

# **JOUER BACH À LA HARPE MODERNE**

PROPOSITION D'UNE MÉTHODE  
DE TRANSCRIPTION DE LA MUSIQUE POUR LUTH  
DE JOHANN SEBASTIAN BACH

MARIE CHABBEY  
MARA GALASSI  
LETIZIA BELMONDO

<b>1.</b>	<b>PRÉAMBULE .....</b>	<b>3</b>
<b>2.</b>	<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>5</b>
<b>3.</b>	<b>TRANSCRIRE BACH À LA HARPE MODERNE, UN DÉFI DE TAILLE .....</b>	<b>9</b>
3.1	TRANSCRIRE OU ARRANGER ? PRÉCISIONS TERMINOLOGIQUES .....	9
3.2	BACH TRANSCRIPTEUR .....	11
3.3	LA TRANSCRIPTION À LA HARPE ; UNE PRATIQUE SÉCULAIRE .....	13
3.4	REPÈRES HISTORIQUES SUR LA TRANSCRIPTION ET LA RÉCEPTION DES ŒUVRES DE BACH AU FIL DES SIÈCLES .....	15
3.4.1	Différences d'attitudes vis-à-vis de l'original .....	15
3.4.2	La musique de J.S. Bach à la harpe .....	19
3.5	LES HARPES AU TEMPS DE J.S. BACH .....	21
3.5.1	Panorama des harpes présentes en Allemagne. ....	21
<b>4.</b>	<b>CHOIX DE LA PIÈCE EN VUE D'UNE TRANSCRIPTION .....</b>	<b>29</b>
4.1	SOURCES À DISPOSITION .....	29
4.2	RÉPERTOIRE POUR LUTH .....	31
4.3	RÉPERTOIRE POUR CLAVIER .....	37
<b>5.</b>	<b>TRANSCRIRE ET INTERPRÉTER BACH À LA HARPE MODERNE ; PROPOSITION DE MÉTHODOLOGIE .....</b>	<b>42</b>
5.1	ÉTAPES PRÉALABLES EN VUE DE LA RÉALISATION D'UNE TRANSCRIPTION.....	42
5.1.1	Choix de la version à transcrire .....	42
5.1.2	Comparaison des versions existantes .....	43
5.1.3	Recopier à la main.....	46
5.1.4	Analyser .....	46
5.2	CHOISIR LA TESSITURE .....	46
5.2.1	Motiver un changement de tessiture ou de tonalité.....	46
5.2.2	Octavier, une solution possible .....	47
5.2.3	Changer la tonalité.....	51
5.3	CLARIFIER LE DISCOURS.....	51

5.3.1	Le choix du nombre de voix.....	51
5.3.2	Le choix des doigtés.....	54
<b>5.4</b>	<b>RÉ-ORNEMENTER.....</b>	<b>62</b>
5.4.1	Généralités quant à l'ornementation.....	62
5.4.2	Méthode proposée.....	66
<b>5.5</b>	<b>INTERPRÉTER.....</b>	<b>69</b>
5.5.1	Différencier les voix ou « mener le contrepoint ».....	69
5.5.1.1	Apporter du relief.....	70
5.5.1.2	Ecouter la polyphonie.....	73
5.5.1.3	Conduire la ligne de basse.....	74
5.5.1.4	Réaliser les accords.....	74
5.5.2.	Choisir le tempo.....	75
<b>6.</b>	<b>CONCLUSION.....</b>	<b>78</b>
	<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>79</b>
	<b>ANNEXE 1 : LISTE DU RÉPERTOIRE POUR HARPE (À L'EXCEPTION DU RÉPERTOIRE IRLANDAIS, ÉCOSSAIS ET GALLOIS).....</b>	<b>87</b>
	<b>ANNEXE 2 : LISTE DES PRINCIPAUX ARRANGEMENTS POUR HARPE DE LA MUSIQUE DE BACH RÉALISÉS AU 20<sup>E</sup> SIÈCLE.....</b>	<b>92</b>
	<b>REMERCIEMENTS.....</b>	<b>98</b>
	<b>CRÉDITS PHOTOS.....</b>	<b>98</b>

## 1. PRÉAMBULE

Le présent ouvrage constitue la dernière étape du projet lancé par Letizia Belmondo<sup>1</sup> et Mara Galassi<sup>2</sup> à l'HEMU - Haute Ecole de Musique, sur la question de la transcription des œuvres de Jean Sébastien Bach à la harpe moderne, projet financé par la Haute Ecole Spécialisée de Suisse Occidentale (HES-SO).

*Jouer Bach à la harpe moderne ; proposition d'une méthode de transcription de la musique pour luth de Johann Sebastian Bach* est le résultat de la collaboration entre ces deux professeures de harpe et Marie Chabbey<sup>3</sup>, adjointe scientifique au département de recherche de l'HEMU<sup>4</sup>, musicologue et guitariste, chargée de rédiger le présent ouvrage. Son objectif principal est d'enrichir les éléments clés relatifs à la méthode de transcription de Mara Galassi et de les traiter dans des chapitres historiques et théoriques documentés, de façon à créer un texte qui servirait de point de départ au travail de harpistes-transcripteurs.

Le projet a débuté en 2015 à l'HEMU par une master classe intitulée « Pratique et méthodologie de transcription à la harpe moderne du répertoire de Jean Sébastien Bach », organisée par Letizia Belmondo et donnée par Mara Galassi. L'engouement des étudiants pour cette thématique, l'abondance des informations transmises lors des séances de travail ont incité les professeures à demander à une des participantes, Blandine Pigaglio, de rédiger une brochure sous forme de compte-rendu des discussions. L'intérêt croissant des étudiants harpistes pour la transcription de la musique de Bach a ensuite encouragé les professeures à parachever leur projet par une publication officielle, plus complète qui s'adresserait à tout harpiste désireux d'élargir son répertoire.

Devant l'abondance de concepts complexes, voire épineux, qui jalonnent le chemin du transcripteur intéressé par la musique baroque, des choix stratégiques se sont imposés quant à la sélection des sujets à aborder. Ainsi, seuls les thèmes les plus directement liés à la proposition de méthode des professeures ont été synthétisés. Le musicien pourra ainsi mieux comprendre la logique de ce qui est proposé dans la méthode et motiver ses choix en tant que transcripteur. L'objectif de chaque chapitre, dédié à un concept esthétique ou à des considérations historiques, est

---

<sup>1</sup> Letizia Belmondo, professeure de harpe à l'HEMU, Haute Ecole de Musique.

<sup>2</sup> Mara Galassi, professeure de harpe historique et de musique de chambre à la Civica Scuola di Musica « Claudio Abbado » de Milan et au ESMUC à Barcelone et collaboratrice du projet.

<sup>3</sup> Page du département de recherche : <https://rad.hemu.ch/equipe/> et page de la hes-so dédiée à la recherche : <https://people.hes-so.ch/fr/profile/marie.chabbey>

<sup>4</sup> Page du département de recherche: <https://rad.hemu.ch/>

d'une part de permettre au lecteur d'acquérir des connaissances de base sur la thématique, d'en saisir les principaux enjeux, les différentes options pratiques et théoriques, mais également d'aiguiser sa curiosité en lui suggérant de poursuivre ses lectures, notamment en consultant les nombreux ouvrages qui sont référencés.

Que ce soit durant les master classes ou lors des discussions précédant la réalisation du texte qui va suivre, Letizia Belmonto et Mara Galassi ont insisté sur le fait que la méthode proposée ne garantit pas la qualité d'une transcription. Il s'agit pour elles de donner des clés, de partager leur façon de faire, leur expérience dans le domaine, et de susciter l'intérêt des étudiants pour cet exercice auquel ils seront très certainement confrontés en tant que harpistes. Elles encouragent donc les interprètes à s'intéresser aux concepts théoriques associés au répertoire de J.S. Bach, à motiver leurs choix en se basant sur leurs connaissances mais également sur leur sensibilité, de façon à s'approprier au mieux cette musique. Enfin, cet ouvrage pourrait servir de base de réflexion à d'autres instrumentistes pour qui la transcription des œuvres de J.S. Bach permettrait d'étendre leur répertoire, notamment les guitaristes, les accordéonistes...

## 2. INTRODUCTION

Transcrire ou arranger les œuvres de Jean Sébastien Bach pour la harpe moderne est un parti pris fort : non seulement le célèbre compositeur semble n'avoir jamais écrit pour la harpe, mais en plus, l'instrument actuel est très différent de ses ancêtres baroques. Déconseillé par ceux qui considèrent que l'interprétation sur instruments d'époque est à préconiser, évité par les instrumentistes qui craignent la critique ou qui manquent de connaissances esthétiques et historiques, l'exercice périlleux de la transcription d'œuvres baroques est néanmoins une alternative séduisante pour les harpistes d'aujourd'hui. Rappelons que le corpus d'œuvres dédiées à l'instrument moderne<sup>5</sup> est relativement restreint ; hormis un nombre croissant d'œuvres contemporaines et quelques œuvres clés du 20<sup>e</sup> siècle (Debussy, Ravel, Fauré, Britten, Hindemith), son répertoire est principalement composé de morceaux de virtuosité que l'on doit majoritairement à des compositeurs eux-mêmes harpistes, ou à des interprètes qui ont composé pour leur instrument. Le recours à la transcription est donc idéal pour les harpistes désireux de décloisonner le répertoire, d'explorer une esthétique sonore nouvelle et de découvrir des œuvres moins présentes dans les programmes de récital traditionnels.

Par le passé, et particulièrement dès la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, des musiciens célèbres, animés par le même désir de renouveler leur répertoire, ont publié leurs transcriptions de différentes compositions de J.S. Bach. Nous pensons particulièrement à Henriette Renié et Marcel Grandjany.<sup>6</sup> Ces documents historiques sont précieux, mais difficiles à mettre à l'honneur sur scène aujourd'hui dans la

---

<sup>5</sup> Nous considérons que la première harpe moderne est la harpe Erard à double action comprenant 46 cordes, « modèle gothique », inventée par Pierre Erard à Londres en 1836. Pierre Erard (1796-1855), neveu de Sébastien Erard, commence son travail sur le « modèle gothique » au début 1827. Le prototype de cet instrument a été achevé en 1829 à Paris et vendu en 1832 seulement. Pierre dépose une demande de brevet en Angleterre pour sa harpe en 1835 et l'obtient en 1836, soit l'année durant laquelle la filière londonienne se lance dans la fabrication de ce modèle « gothique ». En 1838, Erard acquiert l'autorisation de déposer un brevet français équivalent à celui accordé en Angleterre. Des instruments modernes plus tardifs sont produits par Lyon-Healy dès 1889, par Wurlitzer dès 1909, par Obermayer dès 1928 (atelier transféré chez Horngacher en 1966), et par Salvi dès 1954. Dans la suite du texte, néanmoins, nous utiliserons le terme harpe moderne pour désigner la harpe qui est jouée aujourd'hui au 21<sup>e</sup> siècle.

<sup>6</sup> Henriette Renié (1875 - 1956) et Marcel Grandjany (1891 – 1975) font partie des figures majeures de l'histoire de la harpe au 20<sup>e</sup> siècle, tant leur apport pour l'instrument moderne a été important.

mesure où l'attitude face au texte original<sup>7</sup> a évolué. Une oreille critique sur ces publications est donc de rigueur.<sup>8</sup>

Dans ce paysage musical, force est de constater que l'exercice de la transcription est un élément indispensable au développement de l'activité du harpiste moderne. Tout l'enjeu, selon nous, d'inscrire cette pratique dans une démarche personnelle mais néanmoins documentée, qui intègre la volonté de conserver une proximité avec l'œuvre originale, avec le désir d'exploiter au mieux les possibilités expressives qu'offre l'instrument moderne. C'est dans cette optique que s'inscrit la présente étude, en fournissant aux musiciens intéressés des outils et pistes de réflexions pour enrichir leur pratique et justifier leurs choix. De par l'historique du projet dont les pages suivantes découlent, nous nous concentrerons sur l'œuvre de J.S. Bach, mais il va de soi que la thématique embrasse un champ plus large.

Proposer une méthode de transcription nous force à aborder un grand nombre de notions intimement liées aux pratiques de jeu. La difficulté dans cet aspect de l'étude de la musique baroque réside dans le fait que notre connaissance des habitudes de l'époque est partielle. Les nombreuses sources anciennes dont nous disposons (traités, manuscrits autographes, éditions originales...) nous donnent accès à une foule d'informations précises et précieuses, mais nous font également réaliser qu'il n'est pas possible de répondre à toutes les interrogations suscitées par la pratique de ce répertoire. Les praticiens et musicologues soulignent souvent que leur tâche est particulièrement ardue si l'on considère que la relation qui lie le compositeur, le musicien et la partition à l'époque baroque est bien différente de celles d'aujourd'hui, plus prescriptives. De plus, le répertoire qui nous intéresse se caractérise par une absence de systématisation dans la notation de divers éléments déterminants pour l'interprète ; les questions liées à l'ornementation, à l'articulation, au choix du tempo et à la gestion des dynamiques ne peuvent être totalement élucidées, comme nous le verrons plus loin.

Quel était le degré de liberté accordé à l'interprète ? Les recherches actuelles cherchent à établir ce qui est fixe ou non, imposé ou facultatif dans la façon d'écrire

---

<sup>7</sup> Tout au long de ce texte, nous utilisons le terme "original" pour faire référence à la plus ancienne source disponible d'une œuvre. Il peut s'agir d'un manuscrit autographe ou non, d'une copie (également dans une autre notation comme une tablature), ou d'une première édition si aucun des autres documents n'est disponible. Concernant les œuvres pour luth, cf. tableau 2.

<sup>8</sup> Une liste des transcriptions réalisées dans la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle est disponible dans l'ouvrage suivant : PALKOVIC Mark, *Harp Music Bibliography*, Bloomington et Indianapolis, Indiana Univeristy Press, 1995, pp. 155 - 159.

et de jouer la musique de J.S. Bach. Mais force est de constater que l'histoire conserve un certain nombre de secrets. Dans ce contexte, alors qu'il est souvent question de « bon goût », il nous paraît particulièrement essentiel de sensibiliser le musicien à certains éléments majeurs qui influencent son travail d'interprète afin qu'il puisse prendre des décisions personnelles, mais néanmoins documentées qui mettent en valeur le jeu à la harpe moderne.

Pour ce faire, le présent ouvrage s'organisera en deux parties intrinsèquement liées. Nous commencerons par faire le point sur certains éléments théoriques relatifs à des notions de terminologie. Puis, nous nous intéresserons à l'intense activité de transcription à laquelle se livrait J.S. Bach ainsi que les musiciens à l'époque baroque. Nous insisterons alors sur le lien ancestral qui lie la harpe avec la pratique d'un répertoire qui ne lui a pas été spécifiquement dédié. A noter qu'à notre connaissance, aucune trace écrite de transcriptions pour harpe des œuvres de J.S. Bach réalisées avant le 19<sup>e</sup> siècle ne nous est parvenue. Un panorama des différents modèles de harpes potentiellement présents en Allemagne du temps du maître de Leipzig sera également présenté. Nous nous intéresserons ensuite au rapport qu'ont entretenu les praticiens et musicologues avec l'interprétation et la transcription des œuvres de J.S. Bach au fil des siècles qui ont suivi la mort du compositeur. Nous aborderons ainsi des thématiques clés liées aux pratiques d'exécutions, comme le développement du courant *early music* et l'évolution des réflexions quant à la recherche « d'authenticité », puis au concept d'interprétation « historiquement informée ». Cela nous permettra de mieux nous positionner par rapport aux attentes contemporaines et de justifier la pertinence et la richesse de l'approche proposée. La deuxième partie s'organisera conformément à la succession des différentes étapes de la méthode de transcription proposée ; des notions spécifiques telles que la question du choix des ornements, des *tempi*, des dynamiques, seront alors abordées. Le musicien pourra ainsi suivre pas-à-pas le processus qui le mènera du choix d'une pièce à interpréter à la construction d'une interprétation personnelle et documentée et à son interprétation.

Au fil du texte, nous suggérons la consultation de nombreux ouvrages, traités, articles tirés de revues scientifiques ou d'encyclopédie, dont le *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nous recommandons au lecteur de se reporter à cette encyclopédie de référence qui lui permettra notamment de compléter la liste des sources bibliographiques spécifiques à chaque terme ou concept théorique discuté.





*Photo 1 Harpe Erard, modèle « gothique » londonien (numéro d'inventaire 2002-0589) achevée en septembre 1840, conservée au Deutsches Museum de Munich (BN54093). Elle a été vendue à Messieurs Knight & Sons, à Brighton le 12 février 1841.*

### 3. TRANSCRIRE BACH À LA HARPE MODERNE, UN DÉFI DE TAILLE

#### 3.1 TRANSCRIRE OU ARRANGER ? PRÉCISIONS TERMINOLOGIQUES

Sans être de parfaits synonymes, les deux termes anglais *transcription* et *arrangement* partagent des éléments communs, au point qu'il n'existe pas de consensus quant à l'utilisation de l'un ou de l'autre. Il est néanmoins intéressant d'examiner brièvement les nuances que les musicologues et instrumentistes mettent en avant concernant ces deux termes, de façon à guider le lecteur dans la consultation de la littérature complémentaire sur le sujet, mais également pour motiver notre choix de terminologie.<sup>9</sup>

Ce type de questionnement nous amène à consulter les dictionnaires et encyclopédies de référence, dont les plus fameuses et indispensables sont en langue anglaise.<sup>10</sup> Ainsi, après une comparaison des définitions des termes *arrangement* et *transcription*, force est de constater que le mot anglais *arrangement* correspond particulièrement bien à l'activité que nous cherchons à mener, à savoir réaliser une « adaptation of music for a medium, different from that for which it was originally composed ». <sup>11</sup> La définition de l'*arrangement* fournie par Malcolm Boyd dans le *New Grove* insiste également sur le changement de medium, en précisant que le même terme est également utilisé pour désigner une version simplifiée d'une pièce, avec ou sans changement de medium<sup>12</sup>. Il y est même précisé que cette pratique a été préconisée par des musiciens désireux d'étendre le répertoire soliste de leur instrument<sup>13</sup> ; une remarque qui correspond parfaitement à la démarche proposée par la méthode que nous détaillerons par la suite. Quoi qu'il en soit, l'examen des définitions proposées par les dictionnaires de langue anglaise consultés met en lumière le fait que *arrangement* et *transcription* sont souvent utilisés

---

<sup>9</sup> Les traditions linguistiques diffèrent quant à la terminologie autour cette question de transcription. Par conséquent, et dans la mesure où cet ouvrage bénéficiera d'une traduction anglaise, les choix opérés seront différents dans la version anglaise et dans la version française.

<sup>10</sup> *New Grove Dictionary of Music and Musicians; Oxford Dictionary of Music; Oxford Companion to Music*, Oxford Music Online, 2017.

<sup>11</sup> «Adaptation d'une musique pour un médium différent de celui pour lequel il a été composé à l'origine » WHITTALL Arnold, art. « Arrangement », *The Oxford Companion to Music*, Oxford music online, 2017. (Sauf mention spécifique, toutes les traductions françaises du présent ouvrage ont été réalisées par Marie Chabbey).

<sup>12</sup> « In the sense in which it is commonly used among musicians, however, the word may be taken to mean either the transference of a composition from one medium to another or the elaboration (or simplification) of a piece, with or without a change of medium ». (« Dans le sens dans lequel il est communément utilisé entre les musiciens, néanmoins, le terme peut être choisi pour faire référence soit au transfert d'une composition d'un médium à l'autre, soit à l'élaboration (ou simplification) d'une pièce, avec ou sans changement de medium »), BOYD Malcolm, art. « Arrangement », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.

<sup>13</sup> *Ibid.*

indifféremment<sup>14</sup> et que « though, the distinction implicit here between an arrangement and a transcription is by no means universally accepted ».<sup>15</sup>

On pourrait dès lors s'attendre à ce que la version française de notre ouvrage propose une traduction directe de l'anglais et opte pour l'appellation « arrangement ». Pour déterminer notre choix de nomenclature, nous nous tournons en premier lieu vers les définitions musicales que nous proposent les dictionnaires de langue.<sup>16</sup> Celle contenue dans *Le trésor de la langue française* considère l'arrangement comme une sous-catégorie de la transcription : « Transcription, b) Arrangement ou adaptation d'une œuvre musicale pour des instruments ou des voix pour lesquels elle n'a pas été écrite originellement ».<sup>17</sup>

On remarque que la notion de passage à un autre instrument, élément qui avait été déterminant dans notre choix de terminologie anglaise, apparaît autant dans la définition de l'arrangement que dans celle de la transcription dans le *Larousse de la Musique*, ainsi que dans le *Petit Robert*. La définition de l'arrangement dans l'ouvrage d'Honegger<sup>18</sup> associe plutôt le terme au jazz, une distinction qui apparaît également dans le *Grand Robert*. Peter Szendy<sup>19</sup>, tout en soulignant le rôle de partition sonore que joue l'arrangement dans la sphère réservée au jazz, précise que le terme

---

<sup>14</sup> Malgré les arguments en faveur de leur interchangeabilité, le terme anglais *transcription* comprend un certain nombre de nuances qu'il n'est pas inutile de prendre en considération lorsqu'il s'agit d'opter pour la terminologie la plus adéquate dans la traduction anglaise de cet ouvrage (cf. note 9). En effet, dans les définitions précitées, la *transcription* est considérée comme « a subcategory of notation » (une sous-catégorie de notation) et s'utilise notamment pour désigner une copie en notation moderne d'une œuvre initialement écrite en tablature, par exemple. Le *New Grove* et le *Oxford Companion to Music* notent que le travail de fixation sur le papier d'une œuvre purement orale, notamment par les ethnomusicologues ou les *jazzmen*, est fréquemment associé à une activité de *transcription*. A noter que nous trouvons quelques remarques sur une tendance (américaine selon le dictionnaire *Oxford*) à préférer le terme *transcription* pour une adaptation particulièrement proche de l'original, alors que l'*arrangement* désignerait celles qui s'en distancent davantage. Quoi qu'il en soit, et au vu de ce qui précède, nous choisissons d'utiliser le terme anglais *arrangement* dans la traduction anglaise de cette étude.

<sup>15</sup> « Bien que la distinction entre un arrangement et une transcription soit ici implicite, elle est loin d'être universellement acceptée. », *ibid.*

<sup>16</sup> *Le Grand Robert de la Langue Française*, version 4.1, 2017. *Le Petit Robert*, 2004. *Le trésor de la langue française*, <http://atilf.atilf.fr/> (consulté le 11.07.2017). HONEGGER Marc, *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1970.

<sup>17</sup> Art. « transcription », *Le trésor de la langue française*, <http://atilf.atilf.fr/> (consulté le 11.07.2017). Cette définition est d'ailleurs partagée mot pour mot par HONEGGER Marc, art. « transcription », *op. cit.*

<sup>18</sup> « Arrangement, terme collectif s'appliquant à toutes les sortes de conventions qui apparaissent dans le jazz. Elles concernent en premier lieu la combinaison et l'entrée des instruments, puis la fixation à la manière d'une partition de certains passages, le cadre ou toute la pièce, exception faite des solos improvisés. ». HONEGGER Marc, art. « arrangement », *op. cit.*

<sup>19</sup> SZENDY Peter, *Arrangements, dérangements, La transcription musicale aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2000. La proposition de Honegger est d'ailleurs discutée, ainsi que la question de la possible disparition de l'arrangement avec l'apparition de l'enregistrement, dans l'introduction de son ouvrage.

« arrangement » peut aussi être compris comme un synonyme de transcription « classique ». En définitive, les exemples mentionnés dans chaque article nous incitent à penser que le terme « transcription » est plus adapté dans notre cas.<sup>20</sup> En effet, les arrangements mentionnés, en dehors de l'utilisation du terme en jazz, se caractérisent par la grande distance qui les sépare de l'original ou lorsqu'il s'agit de créer une œuvre nouvelle sur la base d'une précédente.

Compte tenu de ce qui précède, la version française adoptera le terme « transcription » pour définir aussi bien l'acte pratique que le résultat obtenu, à savoir une version pour harpe d'une œuvre de Jean Sébastien Bach.

### 3.2 BACH TRANSCRIPTEUR

J.S. Bach est connu pour avoir abondamment transcrit ses propres œuvres, ainsi que celles de ses contemporains. L'examen des adaptations que le compositeur a réalisées nous éclaire sur la façon dont Bach lui-même concevait la relation entre l'œuvre originale et sa transcription. Lorsqu'il était jeune, « arranging other composers' works was a means of analysing and coming to terms with the various musical traditions that he was attempting to assimilate ».<sup>21</sup> La démarche proposée dans le présent ouvrage est parfaitement en phase avec le processus d'assimilation de Bach lorsqu'il transcrivait des partitions pour d'autres instruments. En effet, nous présentons une méthode de travail (cf. chapitre 5) qui permet au musicien de mieux connaître la musique de Bach, de l'assimiler par le biais de l'analyse pour en faire une interprétation riche et personnelle.

Mentionnons que chez J.S. Bach, la frontière entre composition et transcription est parfois ténue ; le *Concerto en la mineur* BWV 1065, adaptation du *Concerto en si mineur* (op. 3 RV580) de Vivaldi ainsi que son *Psaume 51* dérivé du *Stabat Mater* de Pergolesi en sont les exemples les plus connus<sup>22</sup>. En effet, le compositeur ne cherchait pas à effectuer une transcription fidèle à l'œuvre originale, mais s'accordait une

---

<sup>20</sup> « Adaptation, à l'usage d'un instrument ou groupe d'instruments, d'une composition musicale d'autres instruments. », art. « transcription », *Larousse de la musique*, Paris, Librairie Larousse, 1982. La suite de l'article retrace dans les grandes lignes l'interchangeabilité des instruments à l'époque baroque, l'attrait pour la transcription au 19<sup>e</sup> ; la version pianistique des *Six préludes et fugues* pour orgue de J.S. Bach réalisée par Liszt y est citée en exemple.

<sup>21</sup> BREIG Werner, « Composition as arrangement and adaptation », in *The Cambridge Companion to Bach*, ed. BUTT John, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 154 – 170, (« arranger les œuvres d'autres compositeurs était un moyen d'analyser et de se faire aux diverses traditions musicales qu'il tentait d'assimiler. »).

<sup>22</sup> Pour en savoir plus sur l'importance du travail d'arrangement et de transcription effectué par J.S. Bach, sur son attitude vis-à-vis des pièces originales citées, voir l'excellente étude de BREIG Werner, « Composition as arrangement and adaptation », *op.cit.*

liberté suffisamment grande pour proposer une nouvelle création. Ainsi, lorsque Bach transcrit, il apporte toujours des modifications « so that the end-product represents a fresh stage in the development of the original composition ».<sup>23</sup> Cette même approche s'illustre également dans la façon dont il révisé certaines de ses propres compositions; nous pensons notamment à l'ajout d'ornements qui « in some instances seem to suggest changes in his own view of the tempo or of the rhythmic conventions governing a given piece. »<sup>24</sup> Leslie D. Paul souligne que « As transcriber, Bach never accepted it as principle that the ideas of his originals should be scrupulously respected ».<sup>25</sup>

Différents spécialistes remarquent qu'à plusieurs reprises, les changements réalisés par le compositeur auraient été motivés par les possibilités dont disposent l'instrument à qui est destiné l'adaptation, mais aussi par le contexte d'exécution. Ainsi, il modifie le contrepoint, transpose une partie mélodique à l'octave et apporte parfois des modifications qui semblent résulter d'une improvisation sur le nouvel instrument.<sup>26</sup> Leslie D. Paul note d'ailleurs que « Bach, in transcribing, was scrupulously careful in observing the distinctive nature of each instrument » et cherchait à écrire « pour » l'instrument plutôt que « contre » lui.<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> WOLFF Christoph, art. « Johann Sebastian Bach », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, Oxford University Press, 2017, (« de façon à ce que le produit final représente une étape rafraîchissante dans le développement de la composition originale. »).

<sup>24</sup> SCHULENBERG David, « Expression and authenticity in the harpsichord music of J.S. Bach », *The Journal of Musicology*, vol. 8, n°4, automne 1990, p. 468, (« dans certains cas semble suggérer des changements dans sa propre vision du tempo ou des conventions rythmiques qui gouvernent la pièce en question. »). Pour plus de détails sur l'analyse d'un cas précis, consultez NEUMANN Frederick, « The Question of Rythme in the Two Versions of Bach's *French Overture*, BWV 831 », in Robert Marschall, ed. *Studies in Renaissance and Baroque music in honor of Arthur Mendel*, Kassel, 1976, pp. 183 – 194.

<sup>25</sup> PAUL Leslie D., « Bach as Transcriber », *Music and Letters*, Vol. 34, No. 4, Octobre 1953, p. 308, (« En tant que transcripateur, Bach n'acceptait jamais le principe selon lequel les idées de ses originaux devaient être scrupuleusement respectés. »).

<sup>26</sup> LANG Matthias, *Transcription of baroque works for classical guitar: J.S. Bach's sonata in D minor (BWV 964) as model*, [thèse], University of North Texas, 2013. L'attention que Bach porte aux instruments est néanmoins souvent discutée, notamment dans le cas des pièces pour luth.

<sup>27</sup> PAUL Leslie D., *op. cit.*, p. 306, (« Bach, en transcrivant, était scrupuleusement soigneux en observant la nature spécifique de chaque instrument. »).

### 3.3 LA TRANSCRIPTION À LA HARPE ; UNE PRATIQUE SÉCULAIRE

Les connaissances sur les pratiques musicales de la Renaissance et de l'époque baroque nous montrent que les harpistes<sup>28</sup>, tout comme les autres musiciens, n'hésitaient pas à jouer le répertoire destiné à d'autres instruments que le leur. De plus, il n'est pas rare que l'instrumentation ne soit pas clairement précisée dans les œuvres. Jusqu'au début du 18<sup>e</sup> siècle, les pièces originellement écrites pour clavier ou cordes pincées étaient souvent interprétées à la harpe ; Marin Mersenne affirme que le répertoire joué à la harpe n'est pas différent de celui interprété à l'épinette ou au luth.<sup>29</sup> Nombre de ces adaptations étaient vraisemblablement réalisées à vue car nous ne disposons actuellement d'aucune trace écrite de cette pratique. Selon nos recherches, l'interchangeabilité de ces instruments n'est plus précisée entre 1705 et 1760. Dès cette date, nous savons que plusieurs compositeurs encouragent les harpistes à s'emparer du répertoire pour clavier. Le premier d'entre eux est Christoph Schaffrath (1709 – 1763) qui publie *IV Sonates pour le clavecin ou harpe accompagnée d'un violon* en 1762.<sup>30</sup> Cette attitude semble d'ailleurs avoir perduré, car en 1767, l'édition des *Six sonates pour le clavecin* du très jeune Mozart (1756 – 1791) mentionne précisément que « Ces pièces peuvent s'exécuter sur la harpe ».<sup>31</sup> Luigi Boccherini (1743 – 1805), quant à lui, ajoute la didascalie suivante sur la partition de ses *Sei Sonate di cembalo e violino obbligato* op. 5 (publiées en 1769) : « Plusieurs de ces pièces peuvent s'exécuter sur la harpe »<sup>32</sup>. Beethoven (1770 – 1827) compose en 1798, *Six variations faciles d'un air suisse pour la harpe ou le forte-piano*.<sup>33</sup> Dès le début du 19<sup>e</sup> siècle, les méthodes publiées pour l'instrument insistent sur l'aisance avec laquelle la harpe peut s'emparer du répertoire pour clavier. La comtesse de Genlis (1746-1830)<sup>34</sup>, auteure de la *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe*, est catégorique : « Mais je le répète, toutes les pièces de clavecin peuvent se

---

<sup>28</sup> Cf. annexe 1, liste du répertoire pour harpe.

<sup>29</sup> MERSENNE Marin, « Proposition XXIV Expliquer la figure, l'accord, l'étendue et l'usage de la Harpe », in *Harmonie Universelle contenant la théorie et la pratique de la musique, Où il est traité de la Nature des Sons & des Mouvements, des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes, de la Composition, de la Voix, des Chants, & de toutes sortes d'Instruments Harmoniques*. Paris, S. Cramoisy, 1636, p. 171.

<sup>30</sup> SCHAFFRATH Christoph, *IV Sonates pour le clavecin ou harpe accompagnée d'un violon*, Mme Leclair, Paris, 1762.

<sup>31</sup> MOZART, Wolfgang Amadeus, *Six sonates pour le clavecin avec l'accompagnement d'un violon*, op. 4, (KV 26-31), Paris, 1767.

<sup>32</sup> BOCCHERINI Luigi, *Sei Sonate di cembalo e violino obbligato* op. 5, Paris, 1769.

<sup>33</sup> BEETHOVEN Ludwig Van, *Six variations faciles d'un air suisse pour la harpe ou le forte-piano*, WoO64, Simrock, Bonn, 1798.

<sup>34</sup> Pour en savoir plus sur la comtesse de Genlis, consultez Du CREST Stéphanie-Félicité, comtesse de Genlis, *Mémoires de Mme de Genlis sur la cour, la ville et les salons de Paris*, G. Barba, Paris, 1825.

jouer sur la harpe, elles n'offrent aucune difficulté réelle de doigté à un joueur habile, elles ne nécessitent quelquefois que de légers changements d'une ou deux notes dans une pièce, uniquement à cause des pédales ».<sup>35</sup> Dans sa *Méthode de Harpe* (?1853<sup>36</sup>), Nicolas Charles Bochsa (1789 – 1856) conseille aux élèves, « mais seulement lorsqu'ils sont parvenus à une certaine force, de s'exercer sur la musique de piano, en attendant que les compositions vigoureuses, écrites spécialement pour la harpe, se multiplient davantage, sauf à changer dans cette musique, faite pour un autre instrument, quelques traits [...] dont l'exécution serait décidément trop difficile ou d'un mauvais effet sur la harpe ».<sup>37</sup> Ce n'est qu'entre la fin de la 2<sup>e</sup> moitié du 18<sup>e</sup> siècle et le début du 19<sup>e</sup> siècle qu'une écriture idiomatique pour la harpe se développe. Cette évolution vers un répertoire distinct entre le clavier et la harpe a d'ailleurs été clairement souhaitée par Beethoven : « Non c'è dubbio che per quanto riguarda il modo di suonare, il pianoforte è ancora il meno studiato e sviluppato fra tutti gli strumenti ; spesso si ha l'impressione di ascoltare semplicemente un'arpa. [...] Spero che verrà un tempo in cui l'arpa ed il pianoforte verranno trattati come due strumenti interamente differenti ».<sup>38</sup>

Compte tenu de ce qui précède, force est de constater que la pratique de la transcription par les harpistes est une activité pluriséculaire qui inscrit notre démarche dans une continuité logique. Quoi qu'il en soit, l'essentiel n'est pas, à notre sens, de justifier le fait même de s'adonner à la transcription, mais bien de déterminer la façon dont nous procédons ainsi que l'attention que nous portons à l'original. L'important est de se positionner sur la question de l'équilibre que nous souhaitons établir entre fidélité et liberté, alors que nous nous adonnons à l'exercice de traduire une œuvre de Bach sur un instrument moderne au 21<sup>e</sup> siècle. En effet, l'attitude des instrumentistes et compositeurs vis-à-vis de la musique du passé, et notamment de celle de Bach, que ce soit au moment de transcrire ou d'interpréter le répertoire, possède une histoire passionnante; nous l'abordons ci-après dans ses très grandes

---

<sup>35</sup> DU CREST Stéphanie-Félicité, comtesse de Genlis, *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe*, Paris, 1802, p. 4. A noter que la harpe dont elle disposait était une harpe à pédales à action simple. Pour de plus amples informations, consultez l'article de DEVALE Sue, « Harp », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, Oxford University Press, 2017.

<sup>36</sup> Date inconnue selon CARR Bruce et Nicholas TEMPERLEY. Art. « Bochsa, (Robert) Nicholas Charles. », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, Oxford University Press, 2017.

<sup>37</sup> BOCHSA Nicolas Charles, *Nouvelle Méthode de Harpe*, op. 60, Paris, Henry Lemoine, env. 1860, p. 6.

<sup>38</sup> BEETHOVEN Ludvig Van et Emily ANDERSON (ed.), *Lettres de Beethoven*, Industria libraria tipografica editrice, ILTE, Torino, 1968, p. 30. « Il n'y a pas de doute qu'en ce qui concerne la manière de jouer, le piano est encore le moins étudié et développé de tous les instruments ; nous avons souvent l'impression d'entendre simplement une harpe. [...] J'espère que le temps viendra où la harpe et le piano seront traités comme deux instruments entièrement différents ».

lignes, de façon à faire prendre conscience au lecteur de certains des enjeux que la démarche de transcription implique.

### 3.4 REPÈRES HISTORIQUES SUR LA TRANSCRIPTION ET LA RÉCEPTION DES ŒUVRES DE BACH AU FIL DES SIÈCLES

#### 3.4.1 Différences d'attitudes vis-à-vis de l'original

Quasi absent lors de la période dite classique, Bach est redécouvert par les romantiques et canonisé à l'époque moderne.<sup>39</sup> Durant la seconde moitié du 18<sup>e</sup> siècle, la survivance de la musique de J.S. Bach est maintenue par une tradition orale et est conservée dans des collections privées. Après la mort des fils et des élèves du compositeur, son œuvre serait certainement tombée dans l'oubli si le 19<sup>e</sup> siècle n'avait pas été marqué par un effort intensif de publier ses compositions, principalement sa musique instrumentale.<sup>40</sup> Le rapport à son œuvre, qu'elle soit jouée ou transcrite, évolue également beaucoup.

La période romantique se caractérise par une passion pour le passé qui induit un fort intérêt pour le répertoire baroque en général. Nous constatons notamment que les musiciens du 19<sup>e</sup> siècle n'attachent généralement pas une grande importance à renouer avec les pratiques anciennes en terme d'interprétation. Ainsi, nous observons souvent que les modifications opérées sur les œuvres de Bach en disent davantage sur l'esthétique romantique que sur le style du maître de Leipzig. En effet, les musiciens de l'époque considéraient le répertoire baroque non pas comme un corpus qui devait être soigneusement préservé mais plutôt comme un « stock » qui pouvait être réinterprété par chaque génération selon ses propres principes esthétiques.<sup>41</sup> De façon surprenante, au 19<sup>e</sup> siècle, on note une tendance à associer Bach à Beethoven. Selon George B. Stauffer, ils sont tous deux considérés comme deux génies à la destinée difficile ; le premier se battant contre sa cécité, le second contre sa surdité. Cette vision de J.S. Bach comme « a born-again Beethoven »<sup>42</sup> est particulièrement évidente si l'on se penche sur le travail éditorial réalisé en 1837 par Czerny, célèbre élève de Beethoven, sur les œuvres pour clavier, travail qui constitue

---

<sup>39</sup> STAUFFER George B., « Changing issues of performance practice », in *The Cambridge Companion to Bach*, BUTT John (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 203 - 217.

<sup>40</sup> Pour plus de détails, voir TEMPERLEY Nicholas et Peter WOLLNY, art. « Bach Revival », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, Oxford University Press, 2017.

<sup>41</sup> HARRY Haskell, *The Early Music Revival*, London, Thames and Hudson, 1988.

<sup>42</sup> STAUFFER George B., *op. cit.*, p. 210, « la réincarnation de Beethoven ».



un « remarkable testimony to Beethovenesque manner of Bach performance that was in vogue at the time ». <sup>43</sup>

Les grandes libertés prises par Mendelssohn dans sa version de la *Passion selon St-Matthieu* en 1829 sont souvent rappelées pour illustrer le peu de considérations qui était accordé au respect de l'original. En effet, ce dernier effectue diverses coupures, des changements dans l'effectif instrumental, opte pour un chœur de 400 chanteurs, ajoute de nouvelles précisions de dynamiques et de *tempi*. Néanmoins, il faut savoir que Mendelssohn cherchait à être au plus proche de ce que Bach voulait, à ne pas se réapproprié l'œuvre alors qu'il la présentait dans des conditions qui nécessitaient d'en réduire considérablement les dimensions. Cette attitude, étonnamment moderne pour l'époque, s'observe également dans son travail d'éditeur et d'interprète. Contrairement à certains de ses contemporains, qui n'hésitaient pas à modifier les œuvres des grands maîtres du passé de façon à mettre en évidence la virtuosité de leur jeu, Mendelssohn était connu pour faire preuve de loyauté envers le compositeur en respectant le caractère de l'œuvre lorsqu'il effectuait des modifications. Des témoignages mettent d'ailleurs en évidence sa capacité à n'ajouter aucun effet personnel dans son jeu, pour que la musique elle-même soit valorisée. <sup>44</sup>

L'exemple controversé de la version que Mendelssohn propose de la *Passion* de Bach nous apprend qu'au 19<sup>e</sup> siècle, la notion de fidélité à l'original existe bien, même si elle est régie par des principes différents de ceux que nous prônons aujourd'hui. Quoi qu'il en soit, Nicholas Temperley et Peter Wollny soulignent que cette adaptation de Mendelssohn marque un tournant dans la réception de l'œuvre de Bach au 19<sup>e</sup> siècle; ce qu'on appelle le *Bach revival* n'est plus seulement associé à un culte que les intellectuels vouent à la musique du maître de Leipzig, mais devient un véritable mouvement populaire. <sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> *Ibid.* : « témoignage remarquable de la manière beethovenienne de jouer Bach qui était en vogue à l'époque », p. 207. L'auteur y précise également que l'élève de Beethoven aurait « orchestrated Bach's score by adding dynamic markings, phrasings, crescendos and diminuendos, rubatos and expressive tempo indications », p. 207 (« orchestré la partition de Bach en ajoutant des précisions quant aux dynamiques, des phrasés, des crescendos et diminuendos, rubatos et des indications expressives de tempo »).

<sup>44</sup> BOWEN José, « The Origins of the Ideology of Authenticity in Interpretation: Mendelssohn, Berlioz and Wagner as Conductors », in *Classical and Romantic Music*, Londres, Ashgate, pp. 237 – 252. L'auteur cite notamment un commentaire de Clara Schumann dans lequel elle insiste sur le fait que lorsque Mendelssohn joue, on oublie l'interprète et on ne profite que de la beauté de la musique (p. 239).

<sup>45</sup> TEMPERLEY Nicholas et Peter WOLLNY, *op. cit.* L'article se penche d'ailleurs sur la réception particulièrement enthousiaste du public pour cette nouvelle version de la *Passion* et des nombreuses représentations qui ont suivi la première.

Dans la deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle, les prémices de ce que l'on nomme souvent une « recherche d'authenticité » se font sentir grâce notamment au travail des éditeurs. L'entreprise menée par la société allemande *Bach-Gesellschaft*, fondée en 1850, est particulièrement importante dans cette perspective. En effet, s'étant donné pour but de publier une édition critique complète des œuvres de J. S. Bach, elle initie un changement d'attitude considérable vis-à-vis de la musique des siècles passés et ouvre la voie à des publications comparables de l'œuvre d'autres grands maîtres comme Händel, Schütz, Palestrina, Lassus... Quoi qu'il en soit, ce travail pourtant remarquablement scrupuleux, voire même avant-gardiste compte tenu de l'attitude générale observée à l'époque, ne correspond pas aux critères scientifiques en vigueur actuellement ; c'est donc une source précieuse, mais que nous devons observer avec un œil critique<sup>46</sup>. Aujourd'hui, et malgré quelques réserves formulées par certains musicologues<sup>47</sup>, les éditions de la *Neue Bach Ausgabe* sont considérées comme des partitions de référence qui constituent une base de travail solide pour les musiciens. Hormis ce travail éditorial, il est un ouvrage important à mentionner : la biographie en plusieurs volumes de J.S. Bach par Philipp Spitta (1873 – 1880).<sup>48</sup> Elle a contribué de façon significative à ouvrir une ère d'objectivité sur l'étude du compositeur. Cette publication a l'avantage d'éclairer le lecteur sur « the nature of Bach's own music-making »<sup>49</sup>, tout en apportant des précisions quant aux ensembles et aux instruments utilisés. Selon George B. Stauffer, il faudra attendre un demi-siècle après la publication de Spitta pour trouver des études de qualité comparable sur la musique de J.S. Bach. En effet, l'habitude de se référer aux documents d'archives pour explorer la façon dont Bach jouait ou composait a évolué lentement.

Bien plus tard, le mouvement *early music* se distingue par un regain d'intérêt pour le répertoire ancien, notamment baroque, ainsi que pour les instruments et le style d'exécution qui leur est associé.<sup>50</sup> Son impact a été particulièrement significatif sur la vie musicale dès les années 1970, néanmoins c'est bien avant, en 1915 qu'Arnold Dolmetsch<sup>51</sup>, considéré par certains comme le père fondateur du mouvement, publie

---

<sup>46</sup> WIERMANN Barbara, art. « Bach-Gesellschaft », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, Oxford University Press, 2017. L'auteure souligne également : « Only a few of Bach's works are missing, while a few compositions now known to be by other composers were erroneously included », (« Seules quelques œuvres de Bach manquent, alors que quelques compositions, aujourd'hui connues pour appartenir à d'autres compositeurs, ont été incluses de façon erronée »).

<sup>47</sup> Pour des détails, voir STAUFFER George B., *op. cit.*

<sup>48</sup> SPITTA Philipp, *Johann Sebastian Bach*, (8<sup>e</sup> édition inchangée), Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1979.

<sup>49</sup> STAUFFER George B., *op. cit.*, p. 210, « la nature même de la façon dont Bach faisait de la musique ».

<sup>50</sup> HARRY Haskell, *op. cit.*

<sup>51</sup> DOLMETSCH Arnold, *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*, London, Novello and Co, 1946.

les principes issus de ses recherches dans *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*. En tant qu'instrumentiste et facteur d'instruments, dont les créations (clavecins, clavicordes, luths, violes...) traduisent son attachement à respecter fidèlement les principes de construction, le design et le choix des matériaux d'époque<sup>52</sup>, Dolmetsch donne le ton de la recherche « d'authenticité » moderne. Concrètement, et dans les grandes lignes, cela implique une connaissance des sources originales, des spécificités des instruments pour lesquels les œuvres sont écrites, des recherches sur les pratiques musicales de l'époque afin de recréer le contexte original d'exécution et de tenter d'être fidèle aux intentions du compositeur.

Ce mouvement, ainsi que l'idée « d'authenticité » et tout ce qu'elle représente, ont été maintes fois critiqués, questionnés, revus par d'autres musiciens au cours du 20<sup>e</sup> siècle. Suite à toutes ces discussions, ce concept est d'ailleurs, dans son usage commun en musique, aujourd'hui habituellement remplacé par celui « d'interprétation historiquement informée » (IHI).<sup>53</sup> Les auteurs du présent ouvrage ne désirent pas prendre part au débat terminologique entre « authenticité » et IHI. Néanmoins, il est intéressant de faire le point sur les grands axes des discussions autour de ces idées.

Le musicologue américain Richard Taruskin (1945) dénonce une forme d'élitisme culturel dans l'utilisation du terme « authentique » et note que peu d'éléments peuvent être vraiment considérés comme historiques car nombre d'aspects liés à l'interprétation se développent, s'inventent et sont adoptés par les musiciens sur la base de pratiques existantes.<sup>54</sup> De plus, une comparaison entre les différents enregistrements de performances considérées comme « authentiques » datant des trois dernières décennies, témoignent des grands changements de modes, de goûts, d'habitudes dans l'expression artistique; en d'autres termes, ce qui plaît ou qui est accepté en un temps et en un lieu est forcément soumis à variations. Quoi qu'il en soit, si on débarrasse le terme de l'aspect dogmatique qu'il a pu avoir par le passé, la notion « d'authenticité », reste un concept clé, ayant donné naissance au mouvement de l'interprétation historiquement informée et à un véritable renouveau<sup>55</sup> dans la façon de jouer et d'écouter la musique baroque.

Le terme « authenticité » a été tant discuté qu'il est souvent évité par les spécialistes, instrumentistes ou musicologues. Néanmoins, David Schulenberg souligne que cette notion peut parfaitement réintégrer le discours sur la question du rapport à l'œuvre

---

<sup>52</sup> HARRY Haskell, *op. cit.*

<sup>53</sup> BUTT John, art. « Authenticity », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, Oxford University Press, 2017.

<sup>54</sup> TARUSKIN Richard, *Text and Act : Essays on Music and Performance*, New York, Oxford University Press, 1995.

<sup>55</sup> John Butt trouve ce renouveau « invigorating » (revigorant). BUTT John, art. « Authenticity », *op. cit.*

originale si on prend la peine de le définir précisément. En clair, il estime qu'il représente davantage un idéal qu'un but absolu à atteindre dans la pratique. Il précise que « the ideal which it represents is no different from that which guides other humanistic disciplines: not the discovery of eternal truths, nor the establishment of some mystical communion with the past, but simply a plausible understanding of some object on inquiry – in this case, one or more aspects of how music was one performed, or was meant to be performed ». <sup>56</sup> Il propose donc de ne pas bannir le mot « authentique » s'il fait référence à une exécution « that present a possible reading of the text, taking into consideration everything that we now know about that text – not only its actual readings, but the conventions governing their interpretation at the time the work was composed or published ». <sup>57</sup> Quoi qu'il en soit, même si les connaissances des pratiques de jeu de l'époque sont jalonnées de questions sans réponses toutes faites, comme nous le verrons par la suite à maintes reprises, Schulenberg ne dit pas que toute interprétation peut être considérée comme authentique, ou inauthentique ; un jugement sur le bon équilibre entre l'original et l'interprétation moderne, et par extension la transcription, est possible. Selon lui, cet équilibre est atteint si le musicien d'aujourd'hui est capable de retenue lorsque la tradition à laquelle il appartient entre en conflit avec le texte. Dans cette perspective, il reste impératif de connaître un maximum d'éléments sur l'œuvre afin de pouvoir défendre ses choix. La méthode décrite dans le présent ouvrage abonde dans ce sens.

### 3.4.2 La musique de J.S. Bach à la harpe<sup>58</sup>

Au milieu du 19<sup>e</sup> siècle, le célèbre harpiste Nicolas Charles Bochsa fait déjà figurer des pièces de J.S. Bach dans une méthode pour harpe ; l'édition parisienne des années 1860 de son ouvrage contient deux fugues de Bach tirées du *Clavier bien tempéré* ; la première est en Do majeur et l'autre en Mi bémol majeur.<sup>59</sup> Quoi qu'il en soit, la

---

<sup>56</sup> SCHULENBERG David, « Expression and authenticity in the harpsichord music of J.S. Bach », *The Journal of Musicology*, vol. 8, n°4, automne 1990, pp. 464 – 465, « l'idéal qu'il représente n'est pas différent de ce qui guide d'autres disciplines humanistes: il ne s'agit ni de la découverte de vérités éternelles, ni de l'établissement de quelque communion mystique avec le passé, mais simplement d'une compréhension plausible de certains objets d'études – dans ce cas, d'un ou plusieurs aspects concernant la façon dont la musique était interprétée, ou la façon dont on pensait qu'elle devait s'interpréter. »

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 467, « une performance qui présente une lecture possible du texte, en considérant tout ce que nous savons aujourd'hui à propos de ce texte – non seulement sa lecture actuelle, mais les conventions qui gouvernent leur interprétation au temps où l'œuvre a été composée ou publiée. »

<sup>58</sup> Cf. annexe 2, liste des principaux arrangements des œuvres de Bach pour harpe au 20<sup>e</sup> siècle.

<sup>59</sup> BOCHSA Nicolas Charles, *op.cit.*, p. 240 (*Fugue 1* en Do majeur, tirée du *Clavecin bien tempéré*, vol. II) et p. 244 (*Fugue VII* en Mi bémol majeur, tirée du même recueil, également dans le vol. 2). Notons que la première fugue contient toutes les indications de doigtés, alors que l'instrumentiste est invité à les trouver lui-même pour la

*Biographie universelle des musiciens* de François-Joseph Fétis met en évidence le fait que les œuvres du maître de Leipzig ont été adoptées par les harpistes bien avant cette publication clé de Bochsa : « Dans un second voyage qu'il [Marie-Martin Marcel de Marin] fit en Italie ; en 1783, il fut reçu, à l'âge de quatorze ans, membre de l'Académie des Arcades de Rome, improvisa sur la harpe dans une séance publique, joua des fugues de Bach sur cet instrument, et accompagna des airs de Jomelli et d'autres compositeurs, comme on aurait pu le faire sur le piano ». <sup>60</sup>

Dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, nombre de harpistes ont joué les pièces de Bach. <sup>61</sup> Les deux grands noms les plus cités dans la littérature pour leurs transcriptions sont Henriette Renié (1875 – 1956) et Marcel Grandjany (1891 – 1975). Si leur engagement pour élargir le répertoire de leur instrument est précieux, leurs éditions témoignent souvent de l'attitude des musiciens de l'époque qui n'hésitaient pas à se distancer parfois considérablement de l'œuvre originale, donnant la priorité à une écriture idiomatique et laissant leur propre personnalité s'exprimer librement. Ainsi, Marcel Grandjany <sup>62</sup> étoffe considérablement le discours musical pour adapter certaines pièces à la harpe ; cela s'observe notamment dans ses *Etudes* publiées en 1970. Dans le même recueil, et de façon plus significative encore, il transcrit dans son propre style les *Sonates et Partitas pour violon seul*. Malgré la grande liberté que se permettent les arrangeurs, le répertoire légué par ces deux grandes figures de la harpe fait partie de l'histoire des pratiques musicales à l'instrument et reste une source intéressante pour le musicien d'aujourd'hui.

---

deuxième. De plus, aucune dynamique n'est indiquée. L'ouvrage contient d'autres pièces initialement écrites pour clavier, notamment un Adagio de Beethoven (*Adagio Grazioso* en Do majeur, pp. 207-213), une sonate de Clementi « telle qu'elle se joue sur le piano » en Do majeur, *Allegro con Spirito* (pp. 186-194), ainsi que deux fugues de Händel n°3 et n°6 tirées des *Sechs Fugen* HWV 605 – 610. Notez qu'il existe plusieurs éditions de cette méthode, notamment une traduction anglaise parue en 1853.

<sup>60</sup> FÉTIS Jean-François, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, 1866-1868, Firmin Didot Frères, 2<sup>e</sup> édition, livre V, p. 455.

<sup>61</sup> Pour en savoir davantage sur l'activité des harpistes-transcripteurs dans les années 1940, consultez MCCARTHY Elizabeth, *Transcriptions for the harp*, Syracuse University, 1941.

<sup>62</sup> Pour des détails concernant le travail de transcripteur de Marcel Grandjany, consultez PARSONS Jeffrey Lee, *Marcel Grandjany's harp transcriptions and editions*, Texas Tech University, 2004.

### 3.5 LES HARPES AU TEMPS DE J.S. BACH

La harpe est riche d'une histoire complexe et passionnante qu'il n'est pas possible de parcourir ici. Néanmoins, alors que la recherche ne permet pas de prouver que J. S. Bach ait dédié ne serait-ce qu'une œuvre à la harpe, il nous semble précieux de poser quelques jalons historiques et organologiques sur le développement de cet instrument durant l'époque baroque. Cela nous permettra de nous intéresser aux types de harpes potentiellement présentes en Allemagne à l'époque du compositeur.

#### 3.5.1 Panorama des harpes présentes en Allemagne.

Le tableau ci-après offre une vision d'ensemble des instruments potentiellement présents dans les lieux de résidence de J.S. Bach pendant la première moitié du 18<sup>e</sup> siècle (Leipzig, Weimar, Berlin, Köthen...).

Tableau 1 : les principales harpes en Allemagne au temps de Bach

A) HARPE À UN RANG DE CORDES « SANS DEMI-TONS »<sup>63</sup>

Jouée dans toute l'Europe, ces harpes à un rang de cordes ne possèdent aucun système mécanique pour réaliser les demi-tons. Ces derniers peuvent être effectués en pressant les cordes contre la console de la harpe de façon à augmenter la hauteur du son. Des preuves de cette technique de jeu sont documentées dans des méthodes tardives de *Hakenharfe*<sup>64</sup>, ainsi que dans des sources iconographiques.<sup>65</sup> Ces instruments avaient généralement sept cordes pour chaque octave et pouvaient être accordés dans différentes clés.<sup>66</sup> Un système de *scordatura* pouvait également être utilisé ; ainsi on accordait certaines notes diatoniques un demi-ton plus haut ou plus bas (par exemple, la corde du Fa naturel accordée en Fa dièse, la corde de Si naturel en Si bémol).

En Allemagne, ces instruments étaient appelés *Davidsharffe*<sup>67</sup>, *Harffou Harfe*. Praetorius les nommait *Gemeine (einfache) Harffe* pour les distinguer des *Irlendische Harffe mit messingige Saiten* et des *Grosse Doppelharffe*<sup>68</sup>. En 1772 J.C.G. Wernich, dans son ouvrage *Versuch einer richtigen Lehrart die Harfe zu spielen*, explique le manque d'intérêt des grands compositeurs pour la *Davidsharffe* par le fait qu'elle ne trouve que peu d'amateurs, que c'est un instrument peu adapté à la musique savante, que l'absence de demi-tons est un problème majeur<sup>69</sup> (cf. photo 2).

---

<sup>63</sup> WERNICH J.C.G., *Versuch einer richtigen Lehrart die Harfe zu spielen*, Berlin, Winter, 1772, Vorbericht et p.22.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> Severin PFALTZ (1796 - ?) – Josef le harpiste ( ?) jouant de la harpe. Cf. « Mozart and the Harper Josef Häusler », *Verein zur Förderung historischer Harfen*, e.V. Heft 3, Mai 1989.

<sup>66</sup> « Man muss besonders eine Geschwindigkeit im Umstimmen zu erlangen suchen, weil die Harfe ihre Grundtöne auf keine andere Art verändern kann », WERNISCH J.C.G, *op. cit.* p. 8, « Il faut avant tout chercher à atteindre une vitesse dans le changement de l'accordage parce que la harpe ne peut changer ses notes de base d'aucune autre manière », (trad. Angelika Güsewell).

<sup>67</sup> En référence au Roi David. Le haut de la colonne de ces instruments était souvent orné par une tête humaine, représentant un jeune homme ou le Roi David lui-même.

<sup>68</sup> PRAETORIUS Michael, *Syntagma Musicum*, Vol. *De organographia*, Wittenberg, 1619, p. 56 + Vol. *Theatrum instrumentorum*, Wolfenbüttel, 1620, table 18, 19. Consultez également ZINGEL Hans Joachim, *Harfe und Harfenspiel*, Laaber Verlag, 1979, p. 95.

<sup>69</sup> WERNICH J.C.G., *op.cit.*, p. 30.



Photo 2, Portrait de la Duchesse Christiane von Mecklenburg-Strelitz (1735-1794) jouant de la harpe, huile sur canevas 156 x 110.5 cm, par Daniel Woge (Berlin 1717 – 1797 Neusterelitz). Exemple de harpe à un rang de cordes sans mécanisme permettant la réalisation de demi-tons -- usage de la scordatura possible.

## B) HARPES « AVEC DEMI-TONS »

- Harpes à un rang de cordes avec des crochets manuels.  
Des harpes à une rangée de cordes, comprenant des crochets de différentes formes qui peuvent être activés de la main gauche, se sont probablement développées en premier lieu en Bohême avant de se faire connaître en Allemagne et en Autriche. Elles sont également appelées *Davidsharfe* ou simplement *Harfe*, puis plus tard *Hakenharfe*, pour les distinguer de la *Pedalharfe*. Un même crochet a la possibilité d'être utilisé pour monter deux cordes ; celui qui se trouve entre Fa et Sol, par exemple, peut servir à passer du Fa au Fa dièse ou du Sol au Sol dièse. Ainsi, avec quatre crochets, on peut atteindre tous les demi-tons possibles. Plus tard, Backofen décrit des crochets qui passent à travers la console de la harpe (« *gedoppelte Haken* »<sup>70</sup>) qui ont l'avantage de pouvoir être actionnés aussi bien par la main droite que par la main gauche. La harpe *Bachhaus Eisenach* datant de 1720 est un bel exemple d'instrument doté de ce genre de crochets (cf. photo 3).

---

<sup>70</sup> BACKOFEN, Johann Georg Heinrich, *Anleitung zum Harfenspiel mit eingestreuten Bemerkungen über den Bau der Harfe*, Leipzig, 1807, p. 5.





*Photo 3 Harpe Bachhaus Eisenach (1720), facteur anonyme (?), bel exemple de Hackenharfe avec harpions munie de gedoppelte Haken qui peuvent être actionnés tant par la main droite que par la gauche.*

- Harpes allemandes à deux rangs de cordes parallèles.

Ces instruments sont, eux aussi, également appelés *Davidsharfen*<sup>71</sup>, ou *Harfen*.<sup>72</sup> La rangée de cordes de la main droite est diatonique depuis le haut jusqu'au Do du milieu, et chromatique ensuite. A l'inverse, la rangée de la main gauche est chromatique depuis le haut jusqu'au Do du milieu et diatonique ensuite. Cette harpe peut contenir des harpions (en forme de L), éléments hérités des harpes médiévales qui produisent un son nasal. Eisel<sup>73</sup> les appelle « Patronen ». Lorsque ces harpions sont décrochés, la harpe a une sonorité comparable à celle du luth. Mattheson<sup>74</sup> trouve que cet instrument mériterait d'être connu, qu'il possède une sonorité agréable, idéale pour l'accompagnement. Ces types de harpes sont utilisées en Allemagne pour la musique de salon ainsi qu'à l'opéra (cf. photo 4).



*Photo 4 Davidsharfe, harpe chromatique à deux rangs de cordes parallèles, sans harpions, conservée au Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig*

- Harpes italiennes à deux rangs de cordes parallèles.

<sup>71</sup> EISEL Johann Philipp, *Musicus autodidactus*, Erfurt, 1738, Section 2, N. 15, p.78 ff.

<sup>72</sup> HEYSE Anton Gottlieb, *Anweisung die Harfe zu spielen*, Halle, 1803, p. 16.

<sup>73</sup> EISEL Johann Philipp, *op. cit.*, p. 108.

<sup>74</sup> MATTHESON Johan, *Das Neueröffnete Orchester*, Hamburg, 1713, 3e partie, §17, chapitre 3, pp. 279-280.

Appelées *arpa doppia*, ou *arpa a due ordini*, ces instruments comportent deux rangs de cordes parallèles dont l'accordage est similaire à celui de la *Davidsharfe* décrit plus haut. Ces harpes ne possèdent pas de harpions. Elles étaient utilisées en Italie dans les dernières années du 16<sup>e</sup> siècle et au 17<sup>e</sup> siècle. A noter que des harpistes italiens étaient également actifs dans les pays germaniques.<sup>75</sup>

- Harpes à trois rangs de cordes parallèles.

Ce type d'instrument est également appelé *arpa doppia*, *arpa a tre ordini*, *arpa a tre registri*, *harpa triplex*. Les deux rangs de cordes externes sont accordés à l'unisson, soit *per bequadro* (qui peut être comparée à une gamme de Do majeur moderne), soit *per bemolle* (qui peut être comparée à une gamme de Fa majeur moderne). Le rang interne contient toutes les notes chromatiques, avec une corde différente pour le Ré dièse et le Mi bémol, pour Sol dièse et La bémol, ou pour La dièse et Si bémol, selon l'accordage des rangs externes. Ces harpes, principalement jouées en Italie au 17<sup>e</sup> siècle, se sont diffusées plus tard dans les pays germaniques. Le plus bel exemple de cet instrument est celui appelé *Arpa Barberini*, construit à Rome par Girolamo Acciari en 1632 pour la cour du Pape Urbain VIII, (dont le nom de naissance est Maffeo Barberini). Des instruments plus simples étaient néanmoins utilisés, comme en témoignent plusieurs sources iconographiques.<sup>76</sup>

- Harpes galloises triples.

Il s'agit d'un instrument à trois rangs de cordes, probablement un croisement entre la haute harpe galloise à un rang et la harpe italienne *a tre ordini*. Le plus ancien exemplaire existant date de 1736. La harpe galloise triple est jouée sur l'épaule gauche. Les deux rangs externes, à l'unisson, peuvent être accordés dans différentes tonalités : du Mi bémol majeur au La majeur. C'est pour cette harpe que Händel a écrit son Concerto en Si bémol majeur ainsi que les parties *concertato* dans *Esther*, *Saul*, *Alexander Baulus*, *Giulio Cesare* (cf. Annexe 1).

- Harpes à pédales.

Ces harpes sont pourvues d'un rang de cordes et de pédales connectées à un mécanisme de crochets qui peuvent monter chaque note d'un demi ton. Elles sont aujourd'hui appelées harpes à pédales « à action simple ». L'un des plus anciens instruments de ce type<sup>77</sup> a été réalisé par Jacob Hochbrucker en 1720, comme le mentionne d'ailleurs Fétis<sup>78</sup> (cf. photo 5). Il existe une autre harpe Hochbrucker au Vienna Kunsthistorisches Museum qui a une tête humaine taillée au sommet de la colonne. Toujours selon Fétis, « Elle fut introduite en France en 1740 par un musicien allemand nommé Stecht ». <sup>79</sup> Les premières harpes françaises à pédales sont plus grandes que les allemandes, possèdent une plus grande table d'harmonie et un ambitus

<sup>75</sup> ZINGEL Hans Joachim, *op. cit.*, 1979, p. 231.

<sup>76</sup> ZAMPIERI Domenico (Domenichino) (1581-1641),  *Davide che suona l'arpa*, Château de Versailles.

<sup>77</sup> Pour des informations plus détaillées sur ce type d'instruments, consultez le site du facteur d'instrument Beat Wolf :

<http://beatwolf.ch/Restoration/Hochbrucker/tabid/823/language/en-US/Default.aspx>, ainsi que

[http://beatwolf.ch/Portals/14/pdf/Report\\_Hochbrucker\\_EN.pdf?ver=2013-08-17-102903-380](http://beatwolf.ch/Portals/14/pdf/Report_Hochbrucker_EN.pdf?ver=2013-08-17-102903-380)

<sup>78</sup> FETIS François-Joseph, *op. cit.*, Livre IV.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 340.

plus large.<sup>80</sup> Elles peuvent être accordées en Fa majeur, Si bémol majeur, Mi bémol majeur et plus tard aussi en La bémol majeur (cf. photo 6).



*Photo 5, Harpe à pédales à action simple, probablement réalisée par Jacob Hochbrucker (1728), restaurée par Beat Wolf (1992).*

<sup>80</sup> Consultez le site de Beat Wolf :  
[https://beatwolf.ch/Portals/14/pdf/Timeline\\_pedalharps\\_2012.pdf?ver=2014-09-12-140457-193](https://beatwolf.ch/Portals/14/pdf/Timeline_pedalharps_2012.pdf?ver=2014-09-12-140457-193)



*Photo 6, Harpe à pédales à action simple, facteur anonyme, France env. 1760, conservée au Museo dell'Arpa Victor Salvi (SC0690).*

## 4. CHOIX DE LA PIÈCE EN VUE D'UNE TRANSCRIPTION

Letizia Belmondo et Mara Galassi sont formelles, c'est bien en cédant au coup de cœur qu'il est conseillé de faire son choix ! La première étape du travail consiste donc à se plonger dans une écoute attentive de la musique de Bach. Comme le corpus du maître de Leipzig est extrêmement vaste, il est conseillé aux étudiants de commencer à transcrire des pièces pour luth ; elles présentent l'avantage d'être plus simples que celles pour claviers ou pour orgue ; ces dernières n'ont d'ailleurs pas été abordées lors des séances de travail. En effet, l'instrument ou le type d'instrument pour lequel une œuvre est originellement composée influence parfois considérablement le travail du harpiste-transcripteur, d'où la nécessité de commencer par un répertoire moins complexe à adapter.

Avant d'examiner les contraintes auxquelles le transcripteur devra faire face (cf. chapitre 5), il est essentiel d'apporter quelques précisions quant à la façon dont les œuvres de J.S. Bach nous sont parvenues et de décrire brièvement les sources dont nous disposons (manuscrits, éditions, copies...) pour accéder à la musique du maître. Puis, nous ferons le point sur l'instrumentation des pièces tirées du corpus de Bach pour claviers et luth, sachant que le compositeur n'a pas toujours été très précis à ce sujet, même si son attachement à respecter les qualités idiomatiques des instruments est cité dans la littérature.<sup>81</sup>

### 4.1 SOURCES À DISPOSITION

Nous devons le premier catalogue des œuvres de J.S. Bach à son fils C.P.E. Bach et son élève J.F. Agricola<sup>82</sup>. Réalisé à la mort du compositeur et publié en 1754, ce document ne donne qu'une idée partielle de l'étendue du corpus du maître, mais révèle que la grande partie de ses créations imprimées nous sont bel et bien parvenues. Quant à celles qui n'ont pas été imprimées, et qui représentent d'ailleurs la majorité du corpus de J.S. Bach, la plupart ont également survécu. Wolff précise que les œuvres pour orgue et claviers sont celles qui ont le mieux traversé les siècles, alors que le répertoire des cantates est la catégorie dans laquelle les pertes sont les plus

---

<sup>81</sup> WOLFF Christoph, art. « Johann Sebastian Bach », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, Oxford University Press, 2017.

<sup>82</sup> AGRICOLA Johann Friderich et Carl Philipp Emanuel BACH, « Nécrologie », in MIZLER Lorenz, *Neu eröffnete musikalische Bibliothek*, Leipzig, 1754, pp. 158 – 176.

nombreuses. Celles concernant la musique de chambre ou la musique orchestrale semblent substantielles, même si une estimation exacte est impossible.<sup>83</sup>

Conformément aux informations transmises par Wolff, le partage des manuscrits à la mort du compositeur serait une étape cruciale qui aurait considérablement nui à la survivance de sa musique. Ces documents ont été partagés entre sa veuve, qui a tout remis à la Thomasschule, et son premier fils Wilhelm Friedman. L'aîné de la fratrie aurait vendu pièce par pièce ces manuscrits qui ont été non seulement dispersés, mais perdus en grand nombre. Nous avons gardé la trace de quelques autres documents légués à Johann Christoph Friedrich et Johann Christian<sup>84</sup>, alors que ceux en possession d'Anna Magdalena et de Carl Philipp Emanuel Bach ont été mieux préservés ; la part de ce dernier aurait été remise à la Königliche Bibliothek, actuelle Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz qui a acquis d'autres lots de compositions de J. S. Bach au 19<sup>e</sup> et détient la plus importante collection des archives Bach.

Plusieurs types de sources nous sont parvenues : les manuscrits de l'époque (comprenant les partitions autographes et les parties séparées pour les représentations sous la direction du compositeur lui-même), mais aussi de nombreuses copies réalisées par ses élèves, principalement pour ce qui concerne les œuvres pour orgue et claviers. Ces documents sont particulièrement précieux pour le travail philologique des musicologues, car, en l'absence de partitions autographes, notamment en ce qui concerne le répertoire pour claviers, ils permettent de conserver un accès, même indirect, aux sources premières de l'œuvre de J.S. Bach.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> WOLFF Christoph, *op. cit.*

<sup>84</sup> Dont une copie imprimée de *L'Offrande musicale* et l'autographe du *Prélude et Fugue en Si mineur* BWV 544 pour orgue (comportant la signature du surnom de Johann Christian : « Christel »), selon WOLFF Christoph, *op. cit.*

<sup>85</sup> Notons que la question de la datation des œuvres reste très complexe et celle de la correcte attribution de certaines œuvres à J.S. Bach également. Pour plus d'informations à ce sujet, consultez WOLFF Christoph, *op. cit.*

## 4.2 RÉPERTOIRE POUR LUTH

Le luth qui se diffuse en Allemagne au début du 18<sup>e</sup> siècle est l'héritier de l'instrument qui s'est développé en France précédemment.<sup>86</sup> Dès le milieu du 17<sup>e</sup> siècle, et après avoir beaucoup évolué (augmentation du nombre de cordes ajout, parfois, de cordes hors manche), le luth atteint une certaine stabilité et la tonalité standard de son accordage est Ré mineur. L'usage de la *scordatura* existe néanmoins spécifiquement pour les bourdons ; il est indiqué au début des pièces par le terme *accordo*.<sup>87</sup> La littérature mentionne que dès 1719, soit à la période qui nous intéresse, on composait généralement pour des luths à treize chœurs<sup>88</sup> ; les deux premières cordes sont simples et les autres doubles. Il est probable que les pièces de Bach requièrent un instrument de 10 à 14 chœurs.<sup>89</sup>

Les musiciens allemands, dès la fin du 16<sup>e</sup> siècle, abandonnent leur système de tablature (très complexe) et adoptent le système de tablature française, qu'ils conserveront pendant les deux siècles qui suivent. Cette façon de noter la musique est basée sur la représentation en miroir des cordes de l'instrument. On utilise les lettres de l'alphabet pour désigner les cases sur lesquelles les doigts de la main gauche doivent se poser. Les valeurs rythmiques sont indiquées au-dessus.<sup>90</sup>

J.S. Bach a offert à l'instrument de belles pages dans des parties orchestrales : *Trauer-Ode* BWV 198 (1727), *La Passion selon St-Jean* BWV 245 (1724) (*arioso* de la 2<sup>e</sup> partie), et dans la première version de *La Passion selon Saint-Mathieu* BWV 244 (certainement 1727)<sup>91</sup>, mais surtout dans divers *Préludes, Suites et Partitas*.<sup>92</sup> Il semble que Bach n'ait pas joué de luth même si l'inventaire des instruments en sa possession nous apprend qu'il en possédait un. Selon David Ledbetter, le luth est un instrument dont les contraintes pratiques liées au toucher sont telles que cela expliquerait le fait que les luthistes aient majoritairement noté leur musique en tablature. Il existerait d'ailleurs un consensus parmi les instrumentistes d'aujourd'hui

---

<sup>86</sup> Pour des compléments d'informations concernant la tradition du luth en Allemagne, consultez LEDBETTER David, *Unaccompanied Bach, Performing the solo works*, New Haven, London, Yale University Press, 2009, pp. 46 – 57.

<sup>87</sup> Pour des compléments d'informations sur ces questions, consultez CHERICI Paolo, *J.S. Bach, Opere Complete per Liuto*, [partition], Milano, Suvini Zerboni, 1996, pp. I – XLI.

<sup>88</sup> WACHSMANN Klaus et al., art. « Lute », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, Oxford University Press, 2017.

<sup>89</sup> WOLFF Christoph, *op.cit.* On parle de chœur pour désigner des cordes doubles accordées soit à l'octave, soit à l'unisson.

<sup>90</sup> Pour plus de détails concernant les tablatures pour luth des œuvres de Bach (cf. sources listées dans le tableau 2), consultez CHERICI Paolo, *op. cit.*, pp. XXXIX – XXXI.

<sup>91</sup> LEDBETTER David, *op. cit.*, p. 57.

<sup>92</sup> BWV 995 – 999, ainsi que BWV 1000 et 1006a, cf. tableau 2.



selon lequel Bach aurait réalisé des versions écrites sur des portées musicales pour que les luthistes les adaptent à leur instrument.<sup>93</sup>

La question de la datation de ces œuvres est complexe et a nécessité une étude détaillée des sources (filigranes, comparaison des écritures, éléments stylistiques). Selon Paolo Cherici<sup>94</sup> et Christopher Wolff<sup>95</sup>, toutes les compositions pour luth de J.S. Bach ont été écrites à Leipzig, ville de résidence du compositeur entre 1723 et 1750, à l'exception de la suite BWV 996 et BWV 999 attribuées respectivement à la période de Weimar et Köthen. Wolff argue que les créations plus tardives ont très vraisemblablement été dédiées à deux célèbres luthistes : Silvius Leopold Weiss (également un grand compositeur, devenu ami de Bach) et Johann Kropffgans. Il existe d'ailleurs des preuves que les deux musiciens ont joué dans la maison de Bach en 1739.

Selon nombre de musicologues<sup>96</sup>, tout porte à croire que la *Suite en Mi mineur* BWV 996 aurait été écrite pour le *Lautenwerk*, une sorte de clavecin-luth que le compositeur appréciait (cf. 4.3).<sup>97</sup> Malgré les questions que soulève ce répertoire, les œuvres pour luth de J.S. Bach, ainsi que celles de son ami S.L. Weiss, comptent parmi les plus importantes dédiées à l'instrument dans les pays germaniques.

Les pièces pour luth sont particulièrement conseillées pour se lancer dans l'exercice de la transcription des pièces pour harpe. En effet, en plus de la similitude quant à l'émission du son entre les deux instruments, l'écriture pour luth, moins dense que celle pour clavier, rend le travail plus aisé. Il est néanmoins nécessaire de réaliser certaines adaptations, dans la mesure où le registre dans lequel les pièces pour luth sont écrites se développe particulièrement dans les tessitures de basse, ténor et alto. Or, à la harpe, le jeu dans ces types de registres peut rendre le discours musical très confus. Nous considérons que l'édition des *Opere Complete per Liuto* réalisée et

---

<sup>93</sup> LEDBETTER David, *op. cit.*, p. 56.

<sup>94</sup> CHERICI Paolo, *op. cit.*, p. XXXII.

<sup>95</sup> WOLFF Christoph, *op. cit.* A noter que l'avis de l'auteur diverge sensiblement de celui de Cherici. Wolff considère qu'un doute subsiste quant au *Prélude* en Do mineur BWV 999 qui daterait soit de la période de Köthen, soit du tout début de celle de Leipzig.

<sup>96</sup> Information notamment dans les ouvrages : RIPIN Edwin M. et Denzil WRAIGHT, « Lute-harpsichord », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, Oxford University Press, 2017, CHERICI Paolo, *op. cit.*, LEDBETTER David, *op. cit.*

<sup>97</sup> RIPIN Edwin M. et Denzil WRAIGHT, *op. cit.* L'article précise: « Bach's autograph has not survived but a contemporary manuscript copy, by J.L. Krebs, has the following inscription on the title-page: 'Preludio con la Svite / da / Gio: Bast. Bach./ aufs Lauten Werck' », (« L'autographe de Bach ne nous est pas parvenu, mais une copie contemporaine du manuscrit réalisée par J.L. Krebs comporte l'inscription suivante sur la page de titre : « Preludio con la Svite / da / Gio : Bast. Bach / aufs Lauten Werck »).

richement commentée par Paolo Cherici, est une partition qu'il est indispensable de se procurer pour travailler sur ce répertoire. L'ouvrage comporte non seulement des transcriptions en notation moderne des pièces pour luth, mais également des reproductions de copies et de tablatures.

Tableau 2 : liste des œuvres de J.S. Bach pour luth/Lautenwerk<sup>98</sup>

Œuvre	Source.s	Commentaires <sup>99</sup> ➤ Lieu de conservation des sources
BWV 995, <i>Suite en Sol mineur</i> (1727 – 1731)	2 manuscrits : - Autographe - Tablature	<ul style="list-style-type: none"> <li>- L'autographe comporte le titre : <i>Pièces pour la Luth</i><sup>100</sup> à Monsieur Schouster par J. S. Bach. Notons que c'est la seule œuvre qui, conformément aux indications de Bach lui-même, est indubitablement dédiée uniquement au luth. Cette œuvre a certainement été dédicacée à Jacob Schuster (?1685 – 1751), libraire à Leipzig. <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Bibliothèque Royale, Bruxelles (MS. II 4085 Mus.).</li> </ul> </li> <li>- La tablature a été réalisée par un luthiste anonyme. <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Musikbibliothek, Leipzig (Sammlung Becker, Ms. III.11.3)</li> </ul> </li> <li>- Version pour violoncelle : <i>Suite en Do mineur</i>, BWV 1011, (env. 1718-1723), source : copie autographe d'Anna Magdalena Bach, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin (Ms. P. 269).</li> </ul>
BWV 996, <i>Suite en Mi mineur</i> (1708 – 1717)	Copie (1714 – 1717)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La copie manuscrite a été réalisée par J.G. Walther, collègue de Bach à Weimar. Elle porte le titre « Praeludio – con la svite da Gio : Bast. Bach » et la mention « aufs Lauten Werck » écrite d'une autre main. On lit que l'organiste Johann Tobias Krebs (1690 – 1762), élève de Walther et Bach, pourrait avoir été l'auteur de cet ajout. Cette pièce est à la fois la plus ancienne suite pour « luth » et celle qui se trouve être la plus problématique à jouer sur cet instrument. Les spécialistes s'accordent à dire que cette œuvre a sans doute été écrite pour clavier et, compte tenu de son ambitus notamment, certainement pour le <i>Lautenwerk</i>. Il s'agit de la seule composition de Bach sur laquelle le <i>Lautenwerk</i> est mentionné. <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Deutsche Staatsbibliothek, Berlin (Mus. Ms. Bach P 801).</li> </ul> </li> </ul>
BWV 997, <i>Partita en Do mineur</i> (après 1740)	Tablature 2 copies	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La tablature française pour luth a été réalisée par Johann Christian Weyrauch (1694 – 1771), luthiste et ami de Bach, titrée « Partita al Liuto Composta dal Sig.<sup>te</sup> Bach » qui contient uniquement le Prélude (appelé Fantasia), la Sarabande et la Gigue (nommée Giga). <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Musikbibliothek, Leipzig (Sammellung Becker, III.11.5).</li> </ul> </li> </ul>

<sup>98</sup> La littérature sur la question classe les œuvres BWV 995 – 1006a dans les œuvres pour luth, malgré les questions d'instrumentation que certaines pièces posent et les débats sur le sujet. Pour des informations sur le *Lautenwerk*, cf. 3.4.

<sup>99</sup> Pour des détails sur les sources listées, leur datation et les nombreuses questions qu'elles soulèvent et que nous n'abordons pas ici en détails, consultez les ouvrages sur lesquels nous nous sommes basées pour réaliser ce tableau récapitulatif : CHERICI Paolo, *op. cit.* et LEDBETTER David, *op. cit.*, pp. 238 – 269.

<sup>100</sup> Les musicologues notent que cette erreur de Bach est certainement due au fait qu'en allemand, *die Laute* est un mot féminin. La même confusion est observable dans le titre des *Prélude, Fugue et Allegro en Mi bémol* BWV 998.

		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Une copie pour clavier réalisée par Johann Friedrich Agricola (1720 – 1774), élève de Bach, titrée « C moll Praeludium, Fugue, Sarabande und Gigue fürs Clavier Von J.S. Bach » de la main de Carl Philipp Emanuel Bach. <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (Mus. Ms. Bach P 650)</li> </ul> </li> <li>- Une autre copie pour clavier effectuée par Johann Philipp Kimberger (1721 – 1783), élève de Bach. <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (Mus. Ms. Bach P 218).</li> </ul> </li> </ul>
<p>BWV 998, <i>Prélude, Fugue et Allegro en Mi bémol majeur</i> (env. 1740 – 1745)<sup>101</sup></p>	<p>Autographe (env. 1735)</p>	<p>L'autographe titré « Prélude pour la Luth. ò Cembal. Par J. S. Bach ». Cette double destination atteste de la flexibilité avec laquelle Bach considèrerait l'exécution de sa musique (cf. 3.2). Le <i>Prélude</i> comporte une écriture particulièrement adaptée au luth alors que l'exécution de la <i>Fugue</i> et de l'<i>Allegro</i> posent quelques problèmes sur cet instrument et nécessitent quelques compromis.<sup>102</sup></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Tokyo, Ueno-Gakuen Music Academy.</li> </ul>
<p>BWV 999, <i>Prélude en Do mineur</i> (env. 1720)</p>	<p>Copie (après 1727)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Il n'existe qu'une copie de Johann Peter Kellner (1705 – 1772), organiste et compositeur, admiratif du travail de Bach. Ce document porte le titre « Praelude in C mol. pour La Lute. di Johann Sebastian Bach ». Malgré l'absence d'un document autographe, ce prélude est indubitablement écrit pour le luth car, au-delà de sa jouabilité, il est basé sur les caractéristiques mêmes du jeu de l'instrument. <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz (Mus. Ms. Bach P 804).</li> </ul> </li> </ul>
<p>BWV 1000, <i>Fugue en Sol mineur</i> (env. 1725)</p>	<p>Tablature</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Aucun document autographe ne nous est parvenu de cette fugue, seule une tablature de Johann Christian Weyrauch titrée « Fuga del Signore Bach » est disponible. La comparaison de ce document avec les versions pour violon (BWV 539) et orgue (BWV 1001) permet d'identifier ce qui est similaire (et donc très certainement original) ou différent. Cette analyse met en évidence un certain manque d'ingénuité dans l'écriture musicale de certains passages qui laisse</li> </ul>

<sup>101</sup> Paolo Cherici (*op. cit.*, p. XXXII), suggère env. 1740 – 1745 alors que David Ledbetter (*op. cit.*, p. 259), opte pour la date de 1735 environ conformément à l'analyse du papier et de l'écriture manuscrite et s'appuyant également sur la recherche de KOBAYASHI Yoshitake, « Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs », *Bach-Jahrbuch*, 1988, pp. 7–72.

<sup>102</sup> CHERICI Paolo, *op. cit.*, p. XXXIX.

		<p>à penser que cette pièce n'aurait initialement pas été écrite pour le luth et que la tablature en question est une adaptation réalisée par Weyrauch lui-même. Néanmoins, cette question n'est, à ce jour, pas élucidée.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Musikbibliothek, Leipzig, Sammlung Becker III.11.4.</li> </ul> <p>- Version pour orgue, <i>Fuga in Re min.</i> BWV 539.  - Version pour violon, <i>Fuga in Sol min.</i>, 2<sup>e</sup> mouvement de la <i>Sonata per violino solo</i> BWV 1001.</p>
<p>BWV 1006a,  <i>Suite en Mi majeur</i>  (env. 1740)<sup>103</sup></p>	<p>Autographe  (1736 – 1737)<sup>104</sup></p>	<p>- Le manuscrit autographe de cette suite de Bach, seule source disponible, ne mentionne pas l'instrument pour lequel elle a été composée. Une analyse de la partition permet de constater qu'elle peut être jouée au luth, (particulièrement si elle est transposée en Fa majeur) et qu'elle convient spécialement bien au <i>Lautenwerk</i>. La harpe<sup>105</sup> a également été considérée comme une candidate potentielle.<sup>106</sup></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Musashino-Musikakademie, Nerima-ku, Tokyo (Littera rara vol. 2-14).</li> </ul> <p>- Version pour violon <i>Partita en Mi majeur</i>, BWV 1006.</p>

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> LEDBETTER David, *op. cit.*, p. 267.

<sup>105</sup> LEDBETTER David, *op. cit.*, p. 268. L'auteur signale qu'on sait que des harpistes étaient actifs dans l'environnement de Bach : Simon Hochbrucker (1699 – env. 1750) a visité Leipzig à la fin des années 1730, et Petrini (après 1710 – 1750) était présent à la Cour du Prince Frédéric de Prusse à Ruppin et Rheinsberg dans les années 1730.

<sup>106</sup> ZINGEL Hans Joachim, « Bach auf der Harfe », *Schweizerische Musikzeitung*, 1964, pp. 286 – 288. Dans cet article, l'auteur fait l'apologie de l'exécution de cette suite à la harpe moderne.

### 4.3 RÉPERTOIRE POUR CLAVIER

Dans la littérature musicologique, le terme « clavier » est généralement utilisé pour désigner divers instruments à cordes avec clavier, mais également les différents types d'orgues. Les spécialistes soulignent que de manière générale, c'est plus tardivement au 18<sup>e</sup> siècle que les compositeurs commencent à exprimer le désir d'exploiter les caractéristiques spécifiques de chaque clavier.<sup>107</sup>

L'important corpus d'œuvres de J.S. Bach pour claviers témoigne de l'engouement du compositeur pour ce type d'instruments dont il jouait d'ailleurs avec virtuosité. Après sa mort, sa musique est globalement considérée comme peu à la mode, son style contrapuntique est dépassé et le clavecin et le clavicorde semblent avoir ouvert la voie au pianoforte. Pour plus de clarté, nous vous proposons un bref tour d'horizon des principaux claviers disponibles à l'époque de Bach et de leurs caractéristiques générales.

Le **clavecin** fait partie des instruments à cordes pincées ; le son est produit par l'action d'un bec de plume sur les cordes métalliques. L'instrument, pourvu d'un, deux, ou rarement trois claviers est muni de registres. Sous l'appellation « clavecin », on a souvent désigné également ses cousins comme l'épinette et le virginal, même si la terminologie a un peu varié en fonction des périodes et des pays. Recensé pour la première fois au 15<sup>e</sup> siècle, le clavecin est activement utilisé en tant qu'instrument soliste. Il joue également un rôle essentiel dans le répertoire de chambre, dans l'orchestre et à l'opéra jusque dans les années 1810<sup>108</sup>, période qui le voit tomber en désuétude. Il est essentiel de se souvenir que le mécanisme d'attaque des cordes du clavecin rend pratiquement impossible la réalisation de dynamiques très contrastées (*forte, piano...*).

Le **clavicorde** fonctionne selon un mécanisme bien différent de celui du clavecin. Ses cordes sont frappées par des tangentes en métal qui ont la particularité de pouvoir rester en contact avec la corde alors même que le son résonne. Ainsi, le musicien peut

---

<sup>107</sup> CALDWELL John, art. « Keyboard music », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, Oxford University Press, 2017.

<sup>108</sup> RIPIN Edwin et al., art. « Harpsichord », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, Oxford University Press, 2017.

influencer directement le son en réalisant une sorte de vibrato (*Bebung* en allemand), en effectuant une série de pressions sur la touche après la frappe initiale. De par sa facture, le clavicorde a un son de faible intensité. Néanmoins, et c'est aussi ce qui le différencie du clavecin, l'instrumentiste a la possibilité de contrôler des dynamiques qui vont d'un *pianissimo* presque inaudible à un relatif *fortissimo*.<sup>109</sup> Ce type de clavier a été utilisé dans toute l'Europe dès la Renaissance, mais l'histoire de l'instrument dès le 17<sup>e</sup> siècle se déroule essentiellement en Allemagne où il était très apprécié. Le clavicorde était particulièrement utilisé comme instrument d'exercice<sup>110</sup> ; son faible coût et la douceur du son qu'il émet permettent notamment aux organistes de pouvoir travailler chez eux, sans assistant.<sup>111</sup> Le clavicorde présente également l'avantage de bien tenir l'accordage et d'être simple à réaccorder lorsque cela est nécessaire.

Le *Lautenwerk* ou luth-clavecin, est un clavier pourvu de cordes en boyaux capables d'imiter le son du luth. Dans la première moitié du 18<sup>e</sup> siècle, les facteurs allemands sont particulièrement intéressés par cet instrument et ses potentialités ; des *Lautenwerke* de différents types et formes sont produits. Nous ne savons que peu de choses de cet instrument, car aucun exemplaire original de l'époque baroque ne nous est parvenu. L'inventaire des instruments réalisé après la mort de Bach nous apprend que le compositeur en possédait deux. Grâce aux descriptions fournies par Johann Friedrich Agricola (1720 – 1774), élève de Bach, nous en apprenons davantage sur cet instrument :

It was smaller in size than a normal harpsichord, but in all other respects was similar. It had two courses (*Chöre*) of gut strings, and a so-called Little Octave of brass strings. In its normal setting – that is, when only one stop was drawn – it sounded more like a theorbo than a lute. But if one drew the lute-stop, [...] one could almost deceive even professional lutenists.<sup>112</sup>

---

<sup>109</sup> RIPIN Edwin et al., art. « Clavichord », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, Oxford University Press, 2017.

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> L'assistant: la personne qui actionne les registres suivant la programmation de l'organiste pendant que ce dernier est en train de jouer.

<sup>112</sup> Note ajoutée par Agricola à l'ouvrage de ADLUNG Jakob (1699 – 1762), *Musica Mechanica Organoedi*, Berlin, 1786, citée par FERGUSSON Howard, « Bach's Lauten Werk », *Music and Letters*, vol. 48, n°3, 1967, p. 263. « Il était plus petit en taille qu'un clavecin normal, mais similaire à tous autres égards. Il possédait deux chœurs de cordes en boyaux, et une soi-disant Petite-Octave de cordes en laiton. Dans son réglage normal – c'est-à-dire, lorsque seul un registre était tiré – il sonnait davantage comme un théorbe que comme un luth. Mais si on tirait le registre du luth, [...] on pouvait presque tromper même un luthiste professionnel. »

Jakob Adlung (1699 – 1762) précise que si le *Lautenwerk* peut imiter la sonorité du luth, il ne dispose pas de sa palette de dynamiques.<sup>113</sup> Comme mentionné notamment dans le tableau 2, nombre d'éléments nous permettent de penser que la suite BWV 996 a été composée pour ce type de clavier.

L'invention du **pianoforte** est généralement attribuée à Bartoloméo Cristofori (1655–1732), actif à Florence autour des années 1700. En 1711, le poète italien Scippione Maffei publie des explications et des schémas du mécanisme de marteaux proposés par Cristofori. La traduction de ces textes en 1725<sup>114</sup> permet la diffusion de ces recherches au nord des Alpes. En Allemagne, les premiers pianoforte semblent avoir été fabriqués dans la région du sud de Leipzig, notamment sous les mains de Gottfried Silbermann (1683-1753). On suppose qu'ils étaient basés sur le modèle italien, même si aucun détail sur la facture n'a survécu.<sup>115</sup> Ce qui est certain en revanche, c'est que les premiers instruments proposés par le facteur germanique n'ont pas satisfait J.S. Bach. « According to his pupil Johann Friedrich Agricola, [Bach] had praised, indeed admire its tone; but he had complained that it was too weak in the high register and was too hard to play” ». <sup>116</sup> Bien plus tard, en 1747, alors que Silbermann avait considérablement fait évoluer son instrument, Bach a manifesté beaucoup de satisfaction pour ce piano. Réalisé sur le modèle Cristofori, il se distinguait de la version italienne par ses choix de registres : le piano florentin en possède un seul (précurseur de l'*una corda*), alors que l'allemand en a deux : l'un permet d'obtenir une sonorité proche du clavecin, et l'autre produit l'effet de la pédale de soutien moderne. Néanmoins, l'influence des innovations de cet instrument sur la musique de Bach n'est pas clairement observable : en effet, l'essentiel des compositions de Bach pour clavier sont antérieures à 1740. Comme le mentionne David Rowland: « Despite Bach's fascination with the piano, however, the instrument cannot have been of any significance for his keyboard music written before the 1740s – Silbermann's improved

---

<sup>113</sup> FERGUSSON Howard, *op. cit.*, p. 262.

<sup>114</sup> La traduction allemande des écrits de Maffei apparaît dans le premier périodique musical allemand dirigé par Johann Mattheson, *Critica musica* (Hamburg, 1725).

<sup>115</sup> ROWLAND David, « The piano to c. 1770 », in David Rowland (ed.), *The Cambridge Companion to the Piano*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 5-21.

<sup>116</sup> ADLUNG Jacob, *Musica mechanica organoedi*, 2, Berlin, 1768, p. 116, tr. in DAVID Hans T., MENDEL Arthur, *The Bach reader* (ed. rev.), New York, 1966, p. 259, cité in ROWLAND David, *op. cit.*, pp. 5-21, selon son élève Johann Friedrich Agricola, Bach « avait approuvé, voir même admiré sa sonorité; mais il s'était plaint qu'il était trop faible dans le registre aigu et était trop difficile à jouer. »



pianos were not made before then »<sup>117</sup>. L'article de Christoph Wolff apporte des précisions sur le sujet en rappelant que la dernière rencontre recensée entre Silbermann et le compositeur « makes it possible to regard the three-part *ricercar* of the *Musical Offering* [1747, BWV 1079] conceived primarily for this new kind of keyboard instrument ». <sup>118</sup> Quoi qu'il en soit, les musicologues semblent s'accorder sur le fait que ce n'est pas avant la moitié du 18<sup>e</sup> qu'apparaît un style spécifique à ce nouvel instrument, qui offre notamment une large palette sonore dans la mesure où il a l'avantage de pouvoir aisément produire des changements de dynamiques.

Il est essentiel pour le harpiste-transcripteur de se pencher, ne serait-ce que brièvement, sur ces différents claviers. Il est en effet précieux de connaître les caractéristiques sonores de ces instruments, de façon à mieux appréhender et gérer l'adaptation de la pièce originale à la harpe. Il est d'ailleurs également conseillé d'écouter ce répertoire sur des claviers anciens avant de se lancer dans la transcription ; en d'autres termes, toutes les informations, les références de ce type sont bonnes à prendre pour réaliser un travail personnel adapté aux possibilités de la harpe. Cette dernière est particulièrement idéale pour interpréter le répertoire pour claviers. En premier lieu, tous deux nécessitent une écriture sur deux portées et partagent la même tessiture. De plus, la harpe regroupe un nombre intéressant de possibilités propres aux différents instruments évoqués plus haut. La harpe permet en effet :

- la palette de nuances *piano* et *pianissimo* qu'offre le clavicorde,
- l'attaque directe dans le registre aigu du clavecin,
- les timbres variés du pianoforte,
- la couleur du son des cordes en boyau du *Lautenwerk*.

Quoi qu'il en soit, il est important de noter un contraste majeur entre la harpe et les divers instruments mentionnés : la question de la résonance. En effet, si le son du clavier meurt alors que la pression sur la touche est lâchée (sauf si une pédale de soutien est actionnée, comme cela est possible avec le pianoforte), la corde de la harpe continue naturellement de vibrer après l'attaque. Il est nécessaire d'effectuer

---

<sup>117</sup> ROWLAND David, *op.cit.*, pp. 5-21. « Malgré la fascination de Bach pour le piano, néanmoins, l'instrument n'a pas eu d'importance pour la musique pour clavier composée avant les années 1740 – les pianos améliorés de Silbermann n'existaient pas avant cela ».

<sup>118</sup> WOLFF Christoph, *op. cit.*, « rend possible de regarder le *ricercare* en trois parties de *L'Offrande musicale* [1747, BWV 1079] comme étant conçu pour ce nouveau genre d'instrument à clavier ».

un mouvement spécifique pour l'étouffer. Ce travail technique est certes difficile, mais possible, sauf dans les cas où la polyphonie est trop dense ou complexe. Il est donc recommandé de choisir des pièces comportant un nombre de voix suffisamment restreint pour que le discours ne soit pas obscurci ; on préférera une danse à une fugue, par exemple.<sup>119</sup> Une partition à deux voix qui se développent dans des registres contrastés (par exemple une voix aigüe de soprano et une voix dans un registre de baryton) est idéale pour que les deux mains puissent évoluer avec fluidité. Nous serons amenés à reparler de cette question par la suite.

---

<sup>119</sup> Ce conseil s'adresse particulièrement à celles et ceux qui n'ont pas une grande expérience dans la pratique de la transcription. Notons qu'il existe quatre collections de pièces de Bach transcrites pour harpe et doigtées par Gabriella Elsa Consolini (1892-1964) qui contiennent notamment des Préludes et Fugues tirés du *Clavier bien tempéré*. BACH Johann Sebastian, *Cantate, dai Preludi e Fughe del Clavicembalo ben Temperato di G.S. Bach trascritte et diteggiate per arpa* (4 volumes), Gabriella Consolini (transcriptions et doigtés), Milan, Ricordi, 1916. BACH Johann Sebastian, *Raccolta Scelta dalle Suites Francesi, Inglesi, dalle Sonate per Violino, dalle Cantate, dai Preludi e Fughe del Clavicembalo ben Temperato di G.S. Bach trascritte et diteggiate per arpa* (4 volumes), Gabriella Consolini (transcriptions et doigtés), Milan, Ricordi, 1916.

## 5. TRANSCRIRE ET INTERPRÉTER BACH À LA HARPE MODERNE ; PROPOSITION DE MÉTHODOLOGIE

Lors de cette partie, le lecteur sera mis en contact direct avec la méthode proposée. Son objectif est de permettre aux instrumentistes de construire une version personnelle et documentée de l'œuvre choisie avant de se lancer dans son interprétation à la harpe moderne.

Précisons que pour ne pas perdre de temps, il est tout à fait déconseillé de commencer par travailler la pièce choisie sans avoir suivi pas-à-pas la logique de réflexion qui est proposée. En effet, la partition sera parfois considérablement modifiée au cours du travail de transcription. Il est donc préférable d'avoir pris des décisions clairement motivées dès le départ pour éviter de régler les problèmes au fur et à mesure de leur apparition ; cela nécessiterait de nombreux allers-retours entre l'instrument et la partition et générerait une version qui pourrait manquer de cohérence.

### 5.1 ÉTAPES PRÉALABLES EN VUE DE LA RÉALISATION D'UNE TRANSCRIPTION

#### 5.1.1 Choix de la version à transcrire

Comme nous l'avons vu précédemment (cf. 4.1), il n'est pas rare que nous disposions de plusieurs sources pour une même œuvre. Ainsi, et pour prendre en exemple des œuvres discutées lors de la master classe tenue à l'HEMU (cf. Préambule), la *Suite pour luth n°1* BWV 995 en sol mineur est préservée sur un manuscrit autographe, une copie sous forme de tablature pour luth ainsi qu'une autre version instrumentale (*Suite pour violoncelle en do mineur*).<sup>120</sup> D'autres configurations sont évidemment possibles<sup>121</sup> et il est essentiel de toujours se procurer toutes les sources les plus proches de J.S. Bach; vous pourrez ainsi choisir sur laquelle, ou sur la combinaison desquelles vous baserez votre travail de transcription. Cette sélection doit se faire en tentant d'identifier la source qui vous permettra d'obtenir un meilleur rendu à la harpe. Pour identifier les diverses sources par lesquelles l'œuvre nous est parvenue, nous vous suggérons de consulter la dernière version du catalogue des œuvres du compositeur intitulé Bach-Werke-Verzeichnis.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> Cf. CHERICI Paolo, *op.cit.*, p. XLVI, p. 2, p. 14, p. 78.

<sup>121</sup> Cf. Tableau 2.

<sup>122</sup> DÜRR Alfred, Yoshitake KOBAYASHI, Kirsten BEISSWENGER et Wolfgang SCHMIEDER, *Bach-Werke-Verzeichnis*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1998.

### 5.1.2 Comparaison des versions existantes

L'activité de comparaison à laquelle l'instrumentiste doit se livrer avant de débiter une transcription devrait se baser sur les éléments discutés ci-après. Si votre choix s'est porté sur une œuvre dont il existe une version pour plusieurs instruments différents, il est conseillé de sélectionner la plus épurée d'entre elles. Pour un premier contact avec la transcription, évitez néanmoins celle destinée à un instrument monodique (violon ou violoncelle) qui serait trop nue ; la construction de l'harmonie et du contrepoint en l'absence de basse est difficile lorsqu'on ne maîtrise pas parfaitement le contrepoint baroque. Vous trouverez généralement un bon compromis en optant pour une version polyphonique à peu de voix, qui permet de mieux comprendre la structure de l'œuvre. Dans le cas de la *Suite en Sol mineur* BWV 995<sup>123</sup>, on préférera donc la version pour luth à celle pour violoncelle.

La deuxième partie de la comparaison concernera les différences entre les versions disponibles pour le même instrument. En confrontant les partitions originales aux copies et aux éventuelles tablatures, puis aux diverses transcriptions dont elles ont éventuellement déjà fait l'objet, le transcripteur parviendra à identifier les modifications directement induites par un changement d'instrument.

Il est essentiel de porter son attention sur les éléments suivants, qui peuvent fluctuer d'une version à l'autre :

- Les accords :

La façon de les exécuter varie énormément entre un accord plaqué et un accord longuement arpégé. On note que le style brisé<sup>124</sup> peut perturber la lecture de la partition. Ainsi, et pour faciliter la compréhension harmonique du discours, il est utile de comparer les différentes versions disponibles pour lire les arpèges comme des accords plaqués. Notez qu'entre les sources, la construction des accords peut varier : il arrive que le nombre de voix soit réduit.

- Le nombre de voix :

Ce sont souvent les spécificités liées au changement d'instrument qui influencent la variation du nombre de voix. Ainsi, il arrive qu'une œuvre à trois voix au clavier n'en contienne que deux dans la version pour luth.

---

<sup>123</sup> Lors de la master classe, les étudiants ont fait l'exercice de comparaison de la version autographe pour clavier avec l'*intavolatura di Lipsia* (tablature de Leipzig) de la *Suite en sol mineur*. La *Suite en do mineur* BWV 997 a été travaillée en comparant l'*intavolatura di Lipsia* et les copies pour clavier d'Agricola et Kirnberger.

<sup>124</sup> Le style brisé fait référence à la manière d'arpéger un accord conformément au langage idiomatique du luth dès le début du 17<sup>e</sup> siècle.

- Les notes répétées :  
Il a été observé que les notes répétées dans les tablatures pour luth correspondent souvent aux notes liées que l'on trouve sur les partitions pour clavier.<sup>125</sup>
  
- Les ornements :  
Leur réalisation étant liée à la pratique de l'improvisation et aux possibilités de chaque instrument, il n'est pas surprenant qu'ils diffèrent d'une version à l'autre. Les embellissements (trilles, mordants...) sont indiqués dans la partition par des symboles (non systématiques entre les pays, les époques, les compositeurs... cf. 5.4.1) qui permettent à l'instrumentiste de les réaliser. Pour déchiffrer ces indications, dans la musique de J.S. Bach, nous nous aidons notamment du *Klavierbüchlein*.<sup>126</sup> Ce document contient une table d'ornementation réalisée par le maître pour son fils aîné Wilhelm Friedemann qui étudie le clavier. Nous aborderons plus précisément la question des ornements dans un chapitre spécifique (cf. 5.4). A cette étape du travail, il vous est juste utile de pouvoir les distinguer du discours musical principal.
  
- Le nombre de mouvements :  
Si votre choix se porte sur une œuvre en plusieurs mouvements, il arrive que des différences quant à leur nombre existent entre la version pour clavier et celle pour luth (comme c'est le cas pour la Fugue et le Double de la *Suite en Do mineur* BWV 997). Ainsi, nous estimons que vous pouvez vous permettre de faire une sélection entre les parties. De tels aménagements sont même souhaitables lorsqu'une section ne vous paraît pas adaptable à la harpe.
  
- Les intervalles ou accords dissonants :  
Dans la mesure où leur réalisation est influencée par le jeu spécifique de l'instrument, il faut parfois les déplacer, par exemple lors d'un décalage rythmique ou harmonique. C'est le cas dans la deuxième mesure du Prélude de la *Suite* BWV 995 qui comprend un accord Fa dièse, La, Do, Mi bémol sur un Sol grave, correspondant à une 7<sup>e</sup> de sensible sur la tonique (entouré en bleu dans l'exemple 1). Dans le manuscrit autographe, les quatre notes sont superposées et forment un

---

<sup>125</sup> Dans la mesure où le son du luth a une durée de résonance relativement réduite, la répétition des notes permet de faire entendre plus clairement les dissonances. A noter que pour les mêmes raisons le jeu au clavecin nécessite parfois également des notes répétées.

<sup>126</sup> BACH Johann Sebastian, Wolfgang PLATH (ed.), *Klavierbüchlein Für Wilhelm Friedemann Bach* (8e édition), Kassel, Bärenreiter, 2010.

accord complet (Ex. 1) alors que dans la tablature de Lipsia (cf. note 122), le Fa dièse vient après (Ex. 1 entouré en bleu).

Prelude

Exemple 1 : J.S. Bach, Prélude, *Suite* BWV 995, mes. 1-3, selon le manuscrit autographe.<sup>127</sup>

Prelude

Exemple 2 : J.S. Bach, Prélude, *Suite* BWV 995, mes. 1-3, transcription de *l'intavolatura di Lipsia*.<sup>128</sup>

- Les variantes dans la notation rythmiques (cf. 5.3.2. c. notes inégales) :  
La notation de certaines figures pointées (alternance entre des valeurs longues et brèves) sont modifiées en fonction du type d'instrument à qui la partition est destinée (cf. Ex. 1 et 2 la valeur du Mi encadré en rouge).
- Le phrasé, les liaisons, les articulations :  
Selon l'instrument auquel la version s'adresse, on observe que les liaisons n'ont pas la même signification ; elles peuvent par exemple désigner un phrasé, une articulation, une note tenue.<sup>129</sup> Les exemples discutés ont mis en évidence des

<sup>127</sup> Cf. CHERICI Paolo, *op. cit.*, p.2.

<sup>128</sup> Cf. CHERICI Paolo, *op. cit.*, p.14.

<sup>129</sup> Les liaisons sont aussi utilisées dans la musique pour harpe pour indiquer la présence de notes inégales. Consultez les exemples dans MEYER Jacques Philippe, *Essai sur la vraie Manière de jouer de la harpe avec une méthode de l'accorder, Œuvre premier*, Paris, l'Auteur, 1763, p. III, ex. 44, 45, 46, 47, p. 16, mes. 21 et suivantes ou doigt glissé, p. 7, ex. 53, mes. 8.

variations dans la longueur du phrasé ; dans l'exemple 2, à la première mesure, tout le motif est lié, alors que dans l'exemple 3, les notes sont liées conformément à l'exécution souhaitée au luth.

### 5.1.3 Recopier à la main

Nous suggérons aux harpistes de s'adonner à un exercice de prime abord archaïque et fastidieux, mais qui se révèle très précieux dans le processus : la copie manuscrite de la partition choisie. Cette activité didactique, également pratiquée par les élèves de Bach et les membres de sa famille, a l'avantage de vous permettre de comprendre, décortiquer, analyser la musique du maître et la structure de l'œuvre avec plus d'aisance. Cette étape représente un premier pas vers l'apprentissage de la pièce – en la connaissant intimement, il vous sera plus simple d'effectuer vos choix lors du travail de transcription. Ainsi, une fois que vous aurez sélectionné la version à utiliser, ou les différentes versions que vous décidez de compiler (cf. 5.1.2), il vous est conseillé de réaliser une version manuscrite dépourvue de tous les ornements discutés précédemment (cf. 5.1.2). Ce document vous servira de point de départ.

### 5.1.4 Analyser

Alors que vous disposez d'une version épurée de la pièce, il est temps de l'analyser précisément. Il est notamment indispensable d'étudier avec attention la structure formelle, la construction harmonique (en identifiant les modulations et les cadences), la gestion du contrepoint (particulièrement dans les fugues). Un regard attentif doit également être porté à la conduite et à la disposition des voix. Cela vous aidera à mieux motiver vos choix de transcription et votre interprétation.

## 5.2 CHOISIR LA TESSITURE

La question de la transposition est à régler au début du même processus de transcription. Si vous constatez, en testant la partition à la harpe, que le discours n'est pas clairement perceptible dans la tessiture de départ, il serait une erreur de croire qu'un travail sur le timbre pourra y remédier ; une transposition s'impose.

### 5.2.1 Motiver un changement de tessiture ou de tonalité

Avant de choisir précisément la tonalité dans laquelle vous allez transcrire l'œuvre choisie, il est indispensable de motiver le fait même d'effectuer des changements liés à la tessiture. Voici quelques raisons qui justifient une transposition vers l'aigu, en

précisant que c'est le goût, l'oreille du musicien et le type de harpe qui doivent guider ce choix :

- On considère que le registre grave peut engendrer un mélange des voix qui obscurcit le discours.
- Les mouvements lents fonctionnent dans la tonalité originale de la pièce, mais les rapides, plus ornés ou pourvus d'un nombre de voix plus important (comme la gigue, le double, la fugue dans un tempo *allegro*), peuvent nécessiter un changement pour que le discours soit compréhensible.
- Dans l'ensemble, on estime que la sonorité générale peut résonner trop.
- Notre choix s'est porté sur une pièce pour luth, instrument dont le registre de prédilection est plus bas que celui que l'on trouve dans la littérature pour harpe (cf. 4.2).
- On souhaite mettre en valeur le registre aigu de la harpe et rappeler certaines caractéristiques de l'écriture idiomatique de la harpe à l'époque baroque.

Transposer vers le grave est également possible. Ce choix est souvent dicté par la volonté de réaliser un beau legato à la main droite (effet difficile à obtenir sur les cordes aiguës) et par l'envie d'exploiter les couleurs particulières que la harpe moderne offre dans cette tessiture (cf. point 5.2.3).

## 5.2.2 Octavier, une solution possible

Si octavier<sup>130</sup> la pièce est une solution possible et envisageable, il faut néanmoins faire preuve d'une certaine prudence. En effet, un tel changement a une influence significative sur le caractère général de la pièce. Par exemple, en jouant la *Suite en do mineur* BWV 997<sup>131</sup>, si on conserve le registre dans lequel la copie d'Agricola a été

---

<sup>130</sup> Octavier, soit transposer à l'octave pour garder la tonalité d'origine.

<sup>131</sup> Lors de la master classe, les questions de modification de la tessiture ont notamment été discutées sur la base de l'exemple de la *Suite en do mineur* BWV 997 en comparant *l'intavolatura di Lipsia*, la copie pour clavier d'Agricola et la transcription de Cristiana Passerini pour harpe moderne. Voir : Bach Johann Sebastian, *Suite in do minore* BWV 997, *trascrizione per arpa di Cristiana Passerini dalla copia di J.F. Agricola per clavicembalo*, Torino, Rugginenti, 2007. La transcription de Cristiana Passerini est presque totalement fidèle à la copie d'Agricola dont le titre est *C moll/Praeludium, Fuge, Saraband, und Gigue fuers/Clavier/Von J. S. Bach*. Seuls quelques synonymes sont introduits (mes. 8, Sol dièse au lieu de La bémol). La copie d'Agricola est écrite sur deux portées à la clé de violon et de basse – une façon inhabituelle de noter la musique pour clavier de Bach qui était généralement écrite en clé de soprano et de basse. Deux raisons pourraient expliquer cela : soit ce document était à l'origine conçu comme une sonate pour violon et basse continue, soit il s'adressait dès le départ au luth ; l'œuvre aurait alors été écrite en clé de violon et aurait dû être jouée une octave plus bas, comme le faisaient Weiss ou Vivaldi. Jouer selon la copie d'Agricola impliquerait d'atteindre le Fa 3, une note se situant une



écrite, on perd le caractère initial de la version destinée au luth qui explore particulièrement le registre grave de l'instrument. Une telle modification de l'atmosphère de la pièce n'est pas toujours souhaitable.

On observe deux manières de transposer à l'octave supérieure :

- On octavie la ligne de basse et la clé de sol dans la nouvelle version. Cela confère un rendu sonore général aigu à la pièce.
- On conserve la partie de la ligne de basse qui sonne bien dans les graves et on octavie le reste.

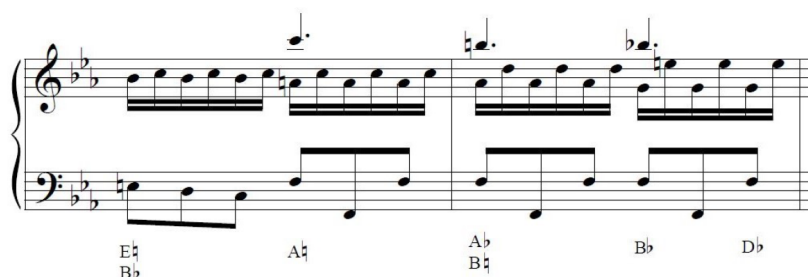
Notons qu'il n'est pas toujours pertinent d'octavier la pièce entière, si quelques passages uniquement posent problème dans la tessiture originale. Par exemple,

---

tierce au-delà du registre habituellement utilisé dans la musique pour claviers de Bach. De plus, plusieurs mesures seraient impossibles à jouer à cause de la distance entre les parties (cf. exemples ci-dessous tirés de la fugue).



J.S. Bach, *Suite BWV 997*, fugue, mes. 79-80, cf. PASSERINI Cristiana, *op.cit.*, p. 14.



J.S. Bach, *Suite BWV 997*, fugue, mes. 96-97, cf. PASSERINI Cristiana, *op.cit.*, p. 15.

Pour éviter ce problème, la ligne de basse pourrait être parfois transposée à l'octave supérieure, mais cela placerait la pièce dans un registre très élevé. D'autre part, telle qu'elle est notée dans la tablature pour luth, la suite se développe dans un registre bien trop bas pour être interprété à la harpe moderne (cf. CHERICI pp. 37-40). La transposition dans une autre tonalité, une quarte ou une quinte plus haut (en Sol mineur ou Fa mineur), tout en gardant la version pour luth comme référence, pourrait être une solution possible.

lorsque la basse dérange momentanément, octavier la main gauche à cet endroit précis peut suffire. De même, lorsque le discours est obscurci par la proximité des voix, le fait d'octavier une des deux mains permet souvent d'espacer suffisamment les deux lignes mélodiques pour les mettre en valeur. Il est néanmoins essentiel de respecter la construction de la pièce et de veiller à ce que le changement d'octave ne coupe pas une phrase musicale ou ne génère pas d'erreurs harmoniques ou contrapuntiques.

Lors de la master classe, cette situation a été discutée grâce à l'examen d'un extrait de la Sarabande de la *Suite en do mineur* BWV 997 dans la version fournie par *l'intavolatura di Lipsia* et la copie pour clavier réalisée par Agricola. La ligne de basse des mesures 10-11 et 14-15 diffère (Ex. 3 et 4) : si la version pour luth place la ligne de basse dans un registre très grave, à une distance considérable de la première voix, la version pour clavier propose une ligne de basse parfois transposée une octave plus haut.<sup>132</sup> Fort de cette observation, le harpiste doit effectuer son propre choix en tenant compte de la résonance des basses, du mélange possible des voix dans le registre médium de la harpe, et de la possibilité de compenser les éventuels problèmes qui en découlent par un travail sur le timbre lors de l'exécution (5.5.1.1).

<sup>132</sup> Souvenons-nous que les basses du luth sont des cordes doubles accordées à distance d'une octave. Ainsi, lorsque l'on joue le Mi grave écrit sur la partition, on l'entendra également à l'octave supérieure. C'est le cas aux mesures 1 et 2 du Prélude :



J.S. Bach, Prélude, *Suite* BWV 997, mes.1-2, selon *l'intavolatura di Lipsia*, cf. CHERICI Paolo, *op.cit.*, p. 34.



J.S. Bach, Prélude, *Suite* BWV 997, mes.1-2, copie pour clavier d'Agricola, cf. CHERICI Paolo, *op.cit.*, p. 46.

Exemple 3 : J.S. Bach, Sarabande, *Suite* BWV 997, mes. 9-16, selon l'*intavolatura di Lipsia*.<sup>133</sup>

Exemple 4 : J.S. Bach, Sarabande, *Suite* BWV 997, mes. 9-16, copie pour clavier d'Agricola.<sup>134</sup>

<sup>133</sup> Cf. CHERICI Paolo, *op. cit.*, p. 49.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 41.

### 5.2.3 Changer la tonalité

Lorsqu'un changement de tonalité est nécessaire, il est conseillé d'opter pour une transposition qui conserve la couleur de la tonalité originale. Ainsi, une adaptation à la quarte est souvent une solution satisfaisante de ce point de vue. Nous constatons que la *Suite en Mi mineur* BWV 996 peut aisément être jouée en La mineur, alors que le rendu sonore à la harpe de la *Suite en Mi majeur* BWV 1006a est particulièrement satisfaisant en Sol majeur. Dans le cas de la *Suite en Do mineur* BWV 997, il est conseillé de privilégier soit la tonalité de Sol mineur, soit celle de Fa mineur. L'œuvre évolue ainsi dans un registre plus aigu et plus intelligible. Notons que le choix de la tonalité peut varier si l'intégralité de la suite est jouée, ou si quelques mouvements seulement sont sélectionnés. Si les parties rapides, plus complexes et denses au niveau du contrepoint, sont abandonnées, il est envisageable de conserver la tessiture grave induite par la tonalité initiale.<sup>135</sup> L'enjeu est donc, comme nous le redirons plus loin, de trouver le bon compromis.

## 5.3 CLARIFIER LE DISCOURS

Comme nous le préciserons ci-après, la clarification du discours musical réalisé sur la harpe moderne se fait à la fois en optant pour la version qui contient un nombre de voix idéal et en choisissant des doigtés adaptés.

### 5.3.1 Le choix du nombre de voix

Les œuvres de J.S. Bach possèdent une structure complexe et une organisation harmonique si riche qu'il semble périlleux d'effectuer des modifications quant au nombre de voix. Il est donc conseillé de procéder en faisant le moins de changement possible et uniquement lorsque cela est absolument nécessaire (particulièrement dans les fugues et les pièces en contrepoint strict) et sans varier la nature de

---

<sup>135</sup> Notez que chaque danse a un caractère propre qu'il est intéressant de connaître avant de se lancer dans une transcription et une interprétation. De plus, il faut se souvenir que les suites de danses de Bach n'étaient pas destinées à être dansées, contrairement à celles de Lully et d'autres compositeurs français de l'époque. Cela influence considérablement le tempo et le caractère de chacune d'entre elles. Nous conseillons de consulter les articles spécifiques du *New Grove Dictionary of Music and Musicians* pour chaque type de danse.

l'harmonie originale.<sup>136</sup> La recherche de clarté dans le discours pousse néanmoins l'instrumentiste à alléger les accords trop denses et à éviter les répétitions de notes rapides, sauf lorsque nous pouvons utiliser des sons synonymes.<sup>137</sup> En effet, dans les pièces pour clavier, les ajouts ou retraits de notes, les octavations et les changements de registres font partie des stratégies pour créer un jeu de dynamiques. Ainsi, un jeu sur la densité d'un accord permet de produire un effet de *forte* ou de *piano*. Etant donné que la harpe dispose d'une large palette de nuances, un allègement des accords dans les mouvements rapides ne péjorera en rien la structure de la pièce originale.

Dans le chapitre 5.1.2, nous avons noté que des différences quant au nombre de voix existaient dans les transcriptions effectuées par J.S. Bach lui-même, principalement lorsqu'un autre instrument que l'original était choisi. L'exemple du *Concerto pour clavier* BWV 972, adaptation du *Concerto pour violon op. 3 n°9* RV 230 de Vivaldi, est intéressant à cet égard. Dans la version pour clavier, la partie du premier violon est destinée à la main droite alors que les voix de l'orchestre se condensent et s'harmonisent à la main gauche de l'instrumentiste (cf. exemples 5 et 6). Déterminer le nombre de voix adéquat est une question inhérente à toute activité de transcription. Une adaptation à la harpe moderne nécessite donc également une telle réflexion pour que le discours musical soit aussi clair que possible, compte tenu des capacités, mais aussi des contraintes de l'instrument. Ainsi, la version pour harpe du même concerto nécessiterait un allègement de l'harmonie qui est condensée à la main gauche : dans les mouvements rapides surtout, des accords moins chargés seront bienvenus ; parfois même, la ligne de basse seule est suffisante.

---

<sup>136</sup> Si l'abandon d'une voix n'est pas possible, il peut s'avérer intéressant de faire des ajouts, comme c'est le cas dans la *Fugue* en Ré mineur pour orgue BWV 539 en comparaison à la tablature de Lipsia pour luth de la *Fugue* BWV 1000 (cf. tableau 2).

<sup>137</sup> Ainsi, toutes les notes peuvent être jouées, mais nous perdons l'attaque *staccato* du clavier.

16 **Tutti**

Exemple 5: Antonio Vivaldi, *Concerto pour violon op. 3 n° 9 RV 230, Allegro*, mes. 16-18 (violon solo, I, II, alto, violoncelle, continuo).

Exemple 6 : J.S. Bach, *Concerto pour clavier BWV 972, Allegro*, mes. 16-18.

### 5.3.2 Le choix des doigtés

Un travail précis sur le choix des doigtés, tant pour les notes jouées que pour celles qu'il faut étouffer, permet de résoudre un grand nombre de problèmes liés à la conduite des voix à la harpe moderne.

#### a) Les étouffés

Qu'ils soient réalisés avec le plat de la main ou précisément doigtés pour agir sur une note spécifique ou une série de notes, le recours aux étouffés est un outil précieux pour clarifier l'harmonie, empêcher le mélange des voix, articuler précisément des motifs ou des ornements ainsi que le sujet d'une fugue... Leur réalisation nécessite un travail technique spécifique, mais indispensable à la maîtrise du phrasé et à l'expression. Néanmoins, et pour remplir pleinement leur rôle, les étouffés doivent être utilisés avec précaution.<sup>138</sup>

Pour les placer correctement, il est essentiel d'écouter l'évolution de chaque son, non seulement au moment de l'émission, mais jusqu'à la fin de la résonance. Ainsi, vous pourrez déterminer si, et à quel moment un étouffé est nécessaire.

Dans la mesure où un étouffé est un doigté induisant un déplacement supplémentaire, il faut veiller à ce que le jeu ne devienne pas trop complexe au point de rompre la fluidité du phrasé ou de modifier le caractère de la pièce. De plus, une attention particulière sera prêtée aux bruits qui peuvent être engendrés par ce geste et qui pourraient parasiter le discours.

Les étouffés sont les bienvenus lorsqu'ils permettent une articulation claire des changements harmoniques, néanmoins, ils sont souvent moins essentiels lorsque des renversements d'un même accord se succèdent, sauf s'ils doivent être joués *staccato*.

#### b) Les doigtés

La réflexion sur les étouffés se mène conjointement à celle sur les doigtés. Précisons que les doigtés qui semblent naturels ne sont pas forcément les plus à même de mettre en valeur et de clarifier le discours musical, c'est pourquoi il est important d'analyser chaque passage avant de les choisir. Voici quelques pistes de réflexion.

---

<sup>138</sup> Dans les méthodes de harpe entre la fin du 18<sup>e</sup> siècle et le début du 19<sup>e</sup> siècle, il existe différentes manières d'indiquer l'étouffé ou le *staccato*. Consultez DES ARGUS Xavier, *Traité général sur l'art de jouer de la harpe*, Paris, (s.d.), pp. 100-103.

- Homogénéité de direction de la ligne musicale.

Lorsqu'un sujet ou une mélodie est joué en imitation entre le soprano et d'autres voix, il est conseillé, dans la mesure du possible, de choisir un même doigté pour chaque voix. Cela vous permettra d'obtenir une certaine homogénéité en conservant une articulation identique pour chaque fragment.

- Réalisation de figures de rhétorique musicale.

C'est à l'époque baroque que la musique s'est le plus inspirée des principes de l'art oratoire et des figures de rhétorique théorisées par des auteurs grecs et romains comme Aristote, Cicéron et Quintilien. Dès le 17<sup>e</sup> siècle « analogies between rhetoric and music permeated every level of musical thought, whether involving definitions of styles, forms, expression and compositions methods, or various questions of performing practice »<sup>139</sup>. Les musicologues s'accordent à dire que les éléments musicaux considérés comme typiquement baroques sont généralement directement ou indirectement liés aux concepts rhétoriques, que ce soit en Italie, en Allemagne, en Angleterre ou en France. Les écrits de l'époque les plus célèbres thématissant ce sujet sont notamment : *Der vollkommene Capellmesiter* (1739) de Johann Mattheson, le chapitre « Musurgia Rhetorica » tiré de l'encyclopédie de théorie et pratique musicale *Musurgia universalis* (Rome, 1650) d'Athanasius Kircher ainsi que *L'Harmonie universelle* (1636-7) de Marin Mersenne. Malgré une abondante littérature sur la question de la rhétorique musicale, le spécialiste G. Buelow note que « While neither Mattheson nor any other Baroque theorist would have applied these rhetorical prescriptions rigidly to ever musical composition, it is clear that such concepts not only aided composers to a varying degree but were self-evident to them as routine techniques in the compositional process ».<sup>140</sup>

Ainsi, les figures de rhétorique permettent au musicien d'agrémenter son discours de différentes images, comme le ferait un orateur, dans le but de remplir un objectif essentiel pour la musique baroque : représenter les états émotionnels, les passions de l'âme que l'on nomme les affects.<sup>141</sup> Les conflits de terminologie et de définition

---

<sup>139</sup> BUELOW George J., art. « Rhetoric and music », (§2. Baroque), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *Oxford Music Online*, 2017, « les analogies entre la rhétorique et la musique ont pénétré toutes les sphères de la pensée musicale, que cela concerne les définitions de styles, formes, expression et méthodes de composition, ou diverses questions de pratique de jeu ».

<sup>140</sup> *Ibid.*, « Alors que ni Mattheson ni aucun autre théoricien baroque n'aurait appliqué ces prescriptions concernant la rhétorique de façon rigide à chaque composition musicale, il est clair que ces concepts n'ont pas seulement aidé les compositeurs à des degrés variés mais qu'ils étaient évidents pour eux, comme une technique devenue routinière dans le processus compositionnel ».

<sup>141</sup> La théorie des affects est un sujet extrêmement vaste qui ne sera pas abordé ici. Consultez l'article du *New Grove* intitulé « Theory of the affects », ainsi que son abondante bibliographie. Pour des précisions quant à la question de l'utilisation de cette théorie dans l'analyse de la musique instrumentale de J.S. Bach, consultez SCHULENBERG David, « Expression and authenticity in the harpsichord music of J.S. Bach », *op. cit.*



relatives aux figures de rhétorique sont nombreux et rendent complexe l'étude de ce sujet, car « there is clearly no one systematic theory of musical figures for Baroque and later music ». <sup>142</sup>


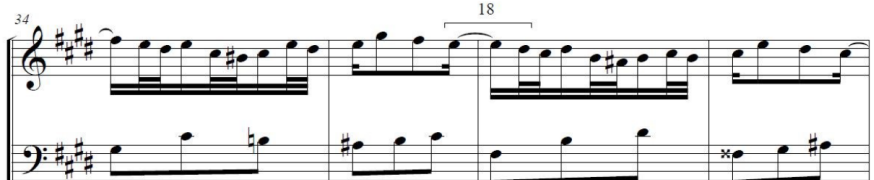
L'ouvrage de W.H. Bernstein<sup>143</sup> (cf. tableau 3) est un outil intéressant pour se familiariser avec une sélection de figures de rhétorique. Lorsqu'on exécute ces figures à la harpe, chaque note est importante et nécessite un doigté adapté pour respecter l'articulation, la ligne et l'effet qu'elles visent à produire.

---

<sup>142</sup> BUELOW George J., art. « Rhetoric and music », *op. cit.*, (§3. Musical Figures), « il n'y a clairement pas de théorie systématique des figures de rhétorique musicale pour la musique baroque ou celle qui suit. ».

<sup>143</sup> BERNSTEIN Walter Heinz, *Die Musikalischen Figuren als Artikulationsträger der Musik von etwa 1600 bis nach 1750*, Leipzig, Ebert Musik Verlag, 1994.



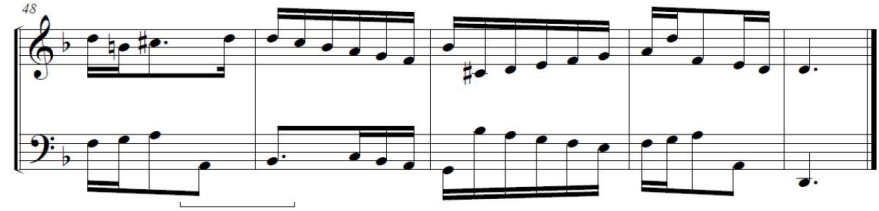
Tableau 3 : Sélection d'exemples de figures de rhétorique musicale tirées de l'ouvrage de W.H. Bernstein, *Die Musikalischen Figuren als Artikulationsträger der Musik von etwa 1600 bis nach 1750*.

Figure de rhétorique 144	Description et exemple
<p><b>TRANSITUS</b></p>	<p>Note de passage dissonante, placée sur un temps faible, entre deux notes consonantes. Se joue généralement <i>legato</i>.</p>  <p><i>Exemple 7 : J.S. Bach, Invention n° 1 en Do majeur BWV 772, exemple de transitus, n°21.</i><sup>145</sup></p>
<p><b>SYNCOPATIO /LIGATURA</b></p>	<p>Note consonante qui, prolongée pendant qu'une autre voix bouge, devient dissonante, puis est suivie d'une autre note qui résout la dissonance. Cette dernière doit être jouée plus doucement que la précédente. Se repère facilement avec la ligature.</p>  <p><i>Exemple 8 : J.S. Bach, Invention n° 6 en Mi majeur BWV 777, exemple de sincopatio, n°18.</i><sup>146</sup></p>

<sup>144</sup> Les explications de chaque figure dans l'ouvrage de BERNSTEIN, *op.cit.*, se trouvent aux pages suivantes : Transitus pp. 4, 19 - Syncopatio pp. 4, 29 - Passus duriusculus pp. 12, 37 - Exclamatio pp. 12, 20 - Ellipsis pp. 13, 24 - Superjectio /Accentus pp. 5, 6, 25 - Anticipatio notae pp. 6, 7, 20 - Figura Corta pp. 9, 10, 20 - Tirata pp. 11, 20.

<sup>145</sup> BERNSTEIN Walter Heinz, *op. cit.* p. 19.



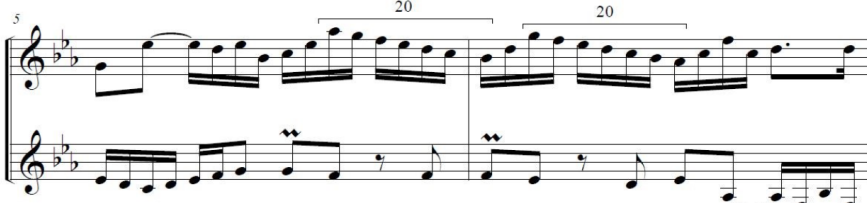
<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 29.

<p><b>PASSUS DURIUSCULUS</b></p>	<p>Lorsqu'une voix prend une direction ascendante ou descendante en demi-tons : exprime généralement l'affliction.</p>  <p><i>Exemple 9: J.S. Bach, Invention n° 11 en Sol mineur BWV 782, exemple de <i>passus duriusculus</i>, n°14.<sup>147</sup></i></p>
<p><b>EXCLAMATIO</b></p>	<p>Saut d'intervalle, généralement une sixte mineure ascendante, destiné à attirer l'attention de l'auditeur. Se joue <i>con espressione</i>.</p>  <p><i>Exemple 10: J.S. Bach, Invention n° 2 en do mineur BWV 773, exemple d'<i>exclamatio</i>, n°6.<sup>148</sup></i></p>
<p><b>ELLIPSIS</b></p>	<p>Coupure due à une interruption dans le discours, une omission de la consonance attendue ou une cadence rompue.</p>  <p><i>Exemple 11: J.S. Bach, Invention n° 4 en Ré mineur BWV 775, exemple d'<i>ellipsis</i>, n°5.<sup>149</sup></i></p>

<sup>147</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p.24.

<p><b>SUPERJECTIO O /ACCENTUS</b></p>	<p>Lorsqu'on ajoute à une consonance ou une dissonance une note correspondant à l'intervalle immédiatement supérieur, généralement lorsque les notes principales devraient descendre d'un intervalle de 2<sup>de</sup>.<sup>150</sup></p>  <p><i>Exemple 12 : J.S. Bach, Invention n° 5 en Mi bémol majeur BWV 776, exemple de superjectio, n°17.</i><sup>151</sup></p>
<p><b>ANTICIPATIO NOTAE</b></p>	<p>Fait entendre la note suivante (au-dessus ou au-dessous), avant son arrivée dans le contrepoint ordinaire. Articuler avec la note suivante.</p>  <p><i>Exemple 13 : J.S. Bach, Invention n° 2 en Do mineur BWV 773, exemple d'anticipatio, n°3.</i><sup>152</sup></p>
<p><b>FIGURA CORTA</b></p>	<p>Trois notes rapides dont l'une est aussi longue que les deux autres réunies. S'interprète toujours <i>staccato</i> (Ex. 13, exemple de <i>figura corta</i> n° 7).</p>
<p><b>TIRATA</b></p>	<p>Séquence de notes courtes et de même valeur formant une partie de gamme, une gamme entière ou plus d'une gamme.</p>  <p><i>Exemple 14 : J.S. Bach, Invention n° 2 en Do mineur BWV 773, exemple de tirata, n°20.</i><sup>153</sup></p>

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 5

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>153</sup> *Ibidem.*

### c) Les notes inégales

On parle de notes inégales pour faire référence à une convention rythmique ancienne, décrite de manière explicite pour la première fois au milieu du 16<sup>e</sup> siècle, selon laquelle « certain divisions of the beat move in alternately long and short values, even if they are written equal ». <sup>154</sup> Concrètement, cet effet se pratiquait sur des notes au sein de la même pulsation de façon à ne jamais la distordre (il peut néanmoins également se trouver dans un motif *rallentando* ou *accelerando*). Le degré d'inégalité était très variable et semblait régi selon « the character of the piece and the taste of the performer ». <sup>155</sup> La difficulté dans l'application ou non de cette convention provient du fait qu'elle est parfois indépendante de la notation. Les préfaces et traités de l'époque nous renseignent sur diverses habitudes et recommandations concernant cette pratique. <sup>156</sup>

La possibilité d'appliquer cette convention dans l'interprétation du répertoire a beaucoup occupé les praticiens et musicologues dès le début du 20<sup>e</sup> siècle. L'usage des notes inégales est précisé sur diverses partitions de compositeurs hors de France, mais la question qui a fait couler beaucoup d'encre est de savoir s'ils acceptaient cette convention en l'absence de notation claire. Plusieurs spécialistes, sur la base des idées de Dolmetsch, considèrent que l'utilisation des notes inégales est une pratique normale dans la musique baroque tous pays confondus <sup>157</sup>. Cette hypothèse a toutefois été vivement contestée donnant lieu, au fil des années, à de vives controverses que nous choisissons de ne pas détailler ici. Les discussions actuelles concernant l'utilisation des notes inégales dans la musique baroque en général mettent en avant l'idée du « bon goût », un concept d'ailleurs assez flou. <sup>158</sup>

---

<sup>154</sup> FULLER David, art. « Notes inégales », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, Oxford University Press, 2017, « certaines divisions de la pulsation se transforment en une alternance de valeurs longues et courtes même si elles sont écrites de façon égale ». La première mention explicite apparaît dans les écrits du compositeur et théoricien français Loys Bourgeois en 1550.

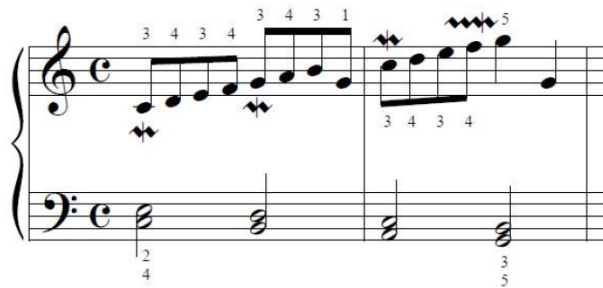
<sup>155</sup> *Ibid.*, « le caractère de la pièce et le goût de l'interprète ».

<sup>156</sup> QUANTZ Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, Johann Friedrich Voss, 1752, Chap. V, § 21, 23; II, § 24; XVIII, § 58.

<sup>157</sup> FULLER David, *op. cit.* Fuller mentionne que c'est sur la base des idées de Dolmetsch que Babitz, Donington, Sachs et d'autres ont soutenu cette hypothèse.

<sup>158</sup> Pour vous familiariser avec certaines pratiques qui font autorité, consultez notamment QUANTZ Johann Joachim, *op. cit.*, chap. V, § 21, § 23, chap. X, § 24, chap. XII, § 24, chap. XVIII, § 58. Notez qu'il existe une version française de ce traité également éditée en 1752, selon la volonté de Quantz lui-même : QUANTZ Johann Joachim, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin, 1752. Cet ouvrage existe dans une traduction en anglais dans plusieurs éditions modernes : QUANTZ Johann Joachim, Edward R. REILLY (ed. trad.), *On playing the flute*, London, Faber and Faber, 2001. / QUANTZ Johann Joachim, Edward R. REILLY (ed. trad.), *On playing the flute*, New York, Schirmer Books, 1985.

*Applicatio*, première pièce pour clavier du *Klavierbüchlein* que J.S. Bach dédie à son fils Wilhelm Friedemann est un exemple particulièrement intéressant pour notre propos car elle a l'avantage d'être éditée avec les doigtés du compositeur. On observe qu'au-dessus de la gamme initiale (Ex. 15), l'alternance répétée des doigts [3 4 3 4 3 4] peut être considérée comme une manière subtile de suggérer une inégalité entre les notes. Ainsi, c'est par un travail sur les doigtés que les étudiants peuvent exercer la pratique des notes inégales.



Exemple 15: J.S. Bach, *Applicatio* BWV 994, mes. 1-2<sup>159</sup>.

Dans leur formation classique, les harpistes ont pour habitude de travailler leur technique de façon à acquérir un grand contrôle dans l'articulation et l'émission du son, indépendamment du doigt utilisé. Le travail des doigtés anciens est, selon les professeurs Mara Galassi et Letizia Belmondo, un bon moyen de se familiariser avec la réalisation des notes inégales ; en effet, ces indications permettent de produire naturellement une inégalité rythmique, mais également une variation de l'intensité de chaque son. Pour illustrer cette idée, les deux volumes pour harpe (Madrid 1702 et 1704) de Don Diego Fernandez De Huete, harpiste à la cathédrale de Tolède (Espagne), ont été discutés lors des séances.<sup>160</sup> Ces ouvrages ont l'avantage de fournir un répertoire entièrement doigté par le compositeur conformément à la pratique de l'époque. Ainsi, la gamme ascendante est jouée [321, 21, 21] et la gamme descendante [123, 23, 23]. Dans la mesure où le pouce [1] et le majeur [3]<sup>161</sup> sont considérés comme les doigts forts, ils produisent

<sup>159</sup> Cf. BACH Johann Sebastian, Wolfgang PLATH (ed.), *op.cit.*, p. 4.

<sup>160</sup> FERNANDEZ DE HUETE Diego, *Compendio numeroso de zifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo*, en la Imprenta de Musica, Madrid, 1704.

<sup>161</sup> Attention à ne pas se tromper dans la lecture des doigtés. Dans certaines notations anciennes, comme celle indiquée dans les méthodes de Ph. J. Meyer que nous évoquerons par la suite (5.4.1 : ré-ornementer), le chiffre 0 correspond au pouce, 1, 2, 3, respectivement à l'index, au majeur et à l'annulaire. Aujourd'hui, le pouce est désigné par le chiffre 1 et ainsi de suite pour les autres doigts.

naturellement un appui toutes les deux notes et une inégalité dans l'articulation du motif. Pour s'exercer à la réalisation de ce type d'effet, il est conseillé de se concentrer sur des doigtés par petits groupes plutôt que sur de grands gestes, tout en s'efforçant de positionner le pouce et le majeur sur les notes à appuyer. Selon ce principe, il sera plus aisé de réaliser des notes inégales dans les gammes jouées *moderato* ou *adagio* si un doigté « deux par deux » est utilisé.

Il est cependant important de préciser que les doigtés anciens ne sont pas toujours adaptables à la harpe moderne. En effet, ils étaient pensés pour des instruments aux cordes beaucoup moins tendues. Il vous est donc recommandé de les apprendre et d'évaluer dans quelle mesure il est possible ou intéressant de les utiliser dans votre transcription.

## 5.4 RÉ-ORNEMENTER

### 5.4.1 Généralités quant à l'ornementation

La terminologie utilisée pour parler de ce que nous nommons « ornementation » en langage musical moderne est variable dans la littérature. De plus, il existe différentes traditions linguistiques : on trouve notamment les termes ornements, embellissements, agréments, ou encore figures (*Figurae* en latin), manières (en allemand *Manieren*). A l'époque baroque, les embellissements peuvent être indiqués dans la partition grâce à des symboles, des lettres, une terminologie latine, des lignes ou diverses combinaisons de principes graphiques qui varient à l'infini.<sup>162</sup> Dans la mesure où les notes précises ne sont pas indiquées par des signes, le musicien dispose souvent d'une marge de liberté qui permet d'associer la réalisation de l'ornementation à la pratique de l'improvisation. Ainsi, le musicien doit-il faire appel à ses connaissances en matière de style musical de façon à respecter : la tradition de l'époque ou du lieu, l'esthétique propre au compositeur, le caractère de la pièce... Ses choix sont effectués de façon à correspondre au fameux « bon goût », expression souvent présente dans la littérature sur le sujet.

En tous les cas, il est important de retenir que les signes de notation des ornements, la nomenclature utilisée pour les désigner ainsi que la manière de les jouer n'étaient pas systématisés aux 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles. De plus, et cela ne contribue pas à aider le

---

<sup>162</sup> DOUSSOT Joëlle-Elmyre, *Vocabulaire de l'ornementation baroque*, Paris, Minerve, 2007.

musicien d'aujourd'hui, J.S. Bach « semble s'être fait le champion »<sup>163</sup> dans la combinaison multiples de symboles. Déjà à l'époque, la complexité des questions relatives à l'ornementation, aux indications dans la partition et à la réalisation des agréments est au centre des préoccupations des musiciens ; plusieurs traités sont publiés et des explications précises quant aux signes désignant les ornements intègrent les préfaces des partitions, notamment dans des tables d'ornementations. Certains ouvrages se distinguent de cet abondant corpus de sources précieuses et sont souvent cités dans les publications sur le sujet : le traité de Mattheson (1739), de Quantz pour la flûte (1752), de C.P.E. Bach pour les claviers (1753 – 62), de Léopold Mozart pour le violon (1756), d'Agricola pour la voix (1757).<sup>164</sup> En ce qui concerne la harpe, les ouvrages de Jacques Philippe Meyer (1763 et 1774),<sup>165</sup> sur lesquels nous reviendrons, sont des outils dont nous vous recommandons l'utilisation, même s'ils datent d'une période postérieure à la mort de Bach, car ils constituent la première méthode décrivant de façon détaillée la réalisation des ornements à la harpe dans un pays germanique.

Face à l'absence de règle stricte commune, il est conseillé de consulter, outre les traités cités précédemment, les tables publiées à l'époque baroque ; elles permettent au musicien de se familiariser avec la réalisation de certains signes et des nombreux ornements qui leur sont attribués. Le claveciniste et compositeur français Jean-Henry D'Anglebert, particulièrement connu pour le soin qu'il apporte à représenter les détails relatifs à la performance musicale dans ses partitions, est l'auteur d'une table qui complète la publication de ses *Pièces de Clavecin* (1689).<sup>166</sup> On la considère comme

---

<sup>163</sup> DOUSSOT Joëlle-Elmyre, *op.cit.*, p. 14. Cet ouvrage est particulièrement intéressant pour l'interprète. Il est le fruit d'intenses recherches effectuées au contact de la plupart des traités de l'époque, des œuvres pédagogiques, des écrits de théoriciens ou compositeurs soucieux de faire figurer dans de riches préfaces la façon dont ils concevaient l'ornementation.

<sup>164</sup> MATTHESON Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, Christian Herold, 1739. QUANTZ Johann Joachim, *op. cit.* BACH Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, Berlin, Christian Friedrich Henning, 1753 (partie I), Berlin, George Ludewig Winter, 1762 (partie II), ou sa traduction moderne en anglais : BACH Carl Philipp Emanuel, William John MITCHELL (ed.), *Essay on the true art of playing keyboard instruments* (1e édition), New York, W.W. Norton & Company, 1949. MOZART Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, Johann Jacob Lotter, 1756, ou sa traduction moderne en anglais : MOZART Leopold, Editha KNOCKER (trad.), *A treatise on the fundamental principles of violin playing* (2e édition), Oxford, Oxford University Press, 1985. AGRICOLA Johann Friedrich, *Anleitung zur Singkunst*, Berlin, George Ludewig Winter, 1757 ou sa traduction moderne en anglais : AGRICOLA Johann Friedrich, Julianne BAIRD (ed. trad.), *Introduction to the Art of Singing*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

<sup>165</sup> MEYER Jacques Philippe, *Essai sur la vraie Manière de jouer de la harpe avec une méthode de l'accorder*, Œuvre premier, Paris, l'Auteur, 1763 et *Nouvelle Méthode pour apprendre à jouer de la harpe avec la manière de l'accorder*, Œuvre IX, Paris, Bouin, Castagnery, 1774.

<sup>166</sup> D'ANGLEBERT Jean-Henry, *Pièces de Clavecin*, Paris, chez l'auteur, 1689.



étant « the most sophisticated before François Couperin's (1713) and provided a model into the 18<sup>th</sup> century for French harpsichord composers ». <sup>167</sup> J.S. Bach réalise une copie du travail de J.-H. D'Anglebert aux alentours de 1710 et s'en sert d'ailleurs comme base pour la réalisation de ses propres signes ornementaux. <sup>168</sup> Les instructions du claveciniste français sont donc intéressantes pour les harpistes qui se lancent dans un travail de transcription des œuvres du maître de Leipzig. Elles ont été présentées et discutées lors des master classes, notamment concernant la réalisation du tremblement, de la cadence, du pincé et des arpégés.

Exemple 16 : J.S. Bach, *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*, Table des ornements. <sup>169</sup>

La table d'Anglebert est destinée aux claviéristes. Or, comme le souligne Jacques Philippe Meyer, « Chaque instrument exige une manière particulière de jouer [...] Chaque instrument est aussi susceptible de certains agréments, qui ne sont qu'à lui, et c'est de la connaissance et de l'exécution de ces manières et de ces agréments que

<sup>167</sup> LEDBETTER David & C. David HARRIS, « D'Anglebert, Jean Henry », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *Oxford Music Online*, Oxford University Press, 2017, « la plus sophistiquée avant celle de François Couperin (1713) et qui fournit un modèle au 18<sup>e</sup> siècle pour les clavecinistes compositeurs français ».

<sup>168</sup> *Ibid.*

<sup>169</sup> BACH Johann Sebastian, Wolfgang PLATH (ed.), *op.cit.*, p. 3.

dépend le charme que la musique doit produire dans notre oreille et dans notre cœur ». <sup>170</sup> Ainsi, lors d'un travail de transcription, il est indispensable d'évaluer si un ornement indiqué dans la partition originale est adapté aux possibilités de jeu de la harpe, mais surtout si la façon dont il est joué correspond au caractère de l'ornement original. Si ce n'est pas le cas, l'interprète est libre de choisir un autre agrément, en veillant toutefois à conserver le caractère de l'ornement original (cf. 5.4.2). Pour ce faire, la méthode de Meyer <sup>171</sup>, publiée peu après la mort de J.S. Bach, est fondamentale car elle contient de nombreuses indications sur la réalisation d'ornements ; la pratique de ces figures est vivement recommandée.

---

<sup>170</sup> MEYER Jacques Philippe, *op.cit.*

<sup>171</sup> *Ibid.*

#### 5.4.2 Méthode proposée

Dans le chapitre 5.1.3 du présent ouvrage, il a été conseillé au harpiste de recopier à la main l'œuvre choisie en omettant tous les agréments que la ou les versions originales contiennent (cf. 5.1.2). Il est désormais temps de ré-ornementer la pièce transcrite en utilisant au mieux les capacités expressives de la harpe.

Durant les séances de travail à l'HEMU, les étudiants ont été sensibilisés à la question de l'ornementation dans trois situations musicales spécifiques, dont les particularités ont été discutées comme suit:

- Les cadences conclusives sont traditionnellement ornées à l'aide d'un trille, même si aucune indication à ce propos ne figure dans la partition.
- En présence d'une forme AABB, que l'on retrouve dans bon nombre de danses, il est précieux et habituel d'orner la reprise. Les professeures insistent sur le fait que ces répétitions font partie intégrante de la structure des pièces ; il ne faudrait donc pas renoncer à les jouer, mais profiter des possibilités offertes par l'ornementation pour agrémenter le discours. Notons toutefois que la prima volta elle-même peut contenir des ornements.<sup>172</sup>
- Les ornements fonctionnent comme des projecteurs. Ils permettent d'intensifier le caractère d'une phrase musicale, de mettre en lumière une note spécifique ou d'agrémenter la durée d'une note tenue. Mais cette mise en relief d'éléments musicaux expressifs ne devrait pas complexifier, charger inutilement le discours. A l'instrumentiste de doser correctement l'ajout d'agréments selon la densité initiale de la musique, et en gardant à l'esprit la fonction de l'agrément.

La présente méthode se propose d'aiguiller le harpiste dans le choix et la réalisation des ornements en lui promulguant deux conseils majeurs.

- Le premier conseil concerne l'adéquation du choix des ornements avec le contexte musical et le caractère de la pièce. Pour évaluer correctement la parfaite intégration des agréments au sein du discours musical, les professeures soulignent qu'il est nécessaire de les choisir en jouant *a tempo*.

Le travail de nombreuses œuvres lors des master classes a permis de discuter plusieurs situations qui précisent les enjeux liés à ce premier principe. Ainsi, par exemple, l'ornementation d'une Burlesque devrait accentuer l'esprit comique et sautillant de la pièce. Parfois les longs trilles dans le registre médium peuvent être

---

<sup>172</sup> QUANTZ Johann Joachim, *op.cit.*, introduction § 9, chap. V, § 24, chap. VIII, chap. X, § 2 4, chap. XII, § 24, 26, 27, chap. XIII, chap. XIV, § 2, 14, 15, 24 (table XVII), chap. XVIII, § 58. BACH Carl Philipp Emanuel, *op. cit.*, Vol.1, chap. III, § 31.

substitués par des trilles plus courts de façon à profiter du *legato* naturel de l'instrument.

Lors de l'interprétation d'une Sarabande, on observe une tendance à jouer les mordants de façon trop rapide. Dans un tel cas de figure, nous pouvons également jouer un *gruppetto* simple depuis la note supérieure, souvent utilisé dans la musique pour luth. Cet agrément, et la façon de le réaliser dans l'adagio et les airs tendres est d'ailleurs détaillée dans la table de J.P. Meyer<sup>173</sup> : « Les fig. 55. 56. 57. 58. 59. font voir des espèces de mordants qui sont usités dans les adagio & les airs tendres. Il y en a des simples & des doubles ; leur effet, ainsi que le doigté, se trouve en bas de chacun ».

The image displays six musical examples, labeled Fig. 54 through 59, arranged in three rows. Each example consists of a treble and bass staff. Fig. 54 shows a sequence of notes with a mordant symbol above the first note and fingerings (1, 2, 3, 2) below. Fig. 55 shows a single note with a mordant symbol and fingerings (1, 2, 3, 2) below. Fig. 56 shows a single note with a mordant symbol and fingerings (1, 2, 3, 1) below. Fig. 57 shows a single note with a mordant symbol and fingerings (2, 1, 2, 3, 1) below. Fig. 58 shows a single note with a mordant symbol and fingerings (2, 1, 2, 3, 1) below. Fig. 59 shows a single note with a mordant symbol and fingerings (2, 1, 2, 3, 1) below.

Exemple 17 : figures 54-59 extraites de la table de Jacques Philippe Meyer.<sup>174</sup>

<sup>173</sup> MEYER Jacques Philippe, *op.cit.*, p. III.

<sup>174</sup> Consultez également DES ARGUS Xavier, *op. cit.*, pp. 87-88. Ces exemples montrent comment exécuter les mordants sur des accords :

- Le deuxième point concerne la réalisation des ornements à des voix différentes. Lorsqu'un même ornement est joué successivement à la main droite et à la gauche, il est indispensable de s'assurer qu'il est exécuté à la même articulation aux deux mains. C'est souvent le rendu du jeu de la main gauche qui est alors à questionner. Ce cas de figure se produit notamment dans les pièces pour clavier. On a par exemple observé que le dessin des ornements très virtuoses du clavecin ne ressort pas toujours clairement à la harpe. Dès lors, plutôt que de s'obstiner à conserver les mêmes agréments, il est préférable de profiter de la palette de dynamiques de la harpe et de jouer sur les nuances. Ainsi, un mordant sur un accord peut être remplacé par un *forte*, une *acciaccatura*<sup>175</sup> ou un arpégé rapide. Dans le même esprit, une ligne mélodique agrémentée de nombreux trilles au clavecin peut se traduire aisément par un *crescendo* à la harpe (cf. 5.5.1.1). A l'inverse, une ligne mélodique très épurée suggère un jeu *piano*.

« Exemples de

tierces, quarts, quintes, sixtes, et octaves accompagnées de notes d'agrémens. » (p. 87). « Il y a bien des notes d'agrémens que je crois inutile de désigner, parce que celui qui sera bien exercé sur les exemples qu'il vient de parcourir aura la facilité d'exécuter les autres en y appliquant les mêmes principes » (p. 88).

<sup>175</sup> L'*acciaccatura* consiste à jouer simultanément deux notes dont la plus grave, dissonante et étrangère à la structure harmonique de la pièce, est à distance d'un ton ou d'un demi-ton et dure la moitié de la valeur de la note aigüe (cf. exemple ci-dessous). Elle est mentionnée par Gasperini en 1708 et par Geminiani en 1749 ainsi que par C.P.E. Bach en 1753. L'*acciaccatura* est aussi appelé « mordent » ou *Zusammenschlag*, « pincé-étouffé ».

Exemple d'*acciaccatura* tiré de la Sarabande de la *Partita* en mi mineur BWV 830 de J. S. Bach.

## 5.5 INTERPRÉTER

Les précédents chapitres (5.1 – 5.4) ont permis de présenter une méthode qui permet d'aboutir à une version écrite personnelle adaptée à la harpe moderne de l'œuvre choisie. Une autre partie essentielle de l'activité du transcripteur est le travail d'interprétation de ce répertoire, qui pose un certain nombre de questions à l'instrumentiste d'aujourd'hui. Ce dernier chapitre fera état des principales notions abordées lors des séances de travail de la master classe qui s'est déroulée à l'HEMU. Au fil de l'histoire, les partitions sont devenues de plus en plus fournies en informations destinées à l'interprète.<sup>176</sup> A l'époque baroque, que ce soit pour des raisons techniques relatives à des questions d'impression ou d'édition, ou à cause des habitudes culturelles et sociales qui régissent le rapport entre le musicien, le compositeur et le texte musical, les partitions originales ne présentent que peu, voire pas d'informations quant aux dynamiques (cf. 5.5.1.1), aux *tempi* (cf. 5.3.2), aux phrasés. Comme nous l'avons vu précédemment, elles omettent parfois même de préciser l'instrumentation et laissent une place non négligeable à l'improvisation (cf. 5.4). Le harpiste du XX<sup>e</sup> siècle n'ayant, par définition, pas été éduqué au « bon goût » propre à l'époque de Bach, il doit se documenter et apprendre à déceler dans la partition les éléments qui lui permettent de construire une interprétation personnelle mais néanmoins cohérente. Sa maîtrise de la technique de jeu lui servira à mettre en valeur les caractéristiques stylistiques de cette musique.

### 5.5.1 Différencier les voix ou « mener le contrepoint »

Le terme contrepoint, utilisé pour la première fois au 14<sup>e</sup> siècle<sup>177</sup>, provient de l'expression *punctus contra punctum* que l'on traduit généralement par « note contre note ». *The Oxford Dictionary of Music* en propose une définition qui est particulièrement intéressante pour notre propos : le contrepoint est « the ability, unique to music, to say two things at once comprehensibly ».<sup>178</sup> En effet, le système de règles du contrepoint permet de produire une texture cohérente avec des parties

---

<sup>176</sup> L'étude de cette question est un domaine vaste : voir CHARLTON David, Kathryn WHITNEY, « Score (i) », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017, ainsi que la bibliographie qui y est proposée. Consultez aussi, dans le *New Grove* l'article de James GRIER « Editing » et celui de Stanley BOORMAN « Urtext ».

<sup>177</sup> SACHS Klaus-Jürgen et Carl DAHLHAUS, art. « Counterpoint », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.

<sup>178</sup> KENNEDY Michael (ed.), art « Counterpoint », *The Oxford Dictionary of Music*, Oxford Music Online, 2017.

ou voix qui ont individuellement une signification propre. Nous considérons que la polyphonie instrumentale de J.S. Bach est la plus aboutie à une période où l'art du contrepoint atteint son apogée.<sup>179</sup>

Lors du travail de transcription, une réflexion sur le choix des doigtés et l'utilisation des étouffés sont autant de précautions qui ont été prises pour assurer la clarté de chaque voix ; il est désormais question d'adapter la technique de jeu de façon à contrôler leur rendu sonore. Cette partie du travail instrumental relatif à la conduite des voix correspond à l'expression « mener le contrepoint » utilisée lors des séances de travail avec les professeures.

#### 5.5.1.1 Apporter du relief

Les variations du timbre et l'utilisation des dynamiques sont des outils qui font partie intégrante du travail d'interprétation. Ces paramètres ont été spécifiquement discutés en rapport à la mise en valeur des différentes voix du discours et en ce qu'ils peuvent apporter du relief au paysage musical offert par les œuvres de Bach.

##### - Timbre :

L'attribution d'un timbre spécifique à chaque voix participe grandement à la compréhension des différentes parties du discours. Le travail sur cet aspect se réalise principalement en variant le niveau de l'attaque du son sur les cordes.<sup>180</sup> Ainsi, un jeu « près de la table » (PDLT), réalisé en se positionnant à proximité de la table d'harmonie, produit un son plus net. Le mode de jeu BDLC (bas dans les cordes, soit à mi-chemin entre la position normale de jeu, au milieu des cordes, et la position PDLT), permet d'obtenir une articulation plus claire. Il est particulièrement adapté pour mettre en évidence la ligne de basse ou de ténor et lui apporter une certaine liberté d'expression.

##### - Dynamiques :

La question du choix des dynamiques, ou nuances, dans la musique baroque est particulièrement complexe. Dans la littérature, la façon de considérer les dynamiques est très souvent traitée en parallèle avec les questions de choix du tempo.<sup>181</sup> Les deux

---

<sup>179</sup> L'histoire de l'évolution du contrepoint est un sujet vaste qu'il n'est pas pertinent de détailler ici. Pour plus d'informations, consultez l'article du *New Grove* précité.

<sup>180</sup> Cf. transcriptions de Marcel Grandjeany.

<sup>181</sup> Le choix des dynamiques, comme celui du tempo, est influencé par le contexte musical (salle, capacités de l'instrument, caractère de la pièce, tensions harmoniques...). Nous avons choisi ici de les aborder dans des chapitres distincts (cf. 5.3.2 choisir le tempo) dans la mesure où les nuances ont été discutées dans les master classes alors qu'il était question d'apporter du relief au discours musical. Néanmoins, nous attirons l'attention

sujets se joignent aisément lorsque la question de l'authenticité dans l'interprétation est discutée. De plus, les indications quant à la variation du volume d'exécution des notes ne sont présentes que de manière sporadique dans les partitions de cette époque. Le besoin croissant des compositeurs d'indiquer explicitement les dynamiques se fait plus clairement sentir encore à partir de la fin du 18<sup>e</sup> siècle.<sup>182</sup> C'est à la même période que les musiciens semblent s'intéresser à la gestion des nuances dans les œuvres de Bach.<sup>183</sup> La littérature sur le sujet est abondante. Néanmoins, dans la mesure où dans les sources baroques, « only the notes are objective facts »<sup>184</sup>, il n'existe pas de méthode standardisée sur laquelle le musicien moderne peut s'appuyer pour effectuer ses choix, en l'absence d'indication dans la partition. Il est donc essentiel de compter sur les différentes recherches, notamment celles relatives aux pratiques d'exécution, qui traitent de la question des dynamiques du temps de Bach, pour mieux orienter son interprétation. Ainsi, l'interprète du 21<sup>e</sup> siècle doit appuyer ses choix sur les nombreuses indications fournies par les traités de l'époque baroque que nous avons abondamment mentionnés précédemment.<sup>185</sup>

Entre 1600 et 1750, alors que les indications de dynamiques et de tempo sont introduites et développées, une grande partie de l'Europe est dominée par la culture et la musique italienne. Cet état de fait explique la raison pour laquelle la terminologie italienne fait foi pour indiquer les différentes nuances et *tempi* (cf. également 5.3.2).<sup>186</sup> Une large palette de ce vocabulaire dans la langue de Dante, utilisé librement sur tout le vieux continent, a été listée par Sébastien de Brossard dans son *Dictionnaire* (1703)<sup>187</sup>. Selon David Fallows, historiquement, les instructions quant à l'usage des dynamiques peuvent être classées selon deux catégories : le contraste et la gradation.<sup>188</sup> Nombre d'exemples d'œuvres architecturales et picturales de l'époque

---

du lecteur sur le fait qu'une analyse en tuilage de ces deux questions est particulièrement intéressante et pertinente.

<sup>182</sup> Les premiers harpistes compositeurs à avoir indiqué de nombreuses dynamiques sont J.P. Meyer et J.B. Krumpholz, à la fin du 18<sup>e</sup> siècle. En ce qui concerne le clavier, l'œuvre de C.P.E. Bach comporte un grand nombre d'indications de dynamiques très précises et détaillées.

<sup>183</sup> FALLOWS David, art. « Tempo and expression marks », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, Oxford University Press, 2017.

<sup>184</sup> FALLOWS David, art. « Tempo and expression marks », *op. cit.*, « seules les notes sont des faits objectifs ».

<sup>185</sup> Consultez QUANTZ Johann Joachim, *op. cit.*, Chap. V, § 14-18, chap. VII, § 19-29. Ainsi que BACH Carl Philipp Emanuel, *op. cit.*, Livre 1, chap. III, §29.

<sup>186</sup> Les spécialistes, dont FALLOWS David, art. « Tempo and Expression marks », *op. cit.*, mentionnent la présence, plus tardivement, d'indications en français, allemand ou anglais, mais ces pratiques n'ont pas remis en question l'usage majoritaire de la langue italienne en Europe.

<sup>187</sup> DE BROSSARD Sébastien, *Dictionnaire de la musique*, [édition réimprimée en facsimilés], Genève, Minkoff, [1708], 1992.

<sup>188</sup> FALLOWS David, art. « Tempo and expression marks », *op. cit.*



baroque témoignent de la volonté des artistes de jouer avec la notion d'espace.<sup>189</sup> En musique, cette impression d'espace est créée grâce à l'effet d'écho produit par l'utilisation contrastée de dynamiques ; « *loud and soft stand for near and far, respectively* ». <sup>190</sup> Ce n'est que dans la seconde moitié du 17<sup>e</sup> siècle que les changements graduels de nuances (*crescendo, diminuendo*) sont recensés dans des préfaces ou des ouvrages théoriques.<sup>191</sup>

On lit souvent que les grands *crescendi* sont plutôt caractéristiques de l'esthétique romantique, et nombre de musiciens attirent l'attention des interprètes sur la différence d'échelle qui détermine l'application des nuances dans la musique baroque. La littérature qui thématise les enjeux liés à l'exécution de ce répertoire met en évidence le fait qu'à l'époque, les dynamiques s'appliquaient plutôt à de petits groupes de notes, parfois même à une seule note. En effet, le système hiérarchique qui régit le rapport entre chacune d'elles, que ce soit sur le plan rythmique ou harmonique, vise à mettre en valeur certains éléments du discours.<sup>192</sup> En ce sens, la question de l'articulation et des agréments se mêle parfois avec celle des nuances. C'est donc par l'analyse de tous les aspects de la pièce que l'interprète d'aujourd'hui trouvera les éléments de réponses lorsque le compositeur n'a donné aucune indication.

Les séances de travail avec les professeures ont permis aux étudiants de se confronter à un certain nombre de situations liées aux enjeux de l'interprétation et aux choix des dynamiques, dont les principales sont exposées ici.

---

<sup>189</sup> Nous pensons par exemple au plan elliptique, à la coupole ou la façade de l'église San Carlo alle Quatre Fontane de Francesco Borromini (1599 - 1667) à Rome, qui témoigne de la volonté de l'architecte de donner une impression d'espace dans un lieu confiné. La très célèbre coupole de Saint-Pierre à Rome (que l'on doit à l'origine à Bramante, puis à Sangallo, à Michel-Ange et enfin à Della Porta, qui termine l'œuvre en 1590), attire l'œil de l'individu vers l'infini, vers le Paradis.

<sup>190</sup> GOMBOSI Otto, « Illusion in Baroque Music », *The Choral Journal*, Vol. 25. N° 9, mai 1985, p. 5, « fort et doux symbolisent respectivement proche et loin ».

<sup>191</sup> Mathias Thiemel souligne que les *crescendi* et *diminuendi* pouvaient être particulièrement recherchés, parfois par une succession graduelle de dynamiques (*p. ... f... ff*), parfois par une phrase du type « Louder by degrees » (« plus fort par degrés ») comme dans *The Tempest* de Locke (1675).

THIEMEL Matthias, art. « Dynamics », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017. FALLOWS David, *op. cit.*

<sup>192</sup> Barthold Kuijken utilise le terme micro-dynamiques pour mettre en évidence le fait que dans la musique ancienne (« Early music » dans le texte original), les nuances s'utilisent à petite échelle. Il insiste particulièrement sur la façon dont la hiérarchie du système rythmique permet de gérer la mise en valeur des différentes notes. KUIJKEN Barthold, « 7. Dynamics », in *The Notation is not the Music, Reflections on Early Music Practice and Performance*, Indianapolis, Indiana University Press, 2013, pp. 56-60.

Dans la mesure où chaque instrument possède une palette de dynamiques propre, compte tenu des paramètres organologiques et de sa facture, l'interprétation d'œuvres transcrites force le musicien à avoir un minimum de connaissances sur les caractéristiques de l'instrument original (cf. 4.2 et 4.3). Généralement, et indépendamment de l'instrument, on considère qu'une ligne mélodique ascendante suggère un *crescendo* alors qu'à l'inverse un *decrescendo* accompagne une phrase descendante. Dans le cas du clavecin, une illusion de *crescendo* est parfois produite par l'augmentation du nombre de voix ou par la densification de l'harmonie. Si au cours de la transcription, le harpiste décide d'épurer le discours dans le but de le clarifier (cf. 5.3), il sera important d'accompagner le passage par une nuance qui conserve l'effet recherché sur l'instrument original.

A la harpe, un contrepoint complexe et strict a tendance à résonner au point de rendre le discours confus. Ainsi, il est préférable de diminuer la nuance générale du passage et de faire un usage ciblé des dynamiques et des articulations. Il s'agit concrètement d'attribuer une nuance spécifique aux voix qui nécessitent d'être mises en évidence, de façon à les différencier et à clarifier considérablement le discours.

#### 5.5.1.2 Ecouter la polyphonie

L'analyse de l'œuvre choisie (cf. 5.1.4) et le choix de moyens techniques (doigtés, étouffés, modes de jeu, cf. 5.3.2) sont indispensables à une bonne mise en relief des différentes voix. Néanmoins, cela n'est pas suffisant ; il faut également être à l'écoute de la polyphonie lors de l'interprétation de la pièce pour s'assurer que chaque voix est correctement conduite. Ce travail, crucial et parfois ardu, a été exercé de la façon suivante lors des master classes :

- Penser à donner de l'espace avant l'entrée d'un thème permet de mettre en évidence un nouvel élément du texte musical.
- Chanter la nouvelle entrée du thème (à haute voix puis dans sa tête) est un exercice qui contribue à faciliter son introduction.
- Entendre conjointement plusieurs voix, tout en étant conscient de leurs spécificités participe à la construction d'un discours clair. Pour y parvenir, les professeures proposent aux étudiants de porter également une attention particulière aux intervalles qui séparent les différentes voix, à leur résolution, leurs similarités, la tension qu'ils expriment... Ce type d'analyse est une aide précieuse pour l'interprète désireux de faire apparaître dans son jeu la richesse du rapport entre les voix.
- Lorsque deux voix sont jouées par la main droite, il est recommandé de les travailler séparément, sans modifier le doigté propre à chacune d'entre elles. Cet exercice de dissociation permet de prendre conscience de la spécificité de chaque mélodie et de conserver le geste qui permet d'unifier le jeu, tout en offrant un excellent exercice pour l'indépendance des mains.

### 5.5.1.3 Conduire la ligne de basse

La ligne de basse doit être écoutée avec attention et travaillée de façon à être articulée clairement. Il est donc recommandé de la jouer séparément, en mettant en valeur sa direction.

### 5.5.1.4 Réaliser les accords

Le choix de la réalisation d'un accord s'effectue dans un but expressif qui doit correspondre au contexte musical auquel il appartient (cf. points précédents dans le chapitre 5.5) et au caractère de la pièce.

Dans son ouvrage, Jacques Philippe Meyer détaille les diverses possibilités que le harpiste peut utiliser pour articuler les accords sur son instrument : « les figures 75 – 70 sont différentes manières d'harpeggements pour les six accords précédents [référence à la figure 64] ». <sup>193</sup> Ainsi, un arpège peut être réalisé de façon plus ou moins

193

IV  
Fig. 64.

MEYER Jacques Philippe, *op. cit.* fig. 64, p. 58.

70.

MEYER Jacques Philippe, *op. cit.*, fig. 70, p. 58.

Fig. 71.

MEYER Jacques Philippe, *op. cit.*, fig. 71 (1<sup>e</sup> ligne), p. 59.

VI  
Fig. 72.

MEYER Jacques Philippe, *op. cit.*, fig. 72-75, p. 60.

inégale, sa direction, ses appuis et l'écart temporel entre la basse et les autres voix peuvent être variés dans un but expressif. La recherche d'une cohérence entre l'effet provoqué par le jeu d'un accord et le caractère de la pièce est essentiel. Pour guider leurs choix d'interprétation, les harpistes qui transcrivent des suites de danses peuvent trouver de l'aide dans différents ouvrages qui détaillent les caractéristiques de chaque danse.<sup>194</sup>

Quelle que soit l'articulation choisie pour réaliser les accords, une règle se doit d'être respectée : la basse de l'accord ne doit quasiment jamais être anticipée ; elle doit être jouée sur le temps, sous peine de décaler l'harmonie et de changer le mètre.

### 5.5.2. Choisir le tempo

Il est très complexe de pouvoir établir avec certitude et précision le tempo correct auquel une œuvre baroque doit être interprétée. A la fin du 18<sup>e</sup> siècle, mais surtout dès Beethoven, les compositeurs et éditeurs démontrent une forte envie de pouvoir transmettre une information précise aux interprètes en ce qui concerne le tempo. C'est à cette période que les musiciens se distancient de la référence au *tempo giusto*, concept abstrait qui fait foi jusqu'alors pour désigner la vitesse adéquate à laquelle une pièce doit être exécutée. L'invention du métronome<sup>195</sup> témoigne de ce changement d'attitude, sans pour autant résoudre définitivement le problème - mais c'est une question sur laquelle il n'est pas pertinent de s'étendre ici. Si le *Dictionnaire* de Sébastien de Brossard (déjà évoqué au point 5.5.1.1.)<sup>196</sup> permet d'obtenir une liste très fournie de la terminologie italienne quant aux indications de tempo de l'époque, il n'existe pas de consensus clair permettant d'aiguiller l'instrumentiste sur cette question. De plus, les recherches actuelles sur le tempo, trop rares selon David Fallows<sup>197</sup>, ne permettent pas d'aboutir à des conclusions objectives.

Dans ces circonstances, il est intéressant pour le musicien de tenir compte d'un certain nombre d'éléments théoriques qui contribueront à étayer sa réflexion sur le

---

<sup>194</sup> Une recherche basée sur le nom de chaque danse dans le *New Grove Dictionary of Music and Musicians* est fortement conseillée. D'autre part, les méthodes de danse de l'époque baroque contiennent également de précieuses informations pour l'interprète ; nous pensons par exemple à l'ouvrage de Pierre RAMEAU, *Le maître à danser*, Paris, Jean Vilette, 1725.

<sup>195</sup> Le métronome a été inventé par Diederich Nikolaus Winkel vers 1812 avant d'être amélioré par Johann Nepomuk Maelzel en 1815. FALLOWS David, art. « Metronome », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, Oxford University Press, 2017.

<sup>196</sup> Le vocabulaire utilisé pour transmettre des indications de tempo est le plus souvent en italien tout comme celui qui décrit les dynamiques (cf. 5.5.1.1)

<sup>197</sup> FALLOWS David, art. « Tempo and expression marks », *op. cit.*

sujet, et qui l'aideront à effectuer ses choix. En voici quelques-uns qui sont régulièrement développés dans la littérature sur le sujet. Les musicologues et praticiens soulignent que les compositeurs de l'époque utilisent d'autres moyens que les mots italiens pour faire référence à la vitesse de jeu ; les signes de mensurations et le caractère de la pièce notamment, permettent d'indiquer des relations de proportions entre les valeurs rythmiques. Cette information permet à l'interprète de trouver un bon équilibre entre les notes les plus brèves et les plus longues. De plus, et dans le même esprit, plusieurs traités baroques proposent aux musiciens de tenir compte des caractéristiques de l'instrument pour déterminer la vitesse d'exécution ; le rapport entre la note la plus courte qu'il peut produire et la plus longue qu'il peut tenir est un élément précieux pour trouver le tempo adéquat.<sup>198</sup> Les ouvrages modernes tentent également de sensibiliser le musicien au fait que l'acoustique de la salle devrait être prise en compte dans la réflexion sur le tempo. En ce qui concerne la question du tempo dans les suites de danses, la littérature indique que les mentions « menuet » ou « gavotte » ne permettent pas de déduire avec précision la vitesse d'exécution souhaitée par le compositeur, dans la mesure où les habitudes de jeu varient suivant les traditions. Les témoignages de l'époque nous apprennent toutefois que J.S. Bach avait la réputation de jouer avec rapidité.<sup>199</sup> Mais cette anecdote ne constitue pas une indication très utile pour le musicien d'aujourd'hui, puisqu'il nous manque une référence absolue.

La question du tempo chez Bach est un sujet d'étude si étendu et complexe qu'il est délicat, car forcément réducteur, de tenter d'en réaliser une synthèse. Ainsi, dans la suite de ce chapitre, nous avons choisi de nous focaliser sur une sélection de conseils pratiques. Quoi qu'il en soit, nous encourageons les harpistes intéressés par ce sujet à consulter des ouvrages spécifiques en fonction du répertoire qu'ils ont décidé de transcrire.<sup>200</sup> L'ouvrage *Bach, wie schnell ?* de Clemens-Christof von Gleich et Johann Sonnleitner est particulièrement intéressant à cet égard, car il répertorie toutes les mesures utilisées par Bach pour tenter d'établir quels étaient les *tempi* en vogue à l'époque, et surtout le *tempo giusto*. La consultation de ce document est

---

<sup>198</sup> *Ibid.*

<sup>199</sup> KUIJKEN Barthold, « Tempo & rubato », *The Notation is not the Music, Reflections on Early Music Practice and Performance*, Indianapolis, Indiana University Press, 2013, pp. 33-38.

<sup>200</sup> Voici quelques études menées et qui sont régulièrement mentionnées dans la littérature générale sur le sujet : MARSHALL Robert L., « Tempo and Dynamic Indications in the Bach Sources : A Review of the Terminology », *Bach, Händel, Scarlatti: Tercentary essay*, Peter L. Williams (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 259-276. GRÜSS Hans, « Tempofragen der Bachzeit », *Bach-Studien*, vol. V, 1975, pp. 73-81. SONNLEITNER Clemens-Christof et Johann SONNLEITNER, *Bach, wie schnell? Praktischer Tempo-Wegweiser mit 200 Übungen und Beispielen*, Stuttgart, Urachhaus, 2002. ABRAYAYA Ido, *Bach's rhythm and tempo*, Kassel, Bärenreiter, 2006.

particulièrement recommandée pour aider le musicien à avoir une vision globale de l'attitude du compositeur vis-à-vis de cette question.

La relation entre le choix du tempo et la clarté d'une interprétation est particulièrement importante :

- Le choix du tempo est influencé avant toute autre chose par l'harmonie et le contrepoint. Une vitesse d'exécution correctement choisie permet une compréhension parfaite de l'évolution des lignes musicales ; un tempo trop lent rend les relations entre les accords difficiles à percevoir alors qu'une exécution trop rapide n'offre pas à l'auditeur la possibilité de savourer les subtilités du discours musical.
- Un tempo adapté permet également une exécution soignée des détails comme la micro-articulation des ornements (cf. 5.4.2)<sup>201</sup>, des figures de rhétorique et des notes inégales (cf. 5.3.2). La fluidité des enchaînements des événements musicaux est donc un bon indicateur pour choisir la vitesse d'exécution d'une œuvre.

Le respect du caractère de la pièce est un critère essentiel dans le choix du tempo. Les différentes danses des suites de danses se distinguent notamment par des allures contrastées. Dans les *Variations Goldberg*, Bach utilise des indications de *tempi* relativement précises. Leur observation nous permet de constater qu'il existe une variation significative des *tempi* au fil des parties (variation n°7 *tempo di giga* ; variation n°15 *andante* ; variation n°25 *adagio*). On remarque également des contrastes importants dans les indications de mesure (Aria 3/4 ; variation n°2 2/4 ; variation n°3 12/8 ; variation n°4 3/8 ; variation n°11 12/16). Compte tenu de ces éléments, il est raisonnable de penser que le compositeur demande à l'interprète de varier les *tempi* entre les différentes sections et que, par extension, cet effet de contraste peut également être envisagé dans d'autres pièces organisées selon le principe de la variation. Notons que cette pratique héritée du 17<sup>e</sup> siècle n'est donc pas nouvelle à l'époque de J.S. Bach.

---

<sup>201</sup> SCHULLENBERG David (*op. cit.*, p. 471), note d'ailleurs qu'un tempo trop lent ne permet pas à un ornement de jouer son rôle, car il s'intègre alors de façon trop intime au discours musical : « Trills and other ornaments are embellishments, not motives, in Bach » (« Les trilles et autres ornements sont des embellissements, non des motifs, chez Bach »).

## 6. CONCLUSION

Au terme de cet ouvrage, nous n'avons évidemment pas fait le tour de tous les enjeux relatifs à la pratique de la transcription des chefs-d'œuvre de J.S. Bach pour harpe moderne. Nous nous sommes toutefois attachées à identifier les questions essentielles qui s'imposent au harpiste-transcripteur, à les examiner en nous appuyant sur les connaissances historiques et esthétiques dont nous disposons aujourd'hui, et à proposer des pistes pour aboutir, pas-à-pas, à une interprétation personnelle, motivée par une maîtrise des principaux enjeux théoriques. Nous incitons le lecteur à utiliser cet ouvrage comme un tremplin.

En définitive, notre travail tend à encourager tous les musiciens, harpistes ou non, à oser se lancer dans l'interprétation de la musique de J.S. Bach car nous partageons l'avis qu'il faut « garder à l'esprit que ce qui nous a été légué par Bach est, pour une part essentielle, un *texte* qui demeure ouvert, tout au moins tant que l'activité musicale reste vivante ». <sup>202</sup> L'histoire a en effet montré que l'œuvre de Bach nous est parvenue par le simple fait que cette musique a été jouée. L'attitude des musiciens vis-à-vis de ce que nous connaissons de l'original a maintes fois été repensée au fil du temps. Il est certain que le rapport que nous entretenons avec les œuvres du passé sera encore rediscuté dans le futur. Cette perspective est réjouissante à condition que les artistes continuent à s'approprier ce répertoire. Comme le dit Philippe Albèra : « nous avons donc la responsabilité de maintenir cette œuvre vivante en la fécondant ». <sup>203</sup>

---

<sup>202</sup> ALBÈRA Philippe, *Le Son et le Sens : Essais sur la musique de notre temps*, Genève, Contrechamps, 2007, p. 578.

<sup>203</sup> *Ibid.*

## BIBLIOGRAPHIE

ABRAVAYA Ido, *Bach's rhythm and tempo*, Kassel, Bärenreiter, 2006.

AGRICOLA Johann Friedrich, *Anleitung zur Singkunst*, Berlin, George Ludewig Winter, 1757.

Julianne BAIRD (ed. trad.), *Introduction to the Art of Singing*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

ALBÈRA Philippe, *Le Son et le Sens : Essais sur la musique de notre temps*, Genève, Contrechamps, 2007.

BACH Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, Christian Friedrich Henning, 1753 (partie I), Berlin, George Ludewig Winter, 1762 (partie II).

William John MITCHELL (ed.), *Essay on the true art of playing keyboard instruments* (1<sup>er</sup> édition), New York, W.W. Norton & Company, 1949.

BACH Johann Sebastian, Wolfgang PLATH (ed.), *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*, Kassel, Bärenreiter, 2010.

Gabriella Elsa CONSOLINI (transc. et doigtés), *Raccolta Scelta dalle Suites Francesi, Inglesi, dalle Sonate per Violino, dalle Cantate, dai Preludi e Fughe del Clavicembalo ben Temperato di G.S : Bach trascritte et diteggiate per arpa* (4 volumes), Milan, Ricordi, 1916.

BACKOFEN Johann Georg Heinrich, *Anleitung zum Harfenspiel mit eingestreueten Bemerkungen über den Bau der Harfe*, Leipzig, 1807.

BEETHOVEN Ludwig Van, *Six variations faciles d'un air suisse pour la harpe ou le forte-piano*, WoO64, Simrock, Bonn, 1798.

BEETHOVEN Ludwig Van et Emily ANDERSON (ed.), *Lettres de Beethoven*, Industria libraria tipografica editrice, ILTE, Torino, 1968, p. 30.

BERNSTEIN Walter Heinz, *Die musikalischen Figuren als Artikulationsträger der Musik von etwa 1600 bis nach 1750*, Leipzig, Ebert Musik Verlag, 1994.

BLAKE Wilson, George J. BUELOW, et Peter A. HOYT, art. « Rhetoric and music », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.

BONTA Stephen et al., art. « Violoncello », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.

BOCCHERINI Luigi, *Sei Sonate di cembalo e violino obbligato op. 5*, Paris, 1769.



- BOCHSA Nicolas Charles, *Nouvelle Méthode de Harpe*, op. 60, Paris, Henry Lemoine, env. 1860.
- BOORMAN Stanley, art. « Urtext », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.
- BOVA Lucia, *L'Arpa moderna, La scrittura e la notazione, lo strumento e il repertorio dal '500 alla contemporaneità*, Milano, Suvini Zerboni, 2008.
- BOWEN José, « The Origins of the Ideology of Authenticity in Interpretation : Mendelssohn, Berlioz and Wagner as Conductors », in *Classical and Romantic Music*, Londres, Ashgate, pp. 237-252.
- BOYD Malcolm, art. « Arrangement », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.
- BOYDEN David D. & al., art. « Violin », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.
- BRIEG Werner, « Instrumental Music », in *The Cambridge Companion to Bach*, BUTT John (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 123-135.
- « Composition as arrangement and adaptation », in *The Cambridge Companion to Bach*, ed. BUTT John, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 154-170.
- BROWN Howard Mayer et al., art. « Performing practice », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.
- BUELOW George J., art. « Mattheson, Johann *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.
- BUTT John, « Ornamentation and the relation between performer and composer », in *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*, Cambridge Musical Texts and Monographs, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 121-165.
- art. « Authenticity », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.
- CALDWELL John, art. « Keyboard music », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.
- CANTAGREL Gilles, *J.-S. Bach l'oeuvre instrumentale*, Paris, Buchet-Chastel, 2017.
- CHERICI Paolo, « Preface », in *J.S. Bach, Opere Complete per Liuto*, [partition], Milano, Suvini Zerboni, [s.d.].
- CONSOLINI Elsa Gabriella (transcriptions et doigtés), *Raccolta Scelta dalle Suites Francesi, Inglesi, dalle Sonate per Violino, dalle Cantate, dai Preludi e Fughe del Clavicembalo ben Temperato di G.S: Bach trascritte et diteggiate per arpa* (4 volumes), Milan, Ricordi, 1916.

- CZERNY Carl, *Das Wohltemperierte Klavier von Joh. Seb. Bach*, Leipzig, C. F. Peters, 1837, 1863, 1906. New York, Schirmer, 1893.
- DAVIES Stephen et Sadie STANLEY, art. « Interpretation », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.
- D'ANGLEBERT Jean-Henry, *Pièces de Clavecin*, Paris, chez l'auteur, 1689.
- DE BROSSARD Sébastien, *Dictionnaire de la musique*, [édition réimprimée en facsimilés], Genève, Minkoff, [1708], 1992.
- DES ARGUS Xavier, *Traité général sur l'art de jouer de la harpe*, Paris, [s.d].
- DOLMETSCH Arnold, *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*, London, Novello and Co, 1946.
- DONINGTON Robert, « The Choice of Instruments in Baroque Music », *Early Music*, Vol. 1, n°3, juillet 1973, pp. 130-138.
- DOUSSOT Joëlle-Elmyre, *Vocabulaire de l'ornementation baroque*, Paris, Minerve, 2007.
- DU CREST Stéphanie-Félicité, comtesse de Genlis, *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe*, Paris, 1802.
- DUNSBY Jonathan, art. « Performance », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.
- DÜRR Alfred, Yoshitake KOBAYASHI, Kirsten BEISSWENGER & Wolfgang SCHMIEDER, *Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1998.
- EISEL Johann Philipp, *Musicus autodidactus*, Erfurt, 1738.
- ELLINGSON Ter, art. « Transcription », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.
- « Theory and Method : Transcription », *Ethnomusicology: An Introduction*, London, 1992, pp. 110-52.
- FALLOWS David, art. « Tempo and expression marks », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.
- art. « Tempo giusto », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.
- art. « Metronome », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.
- FÉTIS Jean-François, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2<sup>e</sup> édition, Firmin Didot Frères, Paris, 1866-1868.

- FERNANDEZ DE HUETE Diego, *Compendio numeroso de zifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo*, en la Imprenta de Musica, 1704.
- FULLER David, art. « Notes inégales », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.
- FULTON Cheryl Ann, art. « Harp », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.
- GLATTAUER Annie, *Dictionnaire du répertoire de la harpe*, Paris, CNRS Editions, 2003.
- GOMBOSI Otto, « Illusion in Baroque Music », *The Choral Journal*, Vol. 25. N° 9, mai 1985, pp. 5-7.
- GRIER James, art. « Editing », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.
- GRÜSS Hans, « Tempofragen der Bachzeit », *Bach-Studien*, vol. V, 1975.
- HANSTEDT Katharina (ed.), *Musikalische Rüstammer auff der Harffe : Leipzig 1719 ; ausgewählte Lied- und Tanzsätze für Pedalharfe oder Hakenharfe*, Leipzig, Hofmeister, 1992.
- HARRY Haskell, *The Early Music Revival*, London, Thames and Hudson, 1988.
- art. « Early music », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, Oxford University Press, 2017.
- HEYSE Anton Gottlieb, *Anweisung die Harfe zu spielen*, Halle, 1803.
- HYER Brian, art. « Tonality », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.
- JOHNSON Paul, « Tempo relation in a class of keyboard compositions from Sweelinck to Bach », *Bach*, Vol. 18, n°4, [s.l.], Riemenschneider Bach Institute, octobre 1987, pp. 4-28.
- KELLER Hans, « Arrangement For or Against? », *Musical Time*, CX, 1969, pp. 22-25.
- KENNEDY Michael (ed.), art. « Counterpoint », *The Oxford Dictionary of Music*, Oxford Music Online, 2017.
- KOBAYASHI Yoshitake, « Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs », *Bach-Jahrbuch*, 1988, pp. 7-72.
- KUIJKEN Barthold, *The Notation is not the Music. Reflections on Early Music Practice and Performance*, Indianapolis, Indiana University Press, 2013.
- Larousse de la Musique*, Paris, Librairie Larousse, 1982.

- LANG Matthias, *Transcription of baroque works for classical guitar : J. S. Bach's sonata in D minor (BWV 964) as model*, [these], University of North Texas, 2013.
- LAWSON Colin et Robin STOWELL, « Music as history », in *The Historical Performance of Music : An Introduction*, Cambridge Handbooks to the Historical Performance of Music, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 1-16.
- LEDBETTER David, *Unaccompanied Bach, Performing the Solo Works*, New Haven, London, Yale University Press, 2009.
- LEDBETTER David et C. David HARRIS, art. « D'Anglebert, Jean Henry », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.
- LUZZATI Constance, *Du clavecin à la harpe ; Transcription du répertoire français du XVIIIe siècle*. Thèse de doctorat, dir. Raphaëlle Legrand & Kenneth Weiss, Paris, Université Paris-Sorbonne, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse, 2014.
- MARSHALL Robert L., « Tempo and Dynamic Indications in the Bach Sources : A Review of the Terminology », *Bach, Händel, Scarlatti : Tercentary Essay*, Peter L. Williams, Cambridge (ed.), Cambridge University Press, 1985.
- MATTHESON Johann, « Musurgia Rhetorica », in KIRCHER Athanasius, *Musurgia universales*, Rome, 1650.
- Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, Christian Herold, 1739.
- Das Neueröffnete Orchester*, Hamburg, 1713.
- MCCARTHY Elizabeth, *Transcriptions for the harp*, Syracuse University, 1941.
- MCKEAN John, « Bountiful Bach », *Early Music*, vol. 39, n°3, Oxford, Oxford University Press, août 2011, pp. 454-457.
- MEYER Jacques Philippe, *Essai sur la vraie Manière de jouer de la harpe avec une méthode de l'accorder*, Œuvre premier, Paris, l'Auteur, 1763.
- MIZLER Lorenz, *Neu eröffnete musikalische Bibliothek*, Leipzig, 1754.
- MOZART Wolfgang Amadeus, *Six sonates pour le clavecin avec l'accompagnement d'un violon*, op. 4, KV 26-31, Paris, 1767.
- MOZART Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, Johann Jacob Lotter, 1756.
- Editha KNOCKER (trad.), *A treatise on the fundamental principles of violin playing* (2<sup>e</sup> édition), Oxford, Oxford University Press, 1985.
- PAUL Leslie D., « Bach as Transcriber », *Music and Letters*, Vol. 34, N°4, octobre 1953, pp. 306-313.

- PALKOVIC Mark, *Harp Music Bibliography*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1995.
- PARSONS Jeffrey Lee, *Marcel Grandjany's harp transcriptions and editions*, Texas Tech University, 2004.
- PASETTI Anna, *L'Arpa*, Palermo, L'Epos, 2008.
- PETAK Katherine A., *The Bach chaconne as a representation of the Baroque style in the harp repertoire*, [s.l.], Ball State University, 2008.
- PRAETORIUS Michael, *Syntagma Musicum*, vol. *De organographia*, Wittenberg, 1619.  
*Syntagma Musicum*, vol. *Theatrum instrumentorum*, Wolfenbüttel, 1620.
- QUANTZ Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, Johann Friedrich Voss, 1752.
- QUANTZ Johann Joachim, Edward R. REILLY (ed. trad.), *On playing the flute*, London, Faber and Faber, 2001.  
*On playing the flute*, New York, Schirmer Books, 1985.
- RAMEAU Pierre, *Le maître à danser*, Paris, Jean Vilette, 1725.
- RENSCH Roslyn, *The Harp : Its History, Technique and Repertoire*, London, Duckworth, 1969.
- RIMMER Joan, « Harps in the Baroque Era », in *Proceedings of the Royal Musical Association, 90<sup>th</sup> Sess.*, [s.l.], Taylor & Francis, 1963-1964, pp. 59-75.
- RIPIN Edwin M. et Denzil WRIGHT, « Lute-harpsichord », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.  
et al., art. « Clavichord », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.  
et al., art. « Harpsichord », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.
- ROWLAND David, « The piano to c. 1770 », in David ROWLAND (ed.), *The Cambridge Companion to the Piano*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 5-21.
- SACHS Klaus-Jürgen et Carl DAHLHAUS, art. « Counterpoint », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.
- SCHULENBERG David, art. « Ornaments » (German baroque), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.  
« Expression and authenticity in the harpsichord music of J.S. Bach », *The Journal of Musicology*, vol. 8, n°4, automne 1990, pp. 449-476.

- SHERMAN Laura, « J.S. Bach on The Harp », *The American Harp Journal*, n°23.4, 2012, pp. 26-33.
- SIRON Jacques, art. « Tasto solo », *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, Outre Mesure, 2002.
- SONNLEITNER Johann et Clemens-Christoph VON GLEICH, *Bach wie schnell?: praktischer Tempo-Wegweiser mit 200 Übungen und Beispielen*, Stuttgart, Urachhaus, 2002.
- SPITTA Philipp, *Johann Sebastian Bach* (8<sup>e</sup> édition inchangée), Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1979.
- STAUFFER George B., « Changing issues of performance practice », in *The Cambridge Companion to Bach*, John BUTT (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 203-217.
- SZENDY Peter, *Arrangements, Dérangements*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- TARUSKIN Richard, *Text and Act : Essays on Music and Performance*, New York, Oxford University Press, 1995.
- TEMPERLEY Nicholas et Peter WOLLNY, art. « Bach Revival », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.
- TERENZIO Vincenzo, « La trascrizione musicale come arte », *Rassegna musicale*, XXI, 1951, pp. 130-133.
- THIEMEL Matthias, art. « Dynamics », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.
- THYM-HOCHREIN Nancy, art. « Harp, 5. Multi-rank harps, in Europe outside Spain », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.
- TUCKER Mark et Barry KERNFELD, art. « Transcription », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.
- VIVALDI Antonio, *Concerto en Ré Majeur* Op. 3, n° 9 RV 230, Paris, Max Eschig, 1928.
- WACHSMANN Klaus et al., art. « Lute », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.
- WAGENSEIL Georg Christoph, *Concerto pour harpe, deux violons et violoncelle*, Hans Joachim ZINGEL (ed.), Leipzig, VEB Deutscher Verlag Für Musik, 1969.
- WIERMANN Barbara, art. « Bach-Gesellschaft », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, Oxford University Press, 2017.
- WERNICH Johann Karl Gustav., *Versuch einer richtigen Lehrart die Harfe zu spielen*, Berlin, Winter, 1772
- WILSON Blake et al., art. « Rhetoric and music », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.

WOLF Beat, <https://www.beatwolf.ch/>, [site web], consulté le 14.01.2019.

WOLFF Christoph, art. «Johann Sebastian Bach», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online, 2017.

ZENCK Martin, « Reinterpreting Bach in the nineteenth and twentieth centuries », in *The Cambridge Companion to Bach*, John BUTT (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 226-250.

ZINGEL Hans Joachim, *Harfe und Harfenspiel*, Laaber, Laaber Verlag, 1979.

*Bach auf der Harfe*, Schweizerische Musikzeitung, 1964, pp. 286-288.

---

## ANNEXE 1 : LISTE DU RÉPERTOIRE POUR HARPE (à l'exception du répertoire irlandais, écossais et gallois)

### 1.A. INTERCHANGEABILITÉ DE L'UTILISATION DE LA HARPE AVEC D'AUTRES INSTRUMENTS AVANT ET AU TEMPS DE BACH JUSQU'À 1750

#### 1.A.1 Répertoire instrumental

- Péninsule ibérique

**Alonso Mudarra (1510 - 1580)**

- *Cifras para Harpa y Organo – Tiento*, in *Tres Libros de Musica en Cifra para vihuela*, Sevilla, 1546.

**Luis Venegas de Henestrosa (1510 - 1570)**

- *Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela*, Alcalá de Henares, 1557.

**Antonio de Cabezón (1510c - 1566)**

- *Obras de Música para tecla, arpa y vihuela*, Madrid, 1578, Consejo superior de investigaciones científicas, Institución « Fernando el Católico », 2010.

Observation:

« El instrumento del harpa es tan semejable a la tecla que todo lo que en ella se tañe se tañera en el harpa sin mucha dificultad », p. 20.

**Padre Manuel Rodriguez Coelho (1555 - 1635)**

- *Flores de Musica para instrumento de Tecla, & Harpa*, Lisbon, 1620.

- Italie

**Paolo Melii da Reggio (?)**

- *Intavolatura di Liuto attiorbato*, Venezia, 1616.

Observation:

« Basso per la viola che servirà anco all'Arpa doppia », Fol. 36.

**Giovanni Maria Trabaci (1575 - 1647)**

- « Partite artificiose sopra il Tenore di Zefiro con alcune Partite approporzionate per l'Arpa, havertendo però, che se in questo presente libro stà intitolate alcune cose per l'Arpa, non per questo si soprasedisca il Cimbalo, perche il Cimbalo è Signor di tutti l'istromenti del mondo, & in lei si possono sonare ogni cosa con facilità ».

In *Il Secondo Libro de Ricercate, & altri varij Capricci*, Napoli, 1615.

**Biagio Marini (1594 - 1663)**

- *Balletti per due canti, tiorba o arpa doppia, Sinfonie opera Ottava*, Venezia, 1626.

**Francesco Antonio Mamiliano Pistocchi (1659 - 1726)**

- *Capricci Puerili Variamente composti, e passeggiati in 40 modi sopra un Basso d'un Balletto [...] per suonarsi nel Clavicembalo, Arpa, Violino, et altri Stromenti*, Bologna, 1667.



**Agostino Guerrieri (1630 ? - 1685)**

- *Sonata à solo, "La Tità" Alpa over Teorba Sonata a due, « La Lucina », Alpa over Teorba & violino in Sonate di violino a 1, 2, 3, 4, Op. 1, Venezia, 1673.*

**Gregorio Strozzi (1615 - 1687)**

- *Romanesca con partite, Tenori e Ritorn.: « Parte undecima per Arpa, Viola, & c. », in Capricci da Sonare Cimbali et Organi, Napoli, 1678, Spes, Firenze, 1979, p. 89.*
- *Sonata di Basso solo « Per Cimbalo, & Arpa ò Leuto », in Elementorum Musicae Praxis, Napoli, 1683.*

**Alessandro Scarlatti (1660 - 1725)**

- *Sinfonia [seconda] a 4 senza Cimbalo al Tavolino del Sigr Aless[andr]o Scarlatti (On the bass part « Liuto, Arpa, ò Violoncello »), Paris, Bibliothèque Nationale de France, D-9171.*
- *Sinfonia [terza] a 4 senza Cimbalo al Tavolino del Sigr Aless[andr]o Scarlatti (On the bass part « Liuto, Violoncello, ò Arpa », ca. 1705), Paris, Bibliothèque Nationale de France, D-9172.*

**Alessandro Besozzi (1702 – 1777)**

- *Sei pezzi per fl, ob o vla con basso continuo per arpa o violoncello, Londra, 1750.*

• **France**

**Marin Mersenne (1588 - 1648)**

- *Harmonie Universelle, Traité des instrumens a cordes, Paris, 1636.*  
Observation:  
« Quant aux pieces qui se ioüent sur la Harpe, elles ne sont point differentes de celles qui se ioüent sur le Luth & sur l'Épinette, c'est pourquoy l'on peut icy repeater celless que i'ay mises cy-dessus », p. 171.

• **Pays germaniques et Angleterre**

**Georg Friedrich Haendel (1685 - 1755)**

- *Pastorale and Thème avec Variations (date inconnue) pour harp ou pianoforte Vienne, chez Math. Artaria, ca. 1882.*

**John Parry (1710 - 1782)**

- *Ancient British Music or a Collection of Tunes, Part 1, set for the harp, Harpsichord, violin, and all within the Compass of the German Flute; and figured for a Thorough Bass, London, 1742.*

1.A.2. **Musique vocale avec basse continue pour harpe / ou autres instruments**

**Martin Peerson (1572 - 1650)**

- *Mottects or grave chamber music, all fit for Voyces and Viols with an organ part, which for want of Organs may be performed on Virginals, Bas-Lute, Bandore or Irish Harp, Londres, 1630.*

**Sebastian Knüpfer (1633 - 1676)**

- *Von Himmel Hoch, da komm ich her, Grimma, Bibl. Landesschule /S.: V51, 1682.*

**Ferdinando Pellegrini (1715 - 1766)**

- *Chansons italiennes pour chanter a table... avec la harpe, guitare, clavecin*, Bologna, ca. 1750.

**A consulter également:**

- Hans Joachim Zingel, *Harfe und Harfenspiel*, Laaber, Laaber Verlag, 1979, pp. 252-254.

**1.A.3. Parties pour harpe / ou autres instruments dans les opéras et oratorios**

**Stefano Landi (1587 - 1639)**

- *Sant'Alessio* (bc. pour harpe, théorbe), Roma, 1632.

**Georg Friedrich Haendel (1685 - 1755)**

- Air « *Hark, he strikes the golden lyre harp and / or Mandolin* », in Alexander Baulus (HWV 65), 1747.

**1.B. RÉPERTOIRE SPÉCIFIQUE POUR HARPE JUSQUE DANS LES ANNÉES 1750**

● **Répertoire solo / concertos pour harpe solo**

**Ascanio Mayone (1570 - 1627)**

- *Ricercare sopra il Canto Fermo di Costantio Festa e per suonare all'Arpa*, in *Diversi Capricci per Sonare*, Libro II, Napoli, 1609.

**Giovanni Maria Trabaci (1575 - 1647)**

- *Toccata Seconda, & Ligature a 4 per l'Arpa, Partite Artificiose sopra il Tenore di Zefiro, Ancidetemi pur, per l'arpa*, in *Ricercate, & altri varii Capricci*, Libro Secondo, Napoli, 1615.

**Lucas Ruiz de Ribayaz (1626 - 1677)**

- *Luz y Norte Musical, para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar à compàs por canto de órgano*, Madrid, 1677.

**Diego Fernandez de Huete (1657 - 1772)**

- *Compendio numeroso de Zifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de órgano*, Madrid, 1702, 1704.

**Anonymous**

- *Musicalische Rüstkammer auff der Harffe aus allerhand schönen und lustigen Arien, Menuetten, Sarabanden, Gigue, und Marschen bestehend, aus allen Thonen*, Leipzig, 1719, Leipzig, Städtische Bibl., Musikbibl. III.5.26.

**Georg Friedrich Haendel (1685 - 1755)**

- *Concerto per la harpa* HWV 294, in *Alexander Feast* HWV 75, 1736.

● **Parties spécifiquement pour harpe dans la musique instrumentale**

**Stefano Landi (1587 - 1639)**

- *Canzone detta l'Alisandrina a 3* (arpa, leuto, tiorba), Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Mus. 156/1-4.
- *Canzone detta la Pozza (o Pazza?) a 3* (arpa, leuto, tiorba), Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Mus. 156/1-4.

**William Lawes (1602 - 1645)**

- *Harp Consorts*, Oxford, Bodleian Library, Ms Mus Sch B3, D 238-240, D 229, D219, D220, D234, E451, Oxford, Christ Church Library, Ms 5, Ms 599, Manchester, Central Public Library, Henry Watson Collection, Ms Chethams A.2.6.
- Cheryl Ann Fulton (Editor of harp part), *William Lawes, The Harp Consorts*, PRB Productions, VC 062, 2007.

**Johann Melchior Molter (1695 - 1765)**

- *Sonata a 3 per Harpa, Violino concertante e Cembalo*, Karlsruhe, Landes-Bibl., MWV 10.37, IJM 162, ca. 1742-1750.

**A consulter également:**

- Hans Joachim Zingel, *Harfe und Harfenspiel*, Laaber, Laaber Verlag, 1979, p. 259.

- **Parties spécifiquement pour harpe dans la musique vocale**

**Luigi Rossi (1597 - 1653)**

- *O, Siquis daret Concentum* (la partie de harpe a probablement été ajoutée au début du 18<sup>e</sup> siècle), Cambridge, Fitzwilliam Museum, Mu. Ms 44ff.39v-46v.

**Alessandro Stradella (1639 - 1682)**

- *Cantata per il Santissimo Natale «Ah! Troppe è ver»*, Modena, Biblioteca Estense, Mus. F1145.

**Giacomo Antonio Perti (1661 - 1756)**

- *Cantata «Lucinda e Delia»*, Bologna, Archivio of San Petronio, Ms. L. 58 P (datation entre 1699 et 1705).
- *Cantata «Lisetta e Clori»*, Bologna, Archivio of San Petronio, Ms. L. 58 P (datation entre 1699 et 1705).

**Johann Schelle (1648 - 1701)**

- *Cantata with instruments «Ehre sei Gott in der Höhe»*, Grimma, Bibl. Landesschule /S. : U63, 1683.

**Johann Krieger (1651 - 1735)**

- *Psalm «Halleluja, Lobet den Herren»*, Zittau, Stadt-Bibl. /S. : B140c, 1685.

**Friedrich Wilhelm Zachow (1663 - 1712)**

- *Cantata with instruments «Herr, wenn ich nur dich habe»*, Staatsbibliothek, Berlin, Mus.ms.23445.

**Sébastien de Brossard (1655 - 1730)**

- *Cantata with instruments «Les trois Enfants de la fournaise de Babylone»*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, SdB.73, 1703-108.

**Friedrich Meissner (?)**

- *Begräbnismusik*, Stollberg, Bibl. Stollberg-Leichenpredigten Kat. N.6753.

**A consulter également:**

- Hans Joachim Zingel, *Harfe und Harfenspiel*, Laaber, Laaber Verlag, 1979, pp. 254-255.

- Parties spécifiquement pour harpe dans les opéras et les oratorios.

**Claudio Monteverdi** (1567 - 1643)

- *Possente Spirto*, in *L'Orfeo Favola in musica*, 1607.

**Alessandro Scarlatti** (1660 - 1725)

- *La caduta dei decemviri*, 1697, copie 1706.

**Georg Friedrich Haendel** (1685 - 1755)

- *Sinfonia* with instruments et *V'adoro pupille*, in *Giulio Cesare in Egitto*, HWV 17 1723/24.
- *Praise the Lord with cheerful noise*, in *Esther*, HWV 50, 1732.
- *Symphony*(solo), in *Saul*, HWV 53, 1738.

## ANNEXE 2 : LISTE DES PRINCIPAUX ARRANGEMENTS POUR HARPE DE LA MUSIQUE DE BACH RÉALISÉS AU 20<sup>E</sup> SIÈCLE

En commentant les arrangements ci-après, nous devons nous souvenir que la majorité des éditions de partitions de Bach disponibles dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, comportent des indications destinées à l'interprète (dynamiques, symboles agogiques, doigtés, ornements écrits). Ces dernières ne figurent pas dans les sources primaires (cf. chapitre 3.4 : Repères historiques sur la transcription et la réception des œuvres de Bach au fil des siècles). Pour cette raison, la quasi-totalité des arrangements pour harpe réalisés à cette époque se basent sur des partitions de Bach préalablement révisées et arrangées.

### Henriette Renié (1875 - 1956)

- Bach, *Dix pièces*, Première édition: Louis Rouhier, Paris, 1914.
- Bach, *Dix préludes: tirés du clavier bien tempéré*, Première édition : Louis Rouhier, Paris, 1920.

Deuxième édition in *Les Classiques de la Harpe*, recueils n° 11, n° 12, Alphonse Leduc, Paris, 1964.

Le recueil n°11 contient :

n°1 : Preambulum BWV 927, n°2 : Invention I, n°3 : BWV 772, n°4 : Praeludium BWV 937, n°5 : Praeludium BWV 928, n°6 : Kleine Praeludium, n.3 BWV 900, n°7 : Corrente (Partita n. 5, BWV 829), n°8 : Praeludium BWV 935, n°9 : Passepied (Suite Anglaise n. 5, BWV 810), n°10 : Bourrée (tirée de la *Suite française* n°6, BWV 817).

Le recueil n°12 contient des préludes du premier et du second livre du *Clavier bien tempéré*.

n°1 : Praeludium 1/1, BWV 846, n°2 : Preludium 5/1, BWV 850, n°3 : Preludium 6/1, BWV 851, n°4 : Preludium 8/1, BWV 853 (original en Ré dièse mineur, transposé en Mi bémol mineur comme dans l'édition de Czerny), n°5 : Preludium N12/2 BWV857, n°6 : Preludium 15/1 BWV 860, n°7 : Preludium 15/2, n°8 : Preludium 17/1, BWV 884, n°9 : Preludium 20/1 BWV 865, n°10 : Praeludium 21/1, BWV 866.

Les arrangements d'Henriette Renié, généralement basés sur des compositions à deux voix, sont groupés dans deux collections. Ils contiennent des préludes et quelques mouvements de danses ; toutes ces pièces sont tirées du répertoire pour clavier. Ces versions ressemblent aux arrangements de partitions pour piano réalisés par Carl Czerny

(1791 - 1857).<sup>204</sup> On y retrouve donc pratiquement les mêmes instructions destinées à l'interprète : les dynamiques *pp, p, mf, più f, ff, crescendo, poco cresc., dim.*, ainsi que des ligatures qui sont ajoutées. Il en est de même pour les articulations, certaines indications de doigtés, la division des mains, les liés, les points indiquant le jeu *staccato* (qui peuvent être présents), ainsi que des termes italiens comme *dolce, leggiaramente, sempre legato, sempre staccato, simili*. Des indications de tempo comme *Allegretto, Moderato, Moderato quasi allegretto, Poco animato, Allegro Moderato, Andantino, Allegro Comodo, Allegro, Vivace, Allegro Vivace, Allegro molto, Lento, Moderato quasi allegretto*, précèdent toutes les pièces. Les indications métronomiques suggérées dans les arrangements de Renié font parfois référence à une vitesse légèrement plus lente par rapport à celles qui figurent dans l'édition de Czerny. En comparant avec les sources originales de Bach, on constate l'ajout - tout comme chez Czerny - d'altérations agogiques du type : *calando, Poco rit., Poco Slarg., riten., A Tempo, Meno Allegro, Sostenuto, Risoluto*. On observe également une mesure additionnelle dans le *Prélude 21/1*. La tonalité originale de pratiquement toutes les pièces est conservée.

A la fin du second recueil, les symboles spécifiques relatifs à la technique de jeu à la harpe sont listés dans la rubrique intitulée « Signes d'abréviation » (pour étouffer, pour étouffer les vibrations des cordes graves, pour jouer le pouce gauche dans la position habituelle des sons étouffés, la main ouverte étouffant les vibrations précédentes, pour étouffer certaines notes en replaçant (sans jouer) le doigt sur la corde, pour quitter après la note, pour quitter entre chaque note, pour jouer bas dans les cordes, pour jouer très près de la table). Les arrangements de la musique de Bach effectués par Renié sont donc très précis en terme d'articulations et de dynamiques. Ils privilégient les mouvements légers et rapides aux mouvements modérément rapides ; cela traduit le goût de la musicienne, ainsi que celui de son temps, pour les qualités sonores et les possibilités de la harpe Erard de style Gothic ; le type d'instrument dont elle a toujours joué.

### Carlos Salzedo (1885-1961)

- *Bourrée* (tirée de la *Partita I*) (1922), pour harpe solo, Schirmer, Inc, USA, 1923, BWV 1002.
- *Sixth French Suite* (1918) pour deux harpes, Lyra Music Company, New York, 1969, BWV 817  
(original en Mi majeur, transposé en Mi bémol majeur).
- *Polonaise et Badinerie for flute and Harp*, Lyra Music Company, New York, 1978, BWV 1067  
(tirées de la *Suite n°2* en Si mineur pour orchestre).

La *Bourrée* de Salzedo, seule pièce pour harpe solo, ainsi que l'*Etude n°8 « Bourrée »* de Marcel Grandjany (voir ci-dessous), semble être une version pour harpe de l'arrangement pour piano de la *Bourrée* pour violon de la deuxième sonate de Bach réalisé par Camille

---

<sup>204</sup> CZERNY Carl, *Das Wohltemperierte Klavier von Joh. Seb. Bach*, Leipzig, C. F. Peters, 1837, 1863, 1906, New York, Schirmer, 1893.

Saint-Saëns.<sup>205</sup> Toutes deux sont transposées en Si bémol mineur, alors que l'original est en Si mineur.

L'arrangement de Salzedo ne comporte pratiquement aucune différence avec celui de Saint-Saëns en ce qui concerne l'élaboration des parties et des dynamiques. Les repos sont pratiquement toujours omis, les trilles sur les accords (mesure 3) sont écrits, certains points indiquant le staccato sont omis (mesures 4, 6, 51, 52), quelques symboles de nuances comme > sont ajoutés (mesure 8), les gammes d'octaves sont simplifiées (mesures 10, 20, 58), les symboles d'arpèges sont omis (mesures 43, 49, 50) ainsi que les liés (mesure 68). Une section comportant une longue gamme descendante est transposée à l'octave supérieure à la main droite (mesure 73).

Cette version pour harpe illustre bien le goût de Salzedo pour une exécution directe et énergique de la pièce ; une manière de jouer très à la mode à cette époque qui reflète les caractéristiques sonores de la harpe Lyon-Healy avec laquelle le musicien jouait. La firme Lyon-Healy produisait un modèle de harpe nommé « Salzedo ». C'était un instrument très « moderne » en terme d'esthétique, qui possédait des caractéristiques sonores spéciales (cf. <https://www.lyonhealy.com>).

### Marcel Grandjany (1891-1975)

- *Largo (de la 5e Sonate de Violon)*<sup>206</sup> BWV 1005.
- *Allemande (Partita en si b)*<sup>207</sup> BWV 826.
- *Rondeau (Partita en ut mineur)* BWV 826.
- *Tempo di Minuetto (Partita in sol)*, BWV 829.
- *Six pièces Classiques transcrites pour Harpe*, Durand & Cie, Paris, 1931. Réédition : Lyra Music Company, New York, 1994.

---

<sup>205</sup> SAINT-SAËNS Camille, *Œuvres de J. S. Bach (transcriptions pour le piano)*, n° 4 *Bourrée (de la 2<sup>e</sup> Sonata pour Violon)*, Paris, Durand & Cie, 1862 (1873, 1940), pp. 21-24.

Notez que la numérotation des œuvres pour violon solo de Saint-Saëns et Grandjany diffère de la numérotation originale des partitions de Bach. Chez Bach, on trouve la logique suivante : Sonata 1, Partita 1, Sonata 2, Partita 2, Sonata 3, Partita 3. Saint-Saëns et Grandjany quant à eux, renonçant au terme de "Partita", se contentent de liste les œuvres de la façon suivante: *Sonata* 1, 2, 3, 4, 5, 6. Ainsi, la 5<sup>e</sup> *Sonata* de Saint-Saëns correspond à la 3<sup>e</sup> *Sonata* de Bach.

Remarque : « *de la 2e Sonata* » fait référence à la Bourrée de la 1<sup>e</sup> *Partita*. Les « Sei Solo » pour violon ont été numérotés de 1 à 6 en tant que *Violinsonaten* par Universal Edition à Vienne ; les *Six sonates* par Costallat et Cie, Paris ; *Bach Sonatas for violin solo* (1900) par Schirmer à New York ; c'est seulement en 1958 que Bärenreiter publie l'œuvre en tant que *Drei Sonaten un drei Partiten*.

<sup>206</sup> Correspondant au *Largo* de la 3<sup>e</sup> *Sonata* pour violon non accompagné. Le titre dans la version de Grandjany est similaire à celui de SAINT SAËNS Camille, *Oeuvres de J. S. Bach, op. cit.*, pp. 50-51.

<sup>207</sup> Correspondant à la 2<sup>e</sup> *Partita* en Do mineur pour clavier.

- *Allemande*, in: *Transcriptions Classiques pour la Harpe*, Lyra Music, New York, (s.d.).<sup>208</sup> Première édition chez Maurice Sénart, Paris, 1927.
- Bach / Grandjany, *12 Etudes for Harp*, op. 45 (sélection tirée des *Sonatas and Partitas* pour violon non accompagné de Bach), Carl Fischer, New York (s.d.).

Les arrangements de la musique pour clavier de Bach réalisés par Grandjany, comme l'*Allemande* tirée de la *Partita* n°1 (BWV 825) publiée en 1931 alors qu'il était encore en France, montrent un usage libre des symboles dynamiques et agogiques. Les liés apparaissent rarement, uniquement pour clarifier l'articulation de la ligne de basse (*Allemande*, mesures 7/8). Les symboles *marcato* sont utilisés pour mettre en évidence l'entrée d'un nouveau sujet (mesure 12). Peu de doigtés sont notés alors que le même « symbole spécial » utilisé par Renié (cf. le chapitre « Signes d'abréviations » de l'ouvrage mentionné précédemment) est présent pour indiquer l'étouffé, le *staccato*...

Les deux mains se partagent souvent la partie de soprano (mesures 1, 37, 38). Les notes synonymes sont fréquemment utilisées pour éviter le bruit généré par les pédales (mesure 5). Des octaves sont parfois ajoutées au-dessus des notes de la ligne de basse (mesure 1) et de rapides trilles sont écrits à la mesure 12. Tant la partie de soprano que celle de la basse sont occasionnellement transposées à l'octave supérieure lorsqu'elles figurent à l'origine dans le bas du registre (ex. mesures 27/28). Il se peut que seule la partie de basse soit transposée à l'octave supérieure pour qu'elle puisse partager certaines notes avec la ligne jouée à la main droite (mesure 33). Certaines notes de la partition originale sont obtenues grâce aux harmoniques (mesures 20/21).

Les arrangements des compositions pour violon non accompagné se caractérisent par plus de liberté et de fantaisie : dans ce cas précis, il était nécessaire d'ajouter plus de « matériel », comme nous l'avons déjà observé dans la version que Saint-Saëns a réalisé de la *Bourrée*.

Selon l'indication de la page de titre, le Largo (de la 5<sup>e</sup> *Sonate*) est un arrangement fidèle pour harpe de la version pour piano proposée par Saint-Saëns. Un tout nouvel accompagnement est ajouté à la ligne mélodique.

Les doigtés, les symboles agogiques et ceux relatifs à l'articulation ainsi que les harmoniques sont ajoutés. Les ornements écrits sont souvent partagés entre les deux mains.

---

<sup>208</sup> Listée dans l'ouvrage suivant : INGLEFIELD Ruth K., *Marcel Grandjany - Concert Harpist, Composer and Teacher*, University Press of America, Washington, 1997. Ouvrage réimprimé en 1990, puis en 2006 par Vanderbilt Music Company, p.79.



Dans la préface « To the harpist » qui introduit l'ouvrage *Etudes pour Harpe*, l'éditeur écrit :

[...] the student's musical development requires the study of that master of all musicians J.S. Bach. For this purpose Marcel Grandjany presents a group of 12 Etudes based on Sonatas and Partitas for violin alone by J.S. Bach. Some of this material can be used as concert repertoire, but the larger part is designed to be practiced in various ways for technical development. [...] Very often [...] the left hand is doubling the right hand one octave below. Not only is the left hand working, but both hands are strengthened by playing together [...]. In other cases, Mr. Grandjany has filled in the implied harmonies or written independent lines for the left hand.<sup>209</sup>

Les *Etudes* sont pour la plupart arrangées selon un principe qui ne cherche pas à se conformer à l'original ; cela n'est pas dicté par la seule volonté de permettre à l'instrumentiste de développer sa technique, mais reflète aussi la manière à la mode avec laquelle on réarrangeait la musique pour violon au piano à l'époque de Grandjany.

L'*Etude* n°8 « Tempo de Bourrée » tirée de la première *Partita* pour violon ne montre, elle aussi, que peu de différences avec la version de Saint-Saëns. Il y a toutefois plus de symboles de dynamiques (comme aux mesures 11, 12). Des points de *staccato* sont ajoutés (mesure 2), ainsi que des indications détaillées de doigtés et leur préparation sur les cordes (mesures 2, 3), des harmoniques (mesures 6, 64). Les gammes en octaves sont souvent réparties entre les deux mains et des symboles détaillés sont présents pour indiquer l'étouffé.

L'*Etude* n°12 est en fait le *Prélude* de la troisième *Partita* pour violon (BWV 1006), également transcrite par Saint-Saëns en tant que « Ouverture de la 28<sup>e</sup> Cantate d'Eglise ». <sup>210</sup> Cette *Etude* comporte à nouveau le même principe qui consiste à doubler la mélodie à la main gauche. Elle diffère de la version de Saint-Saëns dans laquelle davantage d'éléments harmoniques sont ajoutés.

---

<sup>209</sup> GRANDJANY Marcel, *op.cit.*, p. 8.

« [...] le développement musical de l'étudiant requiert l'étude de celui qui est le maître de tous les musiciens, J.S. Bach. C'est pour cela que Marcel Grandjany présente un groupe de 12 Etudes basées sur les Sonatas et Partitas pour violon seul de J.S. Bach. Certaines pièces de ce matériel peuvent être utilisés comme répertoire de concert, mais une plus large partie est destinée à une pratique variée pour développer sa technique. [...] Très souvent [...] la main gauche double la main droite une octave plus bas. La main gauche n'est pas la seule à travailler, les deux sont renforcées en jouant ensemble [...]. Dans d'autres cas, M. Grandjany a rempli les harmonies implicites ou a écrit des lignes indépendantes pour la main gauche. »

<sup>210</sup> SAINT-SAËNS Camille, *Oeuvres de J. S. Bach, op. cit.*, p. 1-9. Le titre fait référence aux deux cantates, *Wir danken dir Gott, wir danken dir*, BWV 29 et *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge*, BWV 120a. Cette dernière comporte une introduction instrumentale qui correspond au *Prélude* de la troisième *Partita* pour violon (BWV 1006).

### Nicanor Zabaleta (1907-1993)

La quasi-totalité des versions pour harpe de la musique de Bach réalisées par Zabaleta n'est pas publiée : elles sont conservées à la bibliothèque du Royal College de Londres.

Par chance, le *Prelude aus der Suite E Dur BWV 1006a* est publié.<sup>211</sup> Comme expliqué dans la préface de l'édition, cette version est directement issue de la partition autographe de Bach de la BWV 1006a (cf. Tableau 2). L'arrangement de Zabaleta, transposition en Mi bémol majeur, est très proche de la source originale : on y trouve peu de dynamiques, pratiquement aucun doigté. Toutefois, de nombreux symboles d'amortis et de changements de pédales ont été ajoutés. Zabaleta jouait sur une harpe Obermeyer qui comportait une pédale supplémentaire activant un amortisseur sur les cordes basses.

---

<sup>211</sup> BACH Johann Sebastian, *Prelude aus der Suite E-Dur BWV 1006a*, Frankfort, Zimmermann, 1993.

## REMERCIEMENTS

Nous tenons en premier lieu à remercier l'HEMU, Haute Ecole de Musique et la HES-SO grâce à qui le présent projet a vu le jour, ainsi qu'Angelika Gusewell, professeure HES et directrice de la Recherche à l'HEMU, pour sa collaboration et son soutien. Merci également à Adriano Giardina, maître d'enseignement et de recherche en musicologie à l'Université de Fribourg, pour ses conseils avisés et son expertise, à Paolo Boschetti, bibliothécaire scientifique à l'HEMU pour sa collaboration, à Mathilde Reichler pour la précision de ses relectures, ses précieux conseils et ses encouragements à une étape cruciale du processus. Merci enfin à Valerio Lisci, harpiste, ancien étudiant de Letizia Belmondo, pour la qualité de son travail sur les transcriptions des exemples musicaux.

Nous sommes particulièrement reconnaissantes envers les personnes et institutions suivantes de nous avoir transmis les photos des harpes de leur collection et les droits pour les reproduire dans cet ouvrage : Anna Krutsch et Irene Püttner (Deutsches Museum, Munich), Maria Elisabeth Ritter-Lipp (Dorotheum, Vienne), Uwe Fischer (Museum der Neuen Bachgesellschaft, Eisenach), Veit Heller, Wieland Hecht (Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig), Beat Wolf, Roberta Scarsello (Museo dell'Arpa Victor Salvi, Cuneo, Italie).

## CRÉDITS PHOTOS

Photo 1 : Deutsches Museum, München, Archiv, BN54093.

Photo 2 : Dorotheum Vienna, auction catalogue 21.10.2014.

Photo 3 : Bachhaus Eisenach/Neue Bachgesellschaft e.V.

Photo 4 : 0381\_Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig.

Photo 5: ©Beat Wolf.

Photo 6: ©Courtesy of Museo dell'Arpa Victor Salvi, Piasco, Cuneo, Italy. Photo by Pino Dell'Aquila.