

Université Laval

Les oeuvres pour luth de Jean-Sébastien Bach

Par
David Jacques

Faculté de Musique

Séminaire : Jean-Sébastien Bach

Avril 2006

Instrument par excellence de la renaissance, inséparable outil d'accompagnement de la voix et des danses, symbole de l'amour courtois, icône de noblesse et de supériorité sociale, sont autant de qualificatifs que l'on attribue au luth au 16^e et 17^e siècle. À l'époque de Jean-Sébastien Bach, l'instrument est malheureusement déjà sur son déclin. Par ces quelques vers, Jean de La Fontaine (1621-1695) exprime avec une certaine nostalgie la triste réalité :

« Ce n'est plus la saison de Raymond ni d'Hilaire :
Il faut vingt clavecins, cent violons pour plaire.
On ne va plus chercher, au fond de quelques bois,
Des amoureux bergers la flûte et le hautbois;
Le théorbe charmant qu'on ne voulait entendre
Que dans une ruelle avec une voix tendre,
Pour suivre et soutenir avec des accords touchants
De quelques airs choisis les mélodieux chants.
Boesset, Gaultier, Hemon, Chambonnière, La Barre,
Tout cela seul déplaît, et n'a plus rien de rare.
On laisse là Du But, et Lambert, et Camus;
On ne veut plus qu'*Alceste*, ou *Thésée*, ou *Cadmus* »

(*Épître à M. de Niert*, dans ces *Oeuvres*, éditions des grands écrivains de la France, t. IX, p. 154).

Le luth est peu à peu remplacé par le clavencin ou le pianoforte. Les goûts changent et de moins en moins de musiciens et de compositeurs s'y intéressent. L'instrument a atteint ses limites. Néanmoins, la sonorité riche et intérieure du luth ainsi que les quelques solistes virtuoses encore en service ont inspirés Bach et, Dieu merci, il nous a laissé quelques pièces d'une exceptionnelle beauté. En effet, depuis l'époque de Cöthen, il entretenait des relations avec des luthistes de renoms tels que Silvius Léopold Weiss, J. C. Weyrauch, J. L. Krebs, R. Straube, J. C. Gleditsch ou Johann Kropffganss.

Avant d'écrire ses suites pour luth solo, Bach l'avait utilisé dans quelques oeuvres telles que la Passion selon saint Jean, la Passion selon saint Mathieu, l'Ode funèbre BWV 198, *Geschwinde, ihr wirbelnden Winde* BWV 201, *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* BWV 215, *Schweigt stille, plaudert nicht* BWV 211 (Cantate du Café) et *Tönet, ihr Pauken! Erschallet Trompeten!* BWV 214 . À Leipzig, on trouve même un luth dans son inventaire d'instruments personnels. Mais la facture exacte de ce luth ainsi que son accord nous sont inconnus. On trouva également une paire de *Lauten Werck* (instrument à clavier employant des cordes de boyeau et ayant la sonorité du luth).

1. Contexte historique de l'instrument

Les musicologues reconnaissent que le luth à joué un grand rôle dans le développement de la musique instrumentale, et ce, jusqu'à la fin du 17^e siècle. Parfaitement adapté pour un jeu polyphonique aux multiples lignes contrapuntiques, il permet d'appliquer avec aisance les nouvelles découvertes musicales qu'apporte la Renaissance. Une autre caractéristique – parfois désavantageuse- évidente de l'instrument est sa faible puissance sonore. Il est donc curieux de penser qu'on pouvait, à l'aide de cet instrument fragile, appuyer rythmiquement des dizaines, voir des centaines de personnes scandant avec vigueur les planchers des châteaux. Il est plus vraisemblable que le rôle des luthistes de l'époque ait été plus discret et ait servi à des fins plus... délicates. S'inspirant des mouvements des danses, des mélodies en vogue ainsi que des nouveaux principes contrapuntiques, ils développèrent un jeu très virtuose et très orné. Ces essais ont su catapulter la musique instrumentale à un niveau très avancé qui aboutira à la suite instrumentale quelques dizaines d'années plus tard.

Le passage du luth de l'époque de la renaissance vers l'époque baroque à vraisemblablement eu lieu au début du 17^e siècle et est marqué par un changement majeur. On abandonne l'accord 4-4-3-4 pour adopter un accord ouvert en ré mineur (fa-ré-la-fa-ré-la...) proposé par Ennemond Gauthier (cousin du fameux Denis Gaultier). Mais avant de se fixer, l'accord du luth passe par toute une gamme d'expérimentations. Dans son *Harmonie Universelle*, Marin Mersenne (1588-1648) emploie aussi bien l'ancien accord qu'un nouvel (sol-do-fa-la-do-mi). En 1623, Pierre Ballard publie sa *Tablature de luth de différents auteurs sur l'accord ordinaire et extraordinaire*, puis en 1638 *Tablature de luth de différents auteurs sur les accords nouveaux*. C'est précisément dans ce dernier recueil qu'il abouti à l'accord en tierces et rejoint ainsi les idées de Gauthier. Cet accord favorise désormais un jeu très mélodique. Avec l'ajout de nombreux choeurs à la basse (sept choeurs en plus des six sur la touche), le luth est nettement orienté vers un répertoire solo. La tradition du luth « baroque » ainsi que son accord nouveau s'est poursuivi en Allemagne vers la fin du 17^e siècle et ce, jusqu'à la deuxième moitié du 18^e siècle.

Dans l'Italie baroque, le luth est déjà pratiquement disparu et est remplacé par le chitarrone qui offre plus de possibilités pour les accompagnements des premiers opéras ou pour la musique de chambre et d'orchestre. En Angleterre, le luth est présent, mais son répertoire est

très conservateur et est le faible reflet d'une époque glorieuse sous les doigts des John Dowland (1563-1626) et Thomas Mace (1613-1706).

Mais qu'a-t-on fait de tous ces instruments désuets ? Dans une lettre de monsieur l'abbé Carbasus sur la mode des instruments de musique (Paris, 1739, p.18), une réponse à la fois surprenante et morbide est suggérée : « Vous n'êtes donc pas informée que c'est le seul usage, que l'on fait aujourd'hui des théorbes, des luths et des guitares ? Ces instruments gothiques et méprisables sont en dernier ressort métamorphosés en vielles : c'est là leur tombeau ».

2. La notation

Le système de notation en tablature existe depuis fort longtemps. Avant même l'invention du système de notation musicale que nous connaissons existait différents moyens de représenter graphiquement la position des doigts sur le manche d'un instrument à cordes et même sur divers instruments à claviers.

À l'époque baroque, les deux systèmes de notation en tablature les plus courants sont la tablature italienne qui utilise les chiffres pour indiquer le doigt à placer sur la touche ainsi que la tablature française qui emploie plutôt des lettres de l'alphabet. La différence majeure entre les deux n'est cependant pas le choix des chiffres ou des lettres, mais bien le sens que l'on lit la musique. L'italienne propose une manière d'écrire les sons grave vers le haut de la tablature de sorte que l'écrit devient le miroir du manche de l'instrumentiste, tandis que la française propose d'écrire les sons aiguës vers le haut de la tablature comme pour symboliser leur hauteur réelle.

Les deux systèmes sont utilisés dans presque toute l'Europe, sauf en Allemagne où l'on opte pour une notation très différente. Selon Sebastian Verdung, c'est Konrad Paumann qui en aurait été l'inventeur vers le milieu du 15^e siècle (*Musica getuscht...* Basel, 1511, fol. K, 3 v.). Chaque case de l'instrument fretté se voyait associer une lettre de l'alphabet. Le problème est que l'invention avait été pensée pour le luth à 5 choeurs et lorsqu'on commença à ajouter des choeurs supplémentaires à l'instrument, on devait sans cesse trouver une nouvelle façon de noter ces nouvelles cases sans tout changer du système auquel on s'était habitué. Ces bouleversements dans l'histoire du luth en Allemagne ont créés une multitude de différences de notations. Face à l'évidence d'un moyen anti-évolutif, on abandonna cette tablature vers

les années 1600. Il est donc peu probable que Bach ait lu couramment ce moyen de notation désuet. Comment donc a-t-il noté ses oeuvres pour luth?

Selon François Champion, l'une des causes du déclin du luth à partir de 1640 environ est l'utilisation de la pernicieuse tablature (*Traité d'accompagnement et de composition*, 1716). Par cet obstacle non-négligeable, le répertoire écrit pour luth pouvait difficilement intéresser les autres instrumentistes, à moins qu'ils ne puissent décoder eux-même le système de tablature. De plus, il rebutait de nombreux apprentis luthistes qui finissaient pas abandonner. Champion n'est pas le seul, ni le premier à soulever le problème. Dans son *Livre de musique pour le lut* (1680), Perrine innove et, pour la première fois, écrit des pièces de luth en notation de musique de manière semblable à celle pour instruments à claviers, soit sur deux portées (clé de fa et sol). Il justifie son choix dans sa préface : « La désaffection du publique est simplement dûe à la grande difficulté d'apprentissage de la tablature A.b.c qui a été d'usage jusqu'à maintenant... Voilà une des causes de l'abandon de cet instrument [le luth] royal ».

Bach opta quelques années plus tard pour le même système de notation, écrivant ses suites sur deux portées, comme pour un instrument à claviers. On peut même oser penser qu'il composa ou arrangea ces pièces en les jouant sur un clavier. On connaît sa relation avec le *lautenwerk* (instrument à clavier utilisant des cordes de boyaux au même registre que le luth) et son oeuvre pour luth – sauf son adaptation de la suite BWV 995 qui a assurément été écrite pour le luth baroque- aurait très bien pu avoir été écrit pour cet instrument. Un des problèmes est que les chercheurs n'ont pu établir un lien entre un accord de luth existant de cette époque et les tonalités choisies par Bach. Plusieurs passages sont pratiquement injouables sur un luth baroque standard et les interprètes doivent sans cesse faire des compromis. Par exemple, les instruments à cordes pincées ne favorisent pas les traits rapides, agiles et plein de chromatisme à la basse. Ces caractéristiques sont cependant propres aux instruments à claviers qui permettent autant de rapidité d'exécution à l'aiguë qu'à la basse. De plus, l'homogénéité contrapuntique autant à la basse qu'à l'aiguë ajoute aux doutes existants : le luth ne permettant pas de telles techniques à cause de son emploi du pouce seul pour jouer les basses. Rien ne prouve que Bach ait joué lui-même du luth et si tel est le cas, à quel niveau ? Il est aussi souvent avancé qu'il enseignait le luth, mais tout n'est ici que supposition. Il est par contre évident qu'il connaissait l'instrument. En fait, de récentes recherches ont démontrées que la Suite en la majeur BWV 1025 pour violon et clavecin obligé – dont on croyait être une composition de Bach - est en fait une sonate pour luth de

Weiss que Bach a fidèlement transcrit pour clavecin pour ensuite écrire la partie de violon. Dans tous les cas, la familiarité de Bach avec le luth est un mystère que plus de 250 ans de recherches n'ont pu résoudre.

3. Les pièces originales et transcriptions pour luth ou pour *lautenwerck*

Suite en sol mineur BWV 995 (originellement pour violoncelle en do mineur BWV 1011)

Cet arrangement de Bach, parfaitement adapté à l'accord nouveau du luth baroque, date des années de Leipzig (1727-1731) et était dédié à monsieur Schouster : *Pièces pour la luth à Monsieur Schouster par J. S. Bach* (BWV 995, Bibliothèque Royale, Brüssel. Sig: II. 4085). Une autre version écrite en tablature française connue est celle attribuée au contemporain de Bach : Adam Falkenhage. Puisque les deux sources sont en sol mineur, il est très plausible que la version écrite en tablature soit une transcription directe de celle pour luth autographiée par Bach et non une adaptation de l'originale pour violoncelle. La transcription en tablature diffère légèrement, proposant certaines solutions de doigtés pour l'interprète.

La ligne de basse ajoutée dans la version pour luth nous aide quelques fois à comprendre les harmonies ambiguës de la version pour violoncelle.

BWV 996 Suite en mi mineur

Cette suite trouvée en trois versions daterait du milieu des années Weimar. La plus importante est celle copiée par Johann Gottfried Walther qui titre : *Praeludio-con la Suite da Gio: Bast. Bach*. Deux autres sources non autographiées sont connues, l'une à la *Staatsbibliothek* de Berlin, probablement copiée par un élève d'orgue – et peut-être de luth - de Bach : Johann Ludwig Krebs. Cette version contient la petite annotation « *aufs lautenwerck* ». Telle est la seule mention de l'instrument sur une partition originale de Bach. L'autre source - transposée une quarte plus haut, en la mineur- est écrite pour le clavecin. L'homogénéité du contrepoint et l'étendu du registre démontrent nettement qu'il s'agit d'une écriture pour clavier. La tonalité de mi mineur est aussi une des plus difficiles à jouer sur un luth baroque. La suite comprend les mouvements suivants : *Preludio*, *Passaggio – Presto*, *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Bourrée* et *Gigue*.

BWV 997 Partita en do mineur

Rien ne prouve que cette suite soit bien de Bach, le manuscrit original étant malheureusement perdu. Cependant, cinq versions pour clavier existent et contiennent cinq mouvements :

prélude, sarabande, fugue, gigue et double. L'une des cinq versions est trouvée à Berlin : "*Praeludium & Fuga. Per il Clavicembalo. dal Joh. Seb. Bach*" (BWV 997, Copiste inconnu de la deuxième moitié du 18e siècle, *Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz*, Sig: Mus. ms. Bach 7 an P 286) . Deux autres auraient peut-être été transcrites par Johann Friedrich Agricola et Johann Philipp Kirnberger. La seule version pour luth a été transcrite en tablature française par Johann Weyrauch, un ami de Bach, et ne contient que trois mouvements soit le prélude, la sarabande et la gigue. Certains musicologues pensent que la suite originale comptait seulement trois mouvements, la fugue et le double de la gigue auraient été écrites plus tard. D'autres croient que l'arrangement pour luth de cette suite, probablement destinée au clavier, ne permettait pas de rendre fidèlement la fugue et la variation de la gigue à cause de l'étendue du registre, ne laissant à Weyrauch nul autre choix que de les soustraire.

BWV 998 Prélude, fugue et allegro en mi bémol majeur

Ce manuscrit autographié *J. S. Bach, Prelude pour la Luth. ò Cèmbal* datant probablement des années 1740 est conservé au Japon (Ueno-Gakuen, Tokyo). Ces trois mouvements sont aussi très peu comodes pour les luthistes, mis à par le prélude qui tombe bien sous les doigts. Un autre indice qui laisse croire que cette suite a été écrite pour clavier est qu'à la fin de l'allegro, Bach, manquant d'espace, utilise la tablature pour clavier !

BWV 999 Prélude en do mineur

Deux sources de ce prélude sont connues. L'une en do mineur (*Praelude in C mol. Pour La Lute*) et l'autre attribuée à Johann Peter Kellner en ré mineur. Malgré le fait qu'il s'exécute assez facilement sur un luth en ré, rien ne prouve qu'il ait été destiné au luth seul. Près de cent ans plus tard, Friederich Conrad Griepenkerl incluait le prélude dans un recueil de pieces de Bach pour clavier : *12 petits préludes pour apprentis*.

Fugue en sol mineur BWV 1000 (originellement pour violon en sol mineur BWV 1001)

Rien ne prouve que Bach eut connaissance de cet arrangement réalisé par Weyrauch en tablature française intitulée *Fuga del Signore Bach*. Une version tout aussi importante est celle notée sur deux portées par Karl Ferdinand Becker. L'arrangement pour luth diffère de la version originale pour violon surtout au début de la fugue.

BWV 1006a

Cet arrangement de la Partita BWV 1006 pour violon solo est connues sous trois versions dont une serait originale, sans aucune mention d'instrument. On spécule donc qu'elle aurait été écrite soit pour luth, pour harpe ou pour clavecin. Rien pour aider, le titre *Suite pour le clavecin composé par Jean Sebast. Bach. Original* a été ajouté au 19^e siècle. Une version en mi majeur est conservée au Japon et on la croit de la main de Bach. Cependant, cette tonalité est pratiquement injouable sur le luth en ré, tandis que sur un clavecin, elle sonne beaucoup trop grave. Encore une fois, l'hypotèse du *lautenwerck* semble la plus plausible.

BIBLIOGRAPHIE

ATHONY, James. *French Baroque Music From Beaujoyeux to Rameau*, Oregon, Amadeus Press, 1997, 586 p.

BRENET, Michel. *Notes sur l'histoire du luth en France*, Genève, Minkoff, 1973, 83 p.

LITTLE, Meredith, Natlie JENNE. *Dance and the Music of J.S. Bach*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, 337 p.

NORTH, Nigel. *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, 305 p.

SADIE, Julie-Anne. *Guide de la musique baroque*, France, Fayard, les indispensables de la musique, 1995, 732 p.

Matériel discographique

Bach : *Werke für Laute*, Théorbe : Andreas Martin (Harmonia Mundi, 987051, 2004), texte de Andreas Martin, p. 8-9.

Bach : *Works for Lute Harpsichord*, Luth-clavecin : Robert Hill (Hänssler, 109, 1999), texte de Robert Hill, p.17-20.

Documents dans internet

AGUEZ, Eduardo. (Page consultée le 7 février 2006). *The Lute Music of J.S. Bach*, [En ligne]. Adresse URL : http://www.marecordings.com/main/product_info.php?cPath=&products_id=72

Bach Plucked. (Page consultée le 5 février 2006). *Johann Sebastian Bach : Work for lutes*, [En ligne]. Adresse URL : <http://www.bachplucked.com/lute.htm>

Hii, Philip. (Page consultée le 4 février 2006). *Bach's Method of Transcription*, [En ligne]. Adresse URL : <http://www.delmar.edu/music/bachtran.html>

NORTH, Nigel. (Page consultée le 4 février 2006). *Aus Lautenwerk*, [En ligne]. Adresse URL : <http://lists2.wu-wien.ac.at/pipermail/earlym-l/2005-December/002308.html>

