

L'art d'enseigner le toucher du clavier

2. Autour des Probestücke de Carl Philipp Emanuel Bach

Introduction

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) et Domenico Scarlatti (1685-1757) appartiennent à deux générations distinctes de compositeurs. De fait, Carl Philipp Emanuel Bach est le deuxième fils de Johann Sebastian Bach, exact contemporain de Domenico Scarlatti. Ce qui n'empêche pas ces deux compositeurs de faire très souvent l'objet de rapprochements qui, à première vue, semblent légitimes, tous deux ayant consacré une part essentielle de leurs activités au clavier, à la fois comme instrumentiste virtuose, compositeur et pédagogue. Charles Burney, par exemple, note en marge de sa rencontre avec le compositeur allemand en octobre 1771 :

Certains traits de caractère font apparaître une grande ressemblance entre Scarlatti le Jeune et Emanuel Bach. Tous deux étaient fils de compositeurs illustres et considérés comme des modèles pour tous leurs contemporains, à l'exception de leurs propres enfants, qui osèrent aspirer à la gloire en empruntant des chemins encore inexplorés. Il y a un demi siècle, Domenico Scarlatti hasarda des notes d'un goût et d'un effet auxquels d'autres musiciens ne sont arrivés que dans des œuvres récentes et auxquels les oreilles du public viennent seulement de s'habituer. Emanuel Bach semble être pareillement en avance sur son siècle¹.

Comme chez Scarlatti, le rôle formateur du père est fondamental chez Carl Philipp Emanuel Bach. Lui-même déclare dans son autobiographie que « pour la composition et le jeu du clavier, [il] n'a jamais eu d'autre maître que [son] père² ». Un père fin pédagogue, comme en témoigne son abondante production didactique et qui plus est, soucieux d'offrir à ses enfants l'éducation complète dont lui-même n'a pu bénéficier à cause de son orphelinat précoce. C'est en partie pour cette raison que Johann Sebastian Bach quitte en 1723 son confortable poste de maître de chapelle dans la petite ville de Köthen pour celui plus contraignant de cantor à Leipzig, ville alors renommée pour la qualité de son université³. Si la formation de Carl Philipp Emanuel s'est à l'évidence effectuée à l'ombre de son frère aîné, Wilhelm Friedemann (1710-1784), il n'en garde pas moins le souvenir d'un environnement riche et stimulant :

Dès ma jeunesse, je n'avais eu le bonheur particulier d'entendre près de moi ce qu'il y avait de meilleur en toutes sortes de musiques, de faire la connaissance de nombreux maîtres de première importance dont certains m'ont accordé leur amitié⁴.

1. Charles BURNLEY, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, traduit, présenté et annoté par Michel NOIRAY, collection Librairie européenne des idées – Harmoniques, Paris : Flammarion, 1992, p. 461 (*The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*).

2. Carl Philipp Emanuel BACH, « Autobiographie », 1773. Traduit dans Gilles CANTAGREL, *Carl Philipp Emanuel Bach*, Genève : Papillon, 2013, p. 9.

3. Voir Karl GEIRINGER & Irène GEIRINGER, *Bach et sa famille, sept générations de génies créateurs*, Paris : Buchet-Chastel, 1979, p. 189. Il convient de noter qu'il s'agit là d'une hypothèse, reprise par de nombreux musicologues comme Roland de Candé (Roland DE CANDÉ, *Jean-Sébastien Bach*, Paris : Seuil, 1984, p. 129) mais qui ne s'appuie sur aucun document de première main. C'est pourquoi Alberto Basso, par exemple, la passe sous silence dans l'ouvrage de référence qu'il a consacré au compositeur. Voir Alberto Basso, *Jean-Sébastien Bach*, Paris : Fayard, 2 volumes, 1984.

4. BACH, « Autobiographie », p. 11. Bach fait vraisemblablement ici allusion à Telemann, son parrain.

sonate pour clavier tout au long de sa carrière. De fait, les *Probestücke* reposent sur une succession de trois mouvements de type « vif (ou modéré)-lent-vif », comme la quasi totalité des 180 sonates répertoriées dans les catalogues de ses œuvres⁵¹. D'autre part, l'alternance des modes majeur et mineur, très largement privilégiée par le compositeur dans ses sonates, est systématique dans les *Probestücke*. Il en résulte la présence de neuf mouvements en mineur, proportion certes remarquable mais pas exceptionnelle, dans la mesure où elle s'inscrit dans la démarche plus générale d'un compositeur dont la prédilection pour ce mode est suffisamment significative pour constituer un trait de style. Ce qui est en revanche plus original et propre aux seuls *Probestücke*, c'est le nombre et la répartition des tonalités utilisées : dix-huit au total, autant donc que de mouvements. Il s'agit là bien sûr d'une conséquence de la volonté didactique de Bach de couvrir l'éventail de tonalités le plus large possible, volonté qui fait directement écho à l'étude des doigts dans toutes les tonalités proposées dans le *Versuch über die wahre Art*. L'ensemble tonalités retenues obéit d'ailleurs à une logique tout aussi rationnelle, comme le montre le tableau suivant :

	4 #	3 #	2 #	1 #		1 b	2 b	3 b	4 b	5 b
majeur	mi	la	ré	sol	do	fa	si b	mi b	la b	
mineur		fa #	si	mi	la	ré	sol	do	fa	si b

La conséquence musicale de ce choix didactique est l'impossibilité de centrer chaque groupe de trois pièces autour d'une tonalité de référence. Les *Probestücke* se distinguent ainsi des sonates du compositeur dans lesquelles, comme chez tous ses contemporains, les premier et dernier mouvements sont dans la même tonalité. Toutefois Bach se démarque des habitudes de son temps en privilégiant dans le mouvement central la tonalité homonyme (majeur-mineur) ou les tonalités à la tierce, au détriment des tonalités voisines d'un bémol ou d'un dièse, plus usuelles. Dans les *Probestücke*, chaque mouvement a sa propre tonalité. Mais contrairement au *Clavier bien tempéré* de son père auquel les *Probestücke* sont parfois rapprochés⁵², la présentation des tonalités ne repose pas sur la progression théorique du cycle des quintes. Au contraire, elles forment dans chaque sonate des ensembles musicalement cohérents et unifiés dont la succession, tantôt par tierces (ascendante ou descendante), tantôt par quinte ou par homonymie, n'obéit à aucune logique systématique, mais repose sur la diversité la plus large possible :

	Sonate H. 70			Sonate H. 71			Sonate H. 72			Sonate H. 73			Sonate H. 74			Sonate H. 75		
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
majeur	do		sol		si b		la		mi		ré		mi b		fa		la b	
mineur		mi		ré		sol		la		si		fa #		si b		fa		do
	0 → 1 #			1 → 2 b			3 → 4 # homonymie			2 → 3 #			3 → 2 → 1 b			4 → 3 b		

L'ensemble commence et se termine dans le ton de *do* (majeur-mineur), comme pour assurer une cohésion supplémentaire à ce parcours qui a été de toute évidence savamment pensé et mûri, contrairement à ce qu'une lecture hâtive pourrait laisser penser au premier abord. Or, la volonté d'aborder le plus grand nombre possible de tonalités en les associant au plus grand nombre possible de combinaisons va de pair avec le souhait de Bach de proposer au lecteur de ses *Probestücke* une somme de modèles la plus variée et la plus large possible. C'est en cela que, dans des proportions certes plus modestes, le rapprochement avec le *Clavier bien tempéré* est tout à fait valide : comme l'œuvre de son père qu'il vénérât

51. Cinq œuvres seulement n'entrent pas dans ce cadre : deux sonates de jeunesse (H. 6 et H. 66) qui sont des suites, la sonate H. 140 qui est un rondo, la sonate H. 211 en deux mouvements et les très expérimentales sonates H. 269 et H. 270, publiées en 1780 dans le deuxième volume de *Für Kenner und Liebhaber* ostensiblement destinées à l'appréciation des connaisseurs.

52. Voir CANTAGREL, *Carl Philipp Emanuel Bach*, p. 176.

Ami et grand admirateur de Carl Philipp Emanuel Bach, Carl Friedrich Cramer soutint sans réserve la démarche de Bach tournée vers les amateurs et donc le goût de son temps :

Pour moi, rien ne justifie la gloire immortelle de Bach que le fait que par delà toute sa grandeur et toute sa dignité, il ait toujours su évoluer avec le goût de son siècle, non pas en s'entêtant, ni en se niant lui-même, comme son frère anglais [Johann Christian], mais toujours en épousant le courant, sans nager à la surface mais en plongeant profondément pour remonter les perles pêchées au fond de la mer, sans suivre le goût ambiant mais en le formant⁷¹.

Et en effet, la musique que Bach destinait aux amateurs répond à certains canons du style galant dont il revendique lui-même la pertinence et la nécessité. On peut par exemple lire dans le second volume du *Versuch über die wahre Art* que « la partie supérieure doit toujours être chantante, et absolument pure par rapport à la basse ». Pour cela « un compositeur doit penser en même temps à la mélodie et à l'harmonie⁷² ». Ce ne sont donc pas tant les contraintes liées à des nécessités pédagogiques, mais bien son goût personnel pour la sobriété et la clarté qui le conduit peu à peu à privilégier un schéma structural constitué de quatre phrases distinctes, dotées d'une fonction formelle spécifique. Le *Probestück n° 6* (H. 71 3) est particulièrement illustratif à ce propos. Il commence par une phrase de présentation dans la tonalité principale de sol mineur :

Presto

Exemple 13a

Probestück n° 6 : Sonate n° 2, III H. 71 3, mesures 1-6.

Une deuxième phrase sert de transition vers le ton relatif :

Exemple 13b

Probestück n° 6 : Sonate n° 2, III H. 71 3, mesures 7-10.

Une troisième phrase présente une nouvelle mélodie dans la nouvelle tonalité :

Exemple 13c

Probestück n° 6 : Sonate n° 2, III H. 71 3, mesures 11-14.

71. [Carl Friedrich CRAMER,] « Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber, vierte Sammlung, von Carl Philipp Emanuel Bach », *Magazin der Musik*, n° 1/1 (1783), p. 132-134. Cité dans VIGNAL, *Les Fils Bach*, p. 357.

72. BACH, *Versuch über die wahre Art*, t. II, p. 14 et 169.

Le *Probestück* n° 16 est une pièce brillante qui requiert une solide technicité. Il amène donc logiquement le commentateur à s'interroger sur la place qu'occupe la virtuosité dans l'apprentissage du jeu du clavier tel que Bach le conçoit à travers ses *Probestücke* et donc à travers l'ensemble de sa musique dont ils constituent un instantané. Or, Bach est très sévère à l'égard des musiciens qui ne brillent que par leur maîtrise technique et qu'il nomme de manière péjorative des « croque-notes » (« *treffer* »). Il s'en explique longuement dans le *Versuch über die wahre Art* :

Je ne nie pas les mérites de la vélocité, non plus que son utilité ni sa nécessité : à preuve, je demande même qu'on joue les leçons en *sol* et en *fa* mineur [H. 71 3 et 75 1], ainsi que les roulements composés des plus petites notes de la leçon en *ut* mineur [H. 75 3], aussi prestement que possible sans en perdre la netteté.

[Néanmoins] c'est sans conteste un préjugé que de croire que la force d'un claveciniste repose sur sa seule vélocité.

[En effet], l'expérience montre bien trop souvent que les croque-notes et tous ceux qui font profession de jouer vite ne possèdent rien de moins que ces qualités, et qu'ils nous rendent béats d'étonnement avec leurs doigts, mais qu'ils n'offrent rien à l'âme sensible de l'auditeur⁸⁰.

Fait remarquable, la progressivité des *Probestücke* n'est pas proportionnelle au nombre de notes que doit jouer l'instrumentiste. Elle ne passe pas non plus par l'adoption de tempos de plus en plus rapides. Si les tempos lents ou modérés dominent très largement le corpus, c'est parce que, selon Bach, bien jouer du clavier c'est avant tout « savoir remplir des sentiments les plus doux l'oreille plutôt que l'œil, et le cœur plutôt que l'oreille », ce qu'un simple croque-notes ne saurait revendiquer⁸¹. Aborder la question de la virtuosité, c'est donc aborder un aspect fondamental de l'art de Carl Philipp Emanuel Bach, un aspect qui le démarque de l'esthétique galante dominante de son temps : le rôle moteur de l'expression au service de la sensibilité.

La fonction expressive de l'ornementation et de la variation

Les agréments auquel Bach consacre le chapitre le plus développé du premier volume de son *Versuch über die wahre Art* ne sont pas de simples objets décoratifs destinés à enjoliver la ligne mélodique. Ils ont au contraire pour principale fonction de renforcer l'expression. Bach insiste sur ce point. Pour lui, les agréments sont « indispensables » :

Ils donnent aux notes unité et vie et, s'il le faut, une insistance et un poids spécifiques. [...] Une composition médiocre sera améliorée grâce à eux, mais sans eux, le meilleur des chants paraîtra vide, et le contenu le plus limpide, équivoque⁸².

Les agréments ont donc à ses yeux un rôle essentiel dans la musique. Et c'est pour cela qu'il les présente avec le plus grand soin, expliquant avec précision les différentes manières de les noter et de les réaliser. À la fois rationnel et exhaustif, le classement qu'il propose constitue une synthèse inégalée des tables d'agrément proposées depuis la fin du XVII^e siècle par les clavecinistes⁸³, notamment français, tels Jacques Champion de Chambonnières⁸⁴, Jean-Henry d'Anglebert⁸⁵ ou encore Monsieur de Saint-Lambert⁸⁶.

Sans surprise, les *Probestücke* regorgent d'agréments que Bach a pris soin de noter avec la plus grande précision. Par souci pédagogique, il les met tous en situation sur l'ensemble

80. BACH, *Versuch über die wahre Art*, t. I, p. 163-164 (chapitre III, § 1).

81. Même référence, p. 164 (chapitre III, § 1).

82. Même référence, p. 79 (chapitre II.1, § 1).

83. Bach est même l'inventeur d'un signe destiné à noter le coulé de trois notes, c'est-à-dire un *groupetto* renversé noté au moyen du signe renversé d'un *groupetto* normal. Voir même référence, p. 151-152 (chapitre II.7, § 4-5). Toutefois, cet ornement et ce signe sont les seuls à ne pas être utilisés dans les *Probestücke*. Voir « Annexe 2. Nature et classification des agréments d'après le *Versuch über die wahre Art* de Carl Philipp Emanuel Bach », p. 46 de ce numéro. Notons d'autre part que Christopher Hogwood a signalé l'existence d'un traité postérieur plus complet et plus précis encore que celui de Bach dont il constitue un « supplément ». Voir Christopher HOGWOOD, « A Supplement to C.P.E. Bach's *Versuch*: E.W. Wolf's *Anleitung* of 1785 », *C.P.E. Bach Studies*, sous la direction de Stephan L. CLARK, Oxford University Press, 1988, p. 133-157.

84. JACQUES CHAMPION DE CHAMBONNIÈRES, *Pièces de Clavessin*, Paris : Jollain, 1670, non paginé (« Préface »).

85. JEAN-HENRY D'ANGLEBERT, *Pièces de Clavecin*, Paris : l'auteur, 1689, p. e.

86. MONSIEUR DE SAINT-LAMBERT, *Les Principes du clavecin contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la tablature & le clavier*, Paris : 1702 ; réimpression Amsterdam : Roger, sans date, p. 94-125 (chapitres XX-XVIII).

Annexe 1. Tableau synoptique des Probestücke de Carl Philipp Emanuel Bach

pièce		tempo	tonalité	mesures		caractéristiques principales	durée
I							
1	H. 70 1	Allegretto tranquillamente	do majeur	$\frac{3}{4}$	16:16	jeu débutant	1 min 45 s
2	H. 70 2	Andante (<i>ma innocentemente</i>)	mi mineur	$\frac{3}{4}$	12+12+8	tempo rubato	1 min 16 s
3	H. 70 3	Tempo di Minuetto (<i>con tenerezza</i>)	sol majeur	$\frac{3}{8}$	16:24	menuet	1 min 54 s
II							
4	H. 71 1	Allegro (<i>con spirito</i>)	ré mineur	C	16:16		2 min 20 s
5	H. 71 2	Adagio sostenuto	si \flat majeur	C	6+9	extensions – cadence	2 min 25 s
6	H. 71 3	Presto	sol mineur	$\frac{12}{8}$	18:8+10	gigue	1 min 48 s
III							
7	H. 72 1	Poco allegro (<i>ma cantabile</i>)	la majeur	$\frac{3}{4}$	28:20+20	double tiré	3 min 21 s
8	H. 72 2	Andante lusingando	la mineur	$\frac{9}{8}$	14+16	aria	1 min 37 s
9	H. 72 3	Allegro	mi majeur	ϕ	24:24+20	bourrée	3 min 23 s
IV							
10	H. 73 1	Allegretto grazioso	si mineur	C	9:10+16		4 min 23 s
11	H. 73 2	Largo maestoso	ré majeur	$\frac{3}{4}$	11+15	ouverture – cadence	2 min 58 s
12	H. 73 3	Allegro Siciliano e scherzando	fa \sharp mineur	$\frac{6}{8}$	40+26	sicilienne	2 min 12 s
V							
13	H. 74 1	Allegro di molto	mi \flat majeur	$\frac{3}{2}$	44	prélude	1 min 24 s
14	H. 74 2	Adagio assai (<i>mesto e sostenuto</i>)	si \flat mineur	C	9+11	aria	3 min 29 s
15	H. 74 3	Allegretto (<i>arioso ed amoroso</i>)	fa majeur	$\frac{2}{4}$	25+25+27+27	reprises variées	3 min 24 s
VI							
16	H. 75 1	Allegro di molto	fa mineur	C	25:27	croisements des mains	3 min 11 s
17	H. 75 2	Adagio affettuoso e sostenuto	la \flat majeur	$\frac{3}{8}$	26+29	jeu luthé – cadence	4 min 07 s
18	H. 75 3	Fantasia (<i>allegro moderato, largo, allegro moderato</i>)	do mineur	C – $\frac{3}{4}$ – non mesurée	8 systèmes + 21 mesures + 5 systèmes	fantaisie	6 min 15 s