

# JOHANN SEBASTIAN BACH OU LE DISCOURS SANS PAROLE : QUELQUES PRINCIPES DE BASE POUR L'INTERPRÉTATION DE SES ŒUVRES AU PIANO<sup>1</sup>

Vincent Brauer

---

Vincent Brauer amorce ses études musicales à l'École nationale de musique de Bayonne (France) où il est l'élève de Xavier Darasse et Francis Chapelet. Il poursuit sa formation auprès d'Antoine Bouchard à l'Université Laval, où il obtient un baccalauréat et une maîtrise en interprétation-orgue. Il y entreprend par la suite des études de maîtrise en musicologie qui l'amènent à s'intéresser plus particulièrement au domaine de l'Aufführungspraxis et à rédiger plusieurs articles relatifs à l'interprétation de la musique ancienne, dont certains ont été publiés dans des revues spécialisées. Il effectue par ailleurs différents stages en musique espagnole ancienne auprès de Montserrat Torrent, notamment à Haarlem (Pays-Bas), Barcelone et Majorque (Espagne) et remporte en 1995 le Prix d'interprétation Rosa Sabater lors du Cours international de musique espagnole de Saint-Jacques-de-Compostelle. Il a donné de nombreux récitals au Québec, en Ontario et au Nouveau-Brunswick. On a pu l'entendre à diverses reprises sur les ondes de Radio Española et de la Société Radio-Canada pour laquelle il a enregistré notamment deux émissions consacrées à la musique polonaise et à la musique espagnole pour orgue. Depuis un certain nombre d'années, il collabore également à la publication du *Répertoire des données musicales de la presse québécoise* dont le volume I, réalisé sous la direction de Lucien Poirier, a été publié aux Presses de l'Université Laval en 1990 et dont le deuxième volume est actuellement en préparation.

---

## Préambule

En 1709, un claveciniste italien nommé Bartolomeo Cristofori (1655-1732), conservateur des clavecins et épinettes du prince florentin Ferdinand de Médicis (1663-1713), met au point un *cembalo con piano e forte*, ou « clavecin » capable de reproduire les nuances *piano* et *forte*. Vers la fin des années 1730, le grand organier Gottfried Silbermann (1683-1753) amorce la fabrication de pianofortes d'après les plans de Cristofori, mais ce n'est que dans le courant de l'année 1736 que Johann Sebastian Bach (1685-1750), en visite à Dresde, aura pour la première fois l'occasion de les essayer. Fier de ses nouvelles

---

1 Cet article constitue un condensé des principes énoncés et exemplifiés lors de l'atelier présenté par l'auteur, en collaboration avec Monique Rancourt, pianiste, à l'occasion du Colloque annuel de l'École préparatoire de musique de l'Université Laval, tenu le 12 octobre 2002.

réalisations et sans doute persuadé de la pérennité du nouvel instrument, Silbermann dut tenter de placer son interlocuteur et ami qu'il saurait difficile à convaincre, dans de bonnes dispositions en lui disant : « Vous savez, le piano est un bel instrument ». Malheureusement, la légende raconte que le Cantor de Leipzig n'apprécia point la sonorité ni la mécanique de ces nouveaux instruments. Il faudra attendre le 7 mai 1747, à la cour de Potsdam, pour que le pianoforte, jusque-là connu des seuls facteurs, sorte finalement de l'ombre. En effet, à l'occasion de sa visite chez le roi Frédéric II le Grand (1712-1786), Bach rendra publiquement hommage au nouvel instrument à clavier en improvisant sur l'un des quinze pianofortes Silbermann acquis par Frédéric II une fugue à trois voix sur un thème fourni par son hôte lui-même. Bach a-t-il réellement été conquis par l'instrument ou se contentait-il d'être simplement agréable envers son hôte ? Nous ne le saurons probablement jamais. On peut néanmoins se plaire à imaginer que si Johann Sebastian Bach avait eu la possibilité d'entendre et de toucher les Steinway, Bösendorfer, Fazioli et autres grandes marques de piano de concert réputées d'aujourd'hui, son appréciation de la valeur et des qualités de l'instrument aurait été probablement tout autre et il est pratiquement certain qu'il aurait lui-même affirmé : « Vous savez, le piano est un bel instrument. »

### **Langage parlé ou musical : une même conception de l'élocution**

« Vous savez, le piano est un bel instrument. »

Pour qui possède une relativement bonne connaissance de la langue française, la lecture et la compréhension de cette simple affirmation ne pose aucun problème particulier en autant que les mots appropriés dans cette langue aient été utilisés et que ces mots aient été conjugués et ordonnés de façon à formuler une phrase grammaticalement correcte. Mais, « comme il y a une grande distance de la Grammaire à la Déclamation<sup>2</sup> », d'autres paramètres interviennent pour donner sens et vie à cette courte phrase lorsque énoncée oralement : la prononciation de chacune des syllabes de manière articulée, de façon à rendre les mots clairement perceptibles et donc intelligibles, le placement des accents toniques aux bons endroits, les respirations entre les différents groupes de mots ou segments de phrase qui en précisent la structure, l'intonation qui colore et donne du mouvement au discours. Dans la pratique, tout ceci se réalise de façon très naturelle, sans même avoir besoin de penser à chacun de ces paramètres, et ce, grâce à un long apprentissage de la langue française qui a débuté tout d'abord par l'écoute et la reconnaissance progressive des divers phonèmes, puis par l'assimilation progressive du vocabulaire et des règles de base de la syntaxe, et enfin par un entraînement soutenu réalisé à l'école et incluant l'apprentissage de la lecture, l'étude des règles de grammaire, celle de la littérature et de la composition. Grâce à ce long apprentissage et à la pratique régulière

---

2 François Couperin, *L'Art de toucher le clavecin / Die Kunst das Clavecin zu spielen / The Art of Playing the Harpsichord* (Leipzig : Breitkopf et Härtel, 1961), p. [9].


de la langue parlée, nul n'est besoin de noter sur papier les articulations, accents toniques, respirations et intonations nécessaires à la prononciation d'une phrase donnée.

Par ailleurs, cette simple phrase possède plusieurs caractéristiques auxquelles on ne portera pas nécessairement attention : il s'agit d'une part d'un alexandrin, puisque composé de douze syllabes, qui révèle une structure rythmique particulière générée par la succession de séquences de trois temps. Chaque d'elles se termine par une syllabe accentuée qui est précédée de deux brèves. Ces séquences ou « mots phoniques », comme disent les phonéticiens, avaient déjà été catégorisés et codifiés par les auteurs de la Grèce antique, en fonction de leur particularité rythmique; ces séquences pouvaient être binaires ou ternaires. Ainsi, selon les anciens, le groupe rythmique que l'on retrouve ici se nomme un anapeste et désigne un groupe formé de deux brèves suivies d'une longue.

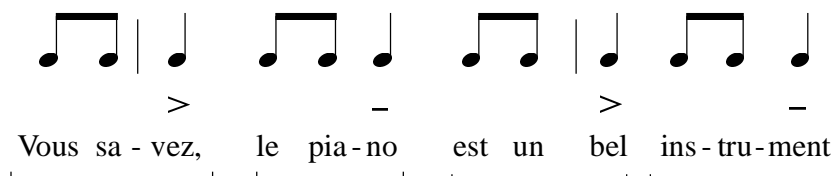
Précisons par ailleurs que certaines syllabes accentuées le sont plus que d'autres en raison de l'importance que revêtent les mots auxquels elles se rattachent dans la structure et la sémantique de la phrase : le verbe « savez », qu'il soit interrogatif ou affirmatif, appelle tout naturellement un énoncé dans lequel l'adjectif « bel » occupe une place particulière puisqu'il qualifie l'instrument qu'est le piano :

>
-
>
-  
Vous sa - vez,    le pia - no    est un bel    ins - tru - ment

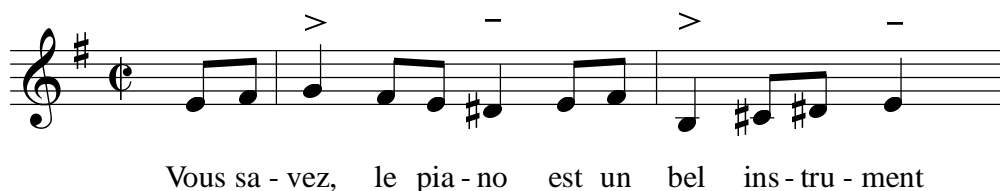
Puisqu'il s'agit de rythme, on peut sans difficulté illustrer ou représenter le type de séquence qui caractérise cette phrase grâce à la notation musicale, soit par exemple par deux croches suivies d'une noire. La phrase complète se traduirait alors rythmiquement de la manière suivante :

  
Vous sa - vez,    le pia - no    est un bel    ins - tru - ment

Si l'on y ajoute des barres de mesures en faisant coïncider, par exemple, la première syllabe accentuée avec le premier temps d'une mesure à deux temps dont l'unité est la blanche, on obtiendra le résultat suivant :



En ajoutant à cette phrase rythmique une mélodie donnée, on pourrait notamment en arriver à ceci :



On aura certainement reconnu dans cet exemple la célèbre *Bourrée* de Bach. Cette coïncidence entre les accents d'une phrase mélodique et les principaux temps de la mesure constituera une des caractéristiques fondamentales et une constante de l'écriture baroque. Il ne s'agit pas en soi d'une innovation datant de cette période puisque son origine remonte au XVI<sup>e</sup> siècle. Le concept d'une catégorisation de l'importance accordée aux différentes notes d'une phrase musicale naissait en effet avec l'apparition de la barre de mesure, et ce, sous l'influence de la musique de danse caractérisée par ses accents, ses appuis, ses élans et ses repos.

En fait, pour les compositeurs et interprètes de l'époque baroque, les principes d'articulation et d'accentuation du langage musical leur paraîtront si naturels qu'ils n'éprouveront pas le besoin d'en symboliser la représentation à même la partition, sauf lorsqu'ils le jugeront opportun. Tel que mentionné et par analogie, nous est-il en effet nécessaire de noter les articulations et accents d'un texte lorsque vient le temps d'en faire une lecture orale ? Malheureusement, en ce qui concerne le langage musical baroque, ces principes ne sont plus aujourd'hui communément en vigueur et il devient donc indispensable de les circonscrire, de les redéfinir, de les comprendre et de les assimiler pour être en mesure de redonner vie au discours musical écrit, ce discours sans parole au travers duquel s'expriment la pensée, la sensibilité et les émotions d'êtres semblables à nous selon un mode néanmoins différent qu'il nous importe de redécouvrir et de s'approprier. Plus on remonte dans le temps, plus grand est le fossé qui sépare le texte écrit de la réalité sonore. Ce texte prend alors la forme d'une esquisse ne figurant que les lignes directrices et

dont l'ensemble des contours devront être redessinés. Pour reprendre les mots mêmes de François Couperin (1668-1733) : « Comme il y a une grande distance de la Grammaire à la Déclamation, il y en a aussi une infinie entre la Tablature, et la façon de bien-jouer<sup>3</sup>. » Voyons donc maintenant plus en détail quels sont ces principes de base qui gouvernent l'accentuation et l'articulation du langage musical à l'époque baroque en laissant s'exprimer les musiciens du temps par le biais de leurs écrits et de leur musique.

### **Articulation et accentuation**

Pour récapituler ce qui a été énoncé précédemment, l'articulation et l'accentuation, au sens premier, sont des phénomènes propres au langage. L'accentuation naturelle des mots engendre une métrique définie sous formes de séquences qui peuvent être binaires ou ternaires. Dans le domaine musical et sous l'influence de la danse au XVI<sup>e</sup> siècle, l'enchaînement de ces séquences sera organisé, puis finalement structuré grâce à la barre de mesure. Au sujet tout d'abord de ce parallèle entre discours oratoire et discours musical, Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), un élève et disciple dévoué de J. S. Bach nous livre en 1771 le commentaire suivant :

Si la mélodie peut être comparable à la parole et adaptée à l'expression d'émotions et de sentiments variés, les notes individuelles doivent être considérées comme autant de mots significatifs et plusieurs mots comme des phrases compréhensibles... Il s'agit du même principe que celui utilisé dans le langage courant où nous distinguons des mots et des phrases grâce aux accents et aux durées des syllabes<sup>4</sup>.

C'est dire combien ce souci de l'organisation et de la clarté du discours musical, considéré dans son essence comme l'équivalent du discours oratoire, constituait une réalité pour les musiciens de l'époque. Concernant ces accents et la durée de ces syllabes dont parle Kirnberger, voici ce qu'explique Dominique Joseph Engramelle (1727-1805) dans son traité intitulé *La Tonotechnie ou l'Art de noter les Cylindres* (Paris, 1775) :

Un peu d'attention dans la prononciation sur l'articulation des syllabes, fera appercevoir aisément que, pour produire l'effet de presque toutes les consonnes, le son des voyelles se trouve suspendu & intercepté, soit en rapprochant les levres l'une contre l'autre, ou en appuyant la langue contre le palais, les dents, &c : toutes ces suspensions ou interceptions du son des voyelles, sont autant de petits *silences* qui détachent les syllabes les unes des autres, pour former l'articulation de la parole : il en est de même pour l'articulation de la Musique, à cette différence près, que le son d'un instrument étant par-tout le même, & ne pouvant, pour ainsi dire, produire qu'une seule voyelle, il faut que les *silences d'articulation*

---

3 Couperin, p [9].

4 Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik / The Art of Strict Musical Composition*, vol. II (New Haven : Yale University Press, c1982), p. 381-382. Traduction française de l'auteur.

soient plus variés que dans la parole, si l'on veut qu'elle produise une espèce d'articulation intelligible & intéressante<sup>5</sup>.

Par ailleurs, Engramelle met en exergue le fait que ce principe s'applique à tous les instruments à clavier :

Pour se convaincre de la nécessité de ces *silences* à la fin de chaque note, qu'on exécute sur un orgue, un clavessin, épinette, ou tout autre instrument à clavier que ce soit tel air qu'on voudra, & qu'en l'exécutant on fasse plutôt attention à l'exécution qu'à la manière dont on le note sur le papier, on s'apercevra qu'un doigt qui vient de finir une note, est souvent levé long-tems auparavant que de poser le doigt pour la note suivante, & cet intervalle est nécessairement un *silence*, & si l'on y prend bien garde, il se trouvera entre toutes les notes de ces intervalles plus ou moins longs, sans lesquels l'exécution seroit mauvaise : il n'est même pas de modules de cadences qui ne soient séparés par de très-petits intervalles très-courts entre la levée & la pose des doigts sur les touches : ce sont tous ces intervalles plus ou moins longs, que j'appelle les *silences d'articulation* dans la Musique, dont aucune note n'est exempte, pas plus que la prononciation articulée des consonnes dans la parole, sans lesquelles toutes les syllabes n'auroient d'autre distinction que le son articulé des voyelles<sup>6</sup>.

Si ces explications d'Engramelle corroborent sans contredit le commentaire de Kirnberger quant à la manière dont on concevait à l'époque le langage musical, elles nous révèlent également l'importance que l'on accordait à la clarté de son énoncé, de manière à le rendre articulé et donc intelligible. Cette analogie entre l'articulation de la parole et celle de la musique met également en relief le fait que ces silences d'articulation, dont la durée demeure variable, permettront de simuler en musique les accents que produisent les consonnes dans le langage parlé. Notons également que ce constat revêt une importance particulière puisqu'il s'agissait pour Engramelle de reproduire le plus fidèlement possible la manière dont la musique était interprétée à cette époque et « de rendre avec agrément une infinité de choses que les papiers notés n'indiquent qu'imparfaitement ou même point du tout, desquelles cependant dépendent les effets qui donnent le caractère & l'expression<sup>7</sup> ». Précisant quelque peu ces limites ou imperfections de la notation musicale, Engramelle nous éclaire succinctement sur la manière d'interpréter le texte écrit dans la perspective d'un jeu articulé :

Les notes dans la Musique indiquent bien précisément la valeur totale de chaque note; mais leurs véritables *tenues* & la valeur de leurs *silences* qui en font partie & qui servent à les détacher les unes des autres, ne sont indiquées par aucun signe [...] Cependant elles ne s'expriment pas toutes de la même façon dans l'exécution; et celles même de valeur égale,

5 Dominique Joseph Engramelle, *La Tonotechnie ou l'Art de noter les Cylindres*, réimpression en fac-similé de l'édition de Paris, 1775 (Genève : Minkoff Reprints, 1971), p. 24-25. Trois ans plus tard, soit en 1778, Dom Bedos de Celles (1709-1779) reproduira ce texte d'Engramelle dans la quatrième partie de son *Art du facteur d'orgues* traitant de « la construction des Orgues qui jouent par un cylindre ».

6 Engramelle, p. 23-24.

7 Engramelle, p. 6.

sont dans le cas d'être exécutées d'une manière toute différente [...] Qu'il y ait, je suppose, plusieurs noires de suite dans la pièce de Musique qu'on veut noter : quoique toutes ces noires soient égales en valeur, chaque mesure de l'air en contenant toujours la même quantité; les unes seront *tenues* en entier, d'autres à moitié, d'autres au quart; les unes seront détachées, d'autres ne seront que *tactées*; quelques-unes seront cadencées, & enfin d'autres martelées; peut-être ne s'en trouvera-t-il pas deux de suite dans toute cette pièce qu'on puisse exprimer de la même façon, & ainsi de toutes les autres notes rondes, blanches, croches, &c<sup>8</sup>.

Ces divers commentaires mettent en évidence un point crucial pour qui aborde le répertoire de cette époque, à savoir que les notes d'une partition musicale étaient, dans l'ensemble, tenues moins longtemps que ne l'indique leur notation. Lors de l'exécution d'une pièce donnée, des « silences d'articulation » amputaient la durée des notes écrites de manière à « aérer » en quelque sorte le discours musical et à le rendre intelligible. Engramelle poursuit en précisant :

Toutes les notes dans l'exécution, qu'elles soient cadencées, martelées ou non, sont partie en *tenue* & partie en *silence*; c'est-à-dire qu'elles ont toutes une étendue déterminée de *son*, & une étendue déterminée de *silence*, lesquels réunis font la valeur entière de la note. La partie que j'appelle *tenue*, ou *son*, occupe toujours le commencement de la note; et la partie que j'appelle *silence* la termine. La *tenue* est plus ou moins longue suivant le caractère de la note; & la longueur du *silence* dépend de la longueur de la *tenue* [...] Ces *silences* à la fin de chaque note en fixent pour ainsi dire l'articulation & sont aussi nécessaires que les *tenues* mêmes; sans quoi l'on ne pourroit les détacher les unes des autres; & une pièce de musique, quelque belle qu'elle soit, n'auroit, sans ces *silences d'articulation*, pas plus d'agrément que les chansonnettes poitevines exécutées sur d'insipides musettes, qui ne donnent que des sons bruyans & inarticulés<sup>9</sup>.

Engramelle énonce ici clairement le fait que chaque note est constituée d'une partie de son et d'une partie de silence. La somme des deux parties constitue ainsi la valeur métrique de la note écrite. Engramelle complète son explication avec le commentaire suivant :

On distingue encore les notes en *tenues* & en *tactées* : les *tenues* sont celles qui se font entendre pendant la majeure partie de leur valeur, & dont les *silences* sont en conséquence fort courts; les *tactées*, au contraire, sont celles dont la *tenue* est très-courte, de façon à ne marquer que le tact de la note, & dont la fin est conséquemment terminée par un silence considérable<sup>10</sup>.

En résumé et bien que ce principe ne soit pas noté comme tel dans la partition musicale, chaque note doit être écourtée d'un silence variable selon la durée de la note et selon le caractère de la pièce. Dans sa méthode de flûte traversière, Johann Joachim Quantz (1697-

---

8 Engramelle, p. 13, 16 et 17.

9 Engramelle, p. 18.

10 Engramelle, p. 19.

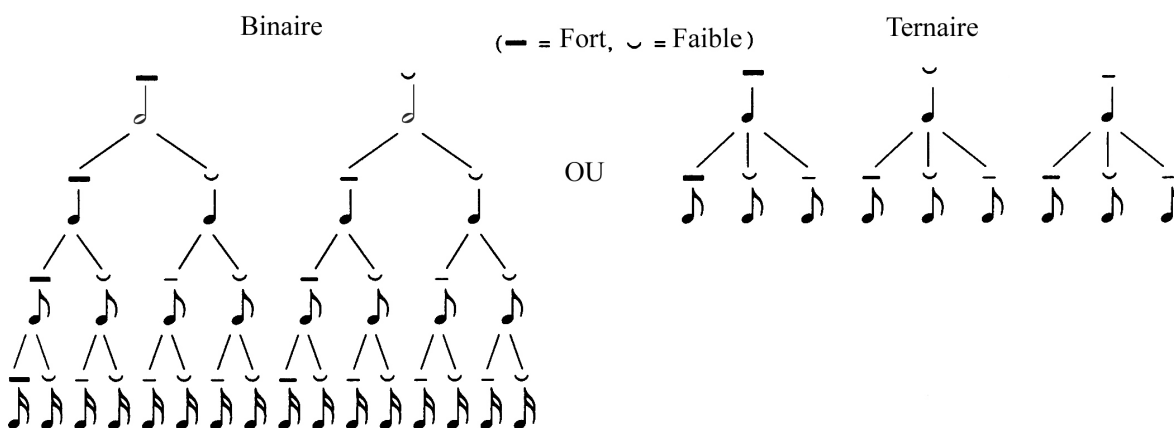
1773) résume à sa façon et de manière très simple ce concept d'articulation du langage musical en faisant la recommandation suivante :

Il faut d'abord qu'une bonne expression soit nette & distincte. On doit non seulement faire entendre chaque note, mais on doit encore entonner chacune selon sa juste intonation; afin que toutes deviennent intelligibles à l'auditeur [...] Il ne faut pas que les notes semblent collées ensemble<sup>11</sup>.

### Accentuation et articulation liées à la métrique

Le discours musical étant structuré à l'intérieur d'un cadre déterminé, soit un système de mesures régi par une métrique donnée, ces accents et ces silences d'articulation dont parlent les auteurs feront l'objet d'une organisation et d'une hiérarchisation particulière, directement liée à la métrique elle-même. Comme le signale à juste titre Engramelle, cette catégorisation et cette hiérarchisation affecteront la durée de notes de valeurs théoriquement égales de manière à donner plus d'importance à certaines d'entre elles par rapport aux autres. Bien d'autres traités du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles feront état de cette catégorisation des notes appelées selon le cas « bonnes ou mauvaises », « lourdes ou légères », « appuyées ou passantes », « longues ou courtes », etc. Cette différenciation rejoint directement le très ancien concept de thesis - arsis (tension - détente), traduit en solfège moderne par celui des temps forts et faibles. Cette hiérarchisation des notes s'établit de façon sommaire selon le modèle suivant :

TABLEAU 1. Hiérarchisation schématique des notes selon une métrique binaire ou ternaire.



Note : la signification du petit trait horizontal diffère selon qu'il s'agit d'une mesure binaire ou ternaire. Dans le premier cas, il signale les notes tenues sans appui qui ne se trouvent pas sur les parties faibles

<sup>11</sup> Johann Joaquin Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, réimpression en fac-similé de l'édition de Berlin, 1752 (Paris : Zurfluh, 1975), p. 106.



de temps, ces dernières étant représentées par une courbe simulant un levé. Dans le cas des mesures ternaires, ce petit trait indique une note légère, donc tenue très brièvement.

Dans une mesure à deux temps, on aura donc un temps fort et un temps faible; dans une mesure à quatre temps, les temps 1 et 3 seront plus marqués que les temps 2 et 4, le premier temps demeurant plus prononcé ou accentué que le troisième. Quant à la durée approximative du son de chacune des notes ayant été affectée du silence d'articulation approprié, il est possible de la représenter de façon très schématique, de la manière suivante :

**TABLEAU 2.** Représentation de la durée approximative du son des notes de valeur égale, appartenant respectivement à une mesure à quatre et à trois temps.

Durée de la tenue (en noir)	{	
Valeur de la note écrite :		

En résumé, l'exécution à l'instrument d'une succession de notes de même valeur dans un système de mesures régi par une métrique donnée mettra en évidence et rendra audible l'alternance des temps forts et faibles; plus le temps est fort ou accentué, plus le silence d'articulation qui le précède est prononcé ou long, plus le temps est faible, plus ce silence devient court ou moins perceptible. Dans le chapitre XI de sa méthode, Quantz fait état de cette distinction entre ce que nous appelons aujourd'hui temps fort et temps faible :

Il faut ici faire une remarque très nécessaire, par rapport au tems que l'on doit donner à chaque note. Il faut dans l'exécution savoir faire une différence entre les notes capitales, que l'on nomme aussi notes frappantes, ou selon les Italiens *notes bonnes*, & entre celles qui passent, & que quelques étrangers appellent *notes mauvaises*. Les notes capitales doivent toujours, s'il est possible, être plus relevées que celles qui ne font que passer<sup>12</sup>.

Outre cette distinction entre notes frappantes et notes passantes et dans un passage portant sur l'inégalité du jeu qu'il convient d'adopter dans certaines pièces particulières, Quantz précise au sujet d'un motif mélodique constitué de huit notes consécutives de même valeur quelles sont celles auxquelles on accorde plus d'importance par rapport aux autres :

Suivant cette règle il faut que dans les pièces d'un mouvement tempéré ou même dans l'Adagio, les notes les plus vites soient jouées avec quelqu'inégalité, bien qu'à la vue elles paroissent être de même valeur; de manière qu'il faut à chaque figure appuyer sur les notes

<sup>12</sup> Quantz, p. 107.

frappantes, savoir la première, troisième, cinquième & septième, plus que sur celles qui passent, savoir la seconde, quatrième, sixième & huitième [...]¹³.

Cette accentuation est accompagnée, comme le mentionne Quantz à propos d'un exemple dans lequel se succèdent des motifs de quatre doubles-croches, d'un contraste d'intensité :

[...] cette expression ne seroit point si agréable qu'elle l'est, si on appuye un peu sur la première & la troisième des quatre notes, & que l'on donne leur ton un peu plus fort que celui de la seconde & de la quatrième note¹⁴.

Toute règle ayant ses exceptions, Quantz ajoute qu'il est néanmoins possible de faire abstraction de certains appuis ou d'omettre certains silences d'articulation lorsque le caractère et la rapidité du jeu l'exigent :

Mais on excepte de cette règle [...] les passages vites, dans un mouvement très vite, où le tems ne permet pas de les jouer inégalement, & où l'on ne peut appuyer & employer de la force que sur la première note des quatre¹⁵.

Il faut par ailleurs mentionner les principales irrégularités à cette ordonnance naturelle des temps forts et des temps faibles, soit les hémioles et les syncopes qui auront pour effet de déplacer les appuis ou accents sur des temps faibles ou des parties faibles de temps. À celles-ci s'ajoutent les dissonances, comme le fait remarquer Quantz :

Pour donc bien exprimer les différentes passions, il faut qu'on touche les Dissonances plus fort que les Consonances. Celles-ci donnent à l'esprit du repos & de la tranquillité, mais celles-là lui donnent du déplaisir. Or de même que par un plaisir perpétuel & sans interruption, quelqu'il puisse être, nos organes de sentiment seroient tellement affoiblies & épuisées, que le plaisir cesseroit enfin d'être un plaisir; de même aussi, s'il n'y avoit que des Consonances dans une longue suite, elles donneroient enfin sûrement du dégoût & du déplaisir; c'est pourquoi il faut les mêler quelquefois avec des tons désagréables, tels que sont les Dissonances. Plus on distingue donc dans l'exécution une Dissonance des autres notes, & la rend sensible, plus l'oreille en est touchée. Plus au contraire ce qui interrompt notre plaisir est désagréable, plus ce qui lui succède est agréable. Par conséquent plus la proportion des Dissonances est dure [plus elles sont marquées], plus nous sentons de plaisir, quand elles sont sauvées [ou résolues]. Sans ce mélange de tons agréables & désagréables, il n'y aurait pas moyen dans la Musique, d'exciter sur le champ des différentes passions & de les appaiser de même¹⁶.

Tel que mentionné, le concept d'une organisation des temps forts et faibles de la mesure et l'accentuation naturelle qui en découle prendront naissance quelque part dans le courant du

---

13 Quantz, p. 107.

14 Quantz, p. 107-108.

15 Quantz, p. 108.

16 Quantz, p. 231.

XVI<sup>e</sup> siècle avec l'apparition de la barre de mesure et sous l'influence de la musique de danse. Ces principes demeureront en vigueur tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle et durant une bonne partie du XVIII<sup>e</sup>. En réalité, ils ne disparaîtront complètement que très tardivement, soit durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne Franz Liszt en 1856 :

Puis-je me permettre de faire remarquer que je souhaite éviter autant que possible cette façon mécanique de jouer qui, adhérant de manière méticuleuse à la métrique, sectionne l'interprétation en faisant continuellement ressortir temps forts et temps faibles, façon de jouer qui est néanmoins encore courante en certains endroits<sup>17</sup>.

Cette remarque de Franz Listz nous fait réaliser qu'après presque trois siècles d'existence, cette pratique était définitivement entrée dans les mœurs et qu'on ne réussit que difficilement à s'en débarrasser malgré les changements stylistiques et esthétiques importants que devait connaître la musique en Europe au cours du XIX<sup>e</sup> siècle.

### Les doigtés anciens

Une seconde source d'information vient corroborer ce que nous ont appris jusqu'à présent les traités anciens, soit les doigtés mentionnés ou précisés tant dans les ouvrages théoriques que dans les partitions musicales. Mais avant de proposer des exemples concrets d'utilisation de ces doigtés anciens, voici en résumé quels en sont les principes de base :

- 1) dès le XVI<sup>e</sup> siècle, la grande majorité des traités insistent sur la perfection du toucher qui consiste, après avoir enfoncé une touche, à la laisser revenir complètement dans sa position initiale avant de jouer la suivante, et ce, de façon à éviter que les sons de deux notes jouées successivement ne puissent se chevaucher ou se mêler, ce que les anciens appelaient le « brouillement »; ce principe rejoint tout à fait la recommandation de Quantz déjà citée : « Il ne faut pas que les notes semblent collées ensemble. »;
- 2) avant le XVIII<sup>e</sup> siècle, le passage du pouce en tant que doigt pivot pour se déplacer d'une position de la main à une autre n'était pratiquement pas utilisé; la plupart des déplacements de la main se faisaient donc sans appui sur le clavier, générant par le fait même des silences d'articulation entre chacun d'eux;
- 3) partant du principe que chaque main possède des doigts forts et des doigts faibles, en l'occurrence le 3<sup>e</sup> à la droite et le 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> à la gauche, on s'arrangeait pour faire coïncider l'emploi de ces doigts forts avec les « bonnes notes » qui devaient être appuyées ou accentuées. Carl Philip Emanuel Bach qui fait encore état de cette particularité de la configuration des deux mains, mentionne le 2<sup>e</sup> et le 3<sup>e</sup> comme

---

<sup>17</sup> Franz Liszt, *Complete Organ Works*, éd. par Sándor Margittay (Toronto : Boosey & Hawkes Music Publishers, 1970-1973), vol I, [p. ii]. Traduction française par l'auteur.

étant les doigts forts de la main droite, alors que pour la main gauche, il s'agit du 1<sup>er</sup> et du 2<sup>e</sup>;

- 4) dans les passages qui le permettaient, soit généralement ceux écrits en valeurs longues, l'utilisation et le déplacement du même doigt, dans un mouvement néanmoins relativement rapide, étaient recommandés et justifiés par le fait que le jeu devait être articulé;
- 5) certains doigtés caractéristiques qui présentaient l'avantage de générer d'eux-mêmes des articulations de 2 en 2, ou de 3 en 3, seront utilisés presque à outrance; parmi les plus fréquemment employés, il faut mentionner les doigtés 3/4-3/4-3/4 ou 2/3-2/3-2/3, utilisés pour une succession de notes conjointes dans un mouvement ascendant à la main droite ou descendant à la gauche, ainsi que 1/2-1/2-1/2 dans un mouvement descendant à la gauche, ou même ascendant;
- 6) le choix du doigté à utiliser ne dépendait que très peu de la tonalité du trait à exécuter mais bien plus de l'accentuation déterminée par la métrique.

Un premier exemple de l'emploi de ce type de doigtés nous est fourni grâce à l'extrait suivant emprunté au manuscrit Helmstedt 1055 de la bibliothèque Herzog August à Wolfenbüttel, un manuscrit du centre de l'Allemagne datant de 1641; cette courte pièce qui figure également dans le *Fitzwilliam Virginal Book* (n° CCX) est en réalité de John Bull.

EXEMPLE 1. [John Bull], *Praeludium ex A*<sup>18</sup>.

The image displays three systems of musical notation for a piece by John Bull. Each system consists of a treble and bass clef staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some fingerings are enclosed in brackets, such as [3 2 3 2 3 2] and [3 2 3 2]. Slurs and ties connect notes across measures. The first system includes a bracketed note labeled '[octave courte]'. The second system has a bracketed note labeled '[octave courte]' and a slur over a group of notes. The third system shows a continuation of the piece with various fingerings and articulation marks.

On notera tout d'abord l'utilisation fréquente de ces doigtés caractéristiques mentionnés au point 5 de l'énumération précédente et dont le principe est également mis en application dans la succession de tierces parallèles que l'on retrouve à la voix inférieure dans les mesures 6 et 7 de cette pièce. On remarquera également que, systématiquement et en raison du doigté utilisé, un silence d'articulation précède le premier temps ou temps fort de chaque mesure. Enfin, tel que signalé par les courbes de liaison ajoutées et qui ne figurent donc pas dans l'original, ces doigtés nous renseignent très précisément sur la manière dont on pouvait regrouper les notes comprises à l'intérieur d'une mesure et pour chaque temps de la mesure. Ces regroupements procèdent de manière très simple, en suivant le modèle organisationnel présenté au tableau 1, et mettent systématiquement en valeur la partie « forte » des différents temps de la mesure.

On est en droit de se demander si Jean-Sébastien Bach, lorsqu'il était enfant, apprit à jouer du clavier en utilisant cette sorte de doigté. A-t-il enseigné cette façon de faire à ses enfants

<sup>18</sup> Dans cet exemple, les doigtés ajoutés entre crochets sont suggérés par Quentin Faulkner, *Historical Organ Techniques and Repertoire*, vol. II : *J.S. Bach* (Boston : Wayne Leupold Éditions, 1997), p. 21.

ou à ses élèves ? Il semble bien que ce fut le cas, comme en témoigne la première pièce du *Clavier-Büchlein* (1720) destiné à Wilhelm Friedemann, fils aîné de Bach. Cette composition intitulée *Applicatio* (BWV 994) présente sensiblement les mêmes particularités et le même type de regroupements que la pièce précédente de John Bull.

**EXEMPLE 2.** Johann Sebastian Bach, *Applicatio*, BWV 994.

The musical score for Johann Sebastian Bach's *Applicatio* (BWV 994) is presented in two systems. The first system includes measures 1 through 4, and the second system includes measures 5 through 8. The notation is for a single melodic line in the right hand, with a corresponding bass line in the left hand. The right hand features complex sixteenth-note patterns with various fingering and articulation markings. The left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some notes have wavy lines above them, possibly indicating trills or ornaments. Measure numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are placed at the beginning of their respective measures in both systems.

Il va sans dire que ces doigtés possèdent à la fois des vertus, soit celles de générer naturellement des articulations et de mettre à profit les déplacements rapides de la main, mais aussi des limites puisqu'ils ne peuvent convenir qu'à certains types d'écriture. Les doigtés anciens ne constituent bien sûr qu'une partie de la technique que Bach a pu acquérir et maîtriser puisqu'il fut probablement l'un des pionniers dans l'art du passage du pouce en tant que doigt pivot, élément qui est à la base même du doigté moderne. Il réussit probablement à intégrer les deux techniques, bénéficiant ainsi d'une vaste gamme de doigtés possibles. Malheureusement, très peu de ses œuvres comportent des doigtés notés de sa main. Néanmoins, à titre d'exemple de ce que put être sa technique, voici quelques mesures d'un *Allabreve* extrait du troisième volume des *Clavierübungen mit der Bachischen Applicatur* [selon la méthode de Bach], publié en 1763 par Johann Philipp Kirnberger et dont l'auteur n'est autre que Johann Pachelbel :

**EXEMPLE 3.** Johann Philipp Kirnberger, *Allabreve*, mes. 15-35, *Historical Organ Techniques and Repertoire*, vol. II : *J.S. Bach* (Boston : Wayne Leupold Éditions, 1997), p. 24.

The image shows a musical score for 'Allabreve' by Johann Philipp Kirnberger, measures 15-35. The score is in G major and 2/4 time. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Measure numbers 15, 22, and 29 are marked at the beginning of their respective systems.

En résumé, les principes que révèlent ces doigtés notés par Kirnberger sont les suivants :

- 1) l'utilisation égale de tous les doigts;
- 2) le fréquent usage du même doigt sur deux notes consécutives, particulièrement évident dans la basse tout au long du deuxième système, ainsi que dans la voix d'alto;
- 3) les fréquents silences d'articulation, générés par le doigté, à l'amorce du premier temps fort des différentes mesures, notamment dans la partie de main gauche du premier système;
- 4) la non-utilisation des substitutions si ce n'est sur des valeurs longues (deux cas seulement dans cette pièce de 95 mesures, soit aux mesures 23, dont on a ici l'exemple, et 71);
- 5) la constante alternance de doigtés anciens, généralement dans les passages sur des notes diatoniques, et plus modernes, dans ceux comportant des notes accidentelles.

Le point le plus important à retenir de ces différents exemples est sans aucun doute le fait que doigté, articulation et accentuation semblent aller de pair selon un mode organisationnel déterminé par la métrique utilisée, et ce, au profit de la clarté, de l'aération et de la vitalité de l'énoncé du discours musical. Est-ce à dire qu'il faille nécessairement aborder le répertoire de cette période en utilisant la technique en vigueur à l'époque ? Certains le jugeront indispensable alors que d'autres qui auront néanmoins compris et assimilés ces principes de base sauront les mettre en pratique tout en s'accommodant de la technique dite « moderne ». Il convient avant tout de demeurer conscient, comme l'affirment d'ailleurs les auteurs du temps, des limites et des imperfections du texte noté et de la nature même du discours musical : un langage clair et articulé, aux accents caractéristiques mêlés d'élan et de repos et dont les subtilités ne sauraient s'exprimer sans le raffinement nécessaire.

### **Mise en application**

Quelques exemples extraits du *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* (1725) suffiront pour illustrer la mise en application des principes de base évoqués précédemment. Par comparaison, ils nous permettront également de prendre conscience du fait que le type de phrasé proposé dans les différentes éditions modernes disponibles procède le plus souvent selon une approche mélodico-harmonique qui, si elle peut convenir à l'interprétation d'un répertoire de l'époque romantique, va généralement à l'encontre des principes énoncés. Comme le signalait Liszt lui-même, il faut savoir faire la part des choses : si jouer Chopin à



la manière de Scarlatti nous semblerait inconcevable, de la même manière les œuvres de Bach ne sauraient être interprétées selon une conception romantique de l'expression musicale.

Concernant la petite *Marche* en mi bémol majeur, voici tout d'abord ce que nous propose l'édition intitulée *First Lessons in Bach*. On remarquera notamment le regroupement harmonique des notes dans le cas des deux premières mesures :

**EXEMPLE 4.** Johann Sebastian Bach, *March*, mes. 1-4, *First Lessons in Bach*, vol. 1 (New York : G. Schirmer, [s. d.]), p. 20.

**Allegro moderato**  $\text{♩} = 69$

The musical score for Example 4 consists of two staves, treble and bass clef, in 4/4 time. The tempo is marked 'Allegro moderato' with a quarter note equal to 69. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first measure is marked 'mf'. The score includes various fingerings (1-4) and articulations (accents, slurs) over the first four measures.

En appliquant les concepts d'accentuation et d'articulation définis précédemment à ces quelques mesures et en figurant leur représentation, on pourrait obtenir le résultat suivant :

**EXEMPLE 5.** Johann Sebastian Bach, *Marche en mi bémol majeur*, mes. 1-4.

The musical score for Example 5 consists of two staves, treble and bass clef, in 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various articulations (accents, slurs) and fingerings (1-4) over the first four measures.

Bien que les accents et articulations ne soient pas précisés en ce qui concerne la ligne de basse, ces mêmes principes s'y appliquent.

La *Polonaise en sol mineur* nous fournit un autre exemple de mise en application de ces principes, dans le cas notamment d'une métrique ternaire. Voici d'abord ce que propose l'édition *Bach for Beginners*, suivi d'une réalisation en fonction des principes évoqués :

**EXEMPLE 6.** Johann Sebastian Bach, *Polonaise*, mes. 1-4, *Bach for Beginners*, vol. 1 (New York : Boosey & Hawkes, [s. d.]), p. 15.

**Moderato.**

N° 9.



**EXEMPLE 7.** Johann Sebastian Bach, *Polonaise en sol mineur*, mes. 1-4.



On aura remarqué dans le cas de l'édition *Bach for Beginners*, la suppression des appuis ou des accents naturels sur le premier temps (temps fort) de chacune des mesures 2 et 3, ces temps étant liés aux précédents et donc non précédés du silence d'articulation requis. On retrouve ce même genre de phrasé ou de regroupement dans le *Menuet en sol majeur* figurant dans l'édition *First Lessons in Bach* :

**EXEMPLE 8.** Johann Sebastian Bach, *Minuet*, mes. 1-6, *First Lessons in Bach*, vol. 1 (New York : G. Schirmer, [s. d.]), p. 6.

**Animato**  $\text{♩} = 69$



L'indication métronomique suggère un tempo très rapide qui justifie amplement le regroupement systématique des croches par mesure complète. En ce sens, le phrasé proposé rejoint tout à fait le commentaire de Quantz qui précise : « Mais on excepte de cette règle [...] les passages vites, dans un mouvement très vite, où le tems ne permet pas de les jouer inégalement, & où l'on ne peut appuyer & employer de la force que sur la première note [...]»<sup>19</sup>. » Toutefois, est-il nécessaire de rappeler qu'il s'agit d'un « menuet » et donc d'une danse à trois temps au tempo relativement modéré dont le caractère galant devrait être signalé de la manière suivante :

**EXEMPLE 9.** Johann Sebastian Bach, *Menuet en sol majeur*, mes. 1-6.



Il va sans dire que l'intensité des accents et la durée des différents silences d'articulation doivent toujours être dosées en fonction du caractère de la pièce. Par ailleurs, il est important de ne pas oublier que ces éléments de détail qui ont pour objectif de clarifier le discours s'inscrivent à l'intérieur d'un cadre plus vaste, délimité par la phrase mélodique dont la direction et le mouvement ne doivent pas être perdus de vue; par extension, cette vision doit s'étendre à l'ensemble de l'œuvre elle-même. Tout comme dans le langage parlé, accentuation, articulation et respiration sont nécessaires à la clarté de l'élocution et à la compréhension du discours; néanmoins, ils ne sauraient se substituer, en importance, au choix des mots employés, à leur organisation syntaxique à l'intérieur des différentes phrases, à la sémantique des idées exprimées et à la rhétorique utilisée.

### Conclusion

Les quelques exemples proposés précédemment suffisent pour rendre compte de la distance qui sépare encore une conception toujours actuelle et « romantisante » de l'interprétation des œuvres de Bach au piano et la réalité de cette époque qui nous est révélée par le biais de ses auteurs et de ses musiciens. Pourtant et bien qu'elle demeure d'une certaine manière utopique, la recherche d'authenticité se justifie et s'impose même dès lors que les modes d'expression, la sensibilité, la perception des choses, les raffinements de la pensée diffèrent des concepts actuels, qui sont nôtres et que, de ce fait,

---

<sup>19</sup> Quantz, p. 108.

nous n'avons nul besoin de réapprivoiser, de réinterpréter à notre manière, de façon à pouvoir les restituer avec le plus d'acuité possible.

Les principes de base qui ont été mis en exergue dans cet article ne représentent, il va sans dire, qu'une petite partie des nombreux aspects touchant l'interprétation de la musique baroque. Le tempo qu'il convient de choisir en fonction de la métrique et du genre empruntés, les inflexions possibles de la pulsation et l'ornementation, par exemple, sont autant de questions sur lesquelles l'interprète intéressé à ce répertoire s'interroge et auxquelles les auteurs des traités de cette époque, tout comme les compositeurs, peuvent nous fournir des éléments de réponse. Il nous suffit de les laisser s'exprimer, de s'attarder à les écouter et à les comprendre, de nous laisser apprivoiser et parfois même surprendre par leurs propos. Ces réminiscences d'une époque aujourd'hui révolue sont autant de chemins qu'il nous est permis d'emprunter et qui nous conduiront, au travers des méandres du temps, vers la redécouverte de modes différents d'expression et de pensée.

### Références

- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier* (Berlin : Henning, 1753), traduit de l'allemand par Dennis Collins. Paris : Jean-Claude Lattès, 1979.
- Bach, Johann Sebastian. *Álbum para Ana Magdalena Bach (URTEX)*, analyse et commentaires par Ludovica Mosca. Barcelone : E. M. Boileau, 1993.
- Bach, Johann Sebastian. *Bach for Beginners*, vol. 1. Édité par Charles Vincent. New York : Boosey & Hawkes, [s. d.].
- Bach, Johann Sebastian. *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*. Cöthen, 1720. Réimpr. en fac-similé, avec préface de Ralph Kirkpatrick. New Haven : Yale University Press, 1959.
- Bach, Johann Sebastian. *First Lessons in Bach*, vol. 1. Édité par Walter Carroll. New York : G. Schirmer, [s. d.].
- Basso, Alberto. *Jean Sébastien Bach*. Traduit de l'italien par Hélène Pasquier. [Paris] : Fayard, c1984.
- Bédos de Celles, François. *L'Art du facteur d'orgues*. 4 vol. Édité par Christhard Mahrenholz. Kassel : Märenreiter-Verlag, 1934-1936.
- Candé, Roland de. *Jean-Sébastien Bach*. Paris : Seuil, c1984.
- Cantagrel, Gilles. *Bach en son temps : documents de J.S. Bach, de ses contemporains et de divers témoins du XVIII<sup>e</sup> siècle; suivis de la première biographie sur le compositeur, publiée par J.N. Forkel en 1802*. Traductions de Michel-François Demet, Félix Grenier et Gilles Cantagrel. Paris : Fayard, c1997.
- Cantagrel, Gilles et al. *Jean-Sébastien Bach*. Paris : Éditions du Chêne, 1985.
- Couperin, François. *L'Art de toucher le clavecin / Die Kunst das Clavecin zu spielen / The Art of Playing the Harpsichord*, traduction allemande d'Anna Linde et traduction anglaise de Mevanwy Roberts. Leipzig : Breitkopf et Härtel, 1961.
- Donington, Robert. *A Performer's Guide to Baroque Music*. Londres : Faber & Faber, 1973.
- Du Bouchet, Paule. *Magnificat : Jean-Sébastien Bach, le cantor*. [Paris] : Gallimard, 1991.

- Engramelle, Dominique Joseph. *La Tonotechnie ou l'Art de noter les Cylindres*. Paris, 1775. Réimpr. en fac-similé. Genève : Minkoff Reprints, 1971.
- Faulkner, Quentin. *Historical Organ Techniques and Repertoire*, vol. II : *J.S. Bach*. Boston : Wayne Leupold Editions, 1997.
- Ganassi, Silvestro. *Opera intitolata Fontegara, Venice 1535: a Treatise on the Art of Playing the Recorder and of free Ornamentation*, édité par Hildemarie Peter. Traduction de l'édition allemande (1956) par Dorothy Swainson. Berlin-Lichterfelde : R. Lienau, c1959.
- Kirnberger, Johann Philipp. *Clavierübungen, mit der Bachischen Applicatur, in einer Folge von den leichtesten bis zu den schwersten Stücken*. Berlin : F.W. Birnstiel, 1761-1766. Rochester, N.Y. : Eastman School of Music, University of Rochester, 197-?. Microfiches.
- Kirnberger, Johann Philipp. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik / The Art of Strict Musical Composition*, vol. II, traduction anglaise de David Beach et Jurgen Thym. New Haven : Yale University Press, c1982.
- Liszt, Franz. *Complete Organ Works*, éd. par Sándor Margittay. Toronto : Boosey & Hawkes Music Publishers, 1970-1973.
- Neumann, Frederick. *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York : Schirmer Books, 1993.
- Poirier, Lucien. « Il transilvano de Girolamo Diruta : édition critique du texte original, traduction française, transcription musicale et commentaire de la première partie (1593) ». 2 vol. Thèse de doctorat. Université de Strasbourg-II (Sciences humaines), 1980.
- Quantz, Johann Joaquin. *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*. Berlin, 1752. Réimpr. en fac-similé. Paris : Zurfluh, 1975.
- Santa María, Tomás de. *Llibro llamado Arte de tañer Fantasia*. Valladolid : Francisco Fernádes de Córdoba, 1565. Réimpr. en fac-similé. [Farnborough, Hants] : Gregg International Publishers, 1972.
- Tureck, Rosalyn. *An Introduction to the Performance of Bach: a Progressive Anthology of Keyboard Music*, 3 vol. London; Toronto : Oxford University Press, c1960.
- Veilhan, Jean-Claude. *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque*. 3<sup>e</sup> édition. Paris : Alphonse Leduc, 1977.

---

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek. Manuscrit *Helmstedt 1055* (XVII<sup>e</sup> s.). Tablature de musique pour clavier, contenant 4 préludes, 18 chorals allemands et 20 danses. Vault M1490.W85 Helmst. 1055.