *sol* mineur est également possible, mais entraîne plusieurs *do dièse* graves inévitables. Je privilégie la version non transposée qui est très naturelle au hautbois bien que le deuxième mouvement (en *la* majeur) demande une solide technique hautboïstique (en particulier pour un usage fréquent des demi-trous).

Je remarque le fort caractère rhétorique des quatre blanches en ouverture du premier mouvement. Le deuxième mouvement s'ouvre sur ce que l'on appelle parfois aujourd'hui une basse « Goldberg » d'après l'utilisation qu'en a fait J.S. Bach dans ses célèbres variations (BWV 988) (Figure 26). Citons également les soixante-deux variations en chaconne sur cette basse de G.F. Handel (HWV 442).

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled 'Basse I' and 'Squelette II', shows a bass line in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notes are F#, G, A, B, C, B. The second system, labeled 'Vc. I' and 'Vc. II', shows a similar bass line starting from measure 5, with a fermata over the final note. The notation is in bass clef.

Figure 26 : Basse du début de l'Allegro de la sonate GSM 1356 (en version complète sur la portée du dessus et en version simplifiée en dessous).

Le troisième mouvement est certainement un des plus beaux *Andante* de Sammartini pour sa période antérieure à l'Opus I, avec un exemple de *Walking bass*, contrastant avec la « basse légère » du premier mouvement. Dans de nombreux *Adagio* et *Andante*, Sammartini utilise à la basse une formule d'un demi-soupir suivi de trois croches. Il choisit ici une basse en croches ininterrompues.

Le second menuet est très proche du premier épisode solo dans le menuet du quatrième concerto de l'Opus V. On y remarque par exemple le même usage du *si* dièse. Je note également la proximité thématique entre le début du troisième mouvement et le deuxième mouvement de la sonate GSM 1354 (A6).

Je recommande vivement aux hautboïstes cette sonate magnifique mais exigeante.

« Les menuets de Sammartini » ; # « Saut d'octave » ; # « Les formules de basse d'Andante » ;
Sonate GSM 1354 »

Sonata XI – GSM 1357

Sonata XI, A11, *la* majeur, *Spirito – Andante – Presto*.

Cette sonate fonctionne très bien au hautbois sans transposition. La transposition vers *sol* majeur est également possible. Je privilégie la version non transposée. Sammartini reprend dans l'*Andante* la formule de basse utilisée pour l'*Andante* de la sonate GSM 1356 (A10). Je trouve cet *Andante* absolument magnifique. Il est dommage que les deux autres mouvements de cette sonate soient, à mon avis, nettement moins inspirés.

« Le terme « Spiritoso et ses variantes » ; # « Rythmes pointés et triolets » ; # « Les Formules de basse d'Andante »

Sonata XII – GSM 1358

Sonata XII, A12, *ré* majeur, *Andante – Allegro – Allegro mà non Tanto*.

Cette sonate fonctionne très bien au hautbois sans transposition. La transposition vers *do* majeur est également possible, mais entraîne un *do dièse* grave inévitable. Je privilégie la version non transposée. Les trilles de cet *Andante* sont évoqués dans le chapitre à ce sujet. La musique est d'assez bonne facture. Signalons l'amusant thème de *l'Allegro mà non Tanto* constitué de tierces successives, montrant à nouveau un certain goût de Sammartini pour les expérimentations compositionnelles, et remarquons encore les unissons entre dessus et basse à la fin du deuxième mouvement.

Dans le deuxième mouvement, le *sol* de la voix de dessus à la mesure 33 doit être dièse.

« Trilles » ; # « Sonate GSM 1302 » (pour les unissons)

Les Sonates de l'Opera Prima

En 1736, Sammartini fait paraître à Londres et à compte d'auteur un volume intitulé *SONATE à Solo, et a due Flauti Traversi col Loro Basso ; OPERA PRIMA*. Ce volume, gravé par Le Cène⁴⁷, est divisé en deux parties. Tout d'abord six sonates à deux *Flauti Traversi*, suivies des six sonates pour une flûte et basse continue décrites ici. Il est remarquable que, contrairement à de nombreuses œuvres antérieures, aucune sonate de ce recueil ne se retrouve dans une autre source, manuscrite ou éditée. Cela donne à penser que ces œuvres n'ont pas circulé en Italie ou en Europe préalablement à leur édition par le compositeur, et permet une datation probable assez précise : postérieure à 1728 et le départ d'Italie de Sammartini, et antérieure à leur publication en 1736. Plusieurs éléments stylistiques décrits ailleurs concordent avec cette datation.

On remarquera qu'à l'image de ce que l'on observe dans l'« Opus II », l'ambitus de ces sonates (du *ré3* au *ré5*) est proche de celui du hautbois baroque (la seule note manquante est le *do 3*,

⁴⁷ À ce sujet, voir le chapitre 1.3.2 dans le volume I.

qui ne peut être utilisée ici vu son absence au traverso). L'absence de *mi5*, note habituelle au traverso est à signaler⁴⁸.

« L'ambitus du hautbois » ; # « Les éditions de Sammartini à compte d'auteur » ; # « 1729-1738, Londres, un hautboïste en pleine maturité » ; # « Éléments stylistiques »

Sonata Prima – GSM 1359

Sonata Prima, L1, *mi* mineur, *Andante – Allegro – Tempo di Minuet*.

Cette sonate fonctionne très bien au hautbois sans transposition. La transposition vers *ré* mineur est également possible, mais entraîne un *do dièse* grave inévitable. Je privilégie la version non transposée. Remarquons que la tonalité de *mi* mineur est peu usitée par Sammartini, seules les sonates GSM 1351 (A3) et GSM 1313b (A8, potentiellement une transposition) sont également dans ce ton. Ceci est remarquable, alors que la tonalité relative de *sol* majeur semble avoir été une des tonalités favorites de Sammartini.

On peut aisément imaginer qu'est chère à son cœur la sonate placée par Sammartini en tête du premier opus éditée par ses soins. Notons l'absence d'un véritable mouvement lent dans cette sonate. Il s'agit ici sans conteste d'un choix délibéré pour une sonate à trois mouvements. À l'analyse de la partition, plusieurs détails apparaissent rapidement. Tout d'abord les liaisons sur les triolets qui paraissent peu cohérentes. Je relève trois types d'indications dans le premier mouvement. Tout d'abord les triolets surplombés d'un « 3 » et d'une liaison (Figure 27).



Figure 27 : Triolets surplombés d'un « 3 » et d'une liaison, premier mouvement mesure 9.

Ensuite les triolets uniquement surplombés d'un « 3 » (Figure 28).

⁴⁸ Voir les chapitres 6.1.7 et 6.1.9 dans le volume I.



Figure 28 : Triolets surplombés d'un « 3 », premier mouvement mesure 16.

Et enfin des triolets sans aucune indication, à chaque fois dans la continuité de triolets dont les premiers ont été surmontés d'une indication (Figure 29).



Figure 29 : Triolets sans indications, premier mouvement mesure 10.

Les différences d'indications paraissent très inconséquentes, et il me semble que l'interprète peut ici choisir sans contrainte s'il désire lier ces groupes ou non. La voix de basse présente une question similaire. Je pense qu'un bon point de départ à l'interprétation du violoncelliste est de lier les triolets de la basse. Remarquons encore que dans la sonate GSM 1328b (A7, dans laquelle on remarque clairement un rythme « pointé » à « trioliser », des triolets « liés » et des triolets « détachés », Figure 30), la sonate GSM 1364 (L6, où l'on observe également les rythmes pointés, les triolets « liés » et « détachés », Figure 31) et dans le premier mouvement de la sonate GSM 1370 (J6), Sammartini indique clairement par des traits verticaux lorsqu'il désire absolument que les notes soient détachées.



Figure 30 : Mesures 7 et 8 de l'Allegro de la sonate GSM 1328b.

40
Sonata
Conspirito

Figure 31 : Début de la sonate GSM 1364.

Ce type de raisonnement est applicable dans la voix de dessus pour les triolets du second mouvement (il me semble par exemple inconcevable de ne pas lier les triolets des mesures 40 à 42). Dans le deuxième mouvement, la fluidité de mouvement que je recherche m'amène à lier presque tous les groupes de triolets.

Dans le deuxième mouvement, figurent plusieurs formules répétées. Ainsi la formule des mesures 2-3 est reprise aux mesures 3-4, puis développée aux mesures 4-6 (Figure 32). Il en va de même pour la formule aux mesures 8 et 9 (répétée aux mesures 9-10, développée aux mesures 10-12). Il s'agit ici sans conteste d'une figure de « Try, try and go ! ».

Allegro

Figure 32 : Début du deuxième mouvement de la sonata GSM 1359.

Dans le travail préparatoire à plusieurs concerts pour lesquels cette sonate était au programme, la difficulté principale me semblait être de tenir la tension dramatique durant tout le deuxième mouvement. L'usage d'un tempo rapide (correspondant à l'indication *Allegro* et au C barré) et d'une recherche véritablement « dramatique » me sembla être une clé d'interprétation.

Plusieurs interrogations se posent concernant d'éventuelles altérations à ajouter dans les mouvements deux et trois⁴⁹. Plusieurs secondes augmentées semblent par exemple douteuses. Je laisse à des musiciens plus qualifiés que moi le soin de débattre de ces sujets. Des notions de *musica ficta* sont très probablement à prendre en compte. Pour avoir expérimenté plusieurs solutions différentes en concert, je considère ce problème en définitive comme relativement accessoire.

Il est important de signaler trois passages dans le dernier mouvement durant lesquels la partie de basse se « dédouble » (Figure 33). On retrouve un exemple similaire dans la *Sonata Terza* de Dreyer (deuxième mouvement).



Figure 33 : Troisième mouvement de la sonate GSM 1359, mesures 32 à 40.

J'y relève également plusieurs jeux rythmiques intéressants. Par exemple, deux groupes de trois doubles-croches (à la mesure 7, ou 52) en « opposition rythmique » à la basse (une sorte de 2 temps contre 3 – Figure 34).

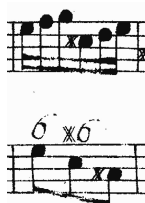


Figure 34 : Mesure 7 du troisième mouvement de la sonate GSM 1359.

Je pense que la musique de cette sonate laisse peu d'espace pour une ornementation autre que constituée de diminutions simples. Plusieurs de mes essais d'ornementation pour l'*Andante* initial furent peu concluants. Les mouvements rapides (avec de plus leurs nombreux passages en imitations) laissent également peu d'espace à l'ornementation.

⁴⁹ Lors d'un concert durant lequel je jouais cette sonate ainsi que la *Sonata Sesta* de Dreyer, il fut frappant d'observer dans cette dernière le même problème.

« Les menuets de Sammartini » ; # « L'usage des tonalités à dièses » ; # « Les air composés pour Sammartini » ; # « Rythmes pointés et triolets » ; # « Try, try and go ! » ; # « L'instrumentation de la basse continue des sonates »

Sonata Seconda – GSM 1360

Sonata Seconda, L2, sol majeur, Adagio mà non Tanto – Allegro Assai – Andante – Minuet/Secondo Minuet.

Cette sonate fonctionne très bien au hautbois sans transposition. La transposition vers *fa* majeur est possible. Il est remarquable que le second menuet, qui dans la version transposée est en *fa* mineur, ne soit pas vraiment problématique dans cette tonalité. Je privilégie cependant la version non transposée.

Au contraire du premier mouvement de la sonate GSM 1359 (L1) par exemple, une application des indications de Tartini concernant l'ornementation est assez facile à mettre en œuvre dans l'*Adagio* initial. On remarquera dans ce même mouvement la pratique de notation consistant à n'écrire qu'un seul point lorsqu'une blanche pointée est suivie d'une croche (comme à la mesure 22 pour la partie de basse, ou à la mesure 23 pour la partie de dessus) ainsi que plusieurs exemples de « Try, try and go » (comme aux mesures 14 à 19 ou 48 à 53).

« Les menuets de Sammartini » ; # « Try, try and go » ; # « Rythmes pointés et triolets » ; # « Sonate GSM 1352 » ;

Sonata Terza – GSM 1361

Sonata Terza, L3, la majeur, Andante – Allegro – Spiritoso è Cantabile.

Cette sonate fonctionne très bien au hautbois sans transposition, ce qui pourrait paraître surprenant. La transposition vers *sol* majeur est possible, mais elle entraîne un *do dièse* grave inévitable à la partie de hautbois, et le *do* grave de la basse à l'avant-dernière mesure du troisième mouvement devient alors un *si bémol* grave qui ne peut être joué sur un violoncelle

et qui doit donc être doublement octavié vers le haut (pour éviter une répétition). Je privilégie au hautbois la version non transposée.

Cette sonate commence par une sicilienne, ce qui est très inhabituel chez Sammartini. Le seul autre exemple de ce type dans une sonate est GSM 1368 (J4). On peut encore rapprocher cette sicilienne de celle qui constitue le deuxième mouvement du concerto pour flûte à bec GSM 1711, et qui lui est probablement contemporaine. Thomas Vincent, élève de Sammartini, utilise une sicilienne comme troisième mouvement de la première sonate de son Opus I et commence la sixième sonate avec un mouvement de ce type. Tous ces exemples sont en 12/8 (et non en 6/8). Les siciliennes des sonates L3 et J4 s'intitulent *Andante*, celle du concerto n'a pas de titre ou d'indication, les deux exemples chez Vincent portent les titres de *Siciliana*.

Dans le second mouvement, j'admire la gestion des silences par le compositeur. Dans les quinze premières mesures, il « coupe » continuellement la ligne mélodique par des silences (ce qui rappelle l'utilisation faite par exemple dans la sonate GSM 1304 - R3). Ensuite, jusqu'à la fin de la partie A, non seulement il n'y a plus aucun silence, mais il accentue encore le contraste par de nombreuses notes liées par-dessus les barres de mesure.

La forme en « *Aria da Capo* » (A – B – da Capo) du dernier mouvement est la seule occurrence de ce type apparaissant dans le corpus des sonates.

Dans le premier mouvement, à la voix de dessus, le *sol* de la mesure 15 est bécarre.

« Rythmes pointés et triolets » ; # « Le terme « Spiritoso et ses variantes » ; # « Sonate GSM 1304 »

Sonata Quarta – GSM 1362

Sonata Quarta, L4, la mineur, *Andante – Allegro – Andante – Minuet Affettuoso*.

Cette sonate fonctionne très bien au hautbois sans transposition. La transposition vers *sol* majeur est également possible. Je privilégie grandement la version non transposée au hautbois pour les raisons suivantes.

Je propose de mettre en parallèle cette sonate avec plusieurs autres œuvres en *la* mineur de Sammartini. Loin de vouloir constituer un groupe en se basant sur ce seul critère, il me semble que l'on peut déceler plusieurs traits communs à ces sonates. Chronologiquement, la première d'entre elles est la sixième sonate de la collection publiée par Le Cène (GSM 1354 - A6, Figure 35). Ensuite vient la sonate de 1736 dont il est ici question (GSM 1362 - L4, Figure 36)⁵⁰. Puis, une sonate isolée pour violoncelle et basse continue, éditée par Simpson dans les années 1740 (GSM 1371, dénommée ici « S3 », pour troisième sonate de l'édition de Simpson, Figure 37), et que Sammartini a composée à l'intention de son collègue *Pasqualino* (probablement Pasquale de Marzis, violoncelliste italien installé à Londres). Et enfin, une œuvre qui n'est pas de Giuseppe Sammartini, mais de son élève, Thomas Vincent Jr, qui, à l'époque de la composition travaillait de manière très rapprochée avec Sammartini et habitait peut-être même avec lui (dénommée ici « V2 » – pour deuxième sonate de l'Opus I de Th. Vincent, Figure 38). On pourrait même éventuellement ajouter à ce groupe la sonate GSM 1356 (A10).



Figure 35 : Sonate GSM 1354 en *la* mineur.

⁵⁰ Pour rappel, les sonates publiées à Amsterdam reprenant au moins en partie des œuvres antérieures, et les sonates publiées à Londres étant toutes de nouvelles compositions, je considère la musique de l'Opus I publié par Sammartini comme chronologiquement postérieure à celle de l'« Opus II » publié par Le Cène.

SONATA QUARTA

Figure 36 : Debut de la sonate GSM 1362 en la mineur.

Figure 37 : Sonata III pour violoncelle en la mineur (Londres, composée probablement dans les années 1730).

Figure 38 : Sonata II pour hautbois en la mineur de Thomas Vincent Jr.

Le caractère extrêmement lyrique de ces mouvements est le premier élément marquant. Une introduction en *exordium*, rappelant la ritournelle orchestrale d'un air d'opéra ou de cantate telle qu'observée dans S3, se trouve également dans certaines sonates du prêtre roux. Citons les sonates RV 39, éventuellement RV 43 (en *la* mineur) et RV 44 (en *la* mineur également) pour cet instrument, mais également la sonate pour hautbois en *do* mineur (RV 53). La cinquième sonate pour hautbois de Dreyer offre un autre exemple de ce type (rappelons que ce hautboïste travailla à Venise de manière contemporaine à Sammartini). Il en va de même de l'ouverture de la sonate en *si* mineur de Händel pour flûte (?) HWV 376 éditée par Walsh en 1730⁵¹.

Ensuite, la correspondance thématique entre les débuts de la GSM 1362 (L4) et S3 (après la ritournelle) est frappante. Remarquons également la similarité entre un passage arpégé montant du second mouvement de GSM 1362, et une formule similaire dans le premier mouvement de GSM 1354 (A6, Figure 39 et Figure 40).

Figure 39 : Fin du premier mouvement de la sonate GSM 1354.

⁵¹ *Six Solos, Four, for a GERMAN FLUTE and a BASS and two for a Violin with a Thorough Bass... Compos'd by M:^r Handel, Sig:^r Geminiani, Sig:^r Somis, Sig:^r Brivio*, London, Walsh, 1730. Cette sonate fonctionne magnifiquement bien en *la* mineur au hautbois (selon la transposition d'usage, qui nous amène à la tonalité du groupe d'œuvres présenté ici, remarquons également qu'elle présente de plus de manière constitutive la formule de « colpi di martello »). La sonate précédente dans le recueil est la sonate en *do* mineur pour hautbois de Handel dans une transposition en *ré* mineur pour la flûte. La sonate suivante dans ce recueil est de G. Brivio, qui fut collègue de Sammartini à Milan (voir dans le chapitre 1.1.3 du volume I). La combinaison de tant de coïncidences est-elle fortuite ? Il me semble en tout cas que cette sonate, dans une version en *la* mineur, peut faire partie du répertoire de sonates de Handel à disposition des hautboïstes.

Figure 40 : Fin du second mouvement de la sonate GSM 1362.

En guise de seconds mouvements, GSM 1362 et V2 ont toutes deux un *Allegro* en 12/8 que l'on pourrait qualifier de gigue, ce qui paraît relativement inhabituel (les giges concluant généralement les sonates)⁵². S3 a également un *Allegro* pour second mouvement, et malgré l'indication de 3/4, la prédominance de triolets le place sans conteste parmi les mouvements précités.

GSM 1354 (A6) est la seule sonate de ce groupe qui comprend quatre mouvements et suit la disposition classique d'une *Sonata da chiesa* avec ses mouvements *Adagio mà non Tanto* — *Allegro* (de style fugué en 2/4 avec une structure corellienne relativement classique) — *Andante* — *Allegro Assai*.

Alors que S3 et V2 présentent tous deux un menuet (précédé par un court *Adagio* chez Vincent), le mouvement final de GSM 1362 (L4) présente une caractéristique assez courante chez Sammartini, celle d'être en fait un mouvement en deux parties contrastantes avec des indications de mesure différentes. Ce type de mouvement se retrouve également dans les sonates GSM 1350 (A1) et GSM 1366 (J2). Dans le cas de la sonate qui nous occupe ici, il s'agit d'un *Andante* suivi d'un *Menuet*, conclu par un retour à l'*Andante* initial. L'enchaînement entre une partie en *la* majeur et une partie en *la* mineur dans le mouvement final en dyptique est identique à celui de la sonate GSM 1356 (A10).

⁵² La sonate GSM 1366 (J2) présente un deuxième mouvement en 12/8, mais les nombreux mouvements disjoints ne donnent, à mon avis, pas à celui-ci un véritable caractère de gigue à l'italienne.

Je remarque dans le menuet une formule mélodique surprenante, constituée d'une sorte de polyphonie rudimentaire (Figure 41). Ce type de formule peut être comparé aux formules décrites ci-dessus pour ce qui concerne les idiomatismes liés à la flûte à bec, mais elle rappelle également par exemple le dernier mouvement de la sonate VI dans l'Opus I du violoniste P. Castrucci (qui fut élève de Corelli et premier violon de l'orchestre de Handel à partir de 1715 jusque 1736, Figure 42). Rappelons que Sammartini a joué avec Castrucci (notamment lors du *Benefit Concert* de la chanteuse Francesca Bertolli).



Figure 41 : Menuet de la sonate GSM 1362, embryon de polyphonie dans la partie de dessus.



Figure 42 : Début du menuet de la sixième sonate de l'Opus I de P. Castrucci.

Un point important de l'exécution des deux premiers mouvements de cette sonate concerne la longueur des appoggiatures. Dans ce contexte, je choisis de généralement suivre les conseils donnés par Tartini dans son *Traité des Agréments*. Le choix d'exécuter des appoggiatures longues est particulièrement important dans le second mouvement. Quant à la question de la tonalité possiblement utilisée par Sammartini pour jouer cette pièce au hautbois, il me paraît donc évident de garder la tonalité de *la* mineur. En effet, compte tenu de l'appartenance de cette sonate à un véritable groupe de sonates tel qu'exposé ci-dessus, il me semble extrêmement peu probable que Sammartini ait joué cette composition au hautbois en *sol* mineur. De plus, la tonalité de *la* fonctionne sans aucun problème au hautbois. La conclusion identique à celle concernant la sonate GSM 1323 par exemple est à souligner.

L'intelligente utilisation alternée des différents types de basse d'*Andante* est étudiée dans le chapitre 7.4 du volume I. Cette alternance est suivie aux mesures 15 et 16 par une belle figure rhétorique de *circulatio*.

Le rythme pointé du premier mouvement doit très certainement être « triolisé ». On remarquera l'exception très maîtrisée dans la composition des mesures 11 et 12 qui ne sont pas pointées et qui produisent un effet superbe avec la combinaison de changement de la basse vers une formule de « tapis volant ».

Il convient d'ajouter ici encore quelques brefs éléments techniques. Dans le second mouvement, je privilégie les doigtés « courts » pour les *si4* utilisés comme appoggiatures⁵³. Dans ce mouvement, j'attire également l'attention sur la différence de notation entre les notes précédant la « cadence » sans basse dans la partie A (mesure 14) et dans la partie B (mesure 40). Dans le premier cas, on observe une barre verticale, indiquant probablement une note courte (et peut-être accentuée). Cette barre verticale est absente dans le second cas. Enfin, une correspondance rythmique « noire = mesure » me paraît très naturelle dans l'enchaînement entre l'*Andante* et le *Menuet*. La structure du mouvement circulaire final est inhabituelle et les indications peuvent sembler ambiguës. À mon avis, il faut jouer la forme suivante : A (*Andante*) – B (première partie du *Minuet Affettuoso*) – B' – C (seconde partie du *Minuet Affettuoso*) – C' – A (retour à l'*Andante*, indiqué par la mention *Da Capo all'Andante 3^a x per Fine*) – A tronqué (sans les sept premières mesures de l'*Andante*, avec de légers ajustements des voix de dessus et de basse pour la mesure 8, le *dal Segno* étant indiqué par le signe en Figure 43).



Figure 43 : Signe de « dal Segno » dans l'*Andante* de la sonate GSM 1362.

« Les menuets de Sammartini » ; # « Les formules de basses d'*Andante* » ; # « Les concerts publics et la Hickford's Room... » (pour le Benefit concert au profit de Francesca Bertolli) ; # « Rythmes pointés et triolets »

⁵³ Pour ce qui concerne les doigtés « longs » ou « courts » de la deuxième octave du hautbois baroque, Bruce Haynes écrit : « One of the distinguishing characteristics of the Baroque hautboy was how the high notes were produced. Until the Classical Period, all the charts gave 'short' high-note fingerings similar to the octave below. From about 1770 *long* fingerings were gradually introduced; these involved the fingers of both hands, and used a longer speaking length within the bore, tapping second harmonics of lower notes. »; *HEO*, p.211.

Sonata Quinta – GSM 1363

Sonata Quinta, L5, ré majeur, *Adagio – Allegro – Rondò*.

Cette sonate fonctionne très bien au hautbois sans transposition. La transposition vers *do* majeur est également possible, mais dans le deuxième mouvement figure un *do dièse* grave à la basse (mesure 75) qui devient alors un *si* grave qui ne peut être joué sur un violoncelle et qui doit donc être doublement octavié (pour éviter la répétition). Je privilégie la version non transposée. Je remarque la très belle construction vers un climax constitué de « colpi de martello » à la fin du deuxième mouvement.

Cette sonate contient le seul *Rondò* du répertoire de Sammartini pour dessus et basse continue. Sa forme est A (refrain) – B (couplet modulant à la dominante) – A – C (couplet modulant au relatif mineur) – A. Cette forme française explique probablement l'ornementation à la française pour ce mouvement, inhabituelle chez Sammartini.

À la voix de basse, dans le troisième mouvement, la dernière note de la mesure 93 est probablement un *si*.

« Formes et structures des sonates solos » ; # « Colpi di martello »

Sonata Sesta – GSM 1364

Sonata Sesta, L6, la majeur, *Con spirito – Adaggio mà non tanto – Allegro assai*.

Cette sonate fonctionne au hautbois sans transposition même si la demande technique est conséquente. La transposition vers *sol* majeur est également possible, mais entraîne plusieurs *do dièse* graves inévitables. Je privilégie la version non transposée.

Plusieurs points laissent penser que Sammartini tente des expériences de composition dans cette sonate. Je remarque par exemple que dans le premier mouvement, il commence la partie B un

ton au-dessus de la tonalité initiale et y propose une transposition stricte pour les onze premières mesures de cette partie. Je signale également le choix, pour le moins inhabituel, de la tonalité de *fa dièse* mineur dans le deuxième mouvement. Dans cette tonalité, le chromatisme de la basse aux mesures 1 et 2 est osé au vu de la tonalité utilisée.

On remarquera la cadence conclusive du troisième mouvement (et donc du recueil) qui évoque plus celle d'un final de concerto grosso que d'une sonate.

Dans le premier mouvement, l'utilisation d'un trémolo pour les deux voix pour les notes répétées des mesures 26 à 28, ainsi qu'aux mesures 80 à 83 pour le dessus et 80 à 97 pour la basse me paraît cohérente avec les habitudes sammartiniennes. Dans le deuxième mouvement, le *si* de la mesure 5 à la voix de dessus doit être dièse (ce que le chiffrage de la basse confirme). Dans le troisième mouvement, une liaison semble manquer entre les mesures 13 et 14 (à l'image du passage parallèle aux mesures 98 et 99).

« Le terme « Spiritoso et ses variantes » ; # « Rythmes pointés et triolets » ; # « Trémolo »

Les Sonates de l'Opus XIII

Comme nous l'avons vu, ces sonates ont été publiées par un éditeur qui semble ne pas les avoir modifiées en vue de l'édition. Elles sont donc peut-être un des seuls témoignages non modifiés des sonates pour hautbois telles que Sammartini les jouait lui-même. Il est frappant d'y constater une haute exigence technique à tout point de vue. On remarque dans cet opus un certain hétéroclisme stylistique, qui, combiné au fait que toutes les sonates sont en *sol* (majeur ou mineur, un opus « tournesol » selon le bon mot de Walter Corten), fait grandement suspecter qu'il ne s'agit pas d'un ensemble de sonates constitué en vue d'une édition, mais bien de sonates disparates rassemblées par l'éditeur. Ces œuvres sont certainement composées entre la parution de l'Opus I (1736) et la mort du compositeur (1750).

On remarquera que l'ambitus de ces sonates (du *do*₃ au *ré*₅) correspond exactement à celui du hautbois baroque. La présence d'un *do*₃, et l'absence de *mi*₅ (et même de *ré*₅ dans quatre des sonates⁵⁴) suggèrent que ces sonates ne sont pas conçues à l'origine pour la flûte traversière (qui ne comporte pas de *do*₃ et dont le registre supérieur au *ré*₅ est largement utilisé à l'époque par des solistes actifs en Angleterre comme Weidemann). L'indication « Six Solos For a German Flute, Violin or Hautboy » ne doit donc pas être comprise autrement que comme un outil publicitaire, permettant la commercialisation vers des marchés plus larges et rentables que celui de l'édition de musique pour hautbois.

« Comment déterminer si une œuvre est destinée à un instrument en particulier ? » (pour ce qui concerne l'ambitus de la flûte traversière) ; # « Les éditions posthumes »

Sonata I – GSM 1365

Sonata I, J1, sol majeur, Andante – Allegro assai – Adagio – Allegro assai.

Cette sonate fonctionne au hautbois sans transposition même si la demande technique est conséquente. La transposition vers *fa* majeur est possible. Je privilégie cependant la version non transposée. Il est étonnant que cette sonate comporte douze *ré*₅, alors que cette note n'apparaît plus qu'à une seule reprise dans tout le reste de ce recueil (dans la sonate GSM 1370, J6), et que la note la plus basse soit le *mi*₃ (et non le *ré*₃ comme dans nombre de sonates de Sammartini. Cette différence signifie-t-elle quelque chose, et si oui, quoi ?

Dans le premier mouvement, on observe à nouveau une gestion calculée des silences, avec une alternance entre des sections entrecoupées de silences (par exemple les mesures 1 à 7) et d'autres longues sections sans aucun silence (comme de la mesure 8 à la fin de la première partie). La partie de basse avec ses formules contrastées (une basse entrecoupée de silences et homorythmique avec le dessus, suivie d'une basse en « tapis volant ») accentue encore la polarité. La conclusion de la première partie de ce mouvement sur un troisième degré sort de l'ordinaire, de même que la conduite mélodique du dessus à la fin du mouvement.

⁵⁴ Les ambitus sont respectivement : GSM 1365, *mi*₃-*ré*₅ ; GSM 1366, *ré*₃-*do*₅ ; GSM 1367, *ré*₃-*do*₅ ; GSM 1368, *ré*₃-*do*₅ ; GSM 1369, *ré*₃-*si*₅ ; GSM 1370, *ré*₃-*ré*₅.

Le deuxième mouvement pose un problème instrumental délicat. Le passage des mesures 17 à 19 (et le passage parallèle en fin de partie B) correspondrait plutôt aux idiomatismes de la flûte à bec ou du violon et est assez difficile au hautbois. La difficulté résulte principalement du doigté « long » de la note répétée (un *ré*4), et du fait que le changement de registre complexifie l'usage de liaisons. Mais l'exécution de ce passage n'est pas impossible et est à la portée d'un hautboïste de très haut niveau (gardons à l'esprit qu'il s'agit probablement là du répertoire personnel de Sammartini). Remarquons encore que le problème est identique à la flûte traversière. Une transposition standard vers la flûte à bec (si l'on admet une pratique si « tardive » de cet instrument) aboutirait à une tonalité de *do* majeur. Ce passage est alors relativement aisé, mais un *fa dièse* 5 apparaît quelques mesures plus loin. Bien que l'usage de cette note en fermant l'extrémité du conduit avec le genou soit courant chez les flûtistes à bec « modernes », elle n'apparaît jamais dans les œuvres de Sammartini pour cet instrument⁵⁵.

L'*Adagio* entre les deux *Allegro assai* est extrêmement court et présente un parcours tonal si particulier qu'on pourrait presque penser qu'une partie est manquante. Après que le mouvement précédent ait été conclu sur un *sol* majeur décidé, ce mouvement commence sur un renversement de septième de dominante de la dominante pour se conclure de manière légèrement bancal (une liaison est probablement manquante dans l'enchaînement entre les mesures 4 et 5) sur une demi-cadence à la dominante. C'est en tout cas un mouvement de transition, comme le troisième mouvement de la sonate GSM 1368 (J4) ou encore le troisième mouvement de la deuxième sonate de Thomas Vincent.

Dans le quatrième mouvement, le thème est comparable avec celui du mouvement final (en 3/4) de la sonate GSM 1358 (A12). Les arpèges du début de la partie B sont extrêmement proches de ceux que l'on observe dans le deuxième mouvement de la sonate GSM 1369 (J5).

Dans le deuxième mouvement, la dernière note de la basse à la mesure 4 est très probablement un *ré*.

« Les formules de basses d'*Andante* » ; # « Sonate GSM 1358 » ; # « Sonate GSM 1369 »

⁵⁵ L'usage du *fa dièse* 5 à la flûte à bec alto est évoqué dans le chapitre 6.1.8 du volume I.

Sonata II – GSM 1366

Sonata II, J2, *sol* majeur, *Andante – Allegro* – [sans dénomination, 2/4, 3/4 et retour au 2/4].

Cette sonate fonctionne au hautbois sans transposition, même si la demande technique est très élevée. La transposition vers *fa* majeur est possible. Je privilégie la version non transposée, et c'est d'ailleurs en *sol* majeur que j'ai choisi d'enregistrer cette sonate⁵⁶.

On note l'utilisation de nuances dans l'*Andante* initial, chose relativement rare dans le répertoire pour dessus et basse de Sammartini (il n'existe que quatre autres exemples⁵⁷). Les traits détachés des mesures 6 et 21 à 23 du premier mouvement sont évoqués en détail dans le chapitre sur le détaché. Je m'interroge sur d'éventuelles influences des musiques populaires de Grande-Bretagne dans le deuxième mouvement.

La courte gamme ascendante à la fin du premier mouvement (Figure 44), me paraît un endroit idéal pour appliquer les différentes échelles de trilles telles que décrites par Tartini⁵⁸.



Figure 44 : Fin du premier mouvement de la sonate GSM 1366.

Il est important de signaler qu'on observe dans cette sonate différentes longueurs d'appoggiatures, reconnaissables à différents caractères typographiques. Ainsi dans le premier mouvement, à la troisième mesure, on observe un caractère de noire et ensuite de double croche. Dans le second mouvement on observe des croches et des groupes de deux doubles croches. Dans la partie en 2/4 du dernier mouvement, les appoggiatures sont des doubles croches à l'exception de l'appoggiature de la huitième mesure de la partie B qui est une croche. Devons-

⁵⁶ Teatro del Mondo – B. Laurent, *Händel's musicians*, op. cit.

⁵⁷ Dans l'*Allegro assai* de A1, l'*Allegro* de A5, le premier menuet de L2 et l'*Allegro assai* de L6. Ce point est évoqué dans le chapitre 7.1 du volume I.

⁵⁸ G. Tartini, *Traité...*, op. cit., p.18 et 19.

nous voir ici une application de la « nouvelle » pratique de notation des appoggiatures décrite par C.Ph.E. Bach ? Le musicien allemand écrit ainsi :

« ... hat man seit nicht gar langer Zeit angefangen, diese Vorschläge nach ihrer wahren Geltung anzudeuten, anstatt daß man vor diesem alle Vorschläge durch Acht-Theil zu bezeichnen pflegt, ... Damahls waren die Vorschläge von so verschiedener Geltung noch nicht eingeführet; bey unsern heutigen Geschmack hingegen können wir um so viel weniger ohne die genaue Andeutung derselben sort kommen, je weniger alle Regeln über ihre Geltung hinlänglich sind, weil allerley Arten bey allerley Noten vorkommen können »⁵⁹.

« Détaché » ; # « Trilles » ; # « Quelques remarques quant à la proximité stylistique avec Tartini »

Sonata III – GSM 1367

Sonata III, J3, sol majeur, Adagio – Allegro Assai – Minuet.

Cette sonate fonctionne très bien au hautbois sans transposition. La transposition vers *fa* majeur est possible, mais entraîne plusieurs *do dièse* graves dans le second mouvement, et dans le premier mouvement (mesure 21), le *do* grave de la basse devient alors un *si bémol* qui ne peut être joué sur un violoncelle, et qui devrait être doublement octavié (pour éviter la répétition de la même note). Je privilégie la version non transposée que je trouve techniquement plus aisée et naturelle, et qui, de plus, ne pose pas ces problèmes.

À l’instar de ce que l’on peut observer dans la sonate GSM 1366 (J2), on observe différentes longueurs d’appoggiatures dans l’*Adagio* initial de la GSM 1367 (J3).

Dans l’*Allegro Assai*, je relève un curieux signe aux mesures 6 et 65 (Figure 45). Je ne sais pas comment l’interpréter, sachant qu’un trille est indiqué sans ambiguïté à la mesure 25, qu’un « pincé » semble être indiqué à la mesure 24, et que des trémolos sont indiqués dans le premier

⁵⁹ C. Ph. E. Bach, *Versuch ...*, op. cit., p.63-64. « ...on a commencé naguère [« il n’y a pas très longtemps » me semblerait mieux correspondre au texte allemand, note de l’auteur] à écrire ces ports de voix [« appoggiatures » correspondrait mieux au sens allemand de « Vorschlag », note de l’auteur] selon leur vraie valeur, tandis qu’auparavant on les notait tous en croches. Il n’y avait autrefois pas autant de diversité dans la valeur des ports de voix. Pour notre goût d’aujourd’hui, il serait d’autant plus difficile de se passer de leur notation exacte que les règles concernant leurs valeurs sont insuffisantes, étant donné qu’on en trouve de toute sorte devant n’importe quelle note », C. Ph. E. Bach, *Essai ...*, trad. de D. Collins, op. cit., p.89-90.

mouvement. Une possibilité serait de considérer que ce signe représente un petit « rebond » du son. Une autre consisterait à jouer une « batterie » comme celles que semble décrire Geminiani⁶⁰. Il s'agirait alors ici de transformer les noires en quatre doubles croches répétées.



Figure 45 : Mesure 6 du deuxième mouvement de la sonate GSM 1367.

Je remarque une proximité stylistique (notamment au travers des trois *sol* répétés à la basse) avec l'*Allegro Assai* de la sonate GSM 1350 (A1).

Pour la voix de dessus, dans le deuxième mouvement, à la mesure 23 le premier *do* doit être dièse, et à la mesure 47 le *fa* doit être bécarré.

« Sonate GSM 1350 »

Sonata IV – GSM 1368

Sonata IV, J4, *sol* majeur, *Andante* – *Allegro* – *Adagio* – *Minuet*.

Cette sonate fonctionne très bien au hautbois sans transposition. La transposition vers *fa* majeur est possible, mais je privilégie la version non transposée.

Pour la sicilienne du début, se référer à la sonate GSM 1361 (L3). Le menuet présente l'amusant jeu de composition d'être basé sur une descente mélodique. Les notes essentielles du solo dans la partie A (lorsque l'on prend une note par mesure, souvent la première note, ou celle après l'appoggiature) sont *sol - fa# - mi - ré - do - sol* ou *si - si - la - sol - fa# - mi - ré - do - si - la - sol*. Dans la partie B, la basse commence par une descente, et les huit dernières mesures ont

⁶⁰ F. Geminiani, *The Art...*, op. cit. p.33.

comme notes essentielles *do - si - la - sol - do - si - la - sol*. On notera encore dans ce mouvement le bel effet rhétorique (serait-ce une *aposiopesis* ?) aux mesures 27 et 28 après une répétition insistante de la basse (une *epizeuxis* ? une *synonymia* ?) sur un mouvement ascendant du dessus.

Comme dans les sonates précédentes du recueil, différentes longueurs d'appoggiatures sont clairement observables.

Dans la première mesure du premier mouvement (!), il faut très probablement ajouter une liaison entre les premières et deux notes, ainsi qu'entre les cinquième et sixième notes (une consultation de la première mesure de la seconde partie plaide en ce sens). Toujours dans ce mouvement, le rythme de la mesure 10 est fautif, il convient de jouer un rythme noire-croche tout au long de cette mesure. À la mesure 18, la première note de basse est un *fa* bécarre.

Dans le deuxième mouvement, signalons les liaisons de la mesure 46, et donc une possible différenciation par rapport aux mesures 44 et 45. Cependant, si l'on suit cette logique, il faudrait alors différencier la mesure 6 (sans liaison) des mesures 41-42 et 53 qui reprennent cette formule (avec liaison). Il me semble donc que les liaisons sont simplement manquantes dans la plupart des cas (à l'image des possibles liaisons manquantes dans le premier mouvement). Les *mi* de la voix de dessus aux mesures 48 et 49 me semblent devoir tous être bémol, jusqu'à celui de l'appoggiature sur le troisième temps de la mesure 49.

Dans le menuet final, la troisième note du dessus de la mesure 39 est très probablement erronée, il s'agit plus que vraisemblablement d'un *la*.

« Les menuets de Sammartini » ; # « Sonate GSM 1366 » ; # « Sonate GSM 1361 »

Sonata V – GSM 1369

Sonata V, J5, *sol* mineur, *Andante – Presto – Minuetto* 1^{mo}/Min. 2^{do}.

Cette sonate, qui est la seule dans une tonalité mineure de la collection, fonctionne très bien au hautbois sans transposition. Le style de cette œuvre est plutôt plus ancien que celui des autres sonates du recueil. La transposition vers *fa* mineur n'est pas possible, car elle est non seulement

très compliquée techniquement, mais de plus un *do* grave figure dans le deuxième mouvement (dixième mesure – qui s’il était transposé un ton au-dessous aboutirait à un *si bémol* grave, impossible sur un hautbois baroque). La version non transposée me semble indiscutable. Le *do* grave exclut une exécution au traverso (cette note n’existe pas sur cet instrument⁶¹).

On remarque la puissance expressive de la formule introductive de l’*Andante* avec son motif chromatique exprimant la plainte à la partie de dessus sur une descente chromatique de la basse. Comme dans la sonate précédente, de nombreuses liaisons semblent manquantes (par exemple le deuxième chromatisme de la première mesure qui est indiqué sans liaison à la mesure 4).

Dans le premier mouvement et le menuet, on observe un signe inhabituel de reprise (une main, Figure 46). Des signes de ce type sont rares, mais pas uniques, on en retrouve par exemple dans les sonates GSM 1328a et 1329 (P3 et P4)⁶².



Figure 46 : Signe de reprise dans la sonate GSM 1369 (premier et troisième mouvement).

Notons également la proximité entre les formules arpégées du troisième mouvement de la sonate GSM 1359 (L1) et celles du deuxième mouvement de la sonate GSM 1369.

Les rythmes pointés à la mesure 3 du *Minuetto* pourraient suggérer que toutes les croches de ces menuets doivent être inégales. On pense ici aux cylindres préservés dans l’orgue mécanique fabriqué par Holland et gravés par John-Christopher Smith (1712–1795, élève et

⁶¹ Dans la préface à l’édition SPES de ces sonates, Rossella Rossi propose l’utilisation d’une « patte de *do* » en se basant sur une citation de Quantz stipulant qu’ « Il y a environ trente ans, que quelques uns ont taché d’enrichir la Flute d’un ton en bas, le C (ut). Ils alongèrent pour cette effet le pied autant qu’il faut pour un ton, & ajouterent encore une Clef pour avoir le Cis (*ut diese*). Mais puisque cela sembloit nuire, aussi bien à l’intonation nette qu’au son de la Flute même ; cette prétendue amélioration n’a point eu de vogue ». Bien qu’effectivement déjà présente sur une flûte baroque en ivoire construite par Jacob Denner à Nürnberg probablement vers 1710 (D-Nürnberg, MI 566), l’usage historique de cette clé en Angleterre vers 1750 est très improbable, ce qui amène Rossi à proposer que cette sonate soit à l’origine une sonate pour hautbois, intégrée dans cette collection pour flûte traversière ; Giuseppe Sammartini, *Six Solos for a German Flute and a Bass* [le titre original exact est *Six Solos For a German Flute, Violin or Hautboy with a Thorough Bass*], Firenze, 1996, édité par Marcello Castellani, préface de Rossella Rossi ; J. J. Quantz, *Essai...*, op. cit., p.28 ; à propos de la flûte MI 566 : Friedrich von Huene, « A flûte allemande in C and D by Jacob Denner of Nuremberg », *Early Music*, Vol.23, n.1, fév. 1995, p.102-112.

⁶² On en observe dans les sources plus anciennes, par exemple la version de « De tous bien playne » dans l’*Odhecaton* édité en 1501 par Ottaviano Petrucci, où l’on retrouve une main de ce type.

copiste de Handel). Dans ces « enregistrements », les menuets sont systématiquement (et clairement) « inégalisés »⁶³.

« Les menuets de Sammartini » ; # « Sonate GSM 1365 » ; # « Sonate GSM 1368 »

Sonata VI – GSM 1370

Sonata VI, J6, sol majeur, Allegro moder¹⁰ – Adagio – Grazioso.

Cette sonate fonctionne très bien au hautbois sans transposition. La transposition vers *fa* majeur est possible. Je privilégie la version non transposée.

Le terme *Grazioso* est une occurrence unique dans le répertoire pour dessus et basse de Sammartini. Serait-ce la dernière sonate composée par Giuseppe Sammartini ? Je remarque la même alternance entre des sections « longues » et « courtes » (entrecoupées de silences) que celle décrite pour la sonate R3 dans le premier mouvement⁶⁴. La résolution d'appoggiatures sur le silence suivant tel qu'expliqué par L. Mozart, C.Ph.E. Bach et J.J. Quantz me semble ici appropriée⁶⁵. Le tempo du menuet a été évoqué dans la notice de la sonate GSM 1350 (A1).

À la mesure 11 du deuxième mouvement, le *ré* doit être dièse.

« Les menuets de Sammartini » ; # « Rythmes pointés et triolets » ; # « Colpi di Martello » ;
« Saut d'octave à la basse » ; # « Sonate GSM 1302 » (pour les unissons) ;
« Sonate GSM 1304 » ; # « Sonate GSM 1350 »

⁶³ O. Roux, *Un enregistrement d'époque*, op. cit.

⁶⁴ Par exemple le début se compose d'une section de deux mesures et un temps (« longue ») suivie de trois courtes sections de 2 ou 3 temps, suivie d'une section de quatre mesures.

⁶⁵ À la mesure 15 du premier mouvement. Des longueurs d'appoggiatures de deux-tiers de la note réelle sont également possible (Mesure 1, mesure 7...) ; L. Mozart, *Versuch...*, op. cit. p.197 ; J. J. Quantz, *Essai...*, op. cit., p.81 ; C.Ph.E. Bach, *Versuch...*, op. cit., p.65.

2. Conclusion de l'observation des sonates

Comme je l'ai indiqué plus haut, un des objectifs de ce travail est de déterminer quel est le répertoire de Sammartini que celui-ci a pu, sous une forme ou l'autre, interpréter au hautbois en public, et quel est celui qu'un hautboïste d'aujourd'hui peut présenter en concert (et non déterminer ce qui serait un répertoire « original » et « exclusif » pour le hautbois, faut-il le rappeler). Tout d'abord, je dois faire part de ma surprise au terme de l'étude du corpus sammartinien de sonates solos lorsque j'ai pu avoir une vision globale des résultats obtenus : le nombre de sonates paraissant être jouables au hautbois, dans leur version originale, ou dans une transposition plausible historiquement, est très élevé (au moins une quarantaine...). Dans les sonates manuscrites, certains éléments stylistiques plaident même pour des techniques de composition différenciées lorsqu'il s'agit de répertoire pour hautbois ou pour flûte à bec. Ce qu'illustre par exemple une utilisation très fréquente des « colpi di martello » dans les sonates pour hautbois, et une absence presque totale de cette formule dans les œuvres spécifiques à la flûte à bec⁶⁶. De plus, aucune sonate éditée pour la flûte traversière n'est véritablement problématique pour le hautbois dans la forme qui nous est parvenue. Ceci peut évidemment être lié à la nature des œuvres (un répertoire édité à l'intention d'un public d'amateurs peu virtuoses), mais j'ai peu à peu développé le sentiment que nous sommes bien ici pour partie face au propre répertoire hautboïstique de Giuseppe Sammartini, en très grande majorité dans une version non transposée. Il est particulièrement remarquable par exemple que l'ambitus des œuvres dans ces recueils soit systématiquement compris entre *ré3* et *ré5* pour les Opus I et « II », et entre *do3* et *ré5* pour l'Opus XIII, ignorant donc totalement le registre supérieur au *ré3*, possible et utilisé sur la flûte traversière de l'époque. De plus, pour presque toutes les sonates de l'« Opus II » édité par Le Cène, ainsi que toutes les sonates de l'Opus I, la version non transposée me paraît mieux fonctionner au hautbois qu'une version transposée (au ton inférieur par exemple, comme le voudrait la norme en partant d'une version pour traverso). Remarquons enfin qu'à l'exception de la page de garde de l'Opus XIII (établie très vraisemblablement unilatéralement par Johnson pour des raisons de commercialisation), on ne

⁶⁶ Voir le chapitre 7.5 du volume I.

relève aucune trace indiquant que le violon pourrait avoir été le dédicataire original d'une sonate solo de Giuseppe Sammartini.

Si l'on considère à minima les sonates de Rochester et de l'« Opus II » attribuées au hautbois ou dont l'attribution est extrêmement probable (GSM 1301a-1307, 1317b, 1323, 1354), ainsi que les sonates de l'Opus I et de l'Opus XIII dont je crois qu'elles sont intégralement des versions non modifiées du répertoire personnel de Sammartini, nous obtenons un répertoire de vingt-deux œuvres. Il s'agit là, tant quantitativement que qualitativement, du plus important corpus baroque de sonates pour hautbois et basse continue.

Je dois signaler que, dans un souci de cohérence, j'ai tenté la même expérience avec les *XII Sonate à Flauto Traversiere Solo è Basso* de Pietro Locatelli⁶⁷, compositions comparables et presque exactement contemporaines. Les résultats furent extrêmement différents. Le lieu d'édition et le public visé expliquent-ils cette différence ? Ou est-ce, comme je le pense, au moins en partie explicable par l'instrument pour lequel ces sonates étaient au départ conçues ? Le hautbois dans le cas des sonates de Sammartini, la flûte traversière dans le cas de celles de Locatelli...

Il va de soi que cette méthodologie pourrait également être appliquée à plusieurs autres instrumentistes à vent/compositeurs, dont l'instrument « principal » (si tant est qu'il y en ait eu un) est souvent difficile à déterminer, mais dont les activités en tant que hautboïstes sont connues. Il serait par exemple probablement instructif de poser un nouveau regard et plus d'attention de la part des hautboïstes sur les éditions de « sonates de flûte à bec » ou de « sonates pour flûte traversière » de Francesco Barsanti, Robert Valentine, Ignatio Sieber, Johann Ernest Galliard (dont il est connu que des sonates pour hautbois ont existé et sont considérées comme perdues⁶⁸, alors que six sonates pour flûte à bec subsistent), Giovanni Benedetto Platti, Giovanni Battista Ferrandini, ou John Frederick Ranish...

Pour ce qui concerne les aspects stylistiques, l'étude des sonates m'apparaît comme un magnifique exemple d'évolution de composition. Alors que les sonates de Parme, peut-être en partie pour des raisons de destination à un public de flûtistes à bec amateur (évident pour certaines œuvres), sont encore résolument « baroques » et tournées vers un répertoire d'avant

⁶⁷ Pietro Locatelli, *XII Sonate à Flauto Traversiere Solo è Basso ; Opera Seconda*, Amsterdam, édité par l'auteur, 1732.

⁶⁸ P. Wuttke, *The Haynes Catalog*, [<http://haynes-catalog.net>], op. cit.

1726 (et l'arrivée à Venise de compositeurs napolitains comme N. Porpora et L. Vinci). En revanche, plusieurs sonates de Rochester montrent des traits que l'on peut qualifier de « galants ». L'évolution se poursuit avec les « nouvelles » sonates et les nouvelles versions de sonates de l'« Opus II », puis avec l'Opus I. Il est marquant de voir à quel point la musique de Sammartini a évolué dans un laps de temps relativement court (entre environ 1720 et la parution de l'Opus I en 1736). Les sonates de l'édition Johnson me semblent un compromis original entre des formes héritées de Corelli et de Vivaldi avec une écriture résolument galante ou préclassique. Une étude approfondie des concertos solos et grossos (dont le carcan structurel est encore plus solide que pour les sonates dans la Londres des années 1730–1750) apporterait sans doute de nouvelles informations à ce sujet, et permettrait de contextualiser ce que l'on observe dans les sonates. De plus, de nombreuses originalités compositionnelles apparaissent à l'étude. Il semble que tout au long de sa carrière, Sammartini ait testé certaines limites et conventions imposées. Lorsque le musicologue Gjerdingen montre comment sept sonates sur les douze pour traverso de Locatelli, de très belles compositions au demeurant, présentent des mouvements qui s'ouvrent sur une formule harmonique identique⁶⁹, on ne peut s'empêcher de penser qu'un tel systématisme ne se retrouve pas chez Sammartini. Cet aspect étant hors de mon champ de compétence, je n'ai pas exploré cette voie en profondeur et j'espère que dans le futur quelqu'un l'étudiera afin de nous expliquer pourquoi Hawkins écrit :

« He had a fertile invention, and gave into a style of modulation less restrained by rule than that of his predecessors, and by consequence affording greater scope for his fancy. Those who ascribe his deviation from known and established rules to the want of musical erudition, are grossly mistaken ; he was thoroughly skilled in the principles of harmony ; and his singularities can therefore only be ascribed to that boldness and self-possession which are ever the concomitants of genius ; and in most of the licences he has taken, it may be observed that he is in a great measure warranted by the precepts, and indeed by the example of Geminani »⁷⁰.

⁶⁹ R. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, op. cit., p.14.

⁷⁰ *HGH*, p.370.

3. Recommandations subjectives aux hautboïstes et flûtistes à bec

Si je dois recommander des sonates aux hautboïstes en limitant mon choix à douze sonates⁷¹, je recommande les œuvres suivantes :

« Sonate GSM 1301a » ; # « Sonate GSM 1303 » ; # « Sonate GSM 1306 » ;
« Sonate GSM 1307 » ; # « Sonate GSM 1323b » ; # « Sonate GSM 1333 » ;
« Sonate GSM 1356 » ; # « Sonate GSM 1359 » ; # « Sonate GSM 1362 » ;
« Sonate GSM 1366 » ; # « Sonate GSM 1369 » ; # « Sonate GSM 1370 ».

Si je dois recommander des sonates aux flûtistes à bec en limitant mon choix à dix sonates, je recommande aux les œuvres suivantes :

« Sonate GSM 1308 » ; # « Sonate GSM 1314 » ; # « Sonate GSM 1317 » ;
« Sonate GSM 1321 » ; # « Sonate GSM 1332 » ; # « Sonate GSM 1333 » ;
« Sonate GSM 1334 » ; # « Sonate GSM 1337 » ; # « Sonate GSM 1339 » ;
« Sonate GSM 1341 ».

Ne pratiquant pas la flûte traversière, je ne me sens pas légitime pour recommander l'une ou l'autre sonate à cet instrument.

⁷¹ L'objectif initial de se cantonner à dix sonates n'a pu être tenu.

Conclusion : un nouveau répertoire, de nouvelles pratiques d'exécution, un professeur bien nourri, un musicien heureux...

« Que vaudrait l'acharnement du savoir s'il ne devait assurer que l'acquisition des connaissances, et non pas, d'une certaine façon et autant que faire se peut, l'égarement de celui qui connaît ? Il y a des moments dans la vie où la question de savoir si on peut penser autrement qu'on ne pense et percevoir autrement qu'on ne voit est indispensable pour continuer à regarder ou à réfléchir »

Michel Foucault, *Histoire de la sexualité — L'usage des plaisirs*

En introduction de cette étude, j'ai énuméré plusieurs interrogations auxquelles je désirai tenter d'apporter des réponses. Qui était Sammartini ? Quels instruments jouait-il ? Quel était son répertoire ? Comment jouait-il ? Comment interpréter son répertoire ? En définitive, travailler sur cette problématique m'a permis d'envisager les deux questions fondamentales qui se posent à chaque musicien. Que puis-je jouer ? Comment vais-je jouer l'œuvre choisie ? Ce qui donne, lorsqu'on les applique au cas particulier des sonates solos de Sammartini :

- Quelles œuvres pour dessus et basse du hautboïste le plus important de sa génération puis-je interpréter au hautbois ?
- Quels sont les éléments susceptibles de m'aider dans mon interprétation ?

Afin de répondre à la première question, l'étude de plusieurs thèmes a été nécessaire.

Tout d'abord, l'examen du parcours de Sammartini et des milieux dans lesquels il a évolué a permis de mieux connaître et comprendre son itinéraire. Nous l'avons accompagné de ses premières expériences milanaïses jusqu'à l'abandon de la pratique du hautbois en faveur de la composition, en passant par Bruxelles. Avec les concerts de la Hickford's Room et sa

participation aux activités de l'*Opera of the Nobility*, les années de maturité londonienne apparaissent certainement comme l'apogée de sa carrière.

De plus, nous savons maintenant que Sammartini était un soliste reconnu pour son jeu au hautbois. En effet, les interrogations quant à sa pratique de la flûte à bec, l'absence probable d'une pratique de la flûte traversière, et sa pratique du clavier ont été étudiées. Mais, en partie grâce aux nombreuses références historiques présentant Sammartini exclusivement comme hautboïste ainsi qu'à l'existence d'un corpus d'airs avec hautbois obligato composés à son intention, la prééminence de la pratique de cet instrument est attestée. Si on ne peut déterminer le(s) type(s) exact(s) de hautbois utilisé(s) par Sammartini, certaines pistes sérieuses existent, comme les instruments fabriqués par Anciuti et Stanesby ou le cas particulier du *straight top* qui ont été évoqués.

L'examen minutieux des sources contenant sa musique a également été nécessaire pour mieux comprendre les éléments musicaux à notre disposition. Cet examen a apporté plusieurs éclaircissements quant aux copistes de sa musique et a permis l'identification presque certaine de son écriture (détaillée dans l'article de la *Revue belge de Musicologie*). Il a aussi mis en évidence des types de sources distincts ainsi que des fonctions diverses de la musique, et pour le cas particulier des sonates, il a fourni une base solide à l'étude des différentes transpositions utilisées. La question des différentes catégories de sonates, allant souvent de pair avec l'analyse des sources, a également été envisagée. Ainsi, la pluralité des sonates (« multi-purpose », « originales » pour un instrument, outils pédagogiques, répertoire à destination des amateurs, répertoire personnel de concert du compositeur...), de leurs fonctions, de même que le problème de la transposition sont cruciaux pour la compréhension du corpus sammartinien. Au bout du compte, pour certaines œuvres les interrogations sont levées, mais d'autres restent mystérieuses quant à leur contenu musical, leur origine et leur destination initiale.

En outre, l'étude des variantes orthographique autour du nom du compositeur a démontré l'orthographe utilisée par le musicien lui-même : Giuseppe (ou Joseph) San Martini. Cet éclaircissement pourrait permettre de nouvelles découvertes dans le futur par des chercheurs ou des musiciens ayant jusqu'ici négligé des sources ne traitant pas de « Sammartini ».

Ces clarifications à propos du parcours, de la pratique instrumentale du compositeur et des sources jettent un éclairage nouveau sur le répertoire de sonates pour dessus et basses de sa

composition. Une étude détaillée de celui-ci révèle de plus qu'on observe des traces de transposition dans une partie conséquente des œuvres manuscrites non attribuées au hautbois dans les sources (d'ailleurs fréquemment conservé dans des sources dont la contextualisation est indispensable), et que l'intégralité du répertoire édité correspond à l'ambitus du hautbois et aux techniques caractéristiques du virtuose milanais. Enfin, l'étude en profondeur et l'essai systématique au hautbois des différentes versions possibles (originale ou sous différentes transpositions) décrits dans le volume II semblent, contrairement à ce que j'attendais, avoir produit des résultats objectifs. Il est en effet notable qu'au hautbois, les sonates du répertoire édité fonctionnent dans l'ensemble mieux dans les versions originales que dans des versions transposées.

Pour ce qui concerne la manière dont les sonates de Sammartini peuvent être interprétées, différents aspects ont été abordés.

L'étude des éléments stylistiques, ainsi que l'examen en profondeur des caractéristiques de ces œuvres ont permis de rassembler une multitude d'informations sur ce que fut le jeu au hautbois de Giuseppe Sammartini. Au cours de la rédaction du chapitre à ce sujet, j'avoue avoir été surpris par la quantité d'éléments qui nous éclairent sur la pratique instrumentale du virtuose milanais, ainsi que par les nouvelles perspectives qui en émergent. Citons l'utilisation fréquente du trémolo aux instruments à vent, technique couramment employée par Sammartini mais négligée par les instrumentistes à vent d'aujourd'hui, ou encore l'emploi virtuose du hautbois dans des tonalités à plusieurs dièses.

La description détaillée des sonates pour dessus et basse dans le volume II ainsi que l'ébauche d'un catalogue de ses œuvres dans le volume III permettront aux hautboïstes d'aborder le répertoire de celui que l'on peut considérer comme le premier « soliste » de l'histoire de leur instrument. J'ai exposé plusieurs éléments stylistiques et de notations dans le but d'aider le musicien confronté à des problèmes concrets pour l'exécution de ce répertoire. Pour ne revenir que sur un exemple, le chapitre sur la « triolisation » des rythmes pointés me semble indispensable à ceux désireux de jouer une sonate de Sammartini. En effet, un mauvais déchiffrement de la notation a dans ce cas de lourdes conséquences musicales. Interpréter une musique d'un autre temps, issue d'un contexte sociologique et culturel différent du nôtre, restera toujours une gageure. Se doter d'outils solides permettant de poser des choix artistiques en connaissance de cause est indispensable.

*

**

Initialement, je souhaitais explorer certains aspects qui, pour que ce travail garde des proportions raisonnables, n'ont finalement été évoqués qu'à la marge. Paradoxalement, les concertos pour hautbois, à l'origine de mes réflexions, n'ont été abordés qu'au travers de leurs sources parfois problématiques, et de quelques exemples ponctuels. Je crois cependant que les aspects développés dans cette étude donnent des outils permettant d'approfondir ce sujet. J'ai également décidé de ne pas explorer en profondeur les aspects harmoniques, contrapuntiques et formels des œuvres de Sammartini. Ce type de recherche amènerait certainement des résultats dignes d'intérêt et j'espère avoir dans le futur l'occasion de traiter ces questions. En ce qui concerne les problèmes organologiques, plusieurs pistes ont été explorées théoriquement, mais demandent maintenant une mise en pratique tout d'abord au niveau de la facture (d'instrument, de tubes et d'anches), et ensuite du jeu. Ce travail, qui ne peut se faire qu'en collaboration avec un ou des facteurs d'instruments, nécessite des budgets conséquents (visites de musées, mesures d'instruments, matériaux, rémunération des facteurs...), et n'a donc pu être entrepris jusqu'à présent.

Enfin, j'imagine que chaque étude d'ampleur comporte son monstre du Loch Ness. Toujours présent dans les esprits, mais invisible. Sujet de toutes les conversations en fin de soirée. Tapi sous les eaux sombres, prêt à surgir lorsqu'on ne l'attend pas. L'ornementation chez Sammartini fut le *Nessie* de cette recherche. En effet, bien que durant les années d'élaboration de ce travail l'ornementation italienne du début du XVIII^e siècle a été de manière permanente au centre de mes réflexions et de nombre de cours que j'ai donnés, je n'ai dans ce texte abordé cette question que par petites touches, me contentant d'indiquer ici ou là des éléments indiscutables ou indispensables. La raison en est simple : pour présenter ce thème comme je le veux, il me faut encore un peu de temps. Je souhaite ardemment avoir dans un futur proche la possibilité de développer et de poser par écrit mes réflexions à ce sujet.

Fort des acquis de cette recherche, l'édition de sonates et de concertos peut maintenant être envisagée. Ce travail est déjà en cours et j'espère en rendre les premiers résultats disponibles très prochainement.

*

**

La discipline de doctorat en Art et sciences de l'art est une discipline récente en Fédération Wallonie-Bruxelles. Dans le champ musical, seul Fabian Balthasar a mené ce type de travail à terme avant moi, avec son travail d'écriture musicale et de traitement des lacunes dans l'orchestre des motets à grand chœur français. Devant l'absence de précédent pour un instrumentiste, il m'a fallu fixer des objectifs quant au type de travail à accomplir et à ce que cet investissement en temps et en énergie devait signifier pour moi. J'ai décidé de diviser ces objectifs en deux catégories. Premièrement, les objectifs strictement personnels, qui devaient rester les plus simples possible : devenir un meilleur hautboïste et un meilleur professeur. Deuxièmement, j'ai défini mes objectifs artistiques de la manière suivante :

- Développer une connaissance approfondie et une meilleure compréhension du répertoire de Sammartini. Si des œuvres s'avèrent être de grande qualité, les interpréter en concert ou en enregistrement.
- Améliorer mon interprétation de la musique italienne en général, de la musique de Sammartini en particulier, et pouvoir utiliser les nombreux outils à ma disposition (partitions, traités, données organologiques, éléments de notations, éléments stylistiques, données historiques...) à cette fin.

Quelle fut mon expérience en tant que hautboïste tout au long de ce travail ? J'ai eu l'occasion de, jour après jour, découvrir et travailler des œuvres magnifiques, souvent très exigeantes techniquement au hautbois, qui m'ont fait progresser en tant qu'instrumentiste, mais surtout musicalement extrêmement riches et valorisantes pour l'interprète. J'ai eu le bonheur de pouvoir jouer plusieurs de ces sonates à l'occasion de nombreux concerts et d'en enregistrer certaines, ce qui m'a apporté énormément de plaisir. L'expérience acquise dans le répertoire sammartinien a, je crois, profondément influencé mon approche du répertoire italien dans son ensemble. J'espère que cela transparaît dans le premier enregistrement du *The 1750 Project*, et que je pourrai transmettre tant les éléments étudiés que mon bonheur de jouer cette musique dans le récital qui constitue le volet artistique de ce projet. Bien évidemment, j'aspire également à pouvoir enregistrer d'autres sonates du compositeur milanais très prochainement. J'avoue de

plus avoir eu beaucoup de joie et d'intérêt à considérer quotidiennement Giuseppe Sammartini non comme une figure historique, mais comme un éminent collègue ou professeur. Comment ne pas l'imaginer donnant cours à Thomas Vincent, ou encore sortant de chez lui, sac en bandoulière, espérant avoir une bonne anche, et se dirigeant vers une répétition pour y retrouver Porpora et Farinelli... Ce musicien a certainement encore beaucoup de choses à nous apprendre.

En tant qu'enseignant, j'ai l'intime conviction que ce travail marquera un tournant dans mon évolution. Je pense que le grand nombre d'informations apprises, ainsi que l'obligation de structurer ces informations et ma pensée pour les rendre compréhensibles à d'autres, font de moi un meilleur professeur. De plus, les beautés et difficultés du répertoire italien en général et sammartinien en particulier, que j'ai appris à connaître et aimer, me paraissent apporter une matière riche pour l'enseignement du hautbois baroque tant au point de vue musical que technique. De toute évidence, nombreux sont les défis instrumentaux pour l'exécution de ce répertoire au hautbois, et la richesse des aspects musicaux ne doit pas être sous-estimée.

*

**

Comme nous venons de le voir, de multiples sujets concernant Giuseppe Sammartini restent encore à être explorés. Biographie, partitions, bibliothèques, aspects organologiques, éléments stylistiques, détails de notation et autres, n'ont pas encore livré tous leurs secrets. Je suis persuadé que de nouveaux éléments sont susceptibles d'apparaître dans un futur que j'espère proche. Je voudrais encore signaler qu'à ma grande surprise, une piste inattendue a émergé de l'observation du corpus. En effet, la constatation que Sammartini semble utiliser de manière extensive les « colpi di martelli » dans sa musique pour hautbois, mais qu'à contrario cette formule est absente de sa musique pour flûte à bec, suggère des pratiques de composition différenciées pour ces instruments ne se limitant certainement pas à l'utilisation de formules idiomatiques aux instruments (formules dont l'identification est au demeurant souvent fragile). Cette piste ne demande maintenant qu'à être explorée...

Le corpus sammartinien qui émerge de cette étude comprend entre une vingtaine et une quarantaine d'œuvres pour dessus et basse continue jouable au hautbois, ce qui en fait certainement, tant quantitativement que qualitativement, le plus important corpus baroque de

sonates pour hautbois et basse continue ! Il doit, à mon avis, prendre enfin la place qui lui revient dans le répertoire de cet instrument : une place centrale. Ce répertoire, qui n'a jusqu'à présent été abordé que de manière marginale par les hautboïstes, mérite véritablement par sa qualité d'être largement étudié et proposé au public par ceux-ci. Il serait néanmoins réducteur de n'envisager l'apport de Sammartini que pour le domaine du hautbois baroque. Certaines excellentes interprétations par des flûtistes à bec ou traversières, violonistes, violoncellistes, organistes et orchestres le démontrent.

Alors qu'il est dorénavant incontestable que le jeu au hautbois de Giuseppe Sammartini a marqué les esprits de son époque, qu'il fut le plus important instrumentiste à vent de sa génération et qu'en tant que compositeur il ne mérite certainement pas de rester dans l'ombre de son frère où il demeure depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle (probablement plus pour des raisons historiographiques que musicales), il est maintenant urgent de jouer et enregistrer davantage la musique qu'il nous a laissée. Ce mouvement a déjà commencé, mais ne demande qu'à prendre de l'ampleur. Alors, chers collègues, à l'abordage !

Bibliographie

Livres et articles antérieurs à 1850

Charles Avison, *An Essay on Musical Expression*, Londres, 1752.

Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, 1753.

Carl Philipp Emanuel Bach, *Essai sur la vraie manière de toucher le clavecin*, traduction de Dennis Collins, Bourg-la-Reine, A. Zurfluh, 2009.

Adriano Banchieri, *Discorso della Lingua Bolognese*, Bologne, 1626.

Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Ballard, 1703.

Charles de Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie*, Deuxième édition, Tome 1, Paris, Didier et C., 1858.

Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, second edition, London, 1773.

Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, Vol.II, second edition, London, 1775.

Charles Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, Londres, 1776-1779, Vol. IV.

Charles Burney, *An account of the musical performances in Westminster Abbey and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th; and June the 3d and 5th, 1784. In commemoration of Handel*, London, Printed for the benefit of the Musical Fund and sold by T. Payne, 1785.

Charles Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, New York, Dover, édité par F. Mercer, 1957, vol. 2.

Thomas Busby, *A General History of Music, from the Earliest Times to the Present; comprising the Lives of Eminent Composers and Musical Writers*, Londres, G. and W.B. Whittaker, 1819, Vol. II.

Giuseppe Carpani, *Le Haydine ovvero lettere sulla vita e le opera del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Padova, 1823.

Marc-Antoine Charpentier, *Règles de composition*, Paris, 1690.

Michel Corrette, *Méthode raisonnée pour apprendre aisément à jouër de la Flûtte Traversiere ... Nouvelle édition, revûe corrigée et augmentée de la Game du Haut-bois et de la Clarinette*, Paris, 1753.

Charles Delusse, *L'art de la flûte traversière*, Paris, 1760.

Jean-Jacques Dubreuil, *Manuel harmonique, ou tableau des accords pratiques, pour faciliter à toutes sortes de personnes, l'intelligence de l'harmonie & de l'accompagnement*, Paris, Lacombe, 1767.

François Joseph Fétis, *Bibliographie générale de la musique*, Meline, Cans et Compagnie, Bruxelles, 1844, tome huitième.

Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, 1802.

Francesco Geminiani, *The Art of Playing on the Violin*, Londres, 1751.

John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, Londres, T. Payne and Son, 1776, Vol. V.

Jacques Hotteterre, *Principes de la Flute traversiere...*, Paris, Ballard, 1707.

Jacques Martin Hotteterre, *L'art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte-à-bec, sur le hauboïs, et autres instruments de dessus...*, Paris, 1719.

Samuel Johnson, *Dictionary of the English Language...*, Third Edition, W.G. Jones, Dublin, 1768.

Jean-Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Pierres, Tome III, 1780.

Jean-Laurent Lecerf de la Vieville, *Comparaison de La musique Italienne et de la musique Française*, Seconde lettre, Bruxelles, François Foppens, 1705.

Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hambourg, 1713.

Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Christian Herold, Hamburg, 1739.

Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hambourg, 1740.

Michel Pignolet de Montéclair, *Principes de Musique*, Paris, 1736.

Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1756.

John Perceval, *Manuscripts of the Earl of Egmont. Diary of Viscount Percival afterwards first Earl of Egmont*, H.M. Stationery off, London, 1920, Vol.1 - 2 - 3.

Peter Preleur, *The Modern Musick-Master, or The Universal Musician*, Londres 1730/1731.

Peter Preleur, *The Newest Method for Learners on the German flute*, Londres, 1730/1731.

Eberhard Preussner, *Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach ; Aus einem Reisetagebuch des Johann Friedrich A. von Uffenbach aus Frankfurt a.M. 1712-1716*, Bärenreiter, Kassel, 1949.

Johann Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flute traversière*, Chretien Frederic Voss, Berlin, 1752.

Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752.

Johann Joachim Quantz, « Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf von ihm selbst entworfen », dans Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin, 1754, Volume I.

Abraham Rees, *The Cyclopaedia ; or Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature*, Londres, Longman, 1819-1820, vol.22.

Giuseppe Tartini, *Traité des Agrémens*, Paris, 1770.

Georg Philipp Telemann, *Autobiographies*, traduction de Gabrielle Marq, Lyon, Symétrie, 2013.

Pier Francesco Tosi, *Opinioni de'cantori antichi, e moderni....*, Bologne, 1723.

Zacharias Conrad von Uffenbach, *Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen Holland und Engelland*, Ulm und Memmingen, J.F. Gaum, 1753.

Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon....*, Leipzig, Wolfgang Deer, 1732.

Noah Webster, *An American Dictionary of the English Language*, S. Converse, New York, 1828.

Livres et articles postérieurs à 1850

Cecil Adkins, « William Milhouse and the English Classical Oboe », *Journal of the American Musical Instrument Society*, 22 -47, n. 14 ; 1996.

Cecil Adkins, *The Anciuti Enigma*, texte non-publié, 2012.

Aurelia Ambrosiano, « I Mauro e Antonio Vivaldi. Nuove informazioni e spunti di riflessione », *Studi vivaldiani* 18-2018, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, p.3-39.

Ines de Avena Braga, *Dolce Napoli : approaches for performance - Recorders for the Neapolitan Baroque Repertoire, 1695-1759*, Thèse de doctorat, Leiden, 2015.

Ines de Avena Braga, « Three Castel recorders: Rome, Edinburgh and especially Nice », *Recercare*, Vol. 25, n. 1/2 (2013), p.75-94.

Anthony Baines, *Woodwind Instruments and Their History*, Faber and Faber, Londres, 1957.

Fabian Balthazart, *Henry Madin, Traitement des lacunes dans l'orchestre des motets à grand chœur*, Thèse, Université Libre de Bruxelles, 2016.

Betty Bang Mather, *Dance Rhythms in French Baroque : A Handbook for Performance*, Indiana University Press, 1988.

Maria Bania, « Sweetenings » and « Babylonish Gabble » ; *Flute Vibrato and Articulation of Fast Passages in the 18th and 19th centuries*, These de doctorat, Götteborg, 2008.

Maria Bania, « The Articulation of Fast Passages in the 18th century », *The Consort*, Vol.67, 2011, p.74-87.

Patrick Barbier, *Farinelli, le castrat des Lumières*, Paris, Grasset, 1994.

Guglielmo Barblan, « La Musica strumentale e cameristica a Milano nel Settecento », *Storia di Milano*, XVI, Roma, Fondazione Trevvani degli Alfieri, 1962.

Gregory Barnett, *Bolognese Instrumental Music, 1660-1710*, Londres et New York, Routledge, deuxième édition, 2016.

Ingmar Bengtsson, *Mr. Roman's Spuriousity Shop: a Thematic Catalogue*, Swedish Music History Archive, 1976.

Marcelle Benoit, *Les musiciens du roi de France (1661–1733)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

Alfredo Bernardini, *Oboe Playing in Italy from the Origins to 1800*, University of Oxford, 1985.

Alfredo Bernardini, « The Oboe in the Venetian Republic, 1692-1797 », *Early Music*, Vol 16 n.3, (Août 1988), p.372-387.

Terence Best, « Handel's Chamber Music : Sources, Chronology and Authenticity », *Early Music*, Vol.13 N.4 (Nov. 1985), p.476-499.

Eugenia Bianchi, « La Milano di Giovanni Battista Sammartini » dans Anna Cattoretti (éd.), *Giovanni Battista Sammartini and his Musical Environment*, Turnhout, Brepols, 2004.

Bartolomeo Bismantova, *Compendio Musicale*, manuscrit, Ferrare, 1677, Fac-similé, Florence, studio per edizioni scelte, 1978.

Peter Borsay, « London 1660-1800, a Distinctive Culture? », *Proceedings of the British Academy*, 107, 2001, p.167-184.

Lucinde Braun, « « Quelques manuscrits répandus dans le monde » : "La convalescente", sonate en trio de François Couperin », *Revue de Musicologie*, T.96, N.2, Société Française de Musicologie, 2010, p.473-481.

Barry S. Brook et Marvin E. Paymer, « The Pergolesi Hand: A Calligraphic Study », *Notes*, Second Series, Vol.38, N.3, Mar.1982, p.550-578.

Clive Brown, *Classical & Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford, Oxford University Press, deuxième édition, 2002.

Geoffrey Burgess et Peter Hedrick, « The Oldest English Oboe Reeds ? An examination of Nineteen Surviving Examples », *The Galpin Society Journal*, vol. 42 (août 1989), p.32-69.

Geoffrey Burgess et Bruce Haynes, *The Oboe*, New Haven and London, Yale University Press, 2004.

Geoffrey Burgess (éd.), *Hautbois : Grande-Bretagne 1600–1860 : traités, méthodes, ouvrages généraux, périodiques*, Fuzeau, Courlay, deux volumes, 2006.

Donald Burrows, « Handel's London Theatre Orchestra », *Early Music*, N.3, Août 1985, p.349-357.

Donald Burrows et Rosemary Dunhill, *Music and Theatre in Handel's World: The Family Papers of James Harris, 1732-1780*, New York, Oxford University Press, 2002.

John Butt, *Articulation Marks in Primary Sources of J.S. Bach*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

John Byrt, « Inequality in Alessandro Scarlatti and Handel: a sequel », *Early Music*, Vol.40 N.1, Février 2012, p.91-110.

Enrico Careri, *Francesco Geminiani (1687-1762)*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

Francesco Carreras, Cinzia Meroni et Elisabeth Giansiracusa, « Giovanni Maria Anciuti : a craftsman at work in Milan and Venice », *Recercare*, Vol. 20, n. 1/2 (2008), p.181-215.

Jean Cassagnol and Anne Napolitano Dardenne, « Le Concerto RV312 est-il le quatrième "Conto p. Flautino del Vivaldi" ? », *Studi Vivaldiani*, 20, 1999.

Marcello Castellani, « The Italian Sonata for Transverse Flute and Basso Continuo », *The Galpin Society Journal*, Vol. 29 (mai 1976), p.2-10.

Giorgio Cesari, *Giorgio Giulini musicista, contributo alla storia della sinfonia in Milano*, Milano, 1916.

Ilias Chrissochoidis, « Handel at a Crossroads: His 1737-1738 and 1738-1739 Seasons Re-Examined », *Music and Letters*, Vol.90, N.4, Nov.2009, p.599-635.

Bathia Churgin et Newell Jenkins, *Thematic Catalogue of the Works of Giovanni Battista Sammartini*, Cambridge, MA - Harvard University Press, 1976.

Michael Collins, « The Performance of Sesquialtera and Hemiolia in the 16th Century », *Journal of the American Musicological Society*, Vol.17, n.1, Été 1964, p.5-28.

Michael Collins, « The Performance of Triplets in the 17th and 18th Centuries », *Journal of the American Musicological Society*, Vol.19, n.3, Automne 1966, p.281-328.

Marie Cornaz, « Inventaire complet du fonds musical des archives privées de la famille d'Arenberg à Enghien », *Revue belge de Musicologie*, Vol.58, 2014.

Marie Cornaz, *The Dukes of Arenberg and Music in the Eighteenth Century*, Turnhout, Brepols, 2015.

Peggy Ellen Daub, *Music at the Court of George II*, Cornell University, Thèse, 1985.

Winton Dean, « An Unrecognized Handel Singer: Carlo Arrigoni », *The Musical Times*, Vol.118, N.1613, Jul.1977, p.556-558.

Mariateresa Dellaborra, *Cantates a Voce Sola di Giuseppe Sammartini*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2011.

Mariateresa Dellaborra: « The Judgment of Paris (1740) di Giuseppe Sammartini: a Pastoral », *Rivista Italiana di Musicologia*, XLVIII, 2013, p.41-67.

Otto Erich Deutsch, *Handel: a documentary biography*, Londres, Adam and Charles Black, 1955.

Robert Donnington, *The Interpretation of Early Music*, Londres, Faber and Faber, 1963.

Robert Donnington, *Baroque Music, Style and Performance*, New York, W.W. Norton & Company, 1982.

Harry Diack Johnstone, « Greene's 'Phoebe': A Pastoral Opera », *The Musical times*, Vol. 125, No. 1699 (Sept., 1984), p.491-492.

Harry Diack Johnstone, « Handel's London - British musicians and London concert life », dans Donald Burrows (éd.), *The Cambridge Companion to Handel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p.64-77.

Harry Diack Johnstone, « Reviewed Work(s): Willem de Fesch: 'An Excellent Musician and a Worthy Man' by Robert A. Tusler », *Music & Letters*, Vol. 88, No. 1 (Feb., 2007), p.155-156.

Mariangela Donà, « Notizie sulla famiglia Sammartini », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, VIII, 1974, p.400-405.

Pippa Drummond, « The Royal Society of Musicians in the Eighteenth Century », *Music and Letters*, Vol.59, N.3 (Jul. 1978), p.268-289.

Paul J. Everett, « Vivaldi's Italian Copyists », *Nuovi Studi Vivaldiani*, Milan, Ricordi, 1990, p.27-88.

Cesare Fertonani, « Sulle cantate a voce sola di Giuseppe Sammartini », *Studi musicali*, Nuova serie, v, 2014, n. 1, p.179-210.

Constance Frei, *L'arco sonoro*, Lucca, Libreria Musical Italiana, 2010.

Matthew Gardner, « Handel, His Contemporaries and Early English Oratorio », UDK 784.5Handel, 2012.

Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, New York, Oxford University Press, 2007.

Kerry S. Grant, *Dr. Burney as Critic and Historian of Music*, Ann Arbor, Michigan : UMI Research Press, *Studies in Musicology*, n. 62, 1983.

Rosalind Halton, « Nicola Porpora and the Cantabile Cello », dans Maccavino N. (ed.) *Nicola Porpora, Musicista europeo, Atti del Convegno internazionale di Studi*, (Reggio Calabria 3-4 octobre 2008), Laruffa, Reggio Calabria, p.303-336.

Nikolaus Harnoncourt, *Le discours musical*, Paris, Gallimard, 1984.

Ellen T. Harris, *George Frideric Handel : A Life with Friends*, W.W. Norton, 2014.

Bruce Haynes, « Telemann's Kleine Cammer-Music and the four oboists to whom it was dedicated », *Musick*, N.7, 1986, p.31-35.

Bruce Haynes, *Music for Oboe 1650-1800 : A Bibliography*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1992.

Bruce Haynes, « Das Fingervibrato (Flattement) auf Holzblasinstrumenten im 17., 18. und 19. Jahrhundert », *Tibia*, 2/97: p.401-407, 3/97: p.481-87.

Bruce Haynes, *The Eloquent Oboe. A History of the Hautboy from 1640 to 1760*, New York, Oxford University Press, 2001.

Bruce Haynes, *History of Performing Pitch : The Story of « A »*, Lanham, Scarecrow Press, 2002.

Bruce Haynes, *The End of Early Music*, New York, Oxford University Press, 2007.

Daniel Hertz, *Music in European Capitals, the Galant Style, 1720–1780*, New York, Norton, 2003.

Herbert Heyde, « Entrepreneurship in pre-industrial instrument making », dans *Musikalische Aufführungspraxis in nationalen Dialogen des 16. Jahrhunderts*, Musikinstrumentenbau-Zentren im 16. Jahrhundert : 26. Musikinstrumentenbau-Symposium, Teil 2, Boje E. Hans Schmuhl et Monika Lustig, Augsburg, Wissner-Verlag, 2007.

Christopher Hogwood, « In Defence of the Minuet and Trio », *Early Music*, Vol. 30, No. 2 (May 2002), Oxford University Press, p.236-251.

Peter Holman, « A New Source of Bass Viol Music from 18th-Century England », *Early Music*, Vol.31, N.1 (Feb.2003), p.81-96+98-99.

George Houle, « The Oboe Sonatas of Giuseppe Sammartini », *The Journal of Musicology*, Vol. 3 n.1, (Winter 1984), p.90-103.

Robert Howe, « The Milhouse Family and the English Straight-top Oboe », *The Double Reed*, 24, N.4 2001, p.17-19.

David Hunter and Rose M. Mason, « Supporting Handel Through Subscription to Publications: The Lists of Rodelinda and Faramondo Compared », *Notes*, Second Series, Vol. 56, No. 1 (Sep., 1999), p.27-93.

David Hunter, « Handel among the Jacobites », *Music and Letters*, Vol.82, N.4 (Nov. 2001), p.543-556.

Luigi Inzaghi, « Nuova luce sulla biografia di G.B. Sammartini », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, IX, 1975, p.267-272.

Luigi Inzaghi, « Nozze affrettate di G.B. Sammartini », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, X, 1976, p.634-639.

Niels Martin Jensen, « When is a Solo Sonata not a Solo Sonata? Corelli's Op.V considered in the Light of the Genre's Tradition », dans Gregory Barnett, Antonella D'Ovidio and Stefano La Via (éd.), *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica : nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350. anniversario della nascita : atti del congresso*

internazionale di studi, Fusignano, 11-14 settembre 2003, Florence, Leo S. Olschki, 2007), vol. 1, 211–230.

Myles Jordan, *Continuo Realization at the Cello*, éditeur inconnu, 2009.

Ursula Kirkendale, « The Ruspoli Documents on Handel », *Journal of the American Musicological Society*, Vol.20, N.2 (Summer 1967), p.222-273.

Ursula Kirkendale, *Antonio Caldara ; Life and Venetian-Roman Oratorios*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2007.

Ulrich Konrad, « Compositional Method », dans C. Eisen et S. Keefe (éd.), *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, Cambridge University Press, p.100-108.

Kai Köpp, *Johann Georg Pisendel (1687-1755) und di Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing, Hans Schneider, 2005.

Evelyn B. Lance, « The London Sammartini », *The Music Review*, XXXVIII, 1977, p.1-14.

Ortrun Landmann, « The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach », *Early Music*, Vol. 17, N.1 (Fev.1989), Oxford University Press, p.17-30.

David Lasocki, *The Eighteenth-Century Woodwind Cadenza*, Thèse, University of Iowa, 1972.

David Lasocki, « Professional Recorder Playing in England 1500-1740. II: 1640-1740 », *Early Music*, Vol. 10, No. 2 (Avril 1982), p.182-191.

David Lasocki, « The French Hautboy in England, 1673-1730 », *Early Music*, Vol. 16 n.3, (Août 1988), p.339-357.

David Lasocki, « New Light on Eighteenth-Century English Woodwind Makers from Newspaper Advertisements », *The Galpin Society Journal*, Vol. 63 (Mai 2010), p.73-142.

David Lasocki, *Jean-Baptiste Lully and the flute : Recorder, Voice Flute, and Traverso*, Portland, Oregon, Instant Harmony, 2019.

Benoît Laurent, « Vers une identification de la plume de Giuseppe Sammartini (1695–1750) ? », *Revue Belge de Musicologie*, 2019.

Lowell Lindgren, « Musicians and Librettists in the Correspondence of Gio. Giacomo Zamboni (Oxford, Bodleian Library, MSS Rawlinson Letters 116-138) », *Royal Musical Association Research Chronicle*, No. 24, 1991, p.1-194.

Lowell Lindgren, « Handel's London - Italian musicians and librettists », dans Donald Burrows (éd.), *The Cambridge Companion to Handel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p.78–91.

Meredith Little et Nathalie Jenne, *Dance and the Music of J.S. Bach*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, édition augmentée, 2001.

Nicholas Lockey, « Formal Structure in Vivaldi's Variation Sets », dans *Vivaldi*, édité par Michael Talbot, Londres, Routledge, 2017, p.365-386.

Eva Lymenstull, *Chordal Continuo Realization on the violoncello*, Master research, Royal Conservatory of The Hague, 2014.

William Malloch, « Czerny's Metronome Marks for Haydn and Mozart Symphonies », *Early Music*, Vol. 16, N.1 (Feb.1988), Oxford University Press, p.72-82.

William Malloch, « The Minuets of Haydn and Mozart: Goblins or Elephants? », *Early Music*, Vol. 21, N.3 (Aug.1993), Oxford University Press, p.327-444.

Sarah Mandel-Yehuda, « Issues of Authenticity in 18th-century sources of symphonies, The case of Antonio Brioschi », dans dans Davide Daolmi et Cesare Fertonani (éd.), *Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo*, Atti del convegno internazionale Alessandria 2008, Milan, LED, 2010.

Josef Marx, « The Tone of the Baroque Oboe : An Interpretation of the History of Double-Reed Instruments », *The Galpin Society Journal*, Vol. 4 (Juin 1951), p.3-19.

Josef Marx, *Anthology: The Writings of Josef Marx*, McGinnis & Marx Music Pub, 1983.

Hans Joachim Marx, « Die « Giustificazioni della casa Pamphilj » als musikgeschichtliche Quelle », *Studi musicali*, 12, 1983, p.121-87.

Hans Joachim Marx, *Händel und seine Zeitgenossen ; Eine biographische Enzyklopädie*, Laaber, Laaber Verlag, 2008, 2 volumes.

Richard Maunder, *The Scoring of Baroque Concertos*, Woodbridge, The Boydell Press, 2004.

Thomas Mc Geary, « Handel as Art Collector: Art, Connoisseurship and Taste in Hanoverian Britain », *Early Music*, Vol. 37, No. 4 (Nov. 2009), p.533-574.

Thomas Mc Geary, « Handel and Homosexuality: Burlington House and Cannons Revisited », *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 136, No. 1 (2011), p.33-71.

Thomas Mc Geary, *The Politics of Opera in Handel's Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

Simon Mc Veigh, « Italian Violinists in Eighteenth-Century London » dans *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, edited by Reinhard Strohm. *Speculum musicae* 8, Turnhout, Brepols Publishers, 2001.

Simon Mc Veigh et Jehoash Hirshberg, *The Italian Solo Concerto 1700-1760*, Rochester, Boydell Press, 2004.

Helen Metzelaar, « *Verwondering over mijn gezang* » : *Jan Alensoons muzikale ontmoetingen op zijn reis naar Italië, 1723-1724*, Amsterdam, Pauchaud, 2013.

Douglas Middleton MacMillan, *Octave Flutes in England ; 1660–1800*, Thesis, Oxford, 2017.

Klaus Miehling, *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 2003.

Judith Milhous et Robert D. Hume, « New Light on Handel and the Royal Academy of Music in 1720 », *Theatre Journal*, Vol. 35, N.2 (Mai 1983), p.149-167.

Judith Milhous et Robert D. Hume, « J.F. Lampe and English Opera at the Little Haymarket in 1732-3 », *Music & Letters*, Vol. 78, N.4 (Nov. 1997), p.502-531.

Alessandro Moccia (éd.), *Violon : Italie, Méthodes et Traités 1600-1800*, Fuzeau, Courlay, trois volumes, 2005.

Greta Moens-Haenen, *Das Vibrato in der Musik des Barock*, Graz, Adeva, 1988.

Raffaella Nardella, *L'Archivio musicale Sanvitale nella Biblioteca Palatina*, non-publié.

Brenda Neece, « The Cello in Britain : A Technical and Social History », *The Galpin Society Journal*, Vol. 56 (june 2003), p.77-115.

Stefaan Ottenbourgs, « Die Familie Rottenburgh », *Tibia*, Moeck Verlag, 1989 (heft 3), p.477-489.

Samantha Owens, « An Italian Oboist in Germany : Double Reed Making ca. 1750 », *Early Music*, Vol. 28 n. 1 (Février 2000), p.65-70.

Janet K. Page, « The Hautboy in London's Musical Life, 1730-1770 », *Early Music*, Vol. 16 n.3, (Août 1988), p.358-371.

Mark M. Parker, *Transposition and the transposed modes in late baroque France*, University of North Texas, Denton, 1988.

Andrew Pink, « A music club for freemasons: Philo-musicae et -architecturae societas Apollini, London, 1725—1727 », *Early Music*, Vol. 38, No. 4, Three centuries of music in England (Nov. 2010), p.523-535.

Pierpaolo Polzonetti, « Tartini and the Tongue of Saint Anthony », *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 67, No. 2 (Summer 2014), p.429-486.

Danilo Prefumo, « Nuovi Documenti sui Fratelli Sammartini », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XX, 1986, p.94-98.

Danilo Prefumo, *I fratelli Sammartini, Due musicisti milanesi nell'Europa del Settecento*, Milan, Rugginenti Editore, 2002.

Danilo Prefumo, « Giuseppe Sammartini - Die Sonaten für Traversflöte und Basso Continuo », *Tibia*, Moeck Verlag, 2016 (heft 3), p.196-201.

Siegbert Rampe, *Antonio Vivaldi und seine Zeit*, Laaber, Laaber Verlag, 2010 (seconde édition).

Patricia M. Ranum, « L'hémiole chantée. Quelques réflexions sur les "réflexions" de Herbert Schneider », *Revue de Musicologie*, T. 79, No. 2 (1993), p. 227-262.

Rudolf Rasch, « Estienne Roger's Foreign Composers », dans Gesa Zur Nieden et Berthold Over (éd.), *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2016, p.295-309.

Ellen Rosand, « Vivaldi's Stage », *The Journal of Musicology*, Vol. 18, N.1 (Winter 2001), University of California Press, p.8-30.

Giancarlo Rostirolla, *Il "Mondo novo" musicale di Pier Leone Ghezzi*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia et Skira editore, Milan, 2001.

Kelly Nivison Roudabush, *The Flute in Transition : A Comparison of Extant Flutes from circa 1650 to 1715*, Thesis, Indiana University, 2017.

Anthony Rowland-Jones, « The Minuet: Painter-Musicians in Triple Time », *Early Music*, Vol. 26, No. 3 (Aug 1998), Oxford University Press, p.415-431.

Anthony Rowland-Jones, « Lully's Use of Recorder Symbolism », *Early Music*, Vol. 37, No. 2 (May, 2009), Oxford University Press, p.217-249.

Tilden A. Russel, « The Unconventional Dance Minuet : Choreographies of the Menuet d'Exaudet », *Acta Musicologica*, Vol 64. Fasc. 2 (Jul. – Dec. 1992).

Tilden A. Russel, « Minuet Form and Phraseology in Recueils and Manuscript Tunebooks », *The Journal of Musicology*, Vol. 17, No. 3 (Summer, 1999), p. 386-419.

Peter Ryom, *Antonio Vivaldi : thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2007.

Julie Ann Sadie, « Handel ; in Pursuit of the Viol », *The Journal of the Viola da Gamba Society*, Vol.14, 1985.

Jean Saint-Arroman, *L'interprétation de la musique française 1661-1789* Paris, H. Champion, 1988.

Federico Maria Sardelli, « Il flauto nell'Italia nel primo Settecento », *Ad Parnassum*, II n.3, 2004, p.103-152.

Federico Maria Sardelli, *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*, , traduction de Michael Talbot, Hampshire, Ashgate, 2007.

Claudio Sartori, « Giovanni Battista Sammartini e la sua corte », *Musica d'oggi*, III, 1960, p.106-121.

Herbert Schneider, « Structures métriques du menuet au XVIIè et au début du XVIIIè siècle. Réflexions sur l'analyse et l'exécution du menuet », *Revue de Musicologie*, T.78, N.1, 1992, p.27-65.

Anne Schnoebelen, « Performance Practices at San Petronio in the Baroque », *Acta Musicologica*, Vol. 41, Fasc 1/2 (Janvier-Juin, 1969), p.37-55.

Arthur H. Scouten (éd.) *The London Stage*, Southern Illinois University Press, Carbondale, III, 1961.

Margaret Seares, « The composer and the subscriber: a case study from the 18th century », *Early Music*, Vol. 39, No. 1 (February 2011), p.65-78.

Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, New York, Dover Publications, 1975.

Eleanor Selfridge-Field, *The Calendar of Venetian Opera. A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, 2007.

Robert Smith, *Basso Continuo Realization on the Cello and Viol*, Master Thesis at the Conservatorium van Amsterdam, Février 2009.

Janice B. Stockigt, *The role of copyists when preparing orchestral oboe parts from scores of Jan Dismas Zelenka*, Melbourne, non-publié, 2002.

Michael Talbot, *Antonio Vivaldi*, Londres, Dent and Sons, 1978.

Michael Talbot, *Vivaldi*, Londres, Dent, deuxième édition, 1993.

Michael Talbot, *Albinoni, The Venitian Composer and His World*, Oxford, Clarendon Paperbacks, 1994.

Michael Talbot, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006.

Michael Talbot, « Vivaldi's 'Late' Style: Final Fruition or Terminal Decline? », dans Michael Talbot (éd.), *Vivaldi, Motezuma and the Opera Seria*, Turnhout, Brepols, 2008.

Michael Talbot, « From Giovanni Stefano Carbonelli to John Stephen Carbonell: A Violinist Turned Vintner in Handel's London », *Göttinger Händel-Beiträge*, 14, 2012, p.265-299.

Michael Talbot, « Some Notes on the Life of Jacob Cervetto », *Music & Letters*, Vol. 94, Oxford, 2013, p.207-236.

Jasmin Cameron et Michael Talbot, « A Many-Sided Musician : The Life of Francesco Barsanti (c.1690-1775) Revisited », *Recercare*, XXV/I-2, Rome, 2013.

Michael Talbot, « What Lists of Subscribers Can Tell Us - The Cases of Giacob Basevi Cervetto's Opp. 1 and 2 », *De musica disserenda*, X/1, Ljubljana, 2014, p.121-139.

Jasmin Cameron et Michael Talbot, « A Busy Copyist and a Shy Composer - Two Sides of Francesco Barsanti (ca. 1690-1775) », *De musica disserenda*, XI/1-2, Ljubljana, 2015, p.125-143.

Michael Talbot, « Certainly Milanese, possibly Swiss: the violinist and composer Johann Friedrich Schreivogel (fl .1707–1749) », *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 34/35 (2014/2015), p.41-68.

Michael Talbot, « Migrations of a Cuckoo and Nightingale: Vivaldi's Concerto RV 335 and a Reconsideration of RV335a and RV Anh. 14 », *Studi Vivaldiani*, 16-2016, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2016, p. 53-86.

Michael Talbot, « Robert Valentine and the Roman Concerto Grosso », *Ad Parnassum*, Volume 14, 2016, p.1-36.

Michael Talbot, « George Berg : an original musical and scientific spirit in Georgian London », *The Musical Times*, été 2019.

Michael Talbot, « Vivaldi, Bigaglia, Tartini and the Curious Case of the "Introdutione" RV Anh.70 », *Studi Vivaldiani*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, à paraître (2021).

Michael Talbot, « Vivaldi or not Vivaldi ? The Unreliable Attribution of the Sonata RV34 », *De musica disserenda*, Lubljana, XVI/I, 2020.

Michael Talbot, « Thomas Vincent (1723–1798): oboist, composer and entrepreneur », à paraître.

Judy Tarling, *The Weapons of Rhetoric ; a guide for musicians and audiences*, St Albans, Corda Music Publications, 2005.

Edward H. Tarr, « Bartolomeo Bismantova und die früheste bekannte Griffabelle für Oboe », *Tibia*, 1987.

Carole Taylor, « Handel and Frederick, Prince of Wales », *The Musical Times*, Vol.125, N.1692, Fev.1984, p.89-92.

Robert L. Tusler, *Willem de Fesch : an Excellent Musician and a Worthy Man*, Albersen Verhuur, Den Haag, 2005.

Edmond Vanderstraeten, *La Musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, Bruxelles, G.-A. Van Trigt, Vol 2, 1872.

Marc Vanscheeuwijck, « Bowed Bases in Corelli's Rome », *Arcomelo 2013*, Guido Olivieri et Marc Vanscheeuwijck (éd.), Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2015, p.173-187.

Marc Vanscheeuwijck, *Cello Stories, Une histoire du violoncelle aux xvii^e et xviii^e siècles*, Alpha 890, 2016.

Kees Vlaardingebroek, « Faustina Bordoni Applauds Jan Alensoon: A Dutch Music-Lover in Italy and France in 1723-1724 », *Music and Letters*, Vol.72, N.4, Nov.1991, p.536-551.

Nichola J. Voice, *Turners' Guilds of Northern Italy: Their Role in Enabling Woodwind Instrument Manufacture from 1680-1844*, Thèse, University of Otago, 2014.

Friedrich von Huene, « A flûte allemande in C and D by Jacob Denner of Nuremberg », *Early Music*, Vol.23, n.1, fév. 1995, p.102-112.

William Waterhouse, *The New Langwill Index ; A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*, Londres, Tony Bingham, 1993.

David Watkin, « Corelli's Op.5 Sonatas: 'Violino e violone o cimbalò'? », *Early Music*, Vol.24, N. 4, Nov. 1996, p.645-663.

Thiemo Wind, « Alessandro Besozzi (1702-1793), Porträt eines Virtuosen », *Tibia*, 1/1986, p.13-22.

Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach, The Learned Musician*, New York – London, Norton & Company, 2013 (deuxième édition).

Francis Yapp, *Les Prétentions du Violoncelle : The Cello as a Solo Instrument in France in the pre-Duport Era (1700-1760)*, Thesis, University of Canterbury, 2012.

Neal Zaslaw, « Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op.5 », *Early Music*, Vol.24, N.1, Music in Purcell's London II, Fev.1996, p.95-116.

Neal Zaslaw et John Spitzer, *The Birth of the Orchestra ; History of an Institution, 1650-1815*, New York, Oxford University Press, 2004.

Steven Zohn, *Music for a Mixed Taste ; Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*, Oxford University Press, 2008.

Editions musicales

Note : Toutes les sources et opus contenant de la musique de Sammartini sont détaillés dans le volume III contenant les annexes.

Concerti a Cinque con Violini, Oboè, Violetta, Violoncello e Basso Continuo del Signori G. Valentini, A. Vivaldi, T. Albinoni, F.M. Veracini, G. S^t Martini, A. Marcello, G. Rampin, A. Predieri, Jeanne Roger, Amsterdam, 1717.

XII Sonates à une flute & une Basse Continue, Dont les 6 Premières sont de la Composition de Monsieur Gaillard, qui sont son Opera Prima & les 6 Dernières sont de la composition de Monsieur Sieber demeurant à Rome, Amsterdam, Jeanne Roger, 1717.

Six sonatas or solos, contriv'd & fitted for a flute and a bass, collected out of the last new solos compos'd by Mr Geminiani & Castrucci, engraven & carefully corrected, Londres, Walsh, environ 1720.

Solos for a German flute, a hoboy or violin with a thorough bass for the harpsichord or bass violin, being all choice pieces by the greatest authors, and fitted to the german flute by ... Pietro Chaboud, Londres, Walsh, 1723.

Tomaso Albinoni, Trattenimenti armonici per camera : divisi in dodici sonate à violino, violine e cembalo... opera sexta, Amsterdam, Estienne Roger et Le Cène, vers 1720.

Attilio Ariosti, Favourite SONGS in the OPERA call'd Lucius Verus, Londres, J. Walsh, 1727 (exemplaire consulté B-Bc Q17200).

Attilio Ariosti, [Favourite SONGS in the OPERA call'd Darius], Londres, J. Walsh, (exemplaire consulté B-Bc Q17199, la page de garde est manquante dans l'exemplaire conservé à Bruxelles, le titre présenté ici est donc une reconstitution).

Attilio Ariosti, Vespasian ; an OPERA as it was Perform'd at the KINGS Theatre for the Royal Accademy, publié par l'auteur, édité par J. Walsh, Londres, 1724.

Carlo Arrigoni, Cantate da Camera, Londres, 1732.

Francesco Barsanti, Sonate a Flauto, o Violino Solo con Basso, per Violone, o Cembalo, Londres, 1724.

Francesco Barsanti, *VI Sonate per la Traversiera, o German Flute con Basso per Violone, o Cembalo*, Londres, Ben Cooke, 1728.

Paolo Benedetto Bellinzani, *Sonate a Flauto Solo con cembalo, o violoncello, Opera Terza*, Venise, Antonio Bortoli, 1720.

Diogenio Bigaglia, *XII Sonate a Violino Solo o Sia Flauto e Violoncello o Basso Continuo*, Opus I, Amsterdam, Le Cène, 1726.

Francisco Caporale et Johann Ernest Gaillard, *XII Solos for the Violoncello*, Londres, Johnson, 1746.

Giovanni Stefano Carbonelli, *XII Sonate da Camera a Violino e Violone, o Cembalo*, édité par Carbonelli, vendu par John Walsh, Londres, 1729.

Pietro Castrucci, *Sonate a Violino e Violone o Cembalo, Opera Prima*, Amsterdam, Jeanne Roger, 1718.

Pietro Castrucci, *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo*, Opus II, Londres, 1734

Giacob Bassevi Cervetto, *Twelve Solos For a Violoncello with a Thorough Bass for the Harpsichord*, à compte d'auteur, Londres, 1748.

Giacob Bassevi Cervetto, *Eight Solos for a German Flute with a Thorough Bass for the Harpsichord, Opera Terza*, Londres, Johnson, environ 1757.

Gioacchino Cocchi, *Fifteen duet for Voices and Harpsichord*, Londres, Welcker, vers 1765.

Arcangelo Corelli, *Six Solos For a Flute and a Bass*, Londres, Walsh and Hare, 1702.

Michael Christian Festing, *Six Sonatas for Two Violins and a Bass, Opera Sesta*, William Smith, London, 1742.

Willem De Fesch, *X. Sonatas For Two German Flutes Or, Two Violins ; With a Thorough Bass. Opera Settima* ; Printed for the Author, B. Cooke, London, 1733.

Willem De Fesch, *Twelve Sonatas for Two German Flutes, or Two Violins; with a Bass for the Violoncello or Harpsichord*, Opus XII, Londres, 1748.

Domenico Maria Dreyer, *Sonate Da Camera a Oboe Solo col suo Basso*, Manuscrit, F-Pn Vm7 6489.

Giovanni Battista Ferrandini, *VI Sonata à Flauto traversiere Solo è Basso Continuo o Violoncello, Opera Prima*, Amsterdam, Witvogel, 1737, republié sous le titre : *VI Sonate a Flauto Traversiere o Oboé, o Violino Basso continuo, Opera seconda, Libro Secondo*, Paris, Le Clerc et Boivin, après 1737.

Lodovico Ferronati, *Sonate a Violino solo per Camera con il suo basso continuo per il Cembalo, Opera Prima*, Venise, Antonio Bortoli, 1710.

Michael Christian Festing, *Six Solos for a Violin and Thorough-Bass, Opera Settima*, William Smith, London, 1744.

Francesco Geminiani, *Sonate a Violino, Violone, e Cembalo, Opera Prima*, Amsterdam, Jeanne Roger, 1716.

Francesco Geminiani, *Sonate a Violino e Basso, Opera IV*, Londres, John Johnson, 1739.

Francesco Geminiani, *Sonates pour le Violoncelle et Basse Continue, Ouvrage Cinquieme*, La Haye, auteur, 1746.

Francesco Geminiani, *Pièces de clavecin tirées des differens ouvrages de Mr F. Geminiani adaptées par luy même*, Londres, 1743.

Francesco Geminiani, *Three Solos for German Flute or Violin*, Londres, Bland, vers 1750.

Francesco Geminiani, *The Second Collection of Pieces ... Taken from Different Works of F. Geminiani, and adapted by himself*, Londres, 1762.

Francesco Geminiani, *Sonata e-Moll ; für Oboe oder Querflöte oder Violine und Basso continuo*, édité par Hugo Ruf, Bärenreiter, Kassel, 1961, HM 178.

Georg Friedrich Handel, *Solos for a German Flute, a Hoboy or Violin with a thorough Bass for the Harpsicord or Bass Violin*, Londres, édité et compilé par Walsh, 1732.

John Hebden, *Six Concertos in Seven Parts for Four Violins, a Tenor Violin, a Violoncello with a Thorough Bass for the Harpsicord ; Opera II*, Printed for the Author, Londres, 1749.

Salvatore Lanzetti, *Sonate à Violoncello Solo e Basso Continuo ; Opera Prima*, Le Clerc et Boivin, Paris, 1736.

Pietro Locatelli, *XII Sonate à Flauto Traversiere Solo è Basso ; Opera Seconda*, Amsterdam, édité par l'auteur, 1732.

Pietro Locatelli, *XII Sonate à Violino Solo è Basso ; Opera Sesta*, Amsterdam, 1737.

Luigi Madonis, *Douze Sonates a violon seul avec la Basse*, Paris, 1732.

Luigi Madonis, *12 raznych sinfonij, radi skripki e basa*, Saint-Petersbourg, 1738.

Francesco Mancini, *XII Solos for a Flute with a Thorough Bass for the Harpsicord or Bass Violin*, Londres, Walsh, 1724.

Benedetto Marcello, *VI Sonate a Violoncello e Basso Continuo*, Venise, vers 1732.

Jean Michel Muller, *XII Sonates à un Hautbois de Concert, qu'on doit jouer sur cet Instrument surtout quand il y a écrit Solo, deux Hautbois ou Violons, une Taille, un Fagot & Basse Continue pour le Clavecin, ou Basse de Violon*, Roger, Amsterdam, ca. 1709.

John Frederick Ranich, *XII Solos for the German Flute with the Through Bass for the Harpsicord, Opera Secunda*, Londres, Walsh, 1744.

Johann Christian Schickhardt, *L'alphabet de la Musique*, Londres, 1735.

Giuseppe Tartini, *Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo ; Opera Prima*, Amsterdam, Le Cène, 1734.

John Stanley, *Six Solos for a German Flute, Violin or Harpsicord, Opera quarto*, Londres, Johnson, 1745.

Giuseppe Tartini, *XII Sonate a Violino e Basso, ... Opera Seconda*, Rome, 1745.

Giuseppe Tartini, *Sei Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo*, Opus VI, Paris, 1748

Giuseppe Valentini, *Idee per camera a violino e violone o Cembalo*, Opus IV, Rome, 1706 ou 1708.

Thomas Vincent Jun., *Six Solos for a Hautboy, German Flute, Violin, or Harpsichord, with a Thorough Bass op.1*, Londres, Smith, 1748.

Thomas Vincent Jun., *Six Solos for a Hautboy, German Flute, Violin, or Harpsichord, with a Thorough Bass op.1*, Londres, Cox, 1755.

Thomas Vincent Jun., *A Sett of Familiar Lessons for the Harpsicord... Opera 2da*, London, Vox, 1755.

Carl Friedrich Weidemann, *XII Sonatas or Solos for a german flute, Opera Prima*, Londres, J. Walsh, 1737

Carl Friedrich Weidemann, *Six Concertos in Seven Parts For One and Two German Flutes... Opera Seconda*, Londres, auteur, 1746.

Carlo Zuccari, *Sonate a Violino, e Basso o Cembalo*, Opus I, Milan, 1747.

Carlo Zuccari, *The True Method of Playing an Adagio Made Easy by twelve Examples*, Londres, Bremner, 1760.

Discographie (par ordre chronologique de publication)

Olivier Roux, *Un enregistrement d'époque ; Orgue à cylindres du XVIII^e siècle*, Erato, ERA 9274, 1986.

Michel Piguet, Aline Zylberajch, Christophe Coin, *Sonates italiennes pour hautbois*, Harmonia Mundi, 1997.

Ensemble Baroque de Nice – Gilbert Bezzina, *La Silvia*, Ligia Digital, 2000.

Ensemble Caprice et Rebel, *Sammartini ; Sonate e Concerti per flauti*, Atma Classique, ACD2 2273, 2001.

Lingua Franca – Benoît Laurent, *Lustige Feld-Music*, Telemann, Fasch, Fischer, Müller, Ricercar 304, 2009.

Les Muffatti – Peter Van Heyghen – Benoît Laurent, *Giuseppe Sammartini, Concertos & Overtures*, Ramée (RAM1008), 2011.

Concertino Amarili – Andrea Mion, *Sei Sonate a Oboè Solo con il Basso*, Gramola 98963, 2012.

Lingua Franca – Benoît Laurent, *German Baroque Sonatas*, Ricercar 321, 2012.

Zefiro – Alfredo Bernardini, *Concerti veneziani per oboe*, Arcana A380, 2014.

Teatro del Mondo – Benoît Laurent, *Händel's musicians, G. Sammartini, W. Babel, P. Castrucci, T. Vincent...*, Perfect Noise, 2017.

Andreas Böhlen, *Giuseppe Sammartini, sonatas for recorder and basso continuo vol. I*, Aeolus AE-10306, 2020.

The 1750 Project, *Serenissima : A musical portrait of Venice around 1726*, Ramée, à paraître, automne 2020.

Sites internet

Tous ces sites ont été consultés durant la période entre le 01.10.2016 et le 31.06.2020.

Peter Wuttke, *The Haynes Catalog*, <https://haynes-catalog.net>, catalogue recensant le répertoire pour hautbois baroque.

Stefaan Verdegem, *The Brussels Musical Instruments Museum Oboe Collection*, <http://brusselsmimoboecollection.kcb.be/home/>, catalogue de la collection de hautbois du Musée des instruments de Musique de Bruxelles.

Rudolf Rasch, *The Music Publishing House of Estienne Roger and Michel-Charles Le Cène 1695-1743* (= My Work on the Internet, Volume Four), The Catalogue: Gabrielli-Kühnel <http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Roger/Catalogue-Gabrielli-Kühnel.pdf>, Utrecht-Houten, 2013.

Rudolf Rasch, *The Music Publishing House of Estienne Roger and Michel-Charles Le Cène 1695-1743* (= My Work on the Internet, Volume Four), The Catalogue: Saint-Hélène-Swaen <http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Roger/Catalogue-Saint-Hélène-Swaen.pdf>, Utrecht-Houten, 2013.

<https://cesar.huma-num.fr/cesar2/>, calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la révolution.

<https://mimo-international.com/MIMO/>, base de données conjointe reprenant des collections d'instruments de musique.

British History Online, <http://www.british-history.ac.uk/survey-london/>, Archives et bases de données sur l'histoire de la Grande-Bretagne.

Marc-André Roberge, *Guide des difficultés de rédaction en musique*, <https://roberge.mus.ulaval.ca/gdrm/04-notes.htm>, repertoire concernant les conventions d'écritures pour les rédactions de textes à propos de la musique.

Vanni Moretto, *Agli esordi del classicismo musicale*, <https://www.youtube.com/watch?v=CvoYciurNq8&t=2110s> ; mis en ligne le 29 septembre 2017, réflexions sur les aspects stylistiques autour du début de la symphonie à Milan.

Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>, encyclopédie musicale.