

PETIT MANUEL DE TRANSCRIPTION ET D'INTERPRÉTATION DE L'ŒUVRE DE JEAN-SÉBASTIEN BACH À LA HARPE MODERNE

GUIDE À L'USAGE DES HARPISTES

**BLANDINE PIGAGLIO
MARA GALASSI
LETIZIA BELMONDO
JANVIER 2015**

**HAUTE ÉCOLE DE MUSIQUE DE LAUSANNE
RECHERCHE APPLIQUÉE & DÉVELOPPEMENT**

Table des matières

| | | |
|----------|--|-----------|
| 1 | PRÉAMBULE | 3 |
| 2 | INTRODUCTION | 4 |
| 3 | POURQUOI TRANSCRIRE ET INTERPRÉTER BACH À LA HARPE? | 6 |
| 3.1 | DES HARPES BAROQUES ET DE LA QUÊTE D'UN RÉPERTOIRE PROPRE..... | 6 |
| 3.2 | UNE PRATIQUE COURANTE POUR LE MUSICIEN POLYVALENT DE L'ÈRE BAROQUE | 11 |
| 3.3 | À LA RECHERCHE DU SON PERDU | 13 |
| 4 | QUOI TRANSCRIRE ET INTERPRÉTER : QUELLES PIÈCES CHOISIR ? | 15 |
| 4.1 | LE PANEL D'INSTRUMENTS ET LE RÉPERTOIRE DISPONIBLE | 15 |
| 4.2 | LA HARPE SYMBOLIQUE | 20 |
| 4.3 | « CHOISIR AVEC LE CŒUR PLUTÔT QU'AVEC LES DOIGTS » | 21 |
| 4.4 | SÉLECTION DE VERSIONS | 21 |
| 5 | COMMENT TRANSCRIRE ET INTERPRÉTER À LA HARPE MODERNE ? PROPOSITION DE MÉTHODE | 24 |
| 5.1 | RECOURIR À LA MÉTHODOLOGIE D'ÉPOQUE | 24 |
| 5.2 | LES DIFFÉRENTES ÉTAPES À RÉALISER POUR LA TRANSCRIPTION | 26 |
| 5.2.1 | <i>Simplifier pour comprendre (étape préalable)</i> | 26 |
| 5.2.1.1 | Comparer les versions | 26 |
| 5.2.1.2 | « Dés-ornementer » | 30 |
| 5.2.1.3 | Analyser..... | 31 |
| 5.2.2 | <i>Transposer / Octavier</i> | 32 |
| 5.2.3 | <i>Clarifier</i> | 36 |
| 5.2.3.1 | Elaguer | 36 |
| 5.2.3.2 | Etouffer | 37 |
| 5.2.4 | <i>Doigter pour mettre en relief</i> | 37 |
| 5.2.4.1 | La ligne | 38 |
| 5.2.4.2 | Les figures rhétoriques musicales | 38 |
| 5.2.4.3 | L'inégalité | 42 |
| 5.2.5 | « Ré-ornementer »..... | 44 |
| 5.3 | LES DIFFÉRENTS POINTS À ABORDER POUR L'INTERPRÉTATION | 49 |
| 5.3.1 | <i>Mener le contrepoint</i> | 50 |
| 5.3.1.1 | Différencier les voix en variant..... | 50 |
| 5.3.1.2 | Écouter la polyphonie | 51 |
| 5.3.1.3 | Conduire la ligne de basse | 52 |
| 5.3.2 | <i>Exécuter les accords</i> | 53 |
| 5.3.3 | <i>Établir le tempo</i> | 55 |
| 6 | CONCLUSION | 57 |

*«Bach, c'est une rose.
La structure des roses est toujours la même,
et pourtant je n'imagine pas qu'on puisse un jour s'en lasser.*

La musique de Bach tourne sans arrêt autour de quelque chose de très grand comme le petit enfant tourne autour des jupes de sa mère. Elle tourne autour d'un centre qu'on n'atteindra jamais. Bach est si grand qu'il est presque hors de l'humanité et pourtant il est le plus consolant. Sa musique nous apaise et nous aide comme aucune autre. Bach, c'est le sommet de l'attention qu'on peut porter aux choses, c'est une musique attentive à tout.»

Christian Bobin, *La lumière du monde* ¹

¹ Christian BOBIN, *La lumière du monde*, Paris, Gallimard, coll. *Folio*, 2011, p. 54.

1 Préambule

Ce guide sur la transcription de la musique de Bach à la harpe moderne est le compte rendu d'un projet de recherche initié par Letizia Belmondo, professeure de harpe à la Haute école de musique Vaud Valais Fribourg (HEMU), intitulé «Pratique et méthodologie de transcription à la harpe moderne du répertoire de Johann Sebastian Bach» et financé par la Haute école spécialisée de Suisse occidentale (HES-SO).

La harpe à pédales moderne est née au début du XVIII^e siècle. Pendant ses cinquante premières années de vie, l'instrument a beaucoup évolué. Le passage d'un pédalier à (probablement) 5 pédales au début du siècle à un mécanisme de 7 pédales autour des années 1720-1740, a rendu possible le jeu dans presque toutes les tonalités. L'existence simultanée de harpes avec des caractéristiques organologiques très différentes – on utilisait encore des harpes simples, des Hakenharfen¹, ainsi que des harpes à deux et à trois rangées de cordes – pourrait expliquer pourquoi un répertoire spécifique faisant réellement usage des possibilités nouvelles offertes par l'instrument en évolution ne s'est développé qu'après 1750. Durant la première moitié du XVIII^e siècle, les harpistes avaient probablement coutume de jouer des pièces pour clavier, violon ou instruments à cordes pincées sans réelle transcription, adaptant la pièce choisie sur le moment, en fonction de l'instrument qu'ils avaient à leur disposition.

Ce répertoire qui a été joué, mais jamais mis par écrit et donc jamais publié, est perdu à l'heure actuelle. L'objectif du projet de recherche a donc été de :

- a) sensibiliser les étudiantes à une interprétation musicale à la fois justifiée, réfléchie et personnelle des œuvres de Bach (choix critique de la partition / édition, lecture analytique détaillée de la pièce, conscience de l'esthétique musicale de l'époque, éventuellement transcription personnelle) ;
- b) documenter ce travail, cette approche ;
- c) mettre à disposition des harpistes modernes un outil pratique leur permettant d'aborder / d'adapter eux-mêmes le répertoire en question.

Le présent guide a été rédigé par Blandine Pigaglio, alors étudiante harpiste de l'HEMU qui a suivi le projet comme participante active, sous la direction de Mara Galassi. Il retrace et documente la mise en pratique lors de la *master class* des recherches sur l'interprétation historiquement informée de Mara Galassi. Les conclusions sont donc tirées d'une part de recherches musicologiques et d'autre part de leur application par des étudiantes. Ainsi, ce manuel propose-t-il des conseils pratiques issus d'une expérimentation réalisée sur le terrain : il n'est pas à considérer comme une recherche purement universitaire, mais comme une tentative de rapprochement entre recherche musicologique et pratique artistique / interprétation.

Letizia Belmondo

¹ Harpes à crochets manuels

2 Introduction

De nos jours, l'interprétation de Jean-Sébastien Bach est à la fois très répandue et très exposée à la critique. Les courants d'interprétation semblent tellement variés qu'il peut paraître difficile d'avoir sa propre vision. Le caractère parfois intransigeant de certains musiciens ou musicologues peut effrayer l'interprète et le faire renoncer à son envie de jouer de la musique ancienne sous prétexte qu'il n'en est pas spécialiste. Nous¹ savons tous que choisir une pièce de Bach pour un concours ou un concert n'est pas sans risque et que, pour pouvoir la proposer, il faut être prêt à assumer son interprétation et capable de la justifier. Le harpiste, pour qui aucune pièce originale de Bach ne semble avoir été écrite hésite parfois à aborder ce répertoire : il n'a pas les outils et les connaissances nécessaires pour argumenter ou justifier son interprétation et se sent donc démuni face aux pièces qu'il rêve pourtant d'aborder.

Dans le cas de la harpe, le problème est d'autant plus délicat que bon nombre des transcriptions pour harpe de pièces de Bach existant sur le marché ne sont a priori pas d'une grande pertinence à nos yeux d'aujourd'hui. Elles ont été réalisées à une époque où les musiciens ne s'intéressaient guère à la recherche musicologique et es où les harpistes auteurs de transcriptions manquaient parfois de connaissances théoriques. Certaines transcriptions sont tellement empreintes du style de l'époque à laquelle elles ont été réalisées que la fidélité à l'œuvre initiale semble assez lointaine et secondaire, ce qui n'enlève cependant rien à leur qualité musicale. Mais il n'est pas question de porter un jugement sur ces transcriptions : il s'agit plutôt de les replacer dans leur contexte historique de réalisation et d'apprécier leurs qualités musicales.

Aujourd'hui cependant, le souci d'authenticité est plus grand : la justesse d'une interprétation à la lumière du contexte de composition est une préoccupation plus présente. Le choix de la transcription et sa justification requièrent donc des connaissances et des outils que le harpiste du XXI^e siècle de formation classique ne possède pas forcément. Le harpiste polyvalent² actuel ne dispose pas nécessairement des moyens de sélectionner et de défendre une adaptation, notamment en musique baroque³.

Aborder à la harpe moderne une pièce baroque, et plus précisément une œuvre de Jean-Sébastien Bach, peut présenter des obstacles que cet article vise à tenter de dépasser.

Car oui, il est possible de jouer Bach ici et maintenant, sur nos harpes d'aujourd'hui, avec nos logiques actuelles et notre goût présent. Oui, il est possible de le faire soi-même, pourvu que notre réflexion soit nourrie de références, construite avec intelligence et guidée avant tout par notre sensibilité. Nous en avons non seulement le droit mais aussi le devoir : celui de faire découvrir et apprécier les œuvres de Bach à la harpe dans une interprétation à la fois juste, fidèle et personnelle.

¹ *Blandine Pigaglio*, assistante de ce projet de recherche, a elle-même participé activement, en tant que harpiste, aux expériences de transcription. C'est pourquoi elle recourt, dans sa rédaction, au « nous » qui l'inclut comme actrice de l'expérience et qui englobe le lecteur-harpiste.

² L'expression « harpistes polyvalents du XXI^e siècle » regroupe les harpistes de formation classique, de niveau supérieur, ouverts à tous les styles musicaux, mais non-spécialistes en musique baroque et harpes anciennes.

³ Par « musique baroque », nous désignons l'ère musicale autour du XVII^e siècle : son esthétique s'étend plus largement de la naissance de l'opéra à l'extrême fin du XVI^e siècle au milieu du XVIII^e siècle. Jean-Sébastien Bach (Eisenach 1685 – Leipzig 1750) incarne l'aboutissement du genre.

Le but de cette recherche est donc d'une part de développer une conscience du langage musical de l'époque afin de faire un choix réfléchi parmi différentes versions d'une même pièce, et d'autre part de se rendre indépendant en acquérant une méthode de travail permettant de réaliser ses propres transcriptions.

Pour vous, harpistes polyvalents désireux d'aborder le répertoire baroque, ce petit manuel devrait pouvoir vous aider dans l'approche, l'adaptation puis l'interprétation de l'œuvre de Bach que vous aurez envie de jouer à la harpe moderne. Vous pourrez trouver où puiser les références pour la réalisation de votre transcription, grâce aux éléments tirés des traités de l'époque¹.

Pour vous, mélomanes amateurs de la musique de Bach, ce petit guide devrait vous éclairer dans la compréhension du langage musical du grand maître et la façon de l'exprimer en son temps et au jour d'aujourd'hui.

Pour vous, *musicologues*, curieux de l'évolution de l'instrument, ce document devrait vous renseigner sur l'adaptation concrète du répertoire baroque à la harpe moderne.

Ce petit guide se présente en trois étapes. Tout d'abord, nous traiterons des raisons historiques qui nous encouragent à jouer Bach aujourd'hui à la harpe moderne ainsi qu'à élaborer notre propre adaptation. Ensuite, nous verrons quelle palette de pièces du répertoire de Bach s'offre aux possibilités du harpiste. Enfin, nous proposerons une méthodologie de travail en plusieurs étapes pour réaliser son adaptation et son interprétation. Ainsi le harpiste classique actuel disposera-t-il d'outils pratiques et d'arguments pour interpréter de manière plus consciente, fondée et cohérente la pièce de son choix. Le musicologue pourra percevoir tous les enjeux liés à l'évolution de l'instrument et l'adaptation matérielle de son répertoire. Quant au mélomane, il pourra apprécier de façon plus critique et sensible la musique de Bach à la harpe moderne.

¹ Méthodes et traités de C. P. E. Bach, Ph. J. Meyer, J. B. Krumpholtz, Madame de Genlis, Don D. F. de Huete...

3 Pourquoi transcrire et interpréter Bach à la harpe?

Il semblerait que Jean-Sébastien Bach n'ait destiné aucune de ses œuvres à la harpe. La recherche musicologique actuelle n'en recense aucune. Pourtant plusieurs formes de l'instrument se développaient simultanément dans l'Europe du XVIII^e siècle. L'absence de répertoire pour harpe dans la production musicale de Bach nous interroge. Les différences organologiques entre les différents types de harpes pourraient en être la cause, ainsi que la manière de pratiquer la musique à l'époque baroque.

3.1 Des harpes baroques et de la quête d'un répertoire propre

Il est important d'avoir conscience que l'instrument que nous jouons aujourd'hui a beaucoup évolué depuis l'époque à laquelle vivait Bach. Posons-nous donc dès à présent ces questions : quelles harpes étaient en usage durant la première moitié du XVIII^e siècle et pour quelle harpe Bach aurait-il pu composer ? Sur quelle harpe sa musique a-t-elle pu être jouée ? Avec quel type de harpe ses contemporains jouaient-ils ? Quels sons produisait-elle ? Ces différences – tant sur le plan du son que de la technique de jeu – avec notre instrument actuel, ne seront pas sans conséquence sur notre transcription.

En réalité, il n'existait pas *une* harpe au singulier, mais *des* harpes de types très distincts.

Plusieurs expérimentations techniques ont été réalisées et plusieurs pistes explorées pour résoudre l'éternelle question du chromatisme à la harpe. Ainsi, pas moins de six sortes de harpes coexistaient dans l'Europe baroque.

Voici les différents types de harpes que Bach aurait pu rencontrer pendant la première moitié du XVIII^e siècle : il est question ici uniquement des harpes jouées dans les différentes régions où le compositeur a résidé, et des harpes susceptibles d'y avoir été déplacées. Contrairement à Haendel ou à Carl Philipp Emanuel Bach, Jean-Sébastien Bach a très peu voyagé. Il s'agit donc essentiellement des harpes présentes ou « voyageant » alors en Allemagne : à Leipzig, Weimar, Berlin, Halle... Quelques autres modèles contemporains seront simplement mentionnés pour éviter de les confondre.

HARPE À UNE RANGÉE DE CORDES

| | |
|------------------|---|
| NOM | Harpe simple |
| CARACTÉRISTIQUES | Une seule rangée de cordes et sans système de crochets |
| LIEU | Jouée dans toute l'Europe. En Italie, elle porte le nom de <i>Arpa Semplice</i> : elle a 7 ou 8 cordes par octave, diatoniques ou semi-chromatiques, et utilise un système de scordatura. On la retrouve également en Espagne sous le nom de <i>Harpa de un Orden</i> : elle a 7 cordes par octave et utilise un système de scordatura. Mais elle était probablement presque plus jouée à cette époque par les musiciens professionnels, même dans son pays d'origine. En Allemagne, elle porte le nom de <i>Gemeine Harfe</i> . |
| CONCLUSION | Bach a peut-être connu cet instrument. Mais il est peu probable que sa musique ait pu être jouée par la harpe simple, car sans mécanisme permettant le chromatisme, cette perspective ne semble pas plausible. |

HARPE À UNE RANGÉE DE CORDES, AVEC CROCHETS

| | |
|------------------|---|
| NOM | Hakenharfe / Hook's Harps |
| CARACTÉRISTIQUES | Harpe simple dotée de crochets manuels de différentes formes. Au début du XVIII ^e siècle, des facteurs de Bohême fixent des crochets en haut des cordes. En les actionnant à la main, ils peuvent ainsi hausser les cordes d'un demi-ton. Le système des crochets, actionnés par les doigts, permet le chromatisme. Notre harpe celtique d'aujourd'hui en est l'héritière. |
| EXEMPLES | La <i>Bachhaus Eisenach Hakenharfe</i> en est un exemplaire, avec ses crochets métalliques situés en haut de certaines cordes. |
| LIEU | En Allemagne, sous le nom de Hakenharfe. |
| CONCLUSION | La Hakenharfe était connue en Allemagne. En revanche, son mécanisme ne permettait que la pratique amateur de mélodies simple : il ne semblait pas suffisant pour la réalisation des chromatisme de la musique de Bach. |

HARPE À DEUX RANGÉES DE CORDES PARALLÈLES

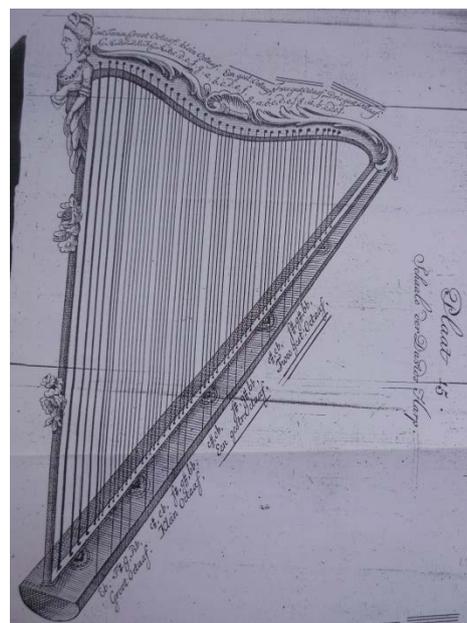
Pour résoudre la question du chromatisme, la solution qui consiste à multiplier les rangées de cordes a été envisagée. Les harpes dotées de plus d'une rangée de cordes – c'est-à-dire pouvant totaliser deux voire trois rangées – sont appelées *Arpa Doppia*, selon Marin Mersenne¹ (cette appellation ne se limite donc pas aux seules harpes à deux rangées).

| | |
|------------------|--|
| NOM | Davidsharfe |
| CARACTÉRISTIQUES | Harpe à deux rangées de cordes parallèles. Souvent ornée d'un buste de David sur la colonne. Souvent dotée de arpions, sortes de boutons angulaires tenant les cordes. Ces pièces en bois étaient déjà utilisées au Moyen Age pour produire un son nasillard, « le nasardement », à l'instar du sitar indien. Il semble avoir été abandonné au XVII ^e siècle, à l'exception de l'Allemagne qui l'a maintenu jusqu'au XIX ^e siècle. <i>Précaution d'emploi du terme « Davidsharfe »</i> ² |
| LIEU | Allemagne : elle est utilisée à Leipzig et dans la région de Thuringe à l'époque de Bach. On la trouve sur la représentation d'un opéra à Hambourg où l'orchestre compte trois Davidsharfe. |
| CONCLUSION | Du fait de sa présence dans les lieux de résidence du compositeur, il est fort probable que Bach ait connu la Davidsharfe. |

¹ Marin MERSENNE, « Traité des instruments à cordes » in : *Harmonie Universelle*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636.

² Précaution d'emploi : le nom de *Davidsharfe* peut également avoir un sens générique et davantage poétique. Il peut recouvrir l'ensemble des harpes en Allemagne aux XVIII^e et XIX^e siècles. Cependant, dans la suite du texte, le terme est utilisé de façon spécifique pour ce type précis de harpe.

Illustration 1
Davidsharfe
Verschuere Reyvaan, Joost Muzijkaal Kunst-Woordenboek,
Amsterdam, 1795



HARPE À DEUX RANGÉES DE CORDES CROISÉES

| | |
|------------------|--|
| NOM | Arpa de Dos Ordenes |
| CARACTÉRISTIQUES | Harpe dotée de deux rangées de cordes croisées : une rangée diatonique, une rangée chromatique, les deux rangées de cordes se croisant en leur milieu. |
| LIEU | Uniquement en Espagne et au Portugal. |
| CONCLUSION | Aucune documentation ne permet de dire qu'elles aient pu être connues, et encore moins utilisées, en Allemagne. |

HARPE À TROIS RANGÉES DE CORDES

| | |
|------------------|--|
| NOM | Arpa A Tre Ordini / Arpa A Tre Registri |
| CARACTÉRISTIQUES | Harpe de grande taille dotée de trois rangées de cordes parallèles. Elle fait également partie de la catégorie des <i>Arpa Doppia</i> , selon Mersenne. Plutôt volumineuse, cette harpe triple compte deux rangées extérieures à l'unisson et une rangée intérieure entièrement chromatique. |
| EXEMPLE | En Italie, on connaît la <i>Arpa Barberini</i> , de la famille romaine du même nom au XVII ^e siècle, ainsi que les harpes de Vettorazzo, dotées d'une caisse de résonance encore plus ample (plus tardivement, vers 1793). |
| LIEU | Principalement en Italie. Il est certain que la harpe italienne à trois rangées de cordes a voyagé en Allemagne, car beaucoup de harpistes italiens voyageaient accompagnés de ce type de harpe triple. De plus, on retrouve la harpe triple de Vettorazzo au Musée de Leipzig et une autre similaire au Musée de Berlin. Il est donc possible qu'elle ait été jouée à l'époque de Bach en Allemagne. D'autant que dans son traité de musique <i>Il gabinetto armonico</i> ¹ , Filippo Bonanni écrit en 1710 que ce type de harpe n'est alors plus joué en Italie mais dans les pays allemands. |
| CONCLUSION | Il est donc possible que Bach ait pu entendre ou connaître cet instrument. |

¹ F. BONANNI, *Il gabinetto armonico*, Rome, 1722. Réimpression : 1723-1776, Stamperia di G. Placho.

| | |
|------------------|--|
| NOM | Welsh Harp |
| CARACTÉRISTIQUES | Autre type de harpe à trois rangées de cordes parallèles. La plus ancienne date de 1736. Sa colonne est très longue et elle ne peut être posée. Elle était – et est toujours aujourd'hui – généralement jouée sur l'épaule gauche. Ce fut la harpe de John Parry (1710-1782), contemporain tardif de Haendel, ce dernier ayant écrit son <i>Concerto</i> pour ce type de harpe. De très nombreuses pièces ont d'ailleurs été écrites pour cette dernière. |
| LIEU | Au Pays de Galles et en Angleterre : il s'agit de la harpe galloise. |
| CONCLUSION | Il semble y avoir peu de chances que Bach les ait connues : il n'en a a priori pas eu connaissance. |



Illustration 2
Welsh Harp
Clive Morley Collection

HARPE À UNE RANGÉE DE CORDES, AVEC PÉDALES

Après les rangées multiples et les crochets, une autre solution est envisagée pour permettre le chromatisme à la harpe : les pédales. Celles-ci permettent de jouer les chromatismes sur une seule rangée de cordes et d'activer l'équivalent des crochets avec les pieds.

| | |
|------------------|---|
| NOM | Harpe à pédales / Mechanisierte Harfe / Pedal Harfe |
| CARACTÉRISTIQUES | Il semblerait que la première harpe à pédales ait été inventée par Hochbrücker vers 1720 en Allemagne : la harpe de concert actuelle est née. Elle dispose de 7 pédales de petites tailles que l'on passe différemment des pédales actuelles : il faut en effet appuyer vers la caisse de la harpe et non vers le sol. Il s'agit pour l'instant de harpe à simple mouvement ¹ . Après Hochbrücker, des luthiers français comme Salomon, Louvet et Le Jeune s'emparent de la harpe à pédales, avant la deuxième génération de Naderman, Holzman, Zimmermann et Cousineau. |
| LIEU | En Allemagne et en Autriche. Plusieurs expérimentations ont lieu en Allemagne vers 1720, c'est-à-dire pendant les années où Bach arrive à Leipzig. D'autre part, Hochbrücker voyageait à travers l'Allemagne avec une harpe à pédales. |
| CONCLUSION | Il s'agissait alors de modèles expérimentaux, mais il est très probable que Bach connaisse ce type de harpe en pleine évolution. |

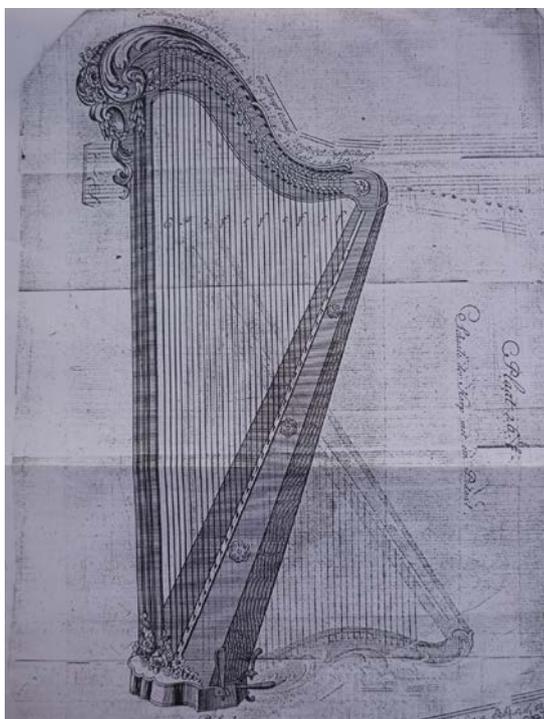


Illustration 3
Harpe à pédales
Verschuere Reyvaan, Joost Muzijkaal – Kunst-
Woordenboek, Amsterdam 1795

¹ Une harpe à simple mouvement ne dispose que de deux positions pour chaque pédale, de même que les crochets. Plus tard, vers 1810, Sébastien Erard invente la harpe à double mouvement, toujours utilisé aujourd'hui, qui permet d'avoir trois positions pour chaque note – bémol, bécaré, dièse – et de couvrir davantage de tonalités.

En résumé, il semble probable que Bach ait connu et/ou été joué sur deux instruments : la Davidsharfe – la plus connue – et la grande harpe triple, la harpe à pédale n'étant encore qu'expérimentale.

Les six différents types de harpe coexistant à travers l'Europe ont donc des caractéristiques organologiques très différentes, selon qu'ils possèdent une, deux ou trois rangées de cordes, à crochets ou à pédales. À cause de l'existence simultanée de ces types très variés de harpes, il n'était pas facile d'écrire pour l'instrument. Du fait de la pluralité de ses spécificités, il était impossible de composer pour « la » harpe, car cette entité n'existait pas en tant que telle. Ainsi, un répertoire spécifique ne se développe que durant la seconde moitié du XVIII^e siècle avec la diffusion de la harpe à pédales.

Il est d'autant plus complexe d'écrire pour la harpe qu'aucun de ces modèles ne disposait d'un système véritablement efficace et totalement effectif pour les chromatismes.

Enfin, chaque type de harpe avait ses caractéristiques propres en terme d'accord. Ces instruments pouvaient être accordés en différentes tonalités, il n'y avait pas d'accord fixe.

Or, comment écrire pour un instrument dont on ne peut connaître les caractéristiques vu la grande diversité de modèles ? Aussi ne comptons-nous que quelques rares pièces explicitement destinées à la harpe en Europe et il reste difficile de savoir pour quel type de harpe les pièces en question étaient écrites. Leur tonalité peut nous fournir une clé d'interprétation, car elles n'étaient pas toutes réalisables sur l'ensemble des modèles. Il demeure toutefois très difficile de trancher.

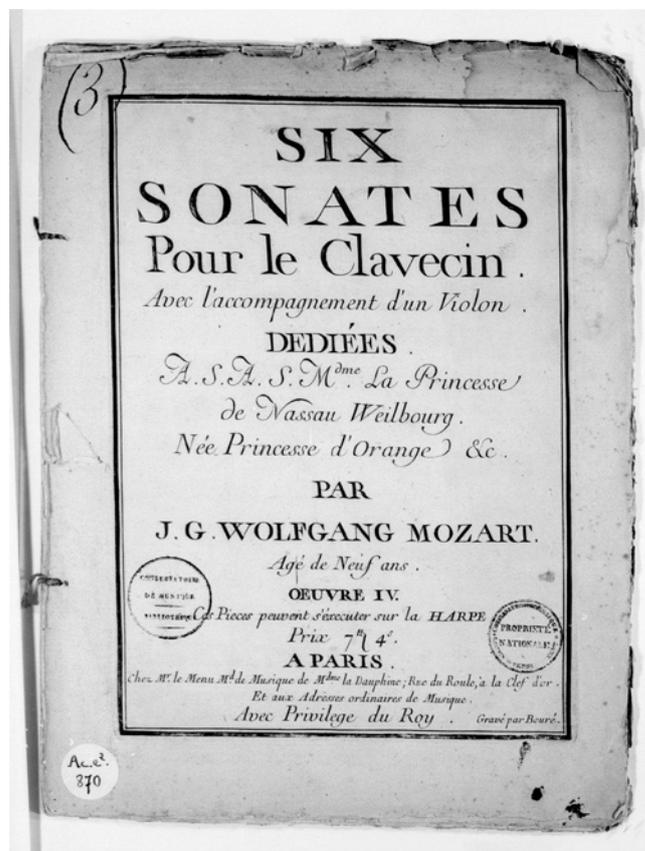
La première raison pour laquelle nous nous tournons vers la transcription est liée au fait qu'il était difficile de composer pour une harpe plurielle en pleine évolution. Les œuvres spécifiquement écrites pour les harpes d'alors étant à première vue peu nombreuses, notre envie d'interpréter un répertoire baroque nous amène à adapter des pièces a priori destinées à d'autres instruments.

3.2 Une pratique courante pour le musicien polyvalent de l'ère baroque

La deuxième argument qui nous incite à adapter la musique baroque à la harpe est tout simplement le fait que nos ancêtres musiciens le faisaient abondamment. Cette pratique n'était pas réservée aux instruments dépourvus de répertoire spécifique : la transposition concernait tous les musiciens.

À l'époque baroque, le musicien ne se cantonnait pas comme aujourd'hui à la pratique exclusive d'un instrument : il était polyvalent. À la fois luthiste, chanteur et harpiste, ses connaissances étaient plurielles : il savait aussi bien chanter que jouer une tablature de luth, et la transposer *de visu* à un autre instrument. La transcription « à vue » lui était naturelle, et il était capable d'adapter sur le champ à l'orgue une pièce écrite sous forme de tablature de luth. Il parvenait à adapter instantanément la lecture d'un doigté sur un fret à une touche sur l'orgue. Nous savons que les harpistes jouaient alors des pièces pour clavier ou instruments à cordes pincées, en adaptant à vue la pièce choisie sur le moment, selon l'instrument à disposition. L'écriture s'est au fil des siècles spécialisée pour chaque instrument, selon son timbre et ses spécificités techniques, jusqu'à la composition contemporaine conçue avec une extrême précision pour un instrument particulier. Nous avons peu à peu perdu la polyvalence de la pratique instrumentale. Jouer de plusieurs instruments n'est plus la norme et, de ce fait, l'usage de la transposition instantanée. Mais pour aborder ce répertoire, nous nous devons de retrouver cette habitude.

Marin Mersenne, au XVII^e siècle, précise que les pièces jouées à la harpe ne sont pas différentes de celles qui se jouaient au luth ou à l'épinette. Mozart lui-même précise à l'éditeur que ses *Six sonates pour clavecin* composées à l'âge de 9 ans, en 1766, « peuvent s'exécuter sur la harpe »¹.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Illustration 4
Six sonates pour clavecin de Mozart

Madame de Genlis², au début du XIX^e siècle, écrit :

« Mais, je le répète, toutes les pièces de clavecin peuvent se 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 causes des pédales. »

Nous sommes donc dépourvus à l'heure actuelle de ces arrangements qui ont été joués mais jamais mis par écrit ni publiés.

L'apparente petitesse du répertoire spécifiquement dédié à la harpe n'est donc qu'un problème pour nous, interprètes du XXI^e siècle. Loin de conclure à l'absence de répertoire pour harpe, il faut seulement comprendre qu'il existait mais qu'il n'était pas idiomatique. Notre envie d'adapter les œuvres du grand maître à la harpe s'en trouve donc légitimée, et nous pouvons de plein droit nous mettre à l'ouvrage pour jouer sa musique à la harpe, à l'instar de ses contemporains.

¹ Wolfgang Amadeus MOZART, *Six Sonates pour le Clavecin avec accompagnement de violon*, Œuvre IV, Paris, 1768/1765.

² Comtesse de GENLIS, *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe*, Paris, ca. 1811.

3.3 À la recherche du son perdu

Le désir de ressusciter un répertoire ancien n'est sans doute pas étranger à l'envie de faire renaître des sonorités disparues. C'est certainement la soif de nouveauté, en matière de timbre, de technique et de style, qui amène le harpiste à explorer autant la création contemporaine que la musique ancienne, pour renouveler un corpus de pièces «classiques» pour harpe déjà largement exploité.

Dans cet élan, une investigation s'impose pour retrouver des sonorités perdues et renouer avec une écriture ancienne. L'évolution des instruments a laissé sur son passage des sons et des modes de jeux que nous avons envie aujourd'hui de restituer. Nous partons donc à la recherche de ce son perdu, ou plutôt de ces sonorités oubliées, à travers le répertoire écrit spécifiquement pour la harpe au XVIII^e siècle, aussi petit soit-il. Ces quelques pièces nous fourniront quelques indices.

Aucune recherche systématique visant une réelle redécouverte de ce répertoire n'existe à ce jour, hormis des travaux spécifiques sur tel ou tel compositeur ou composition. On recense à peine une soixantaine d'œuvres originales pour harpe dans l'Europe de la première moitié du XVIII^e siècle.

Voici quelques-unes des pièces dont nous avons hérité, en Allemagne et dans le reste de l'Europe. Vous trouverez des extraits de certaines de ces partitions en annexe.

Allemagne

- Recueil d'airs et danses arrangés pour la harpe, anonyme : *Musikalische Rüstkammer auf die Harfe und allerding schöne Instrument*, 1719.
- Le *Solo für die Harfe* de C. P. E. **Bach** (1714-1788), deuxième fils de Jean-Sébastien Bach, est certainement la plus jouée des pièces allemandes.
- Friedrich **Benda** (1745-1814) a laissé une *Sonata* pour harpe ou pianoforte avec accompagnement de violon ou de flûte.
- Johann Wilhelm **Hertel** (1727-1789) est l'auteur de trois *Trios* et de trois *Concertos* pour harpe¹.
- Johann Melchior **Molter** (1696-1765) compose en Thuringe deux *Sonatas* pour violon, harpe et clavecin.
- Georg Philipp **Telemann** (1681-1767) compose une *Sonata* aujourd'hui perdue (1763).
- Friedrich Wilhelm **Zachow** (1663-1712), professeur de Haendel, compose des *Arias*² pour voix, harpe, violons et orgue, avec une véritable ligne concertante pour la harpe.

¹Extrait en annexe n° 1 : *Concerto pour harpe ou clavecin*, Allegro.

²Extrait en annexe n° 2 : *Aria*, Vers 1 «Herr, wenn ich nur dich habe».

Europe

- Jean **Baur** (1719-1777) publie le *Premier Recueil d'Air, Ariettes et Gavottes* pour harpe (1763).
- Georg Friedrich **Haendel** (1685-1759) invoque la harpe à plusieurs reprises dans ses oratorios *Esther*¹, *Alexander Baulus*, *Saul*² (où l'on trouve une *Symphony* pour harpe seule) dans son opéra *Guilio Cesare* et dans son ode *Le Festin d'Alexandre* (qui comprend le fameux *Concerto pour harpe*).
- Johann Baptist **Hochbrücker**³ (1732-1812) compose *Six Sonates pour la Harpe : théorie et pièces doigtées* dédiées à M^{gr} le Prince Louis de Rohan (Paris, 1762, Huberty), *Six Sonates pour la Harpe* dédiées à M^{me} la Comtesse de Bouflers (Paris, 1779, Cousineau), ainsi que des *Divertissements*, des *Ariettes* et plusieurs pièces avec violon, deux harpes...
- Neveu de l'inventeur du pédalier de harpe, Franz Christian **Hochbrücker** – Pater Coelestin (1727-1805) compose *Six Sonates pour la harpe*⁴ dédiées à M^{me} la Marquise de La Guiche (Paris, 1771 Paris).
- John **Parry** (1710-1782), au Pays de Galles, offre un large répertoire à la Welsh Harp, avec les *Welsh, English and Scotchs Airs* dont sont tirées les fameuses *Four Lesons for the Harp* et plusieurs transcriptions de pièces de Haendel.

En résumé, notre envie d'interpréter la musique de J. S. Bach à la harpe moderne est confortée par les habitudes de transcription des musiciens baroques. Jean-Sébastien Bach, dont on ne possède aujourd'hui aucune pièce spécifique pour la harpe, connaissait certainement plusieurs modèles de cet instrument qui coexistaient dans l'Europe d'alors. Il est plausible que sa musique ait été jouée sur une Davidsharfe, sur une grande harpe triple, ou encore sur la harpe à pédale en pleine expérimentation. Pour retrouver les sonorités d'antan de cette harpe plurielle, nous pouvons nous imprégner des pièces idiomatiques dont nous avons hérité. Des pistes s'ouvrent alors à nous pour réaliser notre propre transcription, sur les pas des interprètes et des compositeurs baroques.

¹Extrait en annexe n° 3 : oratorio *Esther* HWV 50.

²Extrait en annexe n° 4 : oratorio *Saul Symphony for solo harp*.

³L. WOLF, « Johann Baptist Hochbrücker und die Harfenmode in Paris » in : *Musik in Bayern*, 1985, vol. 31, pp. 95-114.

⁴Extrait en annexe n° 5 : *Sonate II pour harpe*.

4 Quoi transcrire et interpréter : quelles pièces choisir ?

La première étape consiste évidemment à choisir la pièce à transcrire. Pour cela, il est indispensable de connaître le répertoire et les instruments pour lesquels Bach a composé et qui sont susceptibles d'être transposés à la harpe. Pour prendre cette décision, encore faut-il avoir quelques notions du son et de l'imaginaire associé à la harpe à son époque, pour tenter d'approcher une réalisation fidèle tout en restant dans notre temps.

4.1 Le panel d'instruments et le répertoire disponible

Le répertoire des pièces composées par Bach n'est pas toujours lié à une instrumentation : certaines œuvres ne contiennent pas le nom de l'instrument auquel elles sont destinées, d'autres portent une indication mais ne sont en fin de compte pas totalement réalisables à l'instrument prescrit ! D'autres encore existent pour un instrument précis, mais également pour une autre formation. Cela signifie que, contrairement à aujourd'hui, une plus grande liberté était laissée aux musiciens et que la « fidélité » au texte écrit n'était pas aussi rigoureuse : l'édition sur papier servait essentiellement à conserver une musique dans le temps, pour qu'elle ne tombe pas dans l'oubli, et à la faire connaître de par le monde. La partition n'était pas figée ni intouchable, elle servait de support et d'outil de diffusion. L'interprète, habitué à adapter les pièces à son instrument, se sentait libre de faire des changements par rapport au texte original. Nous pouvons donc nous aussi nous sentir libres de choisir parmi tout le répertoire de Bach, qu'il soit destiné au violon, au clavicorde ou à tout autre instrument.

Bach a lui-même transcrit des concertos pour instrument seul : il a écrit des versions des concerti de Vivaldi pour clavier solo. Il est de coutume d'appeler ces transcriptions les « Vivaldi-Bach ». On peut citer par exemple le *Concerto pour orgue en la mineur* BWV 593, d'après le *Concerto pour deux violons et basse continue en la mineur* RV 522 extrait de « L'Estro Armonico » de Vivaldi¹, ou encore le *Concerto pour orgue en do majeur* BWV 594 « Grosso Mogul », d'après le *Concerto pour violon et basse continue en ré majeur* RV 208 de Vivaldi. Les seize concerti pour clavier solo BWV 972-987 de Bach sont aussi des transcriptions de concerti composés par différents maîtres italiens ou allemands, tels que Vivaldi, Telemann, Marcello, Torelli ou Ernst de Saxe-Weimar. Bach va jusqu'à transcrire pour quatre clavecins le *Concerto pour quatre violons et basse continue en si mineur* RV 580, donnant naissance à son *Quadruple concerto en la mineur* BWV 1065.

La palette d'œuvres envisageables à la harpe est donc aussi vaste que le corpus des compositions de Bach : nous pouvons allègrement choisir parmi sa production instrumentale. Pour se repérer dans un corpus d'œuvres aussi vaste, voici un aperçu schématique des pièces majeures du compositeur. Ce tableau non-exhaustif nous fournit une vue d'ensemble et nous permet de faire le premier pas vers la sélection d'une pièce.

¹Un extrait en annexe de l'Allegro de ces deux concertos permet de comparer l'original de Vivaldi et sa transcription par Bach : annexe g) *Concerto pour deux violons et basse continue en la mineur* RV 522 «L'Estro Armonico» de Vivaldi / annexe h) *Concerto pour orgue en la mineur* BWV 593 de Bach.

| Clavier | Autres instruments | Voix |
|--|---|---|
| Inventions à deux voix BWV 772-786 | Suites pour luth BWV 995-1000 et BWV 1006a | Cantates sacrées BWV 1-200 / 244 / 248 |
| Sinfonie à trois voix BWV 787-801 | Sonates et Partitas pour violon seul BWV 1001-1006 | Cantates profanes BWV 201-216 / divers |
| Duos BWV 802-805 | Suites pour violoncelle seul BWV 1007-1012 | Œuvres liturgiques BWV 232-238 / 243 |
| Clavierübung BWV 669-689 | Partita pour flûte traversière BWV 1013 | Motets BWV 118 a-b / 225-230 |
| Le Clavier bien tempéré : Préludes et Fugues BWV 846-893 | Canons pour orgue BWV 1072-1078 Chorals pour orgue BWV 645-668 Préludes, Partitas pour orgue BWV 690-771 | Chorals BWV 253-325 |
| L'Art de la Fugue BWV 1080 | Préludes, Fugues, Toccatas, Fantaisies pour orgue BWV 531-591 | Airs et Chansons BWV 519-523 |
| Suites anglaises BWV 806-811 | Orgelbüchlein (petit livre d'orgue) BWV 599-644 | Passions et Oratorios BWV 11 / 244-249 |
| Suites françaises BWV 812-817 | Sonates en trio pour orgue BWV 525-530 | |
| Partitas, Suites allemandes BWV 825-830 | Suites pour orchestre BWV1066-1071 | Concerti |
| Autres Suites BWV 818-824 | L'Offrande musicale BWV 1079 | Concerti brandebourgeois BWV 1046 -1051 |
| Variations Goldberg BWV 988 | Sonates pour violon et clavier BWV1014-1026 | Concerti pour violon BWV 1041-1045 / 1060 |
| Préludes et Fugues, Toccatas, Fantaisies, Sonates BWV 894-970 | Sonates pour viole de gambe et clavier BWV1027-1029 Sonates pour flûte et clavier BWV 1030-1040 | Concerti pour orgue BWV 592-598 Concerti pour clavier(s) BWV 1052-1065 / 971-987 |

La première pièce de Bach qui apparaît dans une méthode de harpe est la *Fugue n° 7 en mi bémol majeur* du deuxième volume du *Clavier bien tempéré* dans la *Méthode de harpe* op. 60 de Bochsas dans les années 1830. Cette pièce sonne effectivement très bien à la harpe, du fait que les deux voix dialoguent l'une après l'autre sans grande densité et que la tonalité fonctionne particulièrement bien à la harpe. Dans les années 1960, bon nombre de harpistes ont joué les pièces de Bach pour clavier. Actuellement, l'interprétation des *Variations Goldberg* semble être assez prisée chez les harpistes¹. Le choix de la pièce peut se faire non seulement parmi le répertoire supposé pour clavier, mais aussi parmi les œuvres vocales et les pièces pour cordes pincées. Pour s'appropriier ces pièces, un minimum de connaissances organologiques s'avère nécessaire : connaître les sonorités et les possibilités techniques de l'instrument dont nous voulons transcrire la pièce est un atout pour notre adaptation.

¹Les harpistes Sylvain Blassel et Catrin Finch ont notamment enregistré les *Variations Goldberg* (2009).

Les claviers

Il existait plusieurs types de claviers à l'époque de Bach :

- **L'orgue** : confiné en général à l'Eglise, il représentait un instrument très important dans la vie religieuse.
- Les instruments à cordes pincées de la famille du clavecin : **clavecin**, épinette, **virginal**... Ces instruments adoptent des formes, des grandeurs, des tessitures variées suivant les pays et les époques. Les principales écoles de clavecin sont flamande, allemande, française et italienne. Au clavecin, on ne peut pas produire de nuances à proprement parler comme au clavicorde et au pianoforte. On registre avec les différentes possibilités de jeux comme à l'orgue.
- Le **clavicorde** : instrument à cordes frappées par des tangentes en métal, le clavicorde est le clavier qui compte le moins d'intermédiaire entre le doigt et la corde. Capable de nuances très raffinées, il est aussi le seul à être doté de vibrato. De rares pièces à la fin du XVIII^e siècle ont été écrites spécifiquement pour le clavicorde, celles-ci comportent souvent le signe de vibrato (« *Bebung* »). La nuance du clavicorde est très *piano* d'où un répertoire essentiellement soliste. Instrument de voyage pratique à transporter, il servait d'instrument d'étude du fait de sa faible sonorité.
- Le **Lautenwerk** : aussi appelé « luth-clavecin », « clavi-luth » ou « Lautenclavier », il a souvent été confondu avec le luth alors qu'il s'agit d'un clavier doté de cordes en boyau. Bon nombre de compositions de Bach attribuées au luth sont en réalité destinées au luth-clavecin. Il semble que Bach appréciait particulièrement cet instrument dont il possédait deux exemplaires à sa mort. Cependant, aucun instrument ne nous est parvenu. Dans les années 1970, les luthistes ont assimilé le répertoire du Lautenwerk.
- Le **pianoforte** : son essor est plus tardif mais il a été inventé au début du XVIII^e siècle. La possibilité de faire des nuances, qui lui a donné son nom, en est sa principale caractéristique. Au début du XIX^e siècle, il dispose d'une large palette sonore par ses différents registres (sourdine, *una corda*, jeu dit de « basson »...) et notamment son caractère résonnant (possibilité de relever les étouffoirs). À l'époque de Bach, le pianoforte se trouve au début de son développement et n'est pas très répandu.

Sans précision, la partition est souvent destinée à un clavier – c'est le cas du *Clavier bien tempéré*. Le choix de l'instrument revient dans ce cas à l'interprète.

L'expérience en a été faite au cours des *master classes* : de mêmes pièces ont été interprétées sur trois claviers différents (clavecin, clavicorde et pianoforte). L'interprétation des *Préludes en do majeur et en do dièse majeur* du premier livre du *Clavier bien tempéré*, peut vraisemblablement se faire sur tout les claviers d'alors. Les sonorités s'avèrent très diverses, tant au niveau du diapason que des timbres et des nuances possibles. Les différences se retrouvent également dans la manière de rendre l'affect de la pièce : selon l'instrument, la façon de traduire le caractère donné de la pièce, en particulier par l'intermédiaire des tempi choisis, est différente. Chaque instrument donne en effet une couleur particulière à la pièce et amène une autre interprétation. Il est donc important en tant qu'interprète de viser le son désiré et de s'approprier l'œuvre pour l'obtenir.

La harpe semble particulièrement bien adaptée au répertoire pour clavier, car elle regroupe les possibilités de chacun des différents modèles d'instrument :

- les nuances *pp* / *p* du clavicorde,
- l'attaque directe (dans le registre aigu) du clavecin,
- les timbres variés du pianoforte,
- le son des cordes en boyau du Lautenwerk.

La différence la plus notable entre ces claviers et la harpe réside dans la résonance. Alors que le son s'arrête quand on lâche la touche du clavier, la corde de la harpe continue à vibrer. On peut y remédier en étouffant chaque note après son émission. Cette entreprise est possible, avec beaucoup de travail, mais elle devient impossible avec des polyphonies trop complexes. Mieux vaut donc choisir des polyphonies simples, dans lesquelles le nombre de voix n'est pas trop important. On préférera ainsi une danse à une fugue. L'idéal serait une partition à deux voix, suffisamment éloignées, que les deux mains pourraient mener indépendamment avec fluidité. Si les lignes sont trop proches, trop nombreuses ou trop denses, le risque est grand de brouiller le discours.

Hormis ce paramètre de la polyphonie, aucun rempart ne nous empêche de choisir librement parmi les œuvres pour clavier. Bach lui-même transcrivait ses propres pièces dans d'autres tonalités, parfois très lointaines. Pour des pièces similaires, mais écrites pour des formations diverses, il précise des tempi différents. Nous pouvons en déduire que d'après les modifications que Bach et ses contemporains réalisaient, nous pouvons chercher une élaboration personnelle de la pièce adaptée à notre instrument. L'interprète dispose ainsi d'une certaine marge de manœuvre, basée sur la pratique des musiciens d'alors et inspirée par les traces qu'il nous en reste.

D'ailleurs, des modifications s'imposent si l'on souhaite investir à la harpe des pièces pour clavier. Même si cette famille d'instruments possède une écriture similaire en deux portées et la même tessiture, les claviers « parlent » une autre langue que la harpe. On ne peut donc pas se limiter à jouer telles quelles les œuvres destinées aux claviers : nous devons « traduire » leur discours dans la « langue » propre de la harpe. La manière dont chaque clavier produit le son est fondamentalement différente. Il est donc nécessaire d'arranger un minimum le contenu pour la harpe. Pour conserver le sens de la pièce dans un langage instrumental différent, nous devons jouer ce rôle de « traducteur ».

Les instruments à cordes pincées

Jean-Sébastien Bach semblait apprécier particulièrement le luth pour lequel il a écrit plusieurs pièces solo – *Suites* et *Préludes* – et plusieurs interventions dans l'orchestre – notamment dans les *Passions selon saint Mathieu et saint Jean*¹. On a longtemps prétendu que Bach jouait, voire enseignait le luth, mais il s'agit plus de suppositions que d'affirmations. Il a cependant eu l'opportunité de fréquenter des luthistes de renom, tels qu'Adam Falkenhagen, Johann Christian Weyrauch et surtout Silvius Leopold Weiss, qui lui a rendu visite une fois et a improvisé avec lui.

¹ Toutes les œuvres pour luth sont regroupées dans un recueil : P. CHERICI, *J. S. Bach, Opere per Liuto* : Edizione critica di Paolo Cherici, Milano, Suvini Zerboni, ca.1980,.

La prudence est cependant de mise, car certaines pièces dites pour luth sont en réalité irréalisables telles qu'elles sur cet instrument : un argument supplémentaire en faveur de la théorie selon laquelle l'instrumentation n'est pas un paramètre crucial dans la composition baroque. Sans doute certaines de ces pièces étaient-elles écrites originellement pour le Lautenwerk, clavier avec lequel on a beaucoup confondu le luth.

Selon H. J. Zingel¹, musicologue et harpiste, la *Partita en mi majeur* BWV 1006 aurait été écrite pour la harpe. Les harpes à plusieurs rangées de cordes disposaient de cordes synonymes, ce qui rend possible la réalisation des notes répétées de la *Partita* à la harpe. L'hypothèse que la pièce a été écrite pour la harpe devient plausible. Mais la tonalité de mi majeur n'était réalisable sur aucune harpe de l'époque : la pièce devait donc être transposée pour pouvoir être jouée à la harpe.

Les pièces pour luth sont à conseiller particulièrement à la harpe du fait de leur similitude au niveau de l'émission du son et de la composition. Moins dense qu'au clavier, l'écriture pour luth est plus facilement claire et sonore à la harpe. Cependant, la tessiture du luth est bien plus grave que celle de la harpe. Une adaptation de la tessiture peut donc être envisagée.

Certaines partitions pour luth se présentent sous forme de tablatures (*intavolatura*). Dans ce type de notation musicale, les parties de l'instrument et les doigtés à employer sont schématisés. Des lignes représentent les cordes et des chiffres correspondent aux cases délimitées par les frettes. Des symboles et des hampes indiquent le rythme et les dynamiques. La tablature prend donc en compte les spécificités de l'instrument et permet de simplifier la lecture et l'exécution à l'instrument. Réalisées par des luthistes, les tablatures des *Suites* de Bach montrent ainsi comment un luthiste contemporain du compositeur jouait la pièce : il s'agit de la vision de l'interprète.

Les instruments à cordes frottées

Les pièces pour violon ou violoncelle seul peuvent constituer un choix judicieux. Les pièces pour instrument monodique sont en effet moins complexes sur le plan du contrepoint, moins chromatiques et moins chargées que les œuvres pour luth ou claviers. Un important travail d'étoffement est cependant nécessaire pour un passage à la harpe. Le harpiste Marcel Grandjany opte pour cette solution pertinente dans ses *Études pour harpe*, publiées en 1970, en transcrivant dans son style propre les *Sonates et Partitas pour violon seul*. En 1931 déjà, il arrangeait le Largo de la 3^e *Sonate pour violon seul*.

Les œuvres vocales

De nombreux harpistes ont ultérieurement adapté des opéras à la harpe : cela a par exemple été le cas de Bochsa avec des airs d'opéras de Verdi et de Rossini. Pourquoi ne pas élargir nos possibilités de répertoire aux œuvres vocales et chorales de Bach ? Un large panel de pièces s'offre alors au harpiste, parmi lesquelles figurent les cantates sacrées et profanes, les motets, les passions et oratorio, et les chorals : tout un horizon musical s'ouvre.

¹ H. J. ZINGEL, *Bach auf der Harfe*, Schweizerische Musikzeitung, 1964, pp. 286-288.

4.2 La harpe symbolique

L'utilisation de la harpe à l'époque baroque ainsi que le symbolisme qui lui est associé, peuvent aider le harpiste impatient de jouer la musique du grand maître, à choisir une pièce. Mieux vaut qu'il s'aide de la vision et de l'usage de la harpe à l'époque de Bach, plutôt que de faire une sélection d'après les possibilités techniques de l'instrument.

La harpe est d'abord employée pour improviser des préludes, car sa qualité principale – la **résonance** – est fort appréciée dans ces mouvements libres d'introduction. La harpe est associée à cette idée de vibration permanente. Il n'est donc pas question de systématiquement couper le son en étouffant chaque corde. Ce serait nier l'essence même de la harpe baroque.

Dans l'esthétique du XVIII^e siècle, la variété des **nuances piano** est très appréciée. Selon Madame de Genlis¹, la harpe est l'instrument qui réalise les plus beaux *piani*, dans le sens où la dynamique *piano* dispose à la harpe d'une grande palette de couleurs. Le volume sonore des harpes d'époque était plus faible qu'aujourd'hui, comme en témoigne l'écoute d'instruments anciens ou de reconstitutions. Il est donc impératif de rechercher sur nos harpes actuelles très puissantes un large éventail de nuances douces.

Comme l'ensemble des instruments à cordes, la harpe sert depuis sa création à implorer le **divin**. Instrument de prédilection pour prier Dieu, elle établit un lien entre la Terre et le Paradis. Attribut du prophète David, son iconographie est abondante : elle confère à David tantôt un caractère royal – lorsqu'elle l'accompagne, elle nous le désigne comme roi –, tantôt un rôle de poète – lorsqu'il en joue –, ou encore un rôle puissant d'ordonnateur et de gouverneur – lorsqu'il l'accorde, il harmonise le monde, il devient sacré. C'est la pratique de la harpe qui permet à David de guérir Saül de la folie. Le répertoire pour harpe du XVIII^e siècle nous renvoie également cette image d'instrument divin. Dans l'oratorio *Saül* de Haendel, la Sinfonia² pour harpe renforce l'invocation divine de l'Aria qui la précède : David demande l'aide de Dieu dans l'Aria, la Sinfonia renchérit. Dans l'oratorio *Esther* du même compositeur, la harpe accompagne une Israélite qui chante « Preise the Lord in cheerful noise » : on retrouve la même allégorie de la harpe.

Pour mettre en valeur ce rapport avec le ciel, les compositeurs privilégient le **registre aigu** de la harpe. Ainsi, dans l'opéra *Alexander Baulus*, Haendel utilise les dernières cordes de la harpe pour mener vers le haut, vers le divin.

La harpe est donc indissociable à cette époque d'un registre aigu. Si nous cherchons à retrouver une sonorité et un style d'époque, alors mieux vaut choisir des pièces d'ores et déjà aiguës, octavier la pièce choisie ou la transposer dans une tonalité plus aiguë. Tout dépend principalement de notre envie personnelle. La harpe était certes associée à l'aigu à l'époque. Mais nous sommes libres de rechercher un équilibre entre la restauration d'un son perdu et la satisfaction de notre goût actuel. Si nous choisissons une pièce pour luth, la logique historique voudrait que l'on octave les voix pour retrouver la symbolique ancienne de la harpe, le luth ayant en effet une tessiture grave. Mais interpréter la même pièce dans des octaves graves peut l'éclairer de façon originale et lui donner une tout autre symbolique. Les conséquences de ce choix seront nombreuses pour la réalisation de la polyphonie et la gestion de la résonance.

¹ Dans la préface de sa *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe*, Paris, ca.1811.

² Extrait en annexe n° 4 : oratorio *Saul Symphony for solo harp*.

4.3 « Choisir avec le cœur plutôt qu'avec les doigts »

Après toutes ces considérations, il est primordial de faire librement le choix de la pièce à transcrire, d'après notre goût personnel. Ce choix ne devrait pas découler d'un savant calcul, des caractéristiques sonores, symboliques et techniques, ou de tout autre paramètre intellectuel : il faut simplement, avant tout, avoir envie d'entendre la pièce à la harpe.

Il s'agit donc dans un premier temps d'écouter plusieurs pièces et d'essayer d'imaginer quel rendu celles-ci pourraient avoir à la harpe. Il faut être en quelque sorte à l'affût de l'endroit où l'on voudrait entendre de la harpe, *Dans quelle œuvre ai-je envie d'entendre de la harpe ? Où la harpe pourrait-elle apporter quelque chose ? Quelle pièce enrichirait-elle ?* La devise première est donc d'écouter, d'aimer et de sentir, ou plutôt de *pressentir*. Car c'est cette envie et ce plaisir de l'oreille qui vont nous donner la clé d'une transcription possible et réussie.

Il faut ensuite déterminer quel affect anime la pièce : quel caractère le compositeur nous indique-t-il ? Le caractère d'une même pièce peut varier du tout au tout selon les indices fournis par le compositeur et en fonction des choix musicaux de l'interprète (instrumentation, timbre, tempo...). et D'après les données musicales de l'auteur, il est donc nécessaire de déceler quel affect est recherché puis d'essayer plusieurs possibilités : tâtonner dans toutes les directions peut permettre de définir si l'affect de la pièce peut être rendu à la harpe moderne. Ce choix de départ de tous les paramètres historiques précédemment évoqués, est essentiel pour définir le son et le caractère de la pièce. Guidé par notre oreille, il déterminera tout notre travail d'adaptation¹.

4.4 Sélection de versions

Une fois le choix de la pièce effectué, il est nécessaire de se procurer toutes les versions disponibles de la pièce. Cette étape est d'autant plus importante qu'on ne dispose pas forcément de la version originale écrite par Bach : bien que nous ayons conservé la majorité des manuscrits, quelques autographes se sont perdus, et seules des copies, généralement pour clavier, nous sont parvenues. Parmi les copistes, on compte Kirnberger, Agricola, Kellner, Gerber et Walther, contemporains de Bach. En cas d'absence de l'original, mieux vaut privilégier les copies fidèles réalisées du temps de Bach, de préférence par ses élèves. On distingue les copies pour clavier et les tablatures pour luth. Si une *intavolatura* existe, il y a de fortes chances pour que la pièce soit initialement destinée au luth et non au Lautenwerk.

¹ En guise d'exemples, voici les pièces choisies par les harpistes lors des *master classes* : *Invention n° 14 BWV 785*, *Partita n° 1 BWV 827* (La Burlesque), *Suite anglaise n° 5 BWV 810* (Sarabande et Gigue), *Variations Goldberg BWV 988* (Aria, Variations 1 et 2), *Suite française n° 2 BWV 813* (Sarabande), *Suite pour luth n° 1 BWV 996*, *Suite française n° 3 BWV 814* (Sarabande), *Suite pour luth n° 2 BWV 997*, *Partita n° 1 BWV 825*, *Sonate en sol majeur pour flûte et harpe BWV 1020*.

| Œuvres usuellement répertoriées pour luth solo | Source | Datation | Autres versions instrumentales |
|--|--|------------------|---|
| <i>Suite n° 1 en sol mineur</i> BWV 995 | 2 manuscrits : - autographe - tablature de Lipsia | 1727-1731 | <i>Suite en do mineur</i> BWV 1011 pour violoncelle (1718-23), copie d'A. M. Bach |
| <i>Suite n° 3 en mi mineur</i> BWV 996 | 3 copies : - Walther, <i>aufs Lautenwerck</i> - Gerber, perdue - transposée en la mineur, dans une collection de diverses compositions de Bach pour le clavier et l'orgue , 1836 | 1708-1717 | |
| <i>Suite n° 2 en do mineur</i> BWV 997 | 1 tablature de Lipsia (sans Double ni Fugue) 2 copies : - Agricola - Kirnberger | vers 1740 | <i>Sonate (Suite) en do mineur</i> BWV 997 pour clavier |
| <i>Suite en mi bémol majeur</i> BWV 998 | 1 autographe : Prélude, Fugue et Allegro | vers 1740 - 1745 | <i>Prélude pour la luth ou le clavecin</i> BWV 998 de Bach |
| <i>Prélude en do mineur</i> BWV 999 | 1 copie : Kellner | vers 1720 | |
| <i>Fugue en sol mineur</i> BWV 1000 | 1 tablature | vers 1725 | <i>Fugue en sol mineur</i> pour violon (2 ^e mvt de la <i>Sonate pour violon</i> BWV 1001), copie <i>Fugue en ré mineur</i> pour orgue , copie |
| <i>Suite en mi majeur</i> BWV 1006a | 1 autographe | vers 1740 | <i>Partita en mi majeur</i> BWV 1006 pour violon , vers 1718-1723, autographe |

Prenons l'exemple de la *Suite pour luth n° 1 en sol mineur*. Nous disposons de deux manuscrits : un autographe et une tablature pour luth. Mais Bach a lui-même établi une autre version instrumentale avec la *Suite pour violoncelle en do mineur* dont nous n'avons qu'une copie de A. M. Bach. Nous disposons donc d'un corpus riche de trois versions, ce qui nous sera d'une grande aide.

Pour la *Suite pour luth n° 2 en do mineur*, aucun manuscrit n'a été conservé. Nous disposons d'une tablature pour luth – l'*intavolatura* de Lipsia¹ – ainsi que de deux copies : l'une de Kirnberger, l'autre d'Agricola. Un travail de comparaison des différentes versions² s'avère nécessaire pour sélectionner dans chacune d'entre elles les éléments qui sonnent le mieux à la harpe.

Quant aux concerti, mieux vaut se munir de la version originale pour orchestre et soliste, plutôt que de la réduction instrumentale solo éventuellement existante. Cette dernière a forcément perdu bon nombre des voix de la version première, et il serait dommage de ne pas en tenir compte pour notre transcription.

En résumé, c'est notre oreille et notre goût musical qui doivent nous guider vers une pièce, qu'elle soit pour clavier, pour luth ou de forme concertante. Le choix d'une polyphonie relativement simple est un bon atout de départ. Déterminer dès le début l'affect souhaité par le compositeur permettra d'adapter l'œuvre retenue et de choisir une pièce a priori peu « harpistique ». Pour pouvoir s'attaquer ensuite à la transcription, il est indispensable de s'armer de toutes les versions existantes de la partition, de manière à produire une adaptation riche, au plus près de la réalité de sa composition et de notre propre sensibilité.

¹ Tablature de Leipzig.

² Pour la comparaison des différentes versions d'un extrait du Prélude de la *Suite pour luth n° 2 en do mineur*, se reporter au paragraphe III-b-1 « Comparer les versions ».

5 Comment transcrire et interpréter à la harpe moderne ? Proposition de méthode

Une fois armés de toutes les versions disponibles et imprégnés de toutes ces considérations historiques, organologiques et symboliques, nous pouvons mettre en œuvre la transcription. Pour ce chantier, plusieurs étapes de travail seront proposées, issues à la fois de l'expérience réalisée au cours de la *master class* et de la manière dont procédaient les contemporains de Bach.

5.1 Recourir à la méthodologie d'époque

Puisque la transcription était une pratique courante à l'époque de Bach, opérons de la même manière que nos ancêtres, musiciens polyvalents du XVIII^e siècle.

- *D'après la pédagogie de l'époque :*

Les élèves de Bach apprenaient l'écriture notamment par la pratique de la copie. Pour s'approprier la musique, pour la comprendre au point d'être capable d'en produire à son tour, rien de tel que de la recopier à la main. À notre époque, ce procédé peut sembler archaïque. Mais le fait de copier les partitions de Bach permet de nous les rendre davantage intelligibles. La structure de ces pièces se dévoile plus clairement, et une profonde connaissance de la pièce en résulte. Dans notre cas, cette pratique revêt un double intérêt : celui de nous apprendre la partition, et celui de nous permettre de la modifier par la suite. Elle fixe notre point de départ et nous évite de nous éloigner trop de l'original. Le premier conseil pratique est donc de choisir l'une des versions disponibles et de se l'approprier en la copiant à la main.

- *D'après la manière dont Bach transcrivait lui-même :*

Lorsque Bach transcrit au clavier¹ les concerti pour violon italiens de Vivaldi², il n'hésite pas à simplifier les voix. Il élague de façon assez drastique puisqu'il ne conserve que deux voix : il retient la voix soliste pour la main droite, et la voix de la basse de l'orchestre harmonisée pour la main gauche.

Nous pouvons l'observer dans cet exemple tiré de l'Allegro du *Concerto pour clavier* BWV 972, que Bach compose d'après le *Concerto pour violon op. 3 n° 9* RV 230 de Vivaldi :



* Bearbeitungen von Violinconcerten Antonio Vivaldi's.
B. W. XLII.

Illustration 5

Concerto pour clavier BWV 972 de Bach, mesure 16 de l'Allegro

¹ Les *Concerti* BWV 972, 973, 975, 976, 978, 979 et 980 font partie des concerti de Vivaldi transcrits par Bach pour clavier solo.

² Pour les transcriptions de Bach de concerti de Vivaldi : se reporter au paragraphe II-a.

Vivaldi – Concerto op. 3 No. 9 CC-BY-SA 3.0

Source : IMSLP

Illustration 6

Concerto pour violons op. 3 n° 9 RV 230 de Vivaldi, mesure 16 de l'Allegro, parties de violon solo, violon I, violon II, alto, violoncelle et continuo.

Source : IMSLP

De plus, dans certains cas, les différentes versions pour clavier ou pour luth des œuvres de Bach varient au niveau du nombre de mouvements : il arrive que certaines danses ne soient pas retenues pour tel instrument par les copistes de l'époque. Une pièce initialement pour Lautenwerk, par exemple, peut s'avérer trop difficile au luth : ainsi un mouvement est-il mis de côté car irréalisable au luth. Nous pouvons donc nous permettre d'aménager le choix des mouvements en fonction de notre instrument, et de ne sélectionner que quelques danses, à l'instar des copistes d'alors.

- D'après les compositions idiomatiques pour harpe contemporaines de Bach :

De l'analyse des différentes compositions évoquées dans la première partie¹, nous pouvons déduire plusieurs caractéristiques de l'écriture pour harpe d'alors, bien que les styles dépendent des pays :

- L'écriture est généralement à **deux voix** : la main gauche ne doit pas être trop chargée, l'accompagnement est le plus souvent assez simple ou répétitif, la main droite est la plupart du temps bien plus véloce.
- La tessiture est toujours **aiguë** ou médium/aiguë, à l'image de l'emploi de la main droite dans les compositions de G. F. Haendel, W. A. Mozart², J. Parry et F. W. Zachow. Lorsqu'il imite le style de la harpe dans ses sonates bibliques, Kuhnau a lui aussi recours au registre aigu.

¹ Les extraits de pièces de J. W. Hertel, F. W. Zachow, G. F. Haendel et F. C. Hochbrücker, proposés en annexe, permettent l'observation de ces différentes caractéristiques.

² Extrait en annexe n° 6 : W. A. Mozart, *Sonate n° 12 pour clavecin ou harpe avec accompagnement de violon*.

- La **tonalité** est liée aux possibilités des instruments de l'époque : certaines tonalités sont plus facilement réalisables que d'autres, selon le mécanisme utilisé pour la gestion des chromatismes. Les tonalités de *do majeur*, *fa majeur*, *sol majeur*, *ré majeur*, *mi bémol majeur* et *si bémol majeur* sont privilégiées. Cette dimension ne nous affecte que faiblement puisque nous disposons désormais du pédalier qui nous permet d'explorer la plupart des tonalités facilement.

5.2 Les différentes étapes à réaliser pour la transcription

Voici une proposition d'étapes de travail pour réaliser sa propre transcription : cette méthodologie propose différents points à aborder pour l'adaptation à la harpe moderne. Expérimentée par les étudiantes harpistes des *master classes*, ces différentes suggestions de travail permettent de constituer une partition personnelle, avant de se lancer dans son interprétation.

Précaution d'emploi : ces étapes sont à envisager *avant* de commencer le travail habituel d'apprentissage de la pièce à la harpe. Les aborder *après* serait une perte de temps car ces différents stades de travail vont modifier la partition. Il est important d'envisager dès le début des solutions drastiques pour permettre à la pièce de sonner avantageusement à la harpe, plutôt que de se retrouver dans une impasse et d'être contraint de faire demi-tour par la suite.

5.2.1 Simplifier pour comprendre (étape préalable)

La première étape vise à éclaircir le discours pour le comprendre. Comme dans toute musique, il est indispensable de saisir le sens du discours pour pouvoir non seulement l'interpréter mais surtout l'adapter.

À son époque, Bach est victime d'une diatribe qui accuse sa musique d'être trop complexe et trop ornementée, au point de perdre les lignes principales. La richesse de l'écriture de Bach ne doit pas nous empêcher d'en comprendre l'essence et la structure. Ainsi notre premier travail est d'extraire la «substantifique moelle» de la pièce, autrement dit les lignes principales, sans les ornements ni les ajouts.

5.2.1.1 Comparer les versions

Pour « débroussailler » la pièce choisie, il s'agit en premier lieu de sélectionner **la version la plus simple**. Il sera plus aisé de retrouver son squelette originel. Se référer directement à la version la plus épurée est un atout pour la suite de la transcription.

En revanche, la version la plus simple n'est pas forcément la version monodique. Il est même déconseillé de partir d'une version pour instrument monodique, comme le violon ou le violoncelle. En effet, l'harmonie et le contrepoint peuvent s'avérer très difficiles à comprendre dans ces versions à une voix : analyser en l'absence de basse oblige à reconstruire l'harmonie d'après une seule voix, ce qui peut être assez incertain. Or il est crucial dès le départ de pouvoir comprendre clairement la construction harmonique. Mieux vaut donc favoriser une version **polyphonique** simple, autrement dit une partition pour instrument polyphonique à peu de voix. Les partitions pour luth sont donc à privilégier, alors que les versions plus complexes pour orgue sont à garder pour plus tard. Pour la *Suite en sol mineur*, par exemple, on évitera de se pencher en premier sur la version pour violoncelle, qui paraît la plus épurée : on utilisera d'abord la version pour luth, qui permet de suivre l'harmonie plus facilement.

Dans un second temps, la **comparaison** entre les différentes versions disponibles est le meilleur outil pour atteindre notre objectif. Ce travail de comparaison à la loupe du moindre changement entre les versions, aide à interpréter le texte écrit.

Il faut distinguer les versions originales des copies pour tel ou tel instrument et des tablatures. Ces dernières ont adapté la pièce à leur instrument : elles contiennent donc à la fois la musique et sa réalisation spécifique à un instrument. Notre première tâche consiste par conséquent à gommer les particularités liées à l'exécution par un instrument précis, grâce à la confrontation des versions. Dans les transcriptions pour luth, par exemple, il s'avère difficile de distinguer ce qui appartient à la musique fondamentale de ce qui relève de sa réalisation au luth. Mais la confrontation de la tablature avec la version pour clavecin ou pour Lautenwerk nous permet de percevoir clairement les différences entre l'écriture de la musique et l'écriture de sa performance au luth ou au clavier.

Comparons deux exemples :

1. pour la *Suite en sol mineur* : la version autographe pour clavier et l'*Intavolatura di Lipsia*
2. pour la *Suite en do mineur* : l'*Intavolatura di Lipsia* et les copies pour clavier d'Agricola et Kirnberger

2. J. S. Bach, Fantasia de la *Suite en do mineur* BWV 997, version pour luth, **Intavolatura di Lipsia**



3. J. S. Bach Prélude de la *Suite en do mineur* BWV 997, copie pour clavier, **Agricola**



4. J. S. Bach, Prélude de la *Suite en do mineur* BWV 997, copie pour clavier, **Kirnberger**



Les nombreux éléments qui fluctuent d'une version à l'autre concernent généralement :

- a) **Les accords / arpèges** : leur **réalisation** varie depuis des arpèges très étalés jusqu'à des accords verticaux. Bach affectionne particulièrement le style brisé, ce qui peut perturber la lecture de la partition, notamment dans les Allemandes, parfois difficiles à lire. On peut les repérer grâce à la comparaison entre les versions disponibles, puis les transformer en accords plaqués pour simplifier leur compréhension. Le **contenu** des accords est également variable : l'octave d'une version peut devenir un accord à quatre sons dans une autre copie. Au-delà, c'est la **nature** même de l'accord qui peut être modifiée.
- b) **Le nombre de voix** : il est variable d'une version à l'autre. On passe parfois de trois voix au clavier à deux voix au luth, ce qui permet de mieux faire résonner l'instrument. Les accords sont donc plus ou moins complets, puisque certaines voix font défaut selon la version.
- c) **Les notes répétées** : présentes exclusivement dans les tablatures de luth, elles étaient destinées à faire sonner le luth dont elles sont une spécificité. Elles remplacent les notes liées des partitions pour clavier.
- d) **Les ornements** : ils sont systématiquement différents d'une version à l'autre. Ils divergent selon les possibilités de réalisation par les divers instruments et selon les éditions.

- e) **L'octaviation** : la version pour luth comprend des notes situées à des octaves différents. Ce sont toujours des notes qui sonnent particulièrement bien au luth dans la nouvelle tessiture : soit plus aigu car la basse n'existe pas sur certains instruments, soit plus bas car la corde grave sonne mieux.
- f) **Le nombre et les noms des mouvements des Suites** : certaines danses ne figurent pas dans la version pour luth (notamment la Fugue et le Double dans la *Suite en do mineur*). Nous pouvons donc être libres lors de notre adaptation à la harpe, ne retenir que les mouvements qui s'harmonisent bien avec notre instrument.
- g) **Les dissonances** : elles sont parfois déplacées, lorsqu'il y a décalage rythmique ou d'accord. Elles peuvent être ainsi davantage mise en évidence par l'instrument qui les joue.
- h) **Les irrégularités rythmiques** : on dénote des changements de rythme. Certains pointés se déplacent : l'alternance entre valeurs longues et brèves est modifiée. Au lieu d'une alternance brève – longue – brève – longue, on trouve la séquence longue – brève – longue – brève. L'inégalité rythmique varie donc d'un instrument à l'autre.
- i) **Le phrasé, les liaisons, les articulations** : selon l'instrument, on constate que les ligatures ne sont pas forcément maintenues dans toutes les versions. Le phrasé s'avère également plus ou moins long : il peut englober une grande ligne de notes au clavier alors qu'au luth son indication précise de phraser par deux.

Tous ces ingrédients dépendent de la réalisation instrumentale : ils ne sont donc pas structurels et peuvent être mis de côté dans un premier temps pour retrouver les fondements de la pièce. Ornaments, arpégés, irrégularités rythmiques, notes répétées... sont autant d'éléments annexes qui peuvent troubler notre compréhension de l'essentiel. Il est donc judicieux d'en faire abstraction dans un premier temps pour dégager le discours principal.

Il ne s'agit cependant pas de différences fondamentales. Il semble plutôt que chaque version soit écrite pour faire sonner au mieux l'instrument pour lequel elle a été copiée. Toutes ces modifications visant à rendre la pièce avantageuse pour un instrument précis, vont nous inspirer pour notre transcription à la harpe : nous savons désormais quels paramètres nous pouvons moduler pour faire sonner au mieux la pièce avec notre instrument.

5.2.1.2 « Dés-ornementer »

Dans cette même perspective, il s'agit ensuite d'élaguer tous les éléments annexes dont nous avons pris conscience par la comparaison. Bien que faisant partie de l'œuvre de Bach, les ornements, qu'il a pris soin de noter, ne sont pas constitutifs de la structure de la pièce. L'ornementation est avant tout relative à l'instrumentation. Elle est donc accessoire dans la transcription et sera à (r)établir spécialement pour la harpe dans une étape ultérieure. Pour repérer les ornements, encore faut-il les reconnaître.

Voici le manuscrit de la table d'ornementation que Bach nous livre dans le *Klavierbüchlein* réalisé à l'attention de son fils aîné Wilhelm Friedmann pour sa pratique du clavier. Walter Heinz Bernstein¹ nous aide à y voir plus clair.

¹ W. H., BERNSTEIN, *Die Musikalischen Figuren als Artikulationsträger der Musik von etwa 1600 bis nach 1750*, Ebert Musik Verlag.



Illustration 9
J. S. Bach, Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach, table d'ornementation

Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen, andeuten.

(1) Trillo

(2) Mordant

(3) Trillo und mordant

(4) Cadence

(5) Doppelt-Cadence

(6) Idem

(7) Doppelt-Cadence und Mordant

(8) Idem

(9) Accent steigend

(10) Accent fallend

(11) Accent und Mordant

(12) Accent und Trillo

(13) Idem

Illustration 10
W. H. Bernstein, *Die Musikalischen Figuren als Artikulationsträger der Musik von etwa 1600 bis nach 1750*, Ebert Musik Verlag

5.2.1.3 Analyser

Après cette phase de « filtration », l'analyse indispensable au jeu et à la transcription est facilitée. Cette étape est essentielle pour déterminer les cadences, distinguer la conduite des différentes voix, les accords dissonants et les degrés spécifiques à mettre en valeur par la suite. L'idéal est d'être conscient de l'harmonie et du contrepoint dans chaque passage pour toujours savoir où l'on est. Noter les degrés, les notes étrangères, les cadences et les modulations, est donc une étape cruciale de notre travail de transcription.

5.2.2 Transposer / Octavier

Suite à cette étape analytique indispensable, il faut régler toutes affaires cessantes la question de la tessiture de la pièce. Comme l'ont attesté nos différentes expérimentations personnelles, mieux vaut se préoccuper de cette question dès le début plutôt que de reporter la décision à plus tard, au détriment de tout le travail déjà effectué. Si l'on constate dès les premiers essais à la harpe que la tessiture de la pièce est trop grave ou trop aiguë, il est important d'y remédier dès le départ, plutôt que de croire qu'un travail du timbre pourra y remédier. S'il est possible de simplifier des passages courts ou des mesures trop chargées, à l'échelle de la pièce, par contre, mieux vaut décider, dès les premières tentatives à la harpe, si le discours est clairement perceptible à l'octave à laquelle on le joue.

Plusieurs situations peuvent nous pousser à transposer à l'aigu :

- je souhaite retrouver les sonorités aiguës qui caractérisaient les harpes baroques ;
- je considère que le registre grave brouille les voix de façon trop complexe ;
- je trouve que les basses perdent de leur clarté en étant trop graves ;
- l'ensemble me semble trop résonnant ou trop puissant ;
- je transcris une pièce pour luth, instrument dont la tessiture est plus basse que celle de la harpe ;
- je pense que les mouvements lents fonctionnent bien, mais que les mouvements plus rapides, plus ornementés ou au nombre de voix supérieur (gigue, double, fugue) deviennent incompréhensibles.

D'autres raisons peuvent m'encourager à transposer vers le grave :

- je souhaite réaliser un beau legato à la main droite et les cordes aiguës m'en empêchent ;
- je souhaite explorer un registre particulier et donner une couleur particulière à une pièce.

Ma propre oreille et mon goût personnel sont juges de cette hauteur, en fonction des données musicales et historiques. Je peux opter pour la solution radicale d'octavier l'intégralité de la pièce ou bien choisir un entre-deux en transposant dans une tonalité dont la hauteur sonne mieux à la harpe.

Octavier peut fournir une solution, mais le risque de modifier le timbre n'est pas négligeable. Un saut d'octave peut être très dommageable au niveau de la qualité du son et du caractère. Si l'on choisit par exemple de monter d'une octave la *Suite en do mineur* BWV 997, nous gardons certes la tonalité initiale, mais au détriment du caractère grave de départ. L'affect s'en trouve sensiblement modifié. L'octaviation doit donc être envisagée avec prudence selon le rendu sonore.

Exemple tiré du début du Prélude de la Suite en do mineur BWV 997 de Bach – comparaison de la tessiture de l'*Intavolatura di Lipsia*, de la copie pour clavier d'Agricola et du choix de transcription pour la harpe fait par Cristiana Passerini d'après la version d'Agricola :



Illustration 11

Extrait du début du Prélude de la Suite en do mineur BWV 997 de Bach, *Intavolatura di Lipsia*



Illustration 12

Extrait du début du Prélude de la Suite en do mineur BWV 997 de Bach, copie pour clavier d'Agricola

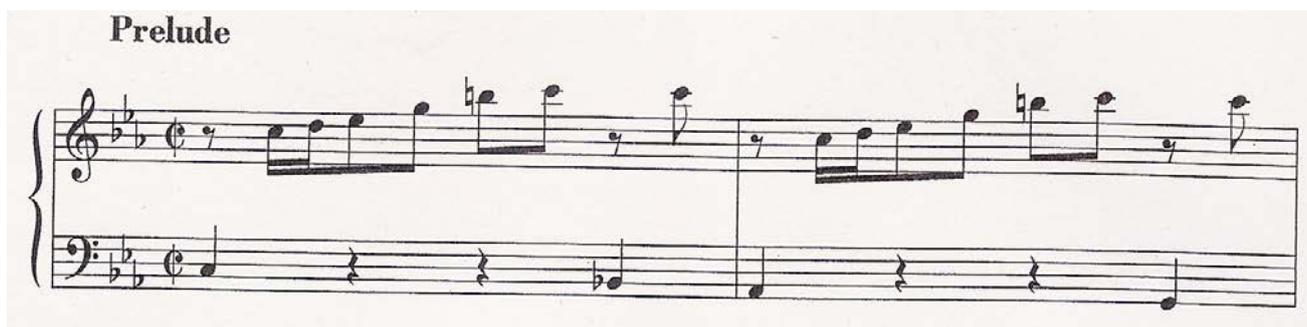


Illustration 13

Extrait du début du Prélude de la Suite en do mineur BWV 997 de Bach, transcription pour harpe réalisée par Cristiana Passerini d'après la version d'Agricola

On observe trois manières différentes d'octavier à l'aigu :

- une partie uniquement de la ligne de basse pour le luth qui sonne bien dans les graves, soit deux voix parfois espacées de deux octaves;
- toute la ligne de basse pour le clavier, soit un écart d'un seul octave entre les deux voix ;
- la ligne de basse et la clé de sol dans la version pour harpe, d'où un espacement de deux octaves et un rendu sonore général aigu.

Le choix du harpiste pourra tenir compte de ces différentes versions pour élaborer la sienne propre en fonction de la sonorité sur sa harpe moderne et de ses préférences musicales.

Transposer peut poser un autre problème : à l'époque de Bach, chaque tonalité est associée à un affect. Nombreux sont les théoriciens qui établissent des inventaires de ces liens entre tonalités et affects, pensant que chaque tonalité a un coloris sonore différencié. Parmi eux, Johann Mattheson¹ est le plus connu. Bach, comme ses contemporains, semblait y accorder la plus grande attention et fixait la tonalité de ses pièces en fonction du sentiment désiré. En outre, le tempérament n'étant alors pas égal, les tonalités sonnaient de façon beaucoup plus contrastée que de nos jours : leur couleur était vraiment plus marquée. Les sentiments associés à ces tonalités étaient donc d'autant plus tranchés.

La tonalité initiale est par conséquent une clé majeure pour comprendre l'affect à interpréter – les deux autres clés étant l'analyse harmonique et la compréhension des figures rhétoriques. Nous sommes les héritiers de cette relation et nous avons intégré ce rapport significatif à la tonalité. Ainsi, le choix par le compositeur d'une tonalité n'est jamais anodin, il est étroitement lié au sentiment de cette tonalité : nous devons en avoir clairement conscience avant de procéder à toute transposition. Ecrire en do majeur signifie joie, victoire, alors que la tonalité de fa majeur est associée à un caractère plus furieux et emporté. Le recours au texte de Johann Mattheson peut nous aider à retrouver l'affect lié à la tonalité recherchée.

Mais que se passe-t-il lors de la transposition ? Le sens de la pièce se trouve-t-il métamorphosé si nous modifions la tonalité ? En réalité, la question ne se pose pas en ces termes. Car si nous décidons de transposer, comme nos ancêtres et Bach lui-même le faisaient, c'est pour ajuster techniquement une œuvre à un nouvel instrument : une nécessité technique de réalisation à un autre instrument nous pousse à transposer. Comme nous l'avons vu, il était plus courant qu'aujourd'hui de transposer pour jouer une pièce écrite pour un autre instrument. Mais le véritable affect de la pièce, fixé par la tonalité originale, se doit d'être strictement préservé dans la nouvelle tonalité. Ainsi, dans le cas où la tonalité doit être modifiée pour faire mieux sonner la pièce à la harpe, on se doit de conserver à tous prix l'affect proposé par la tonalité initiale. Par exemple, dans le cas où une pièce en do majeur sonne mieux en mi bémol majeur à la harpe, nous la transposons, mais sans pour autant modifier l'affect suggéré par mi bémol majeur : nous gardons le caractère joyeux indiqué par le do majeur original tout en jouant une tierce mineure au-dessus.

En transposant, nous devons faire en sorte que l'affect déterminé par la tonalité de départ ne change pas : c'est seulement la manière de l'atteindre qui varie. La modification de la hauteur de la pièce n'est donc pas un obstacle au rendu de son affect. D'autant que les tonalités de l'époque variaient de hauteur selon les multiples diapasons utilisés : une même tonalité sonnait à des hauteurs différentes selon les instruments et leur mode d'accord. L'accord pouvait déjà être différent d'un instrument à l'autre : il ne changeait pas la couleur, mais il s'agissait déjà d'une transposition, certes minime, mais réelle.

¹ MATTHESON, Johann (1681-1764 théoricien allemand de la musique) *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713, fac-simile G.Olms, Hildesheim, 1997.

Pour rendre le caractère initial proposé par l'auteur, il est donc conseillé de privilégier des tonalités de couleur proche. La transposition à la quarte permet souvent un bon rapport. Le tout est de ne pas contredire la tonalité de départ : il faut éviter les contresens en choisissant des tonalités trop éloignées et de caractère trop contradictoire. Voici plusieurs exemples :

- la *Suite en mi mineur* BWV 996 pourra aisément être jouée en la mineur;
- la *Suite en mi majeur* BWV 1006a peut être transposée en sol majeur pour un meilleur rendu sonore;
- la *Suite en do mineur* BWV 997, Mara Galassi conseille de la transposer en sol mineur ou fa mineur pour la rendre plus aiguë et donc plus intelligible, plutôt que d'octavier et de perdre le caractère initial. Car si l'on veut rester fidèle à la version pour luth, toute la pièce est grave. Ce choix dépend également des mouvements de la Suite que l'on envisage de jouer. Si l'on joue l'intégralité de la Suite, alors il faut évaluer la question selon toutes les danses. Par contre, si l'on ne sélectionne qu'une partie des mouvements, le choix peut être différent. Dans le cas où l'on occulte les mouvements les plus rapides et les plus complexes au niveau du contrepoint, on peut conserver la tessiture grave de la tonalité initiale sans risque d'un discours brouillé : le travail du timbre peut suffire à éclaircir le discours dans les mouvements les plus lents et les plus simples, alors que dans les mouvements plus rapides et plus denses une transposition s'impose.

Le choix de l'octave peut également se faire sur un passage spécifique, plutôt que pour l'intégralité de la pièce. Si quelques mesures de basse ne fonctionnent pas, il suffit peut-être de n'octavier que la main gauche à cet endroit précis. De même, lorsque la proximité des voix brouille le discours, il peut être judicieux d'octavier l'une des deux mains seulement afin d'espacer les registres des différentes voix et de les rendre plus perceptibles.

Exemple d'octaviation ponctuelle tiré de la Sarabande de la *Suite en do mineur* BWV 997 de Bach, version de *l'Itavolatura di Lipsia* / version de la copie pour clavier d'Agricola :

Illustration 14

Extrait de la Sarabande de la *Suite en do mineur* BWV 997 de Bach, version de *l'Itavolatura di Lipsia*



Illustration 15

Extrait de la Sarabande de la Suite en do mineur BWV 997 de Bach, version de la copie pour clavier d'Agricola

On peut observer une différence dans la tessiture de la ligne de basses au niveau des mesures 10-11 puis 14-15 :

- la version pour luth fait le choix d'une ligne très grave et donc de deux voix à la tessiture très différenciée ;
- la version pour clavier préfère une ligne de grave dans le médium, avec un rapprochement de la voix supérieure à laquelle sa tessiture se mêle.

Le harpiste, après comparaison à l'instrument, peut établir sa propre version, 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 par le travail du timbre.

5.2.3 Clarifier

Une fois la tessiture établie, nous pouvons éclaircir le discours en l'allégeant d'une part, et en le rendant plus distinct d'autre part. Dans la réalisation de la transcription, cette préoccupation de clarté est permanente et l'établissement d'étouffés précis dans un discours intelligible est à la base de l'interprétation future.

5.2.3.1 Elaguer

Nous avons vu dans la comparaison des versions qu'il était tout à fait possible de modifier le nombre et le contenu des voix, si le besoin s'en faisait sentir à notre instrument. Les versions pour luth, par exemple, abandonnent des voix au profit d'une réalisation plus sonore.

Il peut sembler difficile de modifier – même de façon minime – l'harmonie tant la structure des compositions de Bach est parfaite. Mais quand cela s'avère indispensable pour rendre possible le jeu à la harpe, le choix se fait selon ce qui sonne le mieux en faisant le moins de changements. Ce « moindre mal » permettra un rendu « bien meilleur » ! Il s'agit de modifier le nombre de voix plutôt que de changer la nature de l'harmonie. Alors, n'ayons pas peur de nous défaire d'une voix si la réalisation d'un contrepoint complexe nous y accule. Si un passage rapide compte plus de trois voix, il paraît difficile de toutes les conserver à la harpe. L'idéal est de mener une ou deux voix à la main droite, et la voix de basse à la main gauche. Il est déconseillé de charger davantage, notamment avec une voix de ténor ou d'alto supplémentaire, car ce registre résonnant à la harpe troublera les autres voix.

Concernant les accords, il ne faut pas hésiter à alléger l'harmonie quand l'écriture est trop dense : l'oreille entend l'accord complet même lorsqu'une note manque, car le cerveau restitue virtuellement l'harmonie. Les arpèges qui reprennent plusieurs fois les mêmes notes pour les étaler, peuvent être allégés. L'harmonisation écrite peut être réduite. En effet, le fait d'ajouter des notes et des octaves supplémentaires au sein d'accords permettaient de compenser la difficulté de faire des nuances sur un clavecin. Ce dernier ne peut pas jouer plus *forte* ou plus *piano* : il y remédie par divers moyens – ajout ou retrait de notes, octaviation, changement de registre... Pour voir clair dans l'harmonie, nous pouvons donc faire abstraction de ces ajouts dynamiques.

5.2.3.2 *Étouffer*

Le recours aux étouffés apporte de nombreuses solutions au problème de mélange des voix sur notre instrument moderne très résonnant. Les étouffés, qu'ils se fassent avec le plat de la main ou bien qu'ils soient doigtés pour repasser de façon précise sur certaines notes sélectionnées, permettent une plus grande clarté des voix, une articulation plus précise des motifs et ornements, ainsi qu'une meilleure perception de l'harmonie. La réalisation de ces étouffés demande un travail important pour quiconque n'est pas habitué à leur pratique. Les étouffés doigtés deviennent un réflexe, après un long travail de précision et avec beaucoup de pratique.

Les étouffés doivent être maniés avec prudence. Quelques précautions sont à prendre pour que leur but de clarification et d'articulation puisse être atteint.

- Pour les placer, il est tout d'abord important d'écouter le son non seulement au moment de son émission, mais jusqu'à la fin de sa résonance.
- Il faut ensuite être attentif au fait que repasser sur les notes trop résonnantes n'affole pas le jeu. Le risque de ces étouffés est de rendre l'interprétation trop stressée. Ces mouvements et doigtés supplémentaires ne doivent en aucun cas agiter le discours. Leur maniement doit donc se faire dans le caractère de la pièce.
- Les étouffés ne doivent pas non plus se faire au détriment de la fluidité des phrases. Les bruits liés aux étouffés, et les déplacements induits ne doivent pas gêner la direction des voix. L'arrêt du son ne doit en aucun cas entraver la direction et couper la ligne. Il faut donc les utiliser avec parcimonie et prudence pour qu'ils ne puissent être qu'efficaces.
- Les étouffés servent aussi à faire entendre de façon plus distincte l'harmonie : ils permettent d'entendre ses changements sans confondre les harmonies successives. Quand l'harmonie ne change pas, il n'est donc pas besoin d'étouffer. Ainsi, les renversements d'un même accord n'ont pas toujours besoin d'être étouffés successivement.

5.2.4 *Doigter pour mettre en relief*

Conjointement à l'établissement d'étouffés, la mise en place de doigtés réfléchis contribue à faire ressortir les traits les plus intéressants du discours musical. Le choix des doigtés doit se faire de façon à éclaircir le discours, et non à nous simplifier la tâche. Les doigtés qui peuvent paraître a priori les plus naturels ne sont pas forcément ceux qui vont nous permettre de clarifier la musique. Leur établissement doit se faire à la suite de l'analyse du passage, en conscience des notes les plus importantes à mettre en valeur et de la direction à donner.

5.2.4.1 La ligne

Pour suivre une même ligne tantôt à la main gauche, tantôt à la main droite, le choix du doigté a toute son importance. En effet, la conservation du même doigté aux deux mains donne une certaine homogénéité à la voix et permet de la suivre plus facilement à travers ses passages dans les deux portées. Il est donc à conseiller de choisir, dans la mesure du possible, un même doigté, réalisable aux deux mains successivement lorsque le sujet passe en clé de sol puis en clé de fa. La conservation du même doigtée permet de garder la même articulation. Malgré le changement de main, les entrées successives du contrepoint seront donc plus reconnaissables.

5.2.4.2 Les figures rhétoriques musicales

Les doigtés vont contribuer également à la réalisation du phrasé. Dans la musique baroque, il se situe à une échelle bien plus petite que le phrasé que nous avons hérité du romantisme. Ses élans se réalisent dans le détail, sur de courts segments, et non par de grands gestes. La gestion des dissonances et des consonances relève de ce phrasé détaillé. Pour le harpiste de formation classique, le travail du phrasé baroque, avec son infinité de micro-mouvements, doit être abordé. Concrètement, ce travail passe par le choix des doigtés. À l'échelle de petits fragments, l'analyse nous montre quelles sont les notes à appuyer. Il s'agit d'une part des ornements et des cadences, mais également des éléments utilisés par le compositeur : les figures rhétoriques.

Jusqu'à l'avènement du romantisme et avec lui de la suprématie de l'idée d'inspiration, la composition de la musique était régie par la rhétorique. Pendant des siècles, depuis la Grèce antique, cet art oratoire gérait tout discours et donnait les moyens de convaincre par des règles strictes, une structure de la pensée et des figures de style. Cet art de la persuasion a été transposé de la parole à la musique. La rhétorique est ainsi devenue la base de la composition. Des figures rhétoriques héritées des figures de styles littéraires sont apparues pour signifier chaque affect. Christoph Bernhard¹ a théorisé ces figures de rhétorique musicale. Pour le travail qui nous occupe, voici une sélection très succincte des figures les plus courantes rencontrées dans les pièces de Bach, parmi les différents cas exposés par Walter Heinz Bernstein² tirés des *Inventions*.

¹ Christoph BERNHARD, *Quatre traités de rhétorique musicale sur les doubles contrepoints, les compositions d'après Heinrich Schütz, l'art et la manière du chant, l'usage des consonances et dissonances*, ca. 1657.

² W. H. BERNSTEIN, *Die Musikalischen Figuren als Artikulationsträger der Musik von etwa 1600 bis nach 1750*, Ebert Musik Verlag.

| Figure rhétorique | Traduction | Description | Motif |
|------------------------|---------------------------|---|-------|
| TRANSITUS | Note de transition | Note de passage, placée sur un temps faible, entre deux notes consonantes sur un temps fort. Se joue legato. | n° 21 |
| SINCOPATIO / LIGATURA | Syncopé / Note de liaison | Note consonante qui, prolongée pendant qu'une autre voix bouge, devient dissonante. Pour se résoudre, elle doit descendre d'une seconde. Se repère facilement avec la ligature. La syncopé doit sonner plus fort que sa résolution. | n° 18 |
| PASSUS DURIOUSCULUS | Passage chromatique | Dans une gamme chromatique, la deuxième note est toujours liée à la première et jouée plus doucement. | n° 14 |
| EXCLAMATIO | Exclamation | Saut d'intervalle pour attirer l'attention. En général, cet intervalle est une sixte mineure ascendante. Se joue <i>forte</i> . | n° 6 |
| ELLIPSIS | Ellipse | Coupure dans une cadence pour souligner son attente. | n° 5 |
| SUPERJECTIO / ACCENTUS | Superjection | Note consonante ou dissonante, qui «jette» la note supérieure au-dessus, puis redescend ou saute. Equivalent de l'échappée moderne. | n° 17 |
| ANTICIPATIO | Anticipation | Fait entendre la note suivante au-dessus ou au-dessous, avant son arrivée dans le contrepoint ordinaire. Articulée avec la note suivante. Equivalent de l'anticipation moderne. | n° 3 |
| TIRATA | | Longue série de notes de même valeur qui se joue dans un seul grand geste. | n° 20 |
| FIGURA CORTA | Figure courte | Trois notes rapides dont l'une est aussi longue que les deux autres réunies. S'interprète toujours <i>staccato</i> . | n° 7 |

J. S. Bach, *Invention n° 1 en do majeur* BWV 772 : exemple de **Transitus** (n° 21)



Illustration 16

Exemple de Transitus dans les *Inventions* de Bach d'après Walter Heinz Berstein

J. S. Bach, *Invention n° 6 en mi majeur* BWV 777 : exemple de **Sincopatio** (n° 18)

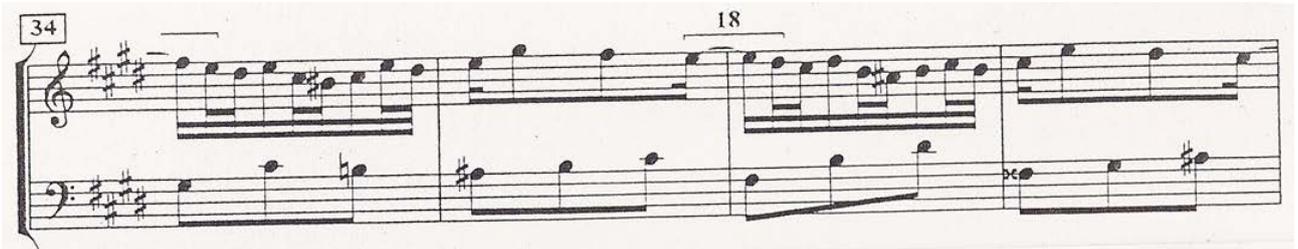


Illustration 17

Exemple de Sincopatio dans les *Inventions* de Bach d'après Walter Heinz Berstein

J. S. Bach, *Invention n° 11 en sol mineur* BWV 782 : exemple de **Passus duriusculus** (n° 14)

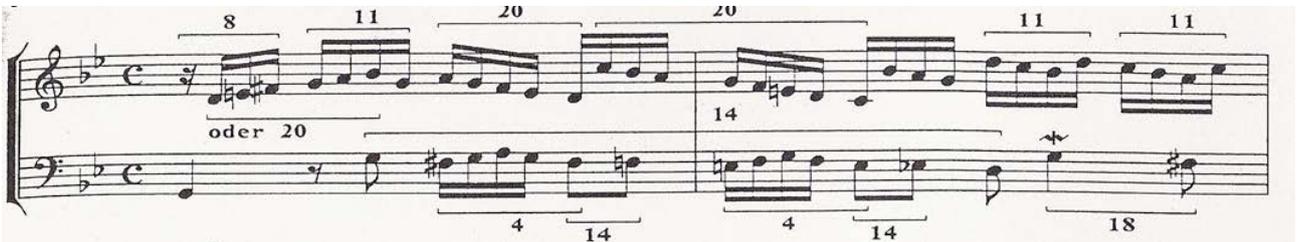


Illustration 18

Exemple de Passus duriusculus dans les *Inventions* de Bach d'après Walter Heinz Berstein

J. S. Bach, *Invention n° 2 en do mineur* BWV 773 : exemple de **Tirata** (n° 20)



Illustration 19

Exemple de Tirata dans les *Inventions* de Bach d'après Walter Heinz Berstein

J. S. Bach, *Invention n° 2 en do mineur* BWV 773 : exemple de **Figura Corta** (n° 7)
et d'**Anticipatio** (n° 3)



Illustration 20

Exemple de Figura Corta et d'Anticipatio dans les *Inventions* de Bach d'après Walter Heinz Berstein

J. S. Bach, *Invention n° 2 en do mineur* BWV 773 : exemple d'**Exclamatio** (n° 6)

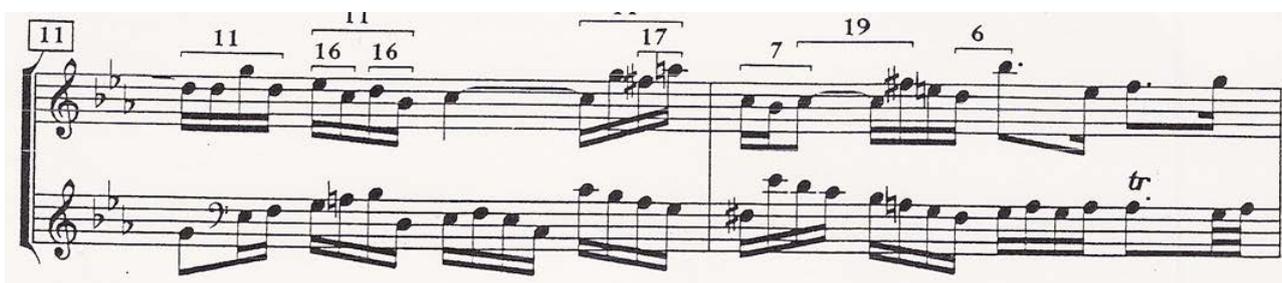


Illustration 21

Exemple d'Exclamatio dans les *Inventions* de Bach d'après Walter Heinz Berstein

J. S. Bach, *Invention n° 4 en ré mineur* BWV 775 : exemple d'**Ellipsis** (n° 5)

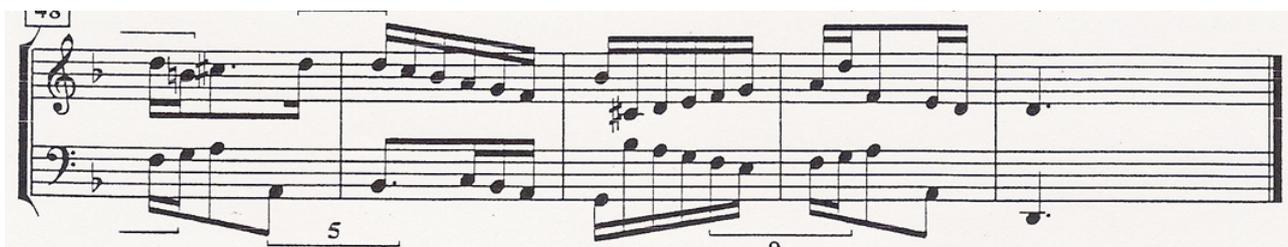


Illustration 22

Exemple d'Ellipsis dans les *Inventions* de Bach d'après Walter Heinz Berstein

J. S. Bach, *Invention n° 5 en mi bémol majeur* BWV 776 : exemple de **Superjectio** (n° 17)



Illustration 23

Exemple de Superjectio dans les *Inventions* de Bach d'après Walter Heinz Berstein

De la connaissance de ces figures, on déduit l'importance de chaque note. On peut alors rechercher la nuance adéquate à chaque note, et le doigté le plus approprié pour appuyer ou alléger. Cette phase de repérage puis de doigté est d'autant plus cruciale à la harpe, du fait de sa grande résonance et de son association au romantisme. Elle permet une interprétation non-statique et fidèle au phrasé ancien. Dans la balance pour choisir le doigté le plus approprié doivent primer la clarté du motif ainsi que la justesse de l'appui. Le recours aux étouffés doigtés est souvent utile dans ce but.

5.2.4.3 L'inégalité

L'inégalité est de mise dans la musique baroque. Avant tout rythmique, l'inégalité affecte également dynamiques et phrasé. Elle est écrite très clairement côté français, dans les pièces de Couperin et de Rameau. En Allemagne, l'inégalité n'est ni aussi prononcée, ni aussi systématique, et elle n'est pas non plus écrite aussi précisément. Cependant, lorsqu'une forte inégalité est souhaitée, elle est écrite rythmiquement. Quand l'inégalité est plus subtile, la façon dont sont doigtées certaines pièces la laissent présumer. Bach ne nous a laissé qu'une seule pièce où les doigtés sont précisés : il s'agit d'*Applicatio*, la première pièce pour clavier du *Klavierbüchlein* destiné à son fils Wilhelm Friedmann. On y trouve un doigté de gamme qui sous-entend le caractère inégal du passage : [34 34 34]¹.



Illustration 24

J. S. Bach, *Applicatio* du *Klavierbüchlein* für Wilhelm Friedmann

¹ Le doigté [34 34 34] correspond à la harpe une alternance entre le majeur et l'annulaire.

Pour nous, harpistes de formation classique qui avons travaillé pendant des années la régularité et l'égalité du son entre les doigts, le travail inverse s'impose! En gommant l'égalité des différents doigts acquise par le travail, nous pouvons retrouver le relief que procure la variété des appuis et des forces de chaque doigt. Pour nous aider à interpréter cette inégalité à la fois rythmique et sonore, nous pouvons recourir aux doigtés anciens. De cette manière, nous rendrons l'inégalité de façon naturelle sans même y penser. En effet, il est parfois plus judicieux d'utiliser les doigtés archaïques de la harpe que d'essayer de l'interpréter en contrôlant chaque note à chaque instant.

Don Diego Fernandez de Huete, harpiste à la cathédrale de Tolède en Espagne, nous donne la clé de ces doigtés dans ses deux volumes pour harpe parus en 1702 et 1704 : sa musique y est entièrement doigtée. Le pouce [1] et le majeur [3] sont considérés à l'époque comme les doigts forts, et réservés de fait aux appuis. L'ancien doigté de la la gamme ascendante était [321,21,21] et la gamme descendante [123,23,23] : cela produisait un appui toutes les deux notes (c'est-à-dire sur les notes jouées par le [1] et le [3]) et permettait une inégalité naturelle.

Il s'agit donc, pour nous harpistes d'aujourd'hui, de nous emparer de ces doigtés anciens pour réaliser plus facilement cette inégalité si caractéristique de l'époque. Nous privilégierons donc les doigtés par petits groupes, plutôt que les grands gestes, et nous nous efforcerons de positionner le pouce et le majeur sur les notes à appuyer. Dans les gammes jouées *moderato* ou *adagio*, nous aurons plus de facilité à rendre l'inégalité si nous optons pour un doigté «deux par deux» plutôt que pour un doigté classique.

Il faut être attentif au fait que pour certaines notations d'époque, comme dans les méthodes de harpe de Ph. J. Meyer, les doigtés sont comptés différemment : le chiffre 0 correspond au pouce, c'est-à-dire au chiffre 1 d'aujourd'hui, et ainsi de suite : 1 signifie index (noté 2 maintenant), 2 indique le majeur (noté 3 à l'heure actuelle), 3 correspond à l'annulaire (noté 4 aujourd'hui).

Cependant, les doigtés anciens ne fonctionnent plus forcément aujourd'hui sur nos harpes modernes. Ils étaient conçus pour des cordes beaucoup moins tendues. Le mieux serait donc de commencer par les apprendre – cela permet de comprendre l'idée d'inégalité – puis, dans un second temps, d'évaluer s'ils peuvent être utilisés ou non sur notre harpe moderne.

5.2.5 « Ré-ornementer »

Bien que cette question tourmente bon nombre de harpistes à l'abord d'une pièce baroque, l'ornementation est relativement accessoire. L'ornement vise à orner, à embellir et non à charger la musique. Il ne faut donc le rajouter que si le besoin s'en fait sentir et uniquement si le discours est suffisamment clair. Il n'est pas utile de complexifier encore davantage une musique qui serait déjà dense.

Généralement, l'ornement a trois usages :

- L'ornement sert traditionnellement dans les **cadences** conclusives : même s'il n'est pas spécifié, un trille est toujours sensé orner le final.
- L'ornementation s'avère très précieuse dans le cas des **reprises**. La forme AABB de bon nombre de danses induit l'usage de l'ornementation pour varier la reprise. Abandonner ces reprises serait une erreur car elles font partie de la structure intrinsèque de la pièce : elles participent au sens musical de l'œuvre. Essayons de ressentir ce besoin de reprendre et de revisiter différemment la partie reprise. Les ornements nous y aident : un tout petit ornement ou un simple changement de l'articulation d'une ligne peuvent suffire. Luttons ainsi contre la tendance à abandonner les reprises et profitons-en pour orner et varier l'articulation à souhait.
- L'ornement est avant tout un « **projecteur** » : il met en lumière une note particulièrement intéressante, une phrase spécialement douce ou une note singulièrement longue. Il indique un moment musical remarquable. Sa présence signale à l'interprète comme à l'auditeur qu'un élément du discours musical est spécialement digne d'intérêt. Une note dotée d'un mordant doublé d'un trille, par exemple, revêt forcément une signification particulière. La *prima volta* contient donc également des ornements.

L'ornement met en valeur un élément du discours : il lui donne un sens. Si nous le comprenons, nous pouvons chercher comment rendre cet affect à la harpe. À nous de trouver le moyen adéquat pour mettre en valeur l'élément souligné, selon les possibilités de notre instrument et nos facilités. Car le langage ornemental est propre à chaque instrument. Ph. J. Meyer l'exprime ainsi¹ :

« Chaque instrument exige une manière particulière de jouer [...] Chaque instrument est aussi susceptible de certains agréments qui ne sont qu'à lui, & c'est de la connaissance & de l'exécution de ces manières et de ces agréments que dépend le charme que la musique doit produire dans notre oreille et dans notre cœur. »

¹ J. Ph. MEYER, *Essai sur la vraie manière de jouer de la harpe avec une méthode de l'accorder*, 1763, p. 3.

The image displays five systems of musical notation for harp ornaments, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows 'Tremblement simple', 'Cadence', and 'autre'. The second system shows 'Double cadence', 'Autre Double cadence', 'sans tremblement', and 'Sur un tierce'. The third system shows 'Pincé', 'autre', 'Chute ou port de Voix en descendant', 'Chute ou port de Voix en montant', and 'Chute & Pincé'. The fourth system shows 'Tremblement & Pincé', 'Coulé sur une tierce', and 'autre'. The fifth system shows 'Chute sur une note', 'Chute sur 2 notes', 'Arpege', and 'autre'. Various musical symbols like wavy lines and dots are used to denote these ornaments.

Illustration 26

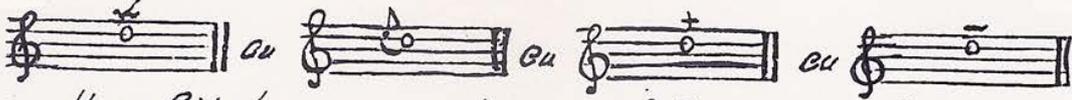
J.-H. d'Anglebert, *Pièces de Clavecin*, Paris, 1689, version mise au propre

Pour choisir un ornement adéquat pour la harpe, nous pouvons faire ensuite appel aux méthodes de harpe d'alors, notamment à la liste d'ornements proposée par Ph. J. Meyer dans sa méthode pour harpe¹ qui paraît peu après la mort de Bach. Nous pouvons nous en inspirer abondamment pour obtenir des ornements adaptés à la fois à la harpe et à la musique de l'époque. On ne peut que conseiller la pratique de ces différentes tables.

¹ Ph. J. MEYER, *Essai sur la vraie manière de jouer de la harpe avec une méthode de l'accorder*, 1763, et *Nouvelle méthode*, Paris, ca. 1763 / *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe avec la manière de l'accorder*, Paris, Bouin Castagnery, 1774.

Il se fait du pouce o du premier [1] et du second doigt

Exemple



Dans le cas où il est précédé d'une note on emploie le premier doigt

Exemple



Etant sur que par une note, cette même note demande le premier doigt ainsi que l'on verra par l'exemple ci o près

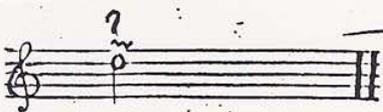
Exemple



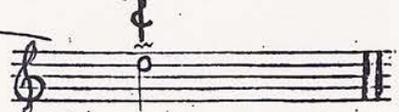
19.

Marqué d'une simple note.

Exemple



ou



faites



ou



Le double mordant s'emploie sur une double note conte tierce.

Exemple



ou



faites



ou bien

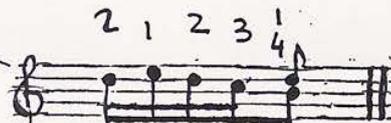


Illustration 27

Pincé, Mordant et Double Mordant – exemples tirés de la Nouvelle méthode de Ph. J. Meyer

Deux règles doivent cependant nous aiguiller dans la réalisation de l'ornement :

- *Première règle :*

L'ornement doit être cohérent avec le caractère de la pièce : l'esprit de la pièce doit impérativement se retrouver dans les ornements. On dissocie trop souvent les ornements de leur contexte musical.

Dans les Tables de son *Essai sur la vraie manière de jouer de la harpe*¹, Ph. J. Meyer précise la réalisation de tel ou tel agrément en fonction du contexte musical. On trouve ainsi une spécification des mordants pour leur emploi dans les Adagios et les airs tendres :

« Les Fig. 55.56.57.58.59. font voir des especes de mordans 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. La Fig. 60, fait voir une cadence que l'on appelle battue. »

Illustration 28

Extrait des Tables de *l'Essai sur la vraie manière de jouer de la harpe* de Ph. J. Meyer, 1763

¹ Explication de l'auteur de la Table III page 7 dans J. Ph. MEYER, *Essai sur la vraie manière de jouer de la harpe avec une méthode de l'accorder*, 1763.

Il est essentiel que l'interprétation de l'ornement soit en accord avec le caractère général. Si sa réalisation au tempo n'est pas possible dans ce caractère, alors mieux vaut en changer, plutôt que de sacrifier le caractère. Pour une Burlesque, nous rechercherons une ornementation qui participe à l'esprit comique et sautillant. Les trilles longues seront donc à éviter, du fait de leur rendu trop legato à la harpe. Un ornement plus court serait plus approprié. Dans une Sarabande, on a souvent tendance à jouer de façon trop violente un mordant, sous prétexte qu'il doit être rapide, alors que le caractère de cette danse est plutôt sensuel et flatteur. Le mordant devrait être au contraire tendre et séduisant. Si la réalisation d'un mordant est trop rapide pour garder le caractère de la danse, alors mieux vaut ne conserver que le retour.

- *Deuxième règle :*

L'ornement dépend de la possibilité de sa réalisation aux deux mains. Dans le cas où il se reproduit à la main gauche, il faut qu'il puisse être réalisé à la même vitesse et dans la même dynamique que lors de son interprétation à la main droite. Son choix dépend donc de la faculté de la main gauche à le reproduire.

Dans le cas où l'ornementation ne fonctionne pas, nous devons trouver un autre type de «projecteur», un autre moyen d'attirer l'attention sur la note en question. Tous les moyens sont bons : nuance, arpégé, inégalité. Le clavecin n'avait pas la possibilité de faire des nuances, mais la harpe est dotée de cette ressource. À l'inverse, la harpe ne peut rendre clairement les ornements très virtuoses du clavecin. Plutôt que de s'obstiner à reproduire les ornements savants du clavecin, mieux vaut explorer les capacités de notre instrument et ne garder que la raison d'être de l'ornement. Ainsi un mordant peut-il être remplacé à la harpe par une nuance *forte*, ou encore par une *acciaccatura* ou un arpégé rapide. De même, une ligne regorgeant de trilles suggère une idée de crescendo alors qu'une ligne épurée nous oriente vers un *piano*.

5.3 Les différents points à aborder pour l'interprétation

Voici les différentes étapes et décisions à prendre en vue de l'interprétation sur instrument moderne : cette méthodologie vise l'exécution suite à la transcription fixée sur le papier. Une fois les étapes de confection de la partition validées, place au travail d'apprentissage de la pièce et aux choix musicaux à faire en direct.

Les partitions baroques comportent peu d'indications directes de nuances, de tempo, de phrasé... Il peut sembler de prime abord qu'il existe peu de pistes d'interprétation. On peut croire que tout dépend de notre propre ressenti : notre interprétation serait alors purement personnelle. Mais en réalité, plusieurs indices nous fournissent les clés d'une interprétation juste. On compte principalement :

- la tonalité et l'affect auquel elle se rattache;
- l'usage des figures rhétoriques;
- la structure et l'harmonie.

Ces trois outils sont indispensables pour comprendre la pièce et trouver une interprétation cohérente par rapport aux désirs du compositeur et à notre propre musicalité.

5.3.1 Mener le contrepoint

Dans la musique des XVII^e et XVIII^e siècles, l'un des ingrédients fondamentaux est la polyphonie, régie par les règles du contrepoint. Dans son interprétation réside une grande partie de l'intérêt de la pièce pour l'auditeur. Le contrepoint est donc un point crucial de notre transcription. Or, le musicien polyvalent d'aujourd'hui est moins accoutumé à cette vision horizontale de la musique : le harpiste actuel pense davantage en terme d'accords et d'harmonies verticales. Pour parvenir à entendre soi-même et faire comprendre à l'auditeur la conduite des différentes voix, nous avons déjà utilisé le biais des doigtés et les étouffés. Mais pour nous aider à opérer pleinement ce changement, autant mental que sensible, nous pouvons recourir à des renforts techniques, sur le plan du timbre et des nuances, à un soutien de l'écoute et à un entraînement des voix.

5.3.1.1 Différencier les voix en variant...

Le timbre

La possibilité de jouer à différents niveaux des cordes peut être largement explorée. Que ce soit le jeu en haut des cordes pour davantage de résonance ou le mode PDLT¹ pour un discours plus percutant, ces variations permettent d'éclaircir le discours et de différencier les voix. Donner un timbre différent aux différentes voix permet de mieux les suivre, surtout lorsqu'elles sont très chargées ou très graves.

Exemple tiré de la Sarabande de la *Suite en do mineur* BWV 997 de Bach, version copie d'Agricola pour clavier.

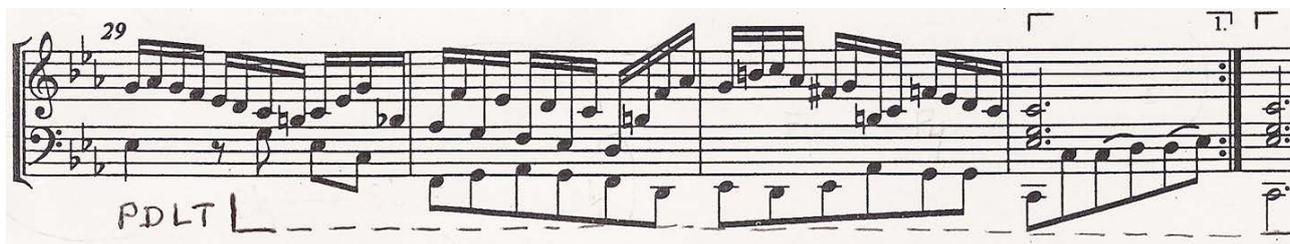


Illustration 29

Extrait de la Sarabande de la *Suite en do mineur* BWV 997 de Bach, version copie d'Agricola pour clavier

L'usage d'un jeu plus bas dans les cordes permet une meilleure articulation, et de fait une plus grande liberté par la suite. Les voix, plus claires et maîtrisées, peuvent être plus librement exprimées que dans la confusion induite par trop de vibrations. Un jeu BDLC² est particulièrement adapté pour la ligne de basse : elle sera mieux distinguée du reste des voix et plus libre de s'exprimer.

¹PDLT signifie jouer «près de la table», c'est-à-dire tout en bas des cordes, contre la table d'harmonie.

²BDLC signifie de jouer bas dans les cordes, c'est-à-dire à mi-chemin entre la position normale de jeu, au milieu des cordes, et la position PDLT.

Les nuances

Au XVIII^e siècle, les nuances ne sont pas des vagues comme le romantisme les a par la suite constituées. Situées à plus petite échelle, elles constituent de courtes sections de dynamiques différentes, loin des grands crescendi ultérieurs. En outre, elles dépendent alors de l'harmonie, ou plutôt de ce qui doit être mis en valeur, que ce soit dans les ornements, dans les cadences, ou dans le contrepoint. Une nuance *forte* capte l'attention pour faire remarquer une note particulière ou un degré important de l'harmonie. Une mélodie ascendante sera la plupart du temps en crescendo alors qu'une mélodie descendante sera généralement mise en relief par un decrescendo. Ainsi, si elle n'est pas précisée, la dynamique peut-elle être déduite de l'analyse du passage. L'harmonie nous indique les nuances, puis, à leur tour, les dynamiques guideront l'auditeur en lui montrant le chemin harmonique à suivre. Les nuances, suggérées par l'analyse, vont ainsi participer à clarifier le discours.

Dans le cas des copies pour clavecin, le nombre de voix peut également suggérer une dynamique. N'étant pas doté de la faculté de produire des nuances, le clavecin devait « ruser » en accumulant plusieurs voix. L'addition de plusieurs lignes pouvaient donner l'impression d'une nuance *forte*. Une harmonie très chargée peut suggérer une nuance *forte*. Si l'on fait le choix de la simplifier à notre instrument en allégeant par exemple les arpèges, il faut donc être attentif à conserver la nuance recherchée.

Les dynamiques sont d'une aide précieuse dans les polyphonies complexes. Elles peuvent permettre de mieux différencier chaque voix en variant et en associant une nuance à une ligne. Le risque est que la superposition des voix provoque un *forte* trop résonnant qui brouille le discours : il serait donc plus prudent de diminuer la nuance générale d'un passage très dense, dans le souci d'éclaircir le discours, car le nombre de voix se charge d'ores et déjà de mettre l'extrait en lumière.

Lorsque l'on rencontre une doublure à l'octave, on peut supposer qu'un *forte* est suggéré. On ne peut cependant pas affirmer que deux lignes à l'unisson correspondent systématiquement à une nuance soutenue : on ne peut pas toujours remplacer l'unisson par un *forte* à la harpe. Cependant, une voix solitaire et épurée dans le registre supérieur correspondra davantage à une nuance *piano*. Cela sera d'autant plus vrai dans la ligne de basse si la mention *tasto solo* l'accompagne. Cette indication signifie que le passage se joue « à nu » sans harmonie.

Dans le cas des ornements, la mise en valeur de la note passe également par la nuance. La note dissonante est appuyée alors que la résolution est toujours plus *piano*...

5.3.1.2 Écouter la polyphonie

Pour faire ressortir les multiples voix, il ne suffit pas de trouver un moyen technique (mode de jeu, doigté, étouffé) : encore faut-il en être pleinement conscient et vouloir l'entendre sur le moment. Après l'étape d'analyse pour déterminer ce qu'il faut faire entendre, puis l'étape de recherche sonore pour le faire ressortir, l'interprétation nécessite une écoute accrue de la voix en question et un désir de la faire entendre. L'interprète doit donc travailler cette écoute volontaire pour parvenir à contrôler chaque ligne – c'est même là son principal objectif. Pour le musicien classique, habitué à une écoute verticale, cet exercice n'est pas à négliger.

Il existe quelques astuces pour nous aider à suivre ces différentes voix.

- Pour faire entendre les entrées du sujet, à soi-même comme au public, il peut être utile de *penser* à un ralenti à l'approche d'une nouvelle entrée : songer seulement à un ralenti afin de donner plus d'espace pour accueillir le nouveau sujet.
- L'exercice qui consiste à *chanter* la nouvelle entrée du sujet peut également faciliter son arrivée dans le discours.
- Parvenir à faire entendre deux voix lorsque celles-ci sont toutes deux jouées par la main droite : voilà un exercice autrement plus difficile. Une méthode de travail efficace peut consister à les *travailler séparément* tout en conservant le *doigté final*. Cette dissociation permet une séparation mentale des deux voix, tout en gardant une unité du doigté. L'écoute de chaque ligne s'en trouve accrue. Il faut ensuite s'entraîner à *penser ces deux voix simultanément* mais distinctement.
- On peut également *explorer le type d'intervalles* produits par l'écart entre les deux voix : nommer ces intervalles, écouter leur caractère, rechercher leur résolution, traquer leurs similarités fournit une aide précieuse à l'écoute conjointe et consciente des différentes lignes.

5.3.1.3 Conduire la ligne de basse

Dans cet entraînement à l'écoute de la polyphonie, nous pouvons privilégier la ligne de basse, fondement de l'édifice. Dans la musique baroque, elle a un rôle crucial, en tant que ligne fondamentale sur laquelle repose la réalisation de la basse continue. La suprématie de la mélodie de la main droite, depuis l'ère romantique, ne doit pas nous empêcher de retrouver l'importance de la ligne de basse. La pratique de la basse continue nous en donne pleinement conscience.

Le conseil est donc de travailler la main gauche comme si elle était soliste, avec intentions et direction. Tentons l'expérience d'inverser les rôles tels que le harpiste actuel les connaît et considérons la main gauche comme notre principal instrument. Mains ensemble, faisons l'exercice contraire à notre tendance naturelle, en nous efforçant de faire ressortir la main gauche. Conduire la basse ne signifie pas pour autant avancer. Cette tendance à presser le tempo pour montrer la direction a pour effet de faire s'écrouler tout l'édifice dont la basse est le fondement.

Un travail à part de la ligne de basse est indispensable. À l'inverse, il n'est pas toujours utile de travailler la main droite seule, hormis pour régler quelques détails et doigtés. N'accordons pas une importance démesurée à la voix de soprano : les voix ont toutes la même importance, elles doivent s'équilibrer car la suprématie de la voix supérieure viendra bien plus tardivement dans l'histoire de la musique. Il est donc plutôt déconseillé d'isoler la main droite alors qu'il est nécessaire de travailler la ligne de basse séparément.

5.3.2 Exécuter les accords

Pour un rendu expressif, chaque choix dans la réalisation doit se faire en adéquation avec le caractère de la pièce. En ce qui concerne les Suites, chaque choix d'interprétation doit se faire selon le caractère de chaque danse. Pour le connaître, nous pouvons nous référer aux méthodes de danse de l'époque¹. Il s'agit de toujours faire sentir le caractère de danse, par le choix du tempo, des ornements, des accords, de l'inégalité... La réalisation des accords doit également s'ancrer dans l'esprit de la pièce : l'exécution des arpèges dépend de son caractère. Les arpèges lentement égrainés sont par exemple favorisés dans les mouvements lents.

Ph. J. Meyer² nous dévoile une grande variété de manières de jouer les accords en son temps. Les moyens d'arpéger sont multiples : de façon plus ou moins inégale, dans des directions différentes, avec des appuis variés ou un écart particulier entre la basse et le reste... Dans son *Essai sur la vraie manière de jouer de la harpe*, il nous explique que « les figures 75-70 sont différentes manières d'harpegemens pour les six accords précédents [de la figure 64] ». ³

¹Exemple de méthode de danse de l'époque pouvant nous apporter de l'aide : P. RAMEAU, *Le Maître à Danser*, 1725.

²Ph. J. MEYER, *Essai sur la vraie manière de jouer de la harpe avec une méthode de l'accorder*, 1763.

³Explication des tables IV & V page 8 par l'auteur, dans MEYER Ph. J., *Essai sur la vraie manière de jouer de la harpe avec une méthode de l'accorder*, 1763.

The image displays a page of musical notation for harp, consisting of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in G major and common time. The systems are numbered 64 through 70. System 64 shows a simple chordal texture. Systems 65, 66, and 67 feature increasingly complex and rapid arpeggiated patterns in the treble hand, while the bass hand provides a steady harmonic accompaniment. System 68 continues with similar arpeggiated textures. System 69 shows a more intricate arpeggiated pattern. System 70 concludes with a final arpeggiated chord. The notation includes various note values, slurs, and dynamic markings such as 'n' for *no*.

Illustration 30

Les « différentes manières d'harpegemens » des accords à la harpe d'après Ph. J. Meyer dans son *Essai sur la vraie manière de jouer de la harpe avec une méthode de l'accorder*, 1763

Quelle que soit la manière choisie en fonction de l'affect du passage, une règle est à respecter : la basse de l'accord ne doit jamais être anticipée. Elle doit forcément être jouée sur le temps, et non avant, sous peine de dévoiler l'harmonie avant l'heure. Si la basse est jouée avant le temps, alors l'harmonie est décalée et par conséquent transformée.

5.3.3 Établir le tempo

Le tempo, élément essentiel dont dépend l'interprétation, est à fixer selon plusieurs paramètres pour pouvoir pleinement exprimer la musique.

- Le **caractère** de la pièce est bien entendu l'une des clés pour trouver le « bon » tempo. Au sein de la Suite, les danses doivent contraster par leur allure et leur esprit différent. Chez Bach, comme chez Lully, la Sarabande a par exemple un caractère altier et royal. Son tempo ne peut donc pas être trop allant. À l'inverse, l'esprit sautillant et léger de la Burlesque de la 1^{re} Partita de Bach induit forcément un tempo vif. Nous pouvons nous aider du travail de K. Miehling sur le tempo des différentes danses¹.
- La **réalisation du détail** est un autre indicateur de tempo. La vitesse choisie doit permettre une exécution soignée des micro-articulations des ornements, des figures rhétoriques et de l'inégalité. Ceux-ci doivent sembler fluides et rester dans l'affect de la pièce. Il serait donc judicieux de tester notre faculté à réaliser ces trois ingrédients avant d'augmenter un tempo.
- La Sarabande de la 2^e Suite française de Bach par exemple ne peut être interprétée à un tempo trop allant : au contraire, son caractère sensuel et grave ainsi que la richesse de son ornementation réclament un tempo lent.
- Le tempo dépend avant toute autre chose de l'**harmonie**. Le tempo juste laisse le temps à l'oreille de comprendre les relations entre les accords et de percevoir le contrepoint. Trop lent, le lien entre les accords risque de se perdre. Trop rapide, ces relations n'ont pas le temps d'être savourées.
- Dans le cas d'une structure en **variations**, il semblerait que le tempo ne soit pas fixe tout au long de la pièce. Dans les *Variations Goldberg*, Bach est très précis dans sa manière de suggérer des *affetti* et des tempi différents. Il utilise des indications (par exemple : variation 7 *tempo di giga*; variation 15 *andante*; variation 25 *adagio*) et des proportions de mesure très variées (par exemple : Aria à 3/4; variation 2 à 2/4; variation 3 à 12/8; variation 4 à 3/8; variation 11 à 12/16). Dans ce cas, il est clair que l'interprète est invité à varier les tempi des différentes variations.

Clemens-Christof von Gleich et Johann Sonnleitner ont répertorié toutes les mesures utilisées par le compositeur dans leur ouvrage *Bach, wie schnell?*² pour tenter d'approcher les tempi en vogue à l'époque de Bach. Il semblerait que les tempi aient tendance à s'accélérer avec les siècles : les tempi étaient certainement inférieurs à maintenant, où tout s'accélère, dans la musique comme dans la vie.

Enfin, il est tout à fait possible, en musique baroque, de réaliser de subtiles variations de tempo : le tempo ne sera jamais strictement fixe car il contribue par sa souplesse à mettre en valeur certains détails et phrasés. Loin d'être figé, il doit être un outil pour une interprétation vivante.

¹ K. MIEHLING, *Das Tempo in Der Musik Von Barock Und Vorklassik*, Michel L'Affilard, 1993.

² J. SONNLEITNER, C.-C. VON GLEICH, *Bach, wie schnell? Praktischer Tempo-Wegweiser mit 200 Übungen und Beispielen*, Verlag Urachhaus, 2002.

Comment réaliser notre propre transcription de l'œuvre du grand maître? Nous pouvons résumer notre approche en trois étapes. Premièrement, nous proposons de recourir à la méthodologie d'époque, sur les traces des compositeurs d'alors. D'après l'analyse des pièces idiomatiques pour harpe et des transcriptions de Bach, nous nous approprions leur manière de faire.

La deuxième étape consiste essentiellement à un travail d'analyse et de simplification de la pièce choisie, dans le but de la comprendre pleinement. D'après la comparaison des différentes versions disponibles, nous procédons au filtrage des éléments des partitions. Alléger l'harmonie, dés-ornementer, desceller les figures rhétoriques musicales participent d'une même nécessité de clarification du discours. Une fois celui-ci hiérarchisé, il s'agit de le faire valoir à la harpe. Pour le rendre compréhensible et pertinent à notre instrument, plusieurs aspects du jeu sont à solliciter. Transposition, octaviation, mise en place judicieuse de doigtés et d'étouffés, ré-ornementation nous permettent de mettre en valeur la polyphonie.

Dans un troisième temps, les facteurs du timbre, des nuances, de la réalisation des accords et des tempi sont à varier pour aboutir à une interprétation à la fois vivante et convaincante à la harpe.

Il n'est bien entendu pas question d'une recette de cuisine qu'il suffirait d'appliquer pour réussir à tous les coups! Il s'agit plutôt d'une suggestion d'approche de l'œuvre de Bach – d'après l'expérimentation réalisée au cours des *master classes* – dans laquelle l'ingrédient personnel – que chaque musicien apporte avec sa sensibilité, sa musicalité et sa présence – est un élément clé.

6 Conclusion

À la question « Pensez-vous que l'on puisse jouer Bach au piano ? »¹, Jordi Savall répondait :

« Je pense que l'important n'est pas toujours d'être « correct » : avec du cœur, de la fantaisie de l'imagination, on peut créer une émotion tout en respectant l'esprit de la musique... L'essentiel vraiment, c'est de laisser parler la musique... »

Il met au centre de l'interprétation l'émotion et la liberté, guidées par ce que nous dit la musique. Il n'est pas le seul à lutter contre le « fanatisme de l'authenticité » et le risque d'une musique certes correcte mais comme morte : Philippe Albéra écrit dans *Le Sens et le Son*² :

« 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. »

L'expérience de transcription à la harpe, réalisée lors des *master classes* à la suite des recherches effectuées par Mara Galassi, nous encourage à poursuivre sur cette voie : elle légitime avec conviction et liberté le désir actuel de jouer à la harpe moderne les œuvres de Bach.

En guise de conclusion, nous pouvons résumer l'application de cette recherche en ces termes : plus l'interprète est conscient de ce qu'il joue, plus il sera capable de justifier ses choix musicaux. Plus il est familier des outils de ses ancêtres musiciens, plus il est libre d'élaborer, aujourd'hui, sa propre version : une interprétation à la fois personnelle et fidèle, cohérente avec le sens que le compositeur lui a donné en son temps et le ressenti du musicien d'aujourd'hui.

Loin d'être un carcan qui enfermerait la sensibilité de l'interprète, la connaissance théorique et pratique de la pièce et de son contexte compositionnel, peut ouvrir au musicien les portes d'une interprétation créative, intime et originale. Loin d'être une entrave à nos émotions musicales, ces éléments musicologiques et historiques sont un tremplin vers une version ressentie, inspirée et enthousiaste. Sans être spécialiste d'un style musical et fort de l'expérience de la musique depuis le XVII^e siècle, l'interprète actuel peut trouver ce subtil équilibre entre musique du passé et écoute d'aujourd'hui, grâce à un regard neuf sur les textes et les pratiques anciennes. Guidé par son oreille et son ressenti, muni de son bagage musicologique et des outils hérités des théoriciens baroques, l'interprète non-spécialiste peut partir librement à l'aventure dans l'exploration de l'œuvre du grand maître, pour lui donner, à la harpe moderne, un éclairage nouveau, à la fois personnel et respectueux.

Pour conclure, nous pouvons retenir les injonctions enthousiastes de Mara Galassi, qui invite le harpiste de formation classique à laisser de côté sa peur d'aborder une musique qui l'attire et à s'équiper de tous les moyens pour se l'approprier : si nous sommes conscients de nos choix musicaux et si nous les fondons sur des arguments historiques cohérents, alors nous pouvons nous sentir libres de bâtir, pierre après pierre, notre propre transcription et interprétation, et de laisser parler notre for intérieur à travers la musique de Bach.

*Harpistes d'aujourd'hui, à vous de jouer maintenant*³!

¹Entretien de Jordi Savall avec Olivier Bellamy dans la revue *Musica* de mars 2013.

²Ph. ALBÉRA, *Le Son et le Sens, Essais sur la musique de notre temps*, Genève, Contrechamps, 2007, pp. 577-578.

³Dans les annexes, vous trouverez une fiche **Mémento** récapitulant dans ce but les principales étapes de transcription et d'interprétation.



Haute Ecole de Musique de Lausanne
Département Ra&D

Rue de la Grotte 2
Case postale 5700
CH - 1002 Lausanne

T + 41 (0)21 321 35 32
F + 41 (0)21 321 35 36
recherche@hemu-cl.ch
www.hemu.ch