

De l'esprit de la danse à la danse de l'esprit

David DRAGONE
Mémoire dirigé par : Philippe Lecorf

Sommaire :

Introduction.....	p.4
I. Émergence de la musique instrumentale : de Frescobaldi à J.S. Bach.....	p.5
1. Historique.....	p.5
2. Le statut de la musique.....	p.7
3. Le sens de la musique instrumentale.....	p.8
II. La suite pour clavier de J.S. Bach.....	p.11
1. Rappels sur la suite de danse.....	p.11
2. Evolution du geste dansé à travers l'analyse de la <i>Partita No.2 BWV 826</i>	p.12
3. Recherche d'abstraction comme synthèse.....	p.18
III. Vers une meilleure appréhension de l'œuvre.....	p.20
1. Le contresens.....	p.20
2. Du geste à l'esprit.....	p.20
3. Comment sensibiliser l'élève à cette démarche.....	p.22
Conclusion.....	p.23
Bibliographie.....	p.24
Annexes.....	p.26

Introduction :

Durant des études musicales dans une structure telle qu'un conservatoire, peu d'enseignants initient leurs élèves à la recherche musicologique à des fins d'interprétation. La démarche consiste habituellement à choisir une oeuvre et la travailler à l'instrument. Dans ce cas précis, l'élève n'a en sa possession que le texte. Le professeur appréciera la capacité de l'élève à respecter la partition. Sachant qu'une partition éditée de nos jours comporte beaucoup d'approximations et de partis pris, il est toujours préférable d'adopter une position critique par rapport au texte. Cet esprit critique ne va s'aiguïser qu'en faisant un travail de recherche. C'est en s'informant sur la genèse de l'oeuvre, le style de l'époque et l'histoire la musique en général qu'il devient possible d'aborder une pièce de la manière la plus pertinente. Pour cela, l'enseignant doit guider l'élève dans ses investigations. Il doit attiser sa curiosité en le faisant réfléchir sur le sens de l'oeuvre et les problématiques d'interprétation. Le but de cette démarche est de permettre à l'élève d'acquérir une culture musicologique qu'il devra appliquer à l'interprétation.

Si nous nous attachons à l'étude d'une suite pour clavier de J.S. Bach, réfléchissons à la manière d'aborder une telle oeuvre. Les suites instrumentales puisent leurs origines dans la musique de danse. Pourtant, durant l'époque Baroque, elles ont évolué. Elles sont passées d'une musique fonctionnelle à une musique qui n'était plus du tout destinée à être dansée. Malgré tout, il paraît fondamental de se questionner sur les notions de mouvements et de gestes dans l'étude de pièces de danse. L'exécution d'une suite pour clavier du XVIIIe siècle doit-elle être préparée par l'étude des danses de l'époque ou bien peut-on faire abstraction du geste dansé? Afin de répondre à cette question, il est obligatoire de retourner aux sources de ce genre musical et d'en apprendre davantage sur le sens de la musique instrumentale de l'époque.

Aussi, nous travaillerons dans un premier temps sur les origines de la musique instrumentale au XVIIe siècle, pour nous intéresser à la suite pour clavier de l'époque Baroque, en deuxième lieu, à travers l'exemple de la seconde *Partita BWV 826* de Bach. Nous concluons enfin par un questionnement sur l'intérêt d'une remise en contexte de l'oeuvre à des fins d'interprétation.

I. Émergence de la musique instrumentale : de Frescobaldi à J.S. Bach :

1. Historique :

Avant 1600, la musique est principalement vocale (religieuse ou profane). La musique de danse de la Renaissance, de la basse danse du XVe siècle à la Pavane du XVIe siècle, s'inspire souvent de modèles vocaux. La raison de l'émancipation de la musique instrumentale fut principalement l'introduction de la basse continue, importante, dans la mesure où elle procurait au langage vocal et au langage instrumental de nouvelles possibilités. Mais le changement est dû surtout à la « vocalisation » progressive des instruments. Tous ces instruments qu'un registre limité, mais aussi des bourdons, des cordes sympathiques et d'autres accessoires (comme le chevalet droit à la place d'un chevalet arrondi) cantonnaient dans des suites de sons caractéristiques parfaitement distinctes du chant, subirent des modifications qui rapprochaient leur jeu de l'idéal vocal. Ces évolutions se firent surtout au cours du XVe siècle, un peu avant ou un peu après. Les nouveaux instruments disposaient d'un registre beaucoup plus étendu, et la disparition des bourdons et de l'ambiguïté engendrée par les cordes sympathiques permit l'abandon du seul jeu soliste et le regroupement des instruments en ensembles. Sur ce point aussi, ils se conformèrent à un modèle vocal : les ensembles instrumentaux, tout comme les ensembles vocaux faisaient entendre de la musique polyphonique. Auparavant, seuls quelques instruments permettaient la polyphonie, par exemple, le luth et la harpe. Là aussi, des changements s'opérèrent. En pinçant les cordes, le luthiste pouvait faire sonner plusieurs voix simultanément, alors que l'utilisation du plectre ne permettait de développer qu'une seule ligne mélodique¹.

C'est Girolamo Frescobaldi (1583-1643) qui ouvre au début du XVIIe siècle la grande tradition de la musique instrumentale. Il publie pour la première fois, à Rome, en 1615 le premier livre des *Toccate e partite d'intavolatura di cembalo*, introduit par des avertissements *Au Lecteur* de la main de Frescobaldi qui nous renseignent aujourd'hui encore sur l'exécution de cette musique. Cette édition fut suivie de quatre autres, la dernière édition datant de 1637, ce qui montre la volonté du compositeur de persévérer dans cette voie d'investigation. Les

¹ WELKER, Lorenz, « La naissance de la musique instrumentale du XIIe siècle à la fin du XVIe siècle », *Une encyclopédie pour le XXIe siècle vol.4 : Histoire des musiques européennes*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Acte Sud, Paris, 2006, p.382-383

Toccate, de l'italien *toccare* (toucher), sont des compositions jouées isolément ou au début d'un office ou d'un concert, et destinées à faire valoir le toucher de l'interprète. Il s'agit de pièces de virtuosité caractérisées par « la liberté de la forme, un caractère apparent d'improvisation, de fréquentes modifications rythmiques ou mélodiques, un jeu d'ornementation qui se lie à une certaine richesse mélodique »². Ces *Toccate* représentent la naissance symbolique d'une musique instrumentale qui perdra peu à peu son rôle fonctionnel.

La musique instrumentale s'est développée dans toute l'Europe. En France, le clavecin domine. Le genre principal est la suite de danses avec des compositeurs tels que Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672), Jean-Henry d'Anglebert (1628-1691), Louis Couperin (1626-1661) et François Couperin (1668-1733) qui composa en 1716 *L'art de toucher le clavecin*. Il s'agit d'un ouvrage didactique composé de quatre livres de pièces de clavecin avec des danses et des pièces de caractère. Après avoir travaillé auprès de Zarlino à Venise, Sweelinck (1562-1621), établi à Amsterdam, écrit des *Toccate*, des Fantaisies, ainsi que des *Ricercari* sur des plains-chants ou des chansons. L'Allemagne est divisée en deux : le sud, catholique où la musique de clavier se développe sous forme de suites (France), *Toccate*, *Capriccios* (Italie), et le nord, protestant qui utilise davantage l'orgue avec des chorales, préludes et fugues et dont l'influence de Sweelinck et des virginalistes anglais se fait sentir. Les compositeurs de musique instrumentale allemande sont :

- Froberger (1616-1667) qui étudia avec Frescobaldi et qui fut le créateur de la suite pour clavier allemande vers 1650. Il modèle sa suite en quatre mouvements (influence française) avec une allemande, une courante, une sarabande et une gigue. Tous les mouvements sont dans la même tonalité.

- Buxtehude (1637-1707) qui agrandit les dimensions, développe la *Toccata* avec fugue en forme bipartite (prélude et fugue) ou tripartite (*toccata* avec fugue centrale).

- Johann Sebastian Bach (1685-1750) qui développa la musique instrumentale sur tous les plans. C'est à Coethen (1717-1723) qu'il composa une grande partie de sa musique pour clavier (*petits préludes et fugues*, le premier livre du

² VIGNAL, Marc, *Dictionnaire de la musique, la musique des origines à nos jours*, Larousse, Paris, 1987, p.815

clavier bien tempéré, les *six suites françaises*, les *six suites anglaises* ainsi que les *inventions et sinfonie*). En 1731, il compose le *Clavierübung* première partie comprenant les *six partitas* pour clavier.

2. Le statut de la musique :

Le début du XVII^e siècle marque le début de l'ère moderne. Au Moyen-Âge et à la Renaissance, la musique et le texte étaient indissociables. Les mots servaient de support et semblaient donner naissance à la musique. Les humanistes de la Renaissance décrétèrent que le Drame grec étant chanté et non parlé, il fallait donner le primat à la parole plutôt qu'à la musique (« *prima la parola, doppo la musica* »). Les compositeurs ne cherchèrent alors pas à imiter le texte par la musique, mais plutôt à atteindre une adéquation avec le verbe. Ce sont ces tentatives de trouver cet équilibre qui vont permettre à la musique d'atteindre le stade de langage à part entière.

De paroles accompagnées, la musique va tendre vers une abstraction du verbe. Les compositeurs, en élaborant un vocabulaire musical, vont finir par pouvoir se passer des mots. Nous pouvons prendre l'exemple du *Lamento d'Ariana : Lasciatemi morire*. Afin de suivre les inflexions poétiques du texte et exprimer les émotions du personnage, Monteverdi use de nombreux effets vocaux, rythmiques et harmoniques. Prenons un autre exemple bien connu, celui du *lamento* de Didon *When I am laid* tiré de l'opéra de Purcell *Didon et Enée*. Purcell utilise un tétracorde descendant dans la basse obstinée. Utilisé dans le mode mineur, ce tétracorde se termine sur un demi-ton qui accentue l'expression plaintive de la lamentation. Monteverdi l'utilise dans le *Lamento della ninfa* et Cavalli l'utilisa de manière tellement systématique dans ses opéras que le procédé se standardisa à partir des années 1640³. Dès l'exposition du tétracorde, l'auditeur est prévenu du commencement d'un *lamento*. Le mouvement de la basse cherche à décrire à l'aide de cette descente chromatique (chez Purcell) les schémas gestuels qui accompagnent le comportement. Les sons ainsi disposés vont susciter dans l'imagination de l'auditeur un mouvement. Ce procédé permit aux compositeurs baroques de faire appel au symbolisme (Bach utilisa le tétracorde dans son *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello*). La musique communique alors avec l'auditeur averti, sans faire usage de la parole, par le biais d'un langage qui lui est propre.

³ SCHNAPPER, Laure, *L'ostinato, procédé musical universel*, Champion, Paris, 1998, p.222

Cette musique cherche à s'abstraire de sa fonctionnalité. Elle est en quête d'un langage qui lui est propre et tend à se détacher du verbe. Il en va de même de la musique de danse. Selon les pays dans lesquels elle se développe, la musique instrumentale prit des sens différents.

3. Le sens de la musique instrumentale :

En France, les compositeurs veulent une musique fonctionnelle. La musique doit avoir un sens qui lui sera donné par ce qu'elle soutiendra : des mots, de la danse. L'auditeur doit comprendre la musique, non pas par ce qu'elle provoque en lui, mais par les mots qui sont greffés sur elle. L'école française du clavier est unique en Europe, et c'est grâce à elle que va se développer tout un répertoire de musique de danse. La France associera la musique à l'idée de représentation. Elle a pour but uniquement de faire danser par exemple. Dans ce cas précis, il serait totalement saugrenu pour un français du XVIIe siècle d'entendre un menuet s'il n'est pas mis en mouvement. Et lorsqu'au XVIIIe siècle des compositeurs tels que Couperin et Rameau écrivent une musique purement instrumentale, ils donnent à leurs pièces des titres évocateurs. Rameau donnera des noms tels que *La Joyeuse*, *L'entretien des Muses*, *Les tourbillons*. Ces titres permettent à l'auditeur de donner un sens à cette musique. Un sens qu'il ira chercher dans son imaginaire, ce qui signifie que deux personnes différentes ne se raconteront pas la même histoire. La musique doit vouloir dire quelque chose. Comme dit Joubert « en France, on aime les arts plus pour en juger que pour en jouir ». Les français ont besoin d'un sens qui se comprend (parole), qui se voit (danse). Ils ont besoin d'un sens extrinsèque à la musique elle-même. Ce positionnement par rapport à la musique entraîna des conflits avec l'Italie qui développait, à cette époque, la musique instrumentale dans un chemin diamétralement opposé.

« Sonate que me veux-tu ? » Fontenelle, par ces mots, fait part de sa perplexité face à la musique italienne. En Italie, la musique s'abstrait peu à peu du verbe et de la représentation. Le sens que veulent lui donner les compositeurs passe par l'émotion. La musique doit agiter les passions, plonger l'auditeur dans des états d'âme. Frescobaldi, dans son avertissement *au Lecteur* du premier livre des *Toccate e partite d'intavolatura di cembalo*, dit : « Ayant constaté l'accueil favorable fait à la manière de jouer *con affetti cantabili e con diversità di passi...* ». Par ces mots, il exprime l'idée fondamentale du sens de la musique italienne de l'époque : le caractère mélodieux *affettuoso* (*cantabilità affettuosa*) et

la grande teneur en idées contrastantes. Rinaldo Alessandrini, dans le livret de son enregistrement des *toccate*, nous révèle que dans le *Vocabulaire des Académiciens de la Crusca* publié à Venise en 1612, le mot *affetto* signifie « passion de l'âme, née du désir du bien et de la haine du mal ». Lorsque nous parlons d'*affetti* au sujet de la musique de cette époque, il s'agit bien de passions, d'émotions et de sensations. Dans la préface aux *Madrigali Guerrieri e Amorososi* publiés à Venise en 1638, Monteverdi parle du lien étroit entre les passions et la musique. Pour lui, les contrastes en musique ont ce pouvoir d'agiter les passions, d'exalter les *affetti* de chaque pièce : « [...] et sachant que ce sont les contraires qui remuent grandement notre âme, but que doit avoir la bonne Musique... »⁴. Pour Frescobaldi la *toccata* n'est pas une partition destinée à faire valoir le toucher de l'interprète (comme il est possible de le lire dans beaucoup d'ouvrages), mais un moyen parmi d'autres de susciter des *affetti*. Par ailleurs, les œuvres italiennes de cette époque ne portent pas de titre évocateur comme les français pouvaient le faire, mais des indications de caractère : *Allegro*, *Andante*, etc. La démarche est radicalement différente. Alors que pour le compositeur français, le titre est destiné à l'imaginaire de l'auditeur, l'en-tête des partitions italiennes permet surtout à l'interprète de trouver le caractère *giusto*.

L'Allemagne, témoin des conflits entre la France et l'Italie va trouver sa propre voie grâce, notamment, à une des caractéristiques de la religion protestante luthérienne selon laquelle l'homme peut directement s'adresser à Dieu. Cette communication se passe de représentation. L'homme est seul face au Créateur. Le plus bel exemple de l'homme communiant avec Dieu par son art est bien celui de J.S. Bach, qui parlait en ces termes de la musique de son temps : « Comme toute musique, la basse chiffrée n'a d'autre fin que la gloire de Dieu et la récréation de l'esprit ; autrement ce n'est plus une véritable musique, mais un bavardage et rabâchage diabolique »⁵. Sa musique est porteuse d'un sens symbolique, un sens profond qui repose entièrement sur des structures architectoniques monumentales. Le sens est contenu dans cette matière organique. En architecture, on cherchait à élever toujours plus haut les cathédrales comme pour se rapprocher du Créateur. Pour Bach, élaborer une pièce musicale soutenue par une architecture solide était un moyen de tendre vers Dieu. Il ne se préoccupait pas ou très peu du timbre des instruments (de l'enveloppe « corporelle » de sa musique). Il a transcrit des concertos de Vivaldi, Marcello, de lui-même pour des instrumentariums variés. Si l'on prend l'*Art de la fugue*, il s'agit bien là d'une musique écrite

⁴ *Frescobaldi : Toccate d'intavolatura di cimballo et organo libro primo*, Rinaldo Alessandrini, Arcana, A 904, 1992

⁵ SZERSNOVICZ, Patrick, « Jouer Bach au piano », *Le Monde de la musique*, hors série M03463, 2006, p.9

pour aucun instrument en particulier. C'est une musique que l'on pense, que l'on voit, mais doit-on l'entendre ? Lorsque Bach écrit ce chef d'œuvre architectonique qu'est l'*Art de la fugue*, il communique avec le Créateur, il ne pense pas à une matérialisation sonore. Peu importe le réceptacle (le corps), la musique a toujours le même but : élever l'âme. L'exemple de la peinture *l'Amour profane et l'Amour sacré* du Titien que cite Philippe Le Corf dans « Le dit et le non-dit »⁶ est très intéressant. Comme le souligne l'auteur de l'article, c'est la même femme qui prête ses traits aux deux figures allégoriques. Finalement, le sacré et le profane se rejoignent en une seule et même représentation. Malgré les apparences, le sacré se retrouve dans le profane et le profane dans le sacré. C'est dans cet esprit que Bach se servit de différents réceptacles et notamment de la suite de danse. Mais en sachant quel était le sens de la musique française de l'époque, on peut imaginer que la démarche de Bach n'était en rien comparable à celle d'un Couperin ou d'un Rameau. Appuyons-nous sur l'exemple de sa seconde *Partita BWV 826*, pour observer l'évolution de la suite de danses de son origine jusqu'à ce qu'en fit le Cantor.

⁶ LE CORF, Philippe, « Le dit et le non-dit », *Musical*, n°3, mai 1987, p.45

II. La suite pour clavier de J.S. Bach :

1. Rappels sur la suite de danses :

La suite désigne une succession de pièces de danse. Aux débuts de la musique occidentale, la musique de danse était exécutée par des ménestrels professionnels. Cette musique était une musique populaire. Les ménestrels jouaient leurs airs de danse devant les paysans et les princes. C'est ainsi que la musique de danse pénétra dans les hautes sphères sociales de la musique profane et sacrée. Les danses traditionnelles furent bientôt exécutées à plusieurs voix, faisant l'objet d'un contrepoint rigoureux propre à la musique savante. A cette époque, la musique n'était pas notée et se transmettait d'une génération de ménestrels à une autre. Déjà, les danses se composaient de deux parties. Une danse d'allure marchée précédait une danse d'allure sautée : ce qui correspond à l'embryon de la suite telle que nous la connaissons aujourd'hui. Certaines danses paysannes se transformèrent en danses de cour à la mode puis tombaient dans l'oubli. Il y avait de réelles passerelles entre les musiques populaires et savantes. Au XVI^e siècle, les premiers recueils de danses parurent. Ils regroupaient les danses selon leur espèce. Les musiciens choisissaient quelle danse ils devaient associer à telle autre. La musique savante puisa alors dans le répertoire de musique de danses. Des compositeurs renommés commencèrent à composer des danses.

Les danses de musique savante mutèrent. Les compositeurs amplifièrent les formes et les stylisèrent à tel point que l'on reconnaissait à peine la danse d'origine. C'est ainsi qu'il y eut un clivage entre les danses fonctionnelles (destinées à être dansées) et les danses de musique « pure » qui n'était plus dansable. A cette époque, il n'y avait pas de lien entre les pièces d'une même suite. Au cours du XVII^e siècle, apparut à côté de la musique de danse et des suites instrumentales, la sonate polyphonique composée de mouvements (*adagio*, *allegro*, etc.) sans aucune référence aux danses. Elle était de style fugué, à quatre voix et comportait des entrées en imitation. La suite et la sonate devinrent les deux grands représentants de la musique instrumentale, la suite étant associée au profane et la sonate au sacré. C'est la sonate qui joua un rôle décisif dans l'évolution de la cohérence de la suite. Elle pouvait servir de mouvement d'introduction et donner une cohésion aux danses qui lui succédaient. Il demeura néanmoins une grande liberté dans la construction de l'ensemble de la suite. Les compositeurs pouvaient

y intégrer beaucoup d'idées et les interprètes pouvaient choisir les mouvements et leurs enchaînements librement.


La suite, produit de l'esprit français, suscita un intérêt tout particulier en Allemagne. Les cours princières allemandes imitaient à l'époque le mode de vie de la cour de Versailles mais aussi la musique française. Les compositeurs allemands se servirent de la musique instrumentale française, italienne et allemande pour donner naissance au genre de suites que Bach développa dans ses *suites françaises, anglaises et partitas*. Les suites de Bach sont écrites dans le goût français mais comportent aussi de nombreuses caractéristiques des autres styles. C'est dans ces oeuvres que Bach poussa au paroxysme la cohésion des pièces qui composaient une suite.

2. Évolution du geste dansé à travers l'analyse de la *Partita No.2 BWV 826*:

La seconde *Partita* fut publiée à Leipzig en 1727. À la différence des autres *Partitas*, elle n'a que six mouvements et se termine par un *Capriccio* (pièce de caractère) qui remplace la gigue traditionnelle. Le terme de *partita* désigne non seulement la suite instrumentale allemande, mais aussi une série de variations. C'est dans ce sens que Bach composa ses *Partitas de choral* (dont la *Cantate n° 4* en est un exemple⁷).

. *Sinfonia* :

La *Sinfonia* d'ouverture est construite en trois parties, un grave *adagio* à quatre temps, un *andante* et *allegro* à trois temps. D'après les définitions, la *sinfonia* « s'oppose » en quelque sorte à l'ouverture à la française. En effet, cette ouverture à l'italienne s'organise en trois parties : une partie rapide (*Allegro*) souvent réduite à quelques accords, une seconde partie lente (*Andante*) de caractère chantant et une troisième partie très rapide (*Presto*) sur un rythme de danse. Ici, Bach fait fusionner l'ouverture à la française (lent-vif-lent) et la *Sinfonia*. Il débute donc par un *Grave* conçu dans le style français dominé par des rythmes

pointés :  et l'alternance de larges et puissants accords et de silences. Ce

⁷ MICHELS, Ulrich, *Guide illustré de la musique vol.1*, traduit de l'allemand par Jean Gribenski et Gilles Léothaud, Fayard, Paris, 1988, p.115

premier mouvement débute en ut mineur, puis module (mes.3) en fa mineur pour revenir au ton principal à la mesure 4. Ce *Grave* prend fin sur une cadence à la dominante (sol) qui permet l'enchaînement avec l'*Andante* (mes.8).

On abandonne ici le style français pour la manière italienne, car cet *Andante* est en réalité un ample *arioso* reposant sur une basse continue régulière à l'italienne. La partie supérieure, très chantante, pourrait être confiée à un soliste, par exemple un violon, tandis que la basse continue serait jouée par le violoncelle. Ici, les rythmes qui dominent sont :

et

Le parcours tonal est assez clair : on est en ut mineur de la mesure 8 à la mesure 17, puis on module en fa mineur (cadence parfaite mesure 19). Mesure 21, on module en sol mineur avant de revenir en do après une marche (mesure 24-25) et aussitôt repasser en sol. Cet *Andante* s'achève sur deux mesures cadentielles, ouvertes par un point d'orgue sur un accord de septième diminuée et qui amènent la fugue finale (à deux voix) par un accord de sol majeur. Tout comme le *Grave*, l'*Andante* se termine sur une cadence à la dominante permettant le retour à la tonalité principale : do mineur.

Le sujet de la fugue est énoncé en trois mesures. Il est en do mineur tandis que la réponse est dans la tonalité de la sous-dominante (fa mineur). Tout au long de cette fugue, on tourne autour de trois tonalités : do mineur, fa mineur et sol mineur :

Mesure 1 : do mineur, mesure 4 : fa mineur, mesure 10 : do mineur, mesure 17 : sol mineur, mesure 20 : do mineur, mesure 27 : fa mineur, mesure 42 : do mineur, mesure 45 : fa mineur, mesure 50 : do mineur, mesure 55 : fa mineur et mesure 60 : do mineur.

La fugue est construite selon cette structure :

Mes. (1) Exposition (7) Divertissement 1 (10) Développement 1 (13) Divertissement 2 (17) Développement 2 (20) Divertissement 3 (35) Développement 3 (38) Divertissement 4 (42) Développement 4 (45) Divertissement 5 (55) Développement 5 (58) Coda (62)

On remarque que les divertissements sont composés de marches harmoniques (mes 7-8, mes.20-21-22-23). On notera que Bach inverse les deux voix à partir de la mesure 32 jusqu'à la mesure 42. En effet, il se trouve qu'il s'agit plus ou moins du même passage que les mesures 7 à 24. Les motifs rythmiques dominants dans cette fugue sont :



La coda fait entendre une dernière fois la queue du sujet pour conclure sur la cadence parfaite en do mineur amenée par un quatrième degré altéré (fa#-sol-do ; IV-V-I).

Cette *Sinfonia* qui ouvre la *Partita* est un mélange entre le style français (Ouverture à la française) et le style italien. Nous observons une première partie en valeur pointée caractéristique de la manière française ainsi qu'une seconde partie « à l'italienne » à l'allure d'un aria avec basse continue.

. Allemande :

Cette *Allemande* à 2/2 est en deux parties de 16 mesures chacune et à deux voix avec l'intervention d'une troisième au début de la première partie. On remarque que le motif principal qui débute en anacrouse entre en canon entre les deux voix dès la première mesure et engendre tout le mouvement : on retrouve beaucoup de marche sur la tête du motif (mes.3-4, mes.24-25). Le parcours tonal se déroule selon cet ordre : do mineur (mes.1), mi b majeur (mes.7), sol mineur (mes.8), do mineur (mes.17), fa mineur (mes.18), do mineur (mes.26), fa mineur (mes.28), do mineur (mes.29), emprunt à sol mineur (mes.31) pour aussitôt terminer en do mineur. On notera que comme dans la fugue de la *Sinfonia* Bach inverse les deux mains sur un mouvement de croches à la main gauche (mes.13-14) à la main droite (29-30). Par ailleurs, Bach enrichit les harmonies dès la deuxième mesure de chaque partie.

Cette *Allemande* rappelle l'*Andante* de la *Sinfonia* introductive par son caractère très chantant et les rythmes de triples croches :

présents dans la première partie. Tout comme le *Grave* et l'*Andante* du premier mouvement, la première partie de l'*Allemande* s'achève par une cadence à la dominante (sol mineur avec tierce picarde).

Les caractéristiques rythmiques et mélodiques de cette *Allemande* sont issues de la *Sinfonia*. Nous retrouvons le style italien dans l'utilisation de la basse continue (mes.23-26) tout comme l'*Andante* de l'ouverture de la *Partita*.

. *Courante* :

Cette danse ternaire à 3/2 commence par une anacrouse et énonce dès la première mesure le motif thématique principal qui par son rythme rappelle la fugue de la *Sinfonia* :

La *Courante* est à trois voix. Chacune d'elle reprend en imitation le motif de la première mesure. Dans la seconde partie, le motif apparaît inversé. Bach avait déjà préparé cette inversion mesure 9, en écrivant la tête du motif déjà inversé. Le parcours tonal suit approximativement le même que celui de l'*Allemande* : do mineur (mes.1), mi b majeur (mes.7), si b majeur (mes.8), sol mineur (mes.9), sol majeur (mes.13), do mineur (mes.14), fa mineur (mes.16), do mineur (mes.20). On remarque dans toute la pièce (surtout dans la seconde partie) un rythme à la française rappelant le *Grave* du début de la *Sinfonia* :

ou (mes.6) ou avec ces doubles croches évoquant le rythme pointé propre au style français.

On retrouve encore une fois un lien avec la *Sinfonia*. Alors que l'*Allemande* évoque la manière italienne par la basse continue et le caractère chantant, la *Courante* est de style français. Elle est moins rapide que la *Courante* italienne, mais plus complexe au niveau de l'écriture contrapuntique.

. *Sarabande* :

Cette *Sarabande* est étonnante, non par sa mesure à 3/4 qui répond aux normes de ce type de danse, mais par le découpage des deux parties. En effet, la première partie, composée de huit mesures tandis que la seconde en fait exactement le double. On remarque une grande similitude entre les quatre premières notes de la *Sarabande* et celles de l'*Andante* de la *Sinfonia*. On notera que Bach respecte la structure de la sarabande en prolongeant le deuxième temps de chaque mesure. Bach reste aussi fidèle aux plans tonaux précédents : do mineur - mi b

majeur – sib majeur – fa mineur – do mineur – sol mineur – do mineur – fa mineur – do mineur. On remarque, de plus, que cette sarabande n'est pas divisée en deux parties inégales, mais bien en deux parties égales. En effet, après une première partie de douze mesures où l'on observe surtout un jeu d'imitation, une basse continue à l'italienne prend place rappelant l'*Andante* de la *Sinfonia*. Bach reviendra aux imitations quelques mesures avant la fin. Par ailleurs, on retrouve un rythme rappelant la fugue de la *Sinfonia* :

On constate donc ici une certaine influence italienne par l'expressivité et le calme de cette *Sarabande* qui évoque un air en duo soutenu ensuite par une basse continue. Il y a donc une alternance entre style français et style italien entre les différents mouvements de cette *Partita*.

. Rondeaux :

Ce *Rondeaux* à 3/8 avec son départ en anacrouse possède un refrain et trois couplets. Le refrain est composé d'un antécédent et d'un conséquent de huit mesures chacun. Bach alterne le refrain avec les couplets mais la longueur de chacun va être modifiée à chaque fois. Après l'audition du refrain, Bach nous fait entendre le premier couplet en mi b majeur. Il dure seize mesures, c'est-à-dire exactement la même longueur que le refrain. Après le retour du refrain, le second couplet reste en do mineur pendant six mesures puis passe en mi b majeur pendant dix mesures. Les huit mesures suivantes permettent de revenir en do mineur. Les six dernières mesures de ce second couplet font entendre le refrain légèrement modifié et exposé à la main gauche. Ici encore, Bach inverse les voix. On peut dire qu'il s'agit d'une anticipation du refrain et que cette partie fait partie intégrante du couplet. Revient alors le refrain, mais sans l'antécédent. Le dernier couplet, le plus long (32 mesures), passe par la tonalité de sol mineur jusqu'à la mesure 96, puis revient en do mineur. On termine ce couplet avec une réminiscence du refrain durant les quinze dernières mesures.

On remarque que Bach rajoute huit mesures à chacun de ses couplets (16, 24, puis 32 mesures). On retrouve dans cette danse peu d'imitations entre les deux voix mais un caractère assez rythmé. Le retour régulier du refrain, simple mais rapide, et la progression des couplets rappellent le style français, avec par exemple des œuvres pour clavecin de François Couperin.


On constate que Bach introduit une notion de cycle dans ce *Rondeaux*. Il nous plonge dans une apparente asymétrie (de par les carrures) pour nous faire tourner dans une sorte de

spirale ou la fin d'un couplet est en fait le début du refrain. Ce procédé rappelle fortement celui employé à plus grande échelle dans les *Variations Goldberg* où l'*Aria* dont la basse continue donne naissance aux trente variations revient pour conclure le cycle comme une représentation sonore d'un *Ouroboros*⁸.

. Capriccio :

À la place de la gigue traditionnelle, Bach conclut cette partita par un brillant *Capriccio* avec une écriture très complexe à trois voix. Ce mouvement est en deux parties. Il commence à trois voix avec des entrées en imitation (mes.1 au soprano, mes.5 au medium et mes.8 à la basse). On assiste ensuite à un divertissement en marche harmonique débutant en fa mineur et aboutissant en mi b majeur pour revenir en do mineur dans un mouvement de doubles croches rappelant la fugue de la *Sinfonia* (à la main droite) :

On passe ensuite à deux voix, mesure 20, avec un rythme issu de la fugue du premier

mouvement :  à la basse. La voix medium réapparaît mesure 28 pour un développement en sol mineur. La première partie s'achève par une cadence à la dominante. La seconde débute, en sol mineur, par le motif principal mais inversé avec des entrées en imitation (procédé fréquemment utilisé dans les giges). Cette seconde partie suit approximativement le même cheminement que la première.

C'est avec ce dernier mouvement que Bach affirme l'intensité de cette partita, dans ce *Capriccio* qui nécessite de la part de l'interprète une grande virtuosité. L'écriture fuguée y est très complexe et très riche et rappelle la fugue de la *Sinfonia*. C'est dans le style italien que le compositeur termine cette partita qu'il avait commencée par un *Grave* en valeurs pointées à la française.

⁸ Allégorie de l'éternel recommencement représentant un serpent qui se mord la queue.

3. Recherche d'abstraction comme synthèse :

On remarque dans cette partita qu'il ne s'agit pas seulement d'une suite de danses avec alternance de lentes et de rapides. On observe également une grande cohérence entre les différents mouvements. En effet, on retrouve tout au long de cette partita des références à la *Sinfonia* : références mélodiques et rythmiques ainsi que des structures et parcours tonals très semblables. C'est en ce sens que le terme partita désigne non seulement une suite de danses mais aussi une série de variations. Il ne s'agit pas ici d'un thème et variations, mais on retrouve dans toutes les danses qui suivent la *Sinfonia* le mélange du style français et du style italien qui caractérise le premier mouvement.

Cette *Partita* est construite de manière complexe. On y retrouve une fugue, différents styles qui coexistent, des motifs rythmiques et mélodiques variés. Bach développe la structure de la suite d'une manière nouvelle. De la danse, il ne reste plus que le caractère. Bach n'est plus dans la représentation de la danse. En se servant de la suite comme enveloppe corporelle, il ne cherche pas à mettre en mouvement le corps, mais bien l'âme. Il se sert de l'esprit de la danse pour faire danser l'esprit grâce à des évocations de mouvements dansés. En cela, il y a une séparation du corps et de l'esprit, mais une unification du geste et du caractère. Il y a une volonté d'abstraction dans la démarche du Cantor, une abstraction de l'enveloppe corporelle, de la fonction même de la musique de danse. C'est bien cette abstraction qui permet la synthèse de l'esprit français, italien et allemand. Non seulement la synthèse est visible dans le style, mais de surcroît, Bach mélange les titres de mouvements italien et français (*Sinfonia*, *Allemande*, *Rondeaux*, *Capriccio*). Il donne le nom de *Partita* à cette suite. La *Partita* désigne bien la suite allemande. La synthèse s'opère aussi par le fait que Bach utilise les danses plus ou moins anciennes, il utilise une *Sinfonia* (italienne) pour ouvrir la suite, dans laquelle il insère le style français (valeurs pointées). Il va aussi se servir des caractéristiques des danses pour développer un style fugué propre à la musique italienne. Il s'agit bien là d'une œuvre complexe dépassant de loin la simple juxtaposition de mouvements. Ce n'est qu'en reconnaissant le dédain qu'avait Bach pour le rapport organique de la partie au tout que l'on commence à saisir la nature véritable de sa musique.

Cette *Partita* possède une grande cohérence entre les différents mouvements qui lui confèrent une véritable unité. La suite n'est plus seulement un recueil regroupant des danses, dans lequel le musicien va extraire quelques pièces destinées à faire danser. Elle prend une dimension toute autre en devenant une forme composée de mouvements indissociables reliés les uns aux autres. L'interprète ne peut ignorer ces caractéristiques lorsqu'il veut exécuter

cette œuvre. Il doit s'efforcer de mettre en exergue les liens qui unissent les différents mouvements. Un professeur ne peut faire étudier une seule danse de cette *partita*. Il doit proposer à l'élève de travailler l'intégralité de la suite. Si pour une raison ou pour une autre l'élève ne peut tout jouer, le professeur doit vérifier s'il a bien conscience que le mouvement isolé n'a pas de cohérence s'il n'est pas remis dans son contexte.

III. Vers une meilleure appréhension de l'œuvre :

1. Le contresens :

Après s'être intéressé aux suites pour clavier de Bach, la question qu'il faut se poser est la suivante : quels sont les intérêts d'une remise en contexte d'une œuvre ? Il ne s'agit pas seulement d'accumuler une somme de connaissances théoriques. Il faut aussi et surtout en voir les conséquences d'un point de vue pratique. De quelle manière peut-on mettre à profit ce travail de recherche ? Il est nécessaire de faire preuve de déduction. Évidemment, la notation assure la pérennité des œuvres de grands maîtres, mais elle possède aussi des limites. Il faut s'intéresser à la spécificité du langage musical employé par chaque compositeur. Il est important de l'étudier consciencieusement afin d'éviter le contresens.

Dans une suite pour clavier de Bach, il serait possible de se laisser piéger par le contresens. Une pièce composée au XVIII^e siècle est codifiée selon les critères de l'époque. Il est impossible de l'aborder de la même manière qu'une œuvre du XIX^e siècle. L'interprète du XXI^e siècle possède une culture du millénaire. Pourtant, il doit se replonger dans le sens que la musique prenait à une certaine époque en faisant abstraction de ce qui est postérieur à l'œuvre. Il est évident que cette abstraction n'est pas totale. Heureusement que l'interprète n'oublie pas deux siècles et demi d'histoire lorsqu'il aborde les suites de Bach. La musique est un art du temps. La richesse de l'interprétation réside dans le fait qu'un musicien est le fruit d'une culture, d'une société, il est la somme de ce qu'il a vécu et de ce qu'il sait. Par conséquent, l'abstraction n'est possible qu'à moitié et c'est bien cela qui va permettre de toujours renouveler la forme que prendra une pièce. Le but n'étant pas de se conformer à une seule manière de faire qui serait la « bonne » manière. D'où la nécessité de se plonger dans le style, la pensée d'une époque, d'un compositeur et d'explorer autant que faire se peut les potentialités d'une partition.

2. Du geste à l'esprit :

Si nous restons dans l'exemple des suites pour clavier de Bach, il est fondamental de connaître l'évolution de la suite à travers la Renaissance, les caractéristiques des danses afin de ne pas faire de contresens. Pour aborder une partita, il faut avoir conscience du fait qu'il ne

s'agissait plus d'une musique destinée à faire danser. Il faut savoir qu'une sarabande est une danse lente à trois temps et une gigue, une danse rapide à quatre temps. Il s'agit là encore de savoirs théoriques, mais il est aussi nécessaire d'éprouver une danse par le mouvement. Avoir la connaissance d'une danse de manière intellectuelle ne peut remplacer le fait de l'éprouver corporellement. Lorsque Bach compose les suites à Coethen, il est à la cour où se sont implantées les danses à la mode. Bien qu'on ne sache pas si Bach dansait lui-même, il avait connaissance des mouvements relatifs à telle ou telle danse. L'interprète ne peut s'engager dans l'exécution d'une suite s'il n'a pas fait le même cheminement que le compositeur. Bach est parti d'un geste dansé pour aboutir à un geste instrumental. Pourquoi l'interprète n'en ferait-il pas de même ? Le fait de danser une Allemande ne peut qu'aider à comprendre comment jouer cette danse, savoir où se trouvent les appuis, trouver l'élan adéquat afin de saisir avec le plus de pertinence ce que le compositeur voulait dire et ainsi mieux exprimer à l'auditeur ce que signifie cette musique.

La suite, qui avait comme fonction de mettre en branle le corps, est devenue un moyen de faire danser l'esprit. Un fil délicat relie le geste dansé au geste instrumental en passant par le geste compositionnel. Il est donc important de mettre le corps en mouvement, de comprendre le langage musical de l'époque et de s'en servir dans son rapport à l'instrument.

Pour avoir travaillé la transcription de Busoni de la *Chaconne* extraite de la seconde partita pour violon seul de Bach, il m'est possible de donner mon opinion. On peut aborder l'œuvre sans se poser de question. Mais on passe à côté de l'œuvre elle-même. Il faut savoir que les chaconnes étaient écrites dans le but de permettre aux danseurs de venir saluer le public à la fin des représentations. L'écriture sur basse obstinée permettait de faire moduler la durée de la chaconne en fonction du temps nécessaire aux danseurs pour quitter la scène. Lorsque l'on a connaissance de cela, on s'aperçoit que l'œuvre de Bach possède une autre dimension. Et après avoir vu une chaconne dansée, on s'aperçoit de la grande distance qu'il peut y avoir entre la chaconne fonctionnelle et la *Chaconne* de Bach. Pourtant, cela permet aussi de comprendre et de mieux interpréter l'œuvre : les rythmes pointés, les appuis, les rapports de temps, etc. Bien que cette chaconne ne soit pas du tout destinée à la danse, elle possède tout de même des caractéristiques propres à cette danse. Par conséquent, on ne peut faire l'impasse sur l'histoire de la chaconne, de la suite, du sens de la musique instrumentale. Une seule chose reste à faire : danser une chaconne. Cette démarche prend du temps (des années), le but est de toujours tendre vers une meilleure compréhension d'une œuvre en tant

que discours, langage : « Il faut savoir ce que la musique veut dire [...] pour savoir ce que nous voulons dire par elle »⁹.

3. Comment sensibiliser l'élève à cette démarche :

Il existe plusieurs moyens pour sensibiliser l'élève à cette démarche. Le professeur doit permettre à l'élève de se détacher de la partition, de l'œuvre qu'il étudie. Par exemple, il peut proposer à un élève étudiant une suite de Bach de découvrir les danses anciennes à travers des partitions du XVIIe siècle ou d'œuvres de Rameau et Couperin. Il peut donner des éléments de compréhension de cette musique en parlant de l'histoire de la musique, en conseillant des lectures et des recherches personnelles ludiques, via Internet par exemple. Dans le souci de communiquer à l'élève l'environnement historique et musical de l'époque, il est préférable d'employer des images, de faire appel à l'imaginaire et à la culture de l'enfant. Le professeur doit évoquer, par exemple, l'époque de Louis XIV, Versailles, les perruques et costumes de l'époque qui établiront un lien direct entre les connaissances que l'enfant aura accumulées à l'école. C'est en reliant les connaissances de l'enfant que le professeur pourra favoriser une meilleure compréhension et une meilleure assimilation. Il pourrait aussi faire référence à certains films de reconstitutions historiques en montrant à l'élève des extraits de vidéos, ou en lui faisant regarder des danses filmées (DVD de danses baroques).

D'un point de vue pratique, le professeur doit pouvoir proposer à son élève d'éprouver la danse de l'époque. Il est possible de mettre en place des stages de danses baroques en collaboration avec le département de musique ancienne du CRR. Les élèves y participeraient dans un objectif de découverte et les professeurs d'instruments et de musique ancienne dans le but d'approfondir leurs connaissances et leur pratique musicale. Dans le cas où il serait difficile d'établir un lien avec le CRR, le professeur pourrait inviter un danseur baroque qui pourrait initier les élèves à une mise en mouvement du corps sur l'œuvre qu'ils travaillent.

⁹ HARNONCOURT, Nikolaus, *Le discours musical pour une nouvelle conception de la musique*, traduit de l'allemand par Dennis Collins, Gallimard, Paris, 1984

Conclusion :

La musique instrumentale a connu une évolution importante durant l'époque Baroque. Elle, qui semblait naître du verbe, va s'abstraire de la parole et établir son propre langage. La France et l'Italie ne donnèrent ne lui donnèrent pas le même sens. La France privilégiait l'idée de représentation et avait besoin d'une musique fonctionnelle. L'Italie voulait d'une musique qui agite les passions, qui plonge l'auditeur dans des états d'âme. Bach opéra une synthèse en composant une musique chargée de symboles dont le but était la communion avec le Créateur. Il se servit de la suite de danse comme réceptacle. Lorsque l'on analyse sa seconde *Partita*, on remarque le fruit de l'évolution de la suite à travers les époques et à travers les pays. Le Cantor fait de cette musique fonctionnelle une musique qui n'a plus pour but de faire danser. Il réconcilie la France et l'Italie en mélangeant le style français (dances, valeurs pointées) et le style italien (fugue, air accompagné). La *Partita* dépasse la simple suite. Les danses ne sont plus seulement juxtaposées dans une alternance de lentes et de rapides, elles sont reliées les unes aux autres avec une cohérence qui fait de chaque mouvement la partie intégrante d'un tout. Après avoir étudié le texte et découvert le sens de cette musique, l'interprète doit se questionner sur la manière d'exécuter une suite de Bach. Il doit, dans un premier temps, faire des recherches historiques, musicologiques. Mais il ne doit pas privilégier le savoir théorique au détriment de la question pratique. Dans le cas d'une suite instrumentale, il doit retourner aux sources de la danse. Il doit éprouver le geste dansé afin de mieux comprendre le geste compositionnel et mieux aborder le geste instrumental.

En tant que pédagogue et musicien, le professeur doit inviter ses élèves à parcourir ce voyage. Pour ce faire, il peut exciter la curiosité de l'élève en communiquant à l'aide d'images, en faisant appel à sa culture personnelle, en créant des liens avec l'école et en favorisant l'échange entre la musique et les autres arts (en l'occurrence la danse). Cette démarche est lourde, mais on ne peut en faire l'économie lorsque l'on aborde une œuvre quelle qu'elle soit. Il ne s'agit pas d'aboutir une démarche qui pourrait s'étaler sur plusieurs années, mais de susciter l'intérêt de l'élève, de l'ouvrir vers une culture toujours plus grande et d'aiguiser son esprit critique afin de lui donner les outils nécessaires qui lui permettront d'élargir ses champs d'investigation et ainsi de s'épanouir de manière autonome.

Bibliographie :

Ouvrages :

BASSO, Alberto, *Jean-Sébastien BACH vol.1 (1685-1723)*, traduit de l'italien par Hélène Pasquier, Fayard, Paris, 1984, 843p.

BUKOFZER, Manfred, *La musique baroque*, traduit de l'américain par Claude Chauvel, Dennis Collins, Franck Langlois, Nicole Wild, J.C. Lattès, Paris, 1982, 491p.

CANTAGREL, Gilles, *Le moulin et la rivière air et variations sur BACH*, Fayard, Paris, 1998, 664p.

HARNONCOURT, Nikolaus, *Le discours musical pour une nouvelle conception de la musique*, traduit de l'allemand par Dennis Collins, Gallimard, Paris, 1984, 298p.

LE CORF, Philippe, « Le dit et le non-dit », *Musical*, n°3, mai 1987, p.33-45

MACHABEY, Armand, *La musique de danse, que sais-je ?*, Paris, 1966, 126p.

MICHELS, Ulrich, *Guide illustré de la musique vol.1*, traduit de l'allemand par Jean Gribenski et Gilles Léothaud, Fayard, Paris, 1988, 284p.

SCHNAPPER, Laure, *L'ostinato, procédé musical universel*, Champion, Paris, 1998, 275p.

SZERSNOVICZ, Patrick, « Jouer Bach au piano », *Le Monde de la musique*, hors série M03463, 2006, p.9-12

VIGNAL, Marc, *Dictionnaire de la musique, la musique des origines à nos jours*, Larousse, Paris, 1987

WELKER, Lorenz, « La naissance de la musique instrumentale du XIIe siècle à la fin du XVIe siècle », *Une encyclopédie pour le XXIe siècle vol.4 : Histoire des musiques européennes*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Acte Sud, Paris, 2006, p.381-411

Partition :

BACH, Johann Sebastian, *Partiten 1-3 BWV 825-827*, Urtext, G. Henle Verlag

Disque :

Frescobaldi : Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo libro primo, Rinaldo Alessandrini, Arcana, A 904, 1992